

# Gérard Genette

---

## Strukturalizm a krytyka literacka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 275-293

---

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GÉRARD GENETTE

## STRUKTURALIZM A KRYTYKA LITERACKA

## 1

W jednym, klasycznym dziś, rozdziale *Myśli nieoswojonej* Claude Lévi-Strauss charakteryzuje myśl mityczną jako „rodzaj intelektualnego majsterkowania”. Istotnie, właściwością majsterkowania jest działalność wychodząca od całości instrumentalnych, które, przeciwnie niż np. narzędzia inżyniera, nie zostały utworzone dla tej działalności. Zasada majsterkowania to „poradzić sobie z pomocą posiadanych środków” i w nową strukturę włączyć odpady dawnych struktur, obywając się bez wytwarzania specjalnych elementów za cenę podwójnej operacji. Pierwszą jest analiza (wydobyć różne elementy z utworzonych już całości), drugą — synteza (wychodząc od tych różnorodnych elementów, stworzyć nową całość, w której ostatecznie żaden z ponownie użytych elementów nie odnajdzie swej pierwotnej funkcji). Tę typowo „strukturalną” operację, która wyrównuje pewne braki produkcji niezwykłą pomysłowością w wykorzystywaniu resztek, na poziomie — przypomnijmy — wynalazczości mitologicznej, odnajduje etnolog, badając cywilizacje „prymitywne”. Istnieje jednak inna działalność intelektualna, właściwa kulturom bardziej „rozwinętym”, do której tę analizę można by dosłownie odnieść: idzie o krytykę, a szczególnie o krytykę literacką, która formalnie odróżnia się od innych rodzajów krytyki tym, że wykorzystuje ten sam materiał (pismo [*écriture*]) co dzieła, którymi się zajmuje. Krytyka sztuki czy krytyka muzyczna nie wypowiada się oczywiście w kolorach czy dźwiękach, ale krytyka literacka mówi językiem swego przedmiotu; jest

---

[Gérard Genette (ur. 1930 w Paryżu) — asystent katedry literatury francuskiej w Sorbonie i *maître de conférence* w École Normale Supérieure. Jego prace krytyczne ukazywały się w różnych czasopismach. Oddzielna publikacja: *Figures. Essais*, T. 1—3. Paris 1966—1972.

Przekład według: G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*. W: *Figures. Essais*. Paris 1966, s. 145—170.]

! metajęzykiem, „dyskursem o dyskursie”<sup>1</sup>: może więc być metaliteraturą, tzn. „literaturą, dla której sama literatura jest narzuconym przedmiotem”<sup>2</sup>.

Istotnie, jeśli wyłączyć dwie najwyraźniejsze funkcje działalności krytycznej — funkcję „krytyczną” w dosłownym znaczeniu (związaną z instytucją dziennikarstwa), która polega na osądzaniu i ocenie najnowszych dzieł, aby ułatwić wybór publiczności, oraz funkcję „naukową” (głównie związaną z instytucjami uniwersyteckimi), polegającą na pozytywnym badaniu, ukierunkowanym wyłącznie na poznanie warunków istnienia dzieł literackich (materialności tekstów, źródeł, genezy psychologicznej czy historycznej itd.) — pozostaje oczywiście jeszcze trzecia, czysto literacka. Książka krytyczna jak *Port-Royal* [Sainte-Beuve’a] czy *Espace littéraire* [Blanchota] jest także książką, a jej autor jest na swój sposób, przynajmniej w pewnej mierze, tym, kogo Roland Barthes nazywa p i s a r z e m (w odróżnieniu od zwykłego p i s z ą c e g o), czyli autorem przekazu, który ma w jakiejś mierze skłonność do przekształcania się w widowisko. To „ujarzmienie” sensu, które zastyga i staje się przedmiotem konsumpcji estetycznej, jest zapewne przemianą (czy raczej zatrzymaniem się) tworzącą wszelką literaturę. Przedmiot literacki istnieje tylko przez siebie; odpowiednio do tego zależy on wyłącznie od siebie. Stosowne więc do okoliczności każdy tekst może być albo nie być literaturą, w zależności od tego, czy jest odbierany (raczej) jako widowisko, czy (raczej) jako przekaz. Historia literatury składa się z tych nawrotów i fluktuacji. Znaczy to, że nie można właściwie mówić o przedmiocie literackim, ale tylko o funkcji literackiej, która może kolejno przeniknąć lub opuścić każdy przedmiot pisma. Częstkowa, chwiejna, niejasna literackość nie jest więc właściwa krytyce: tym, co ją odróżnia od innych „gatunków” literackich, jest jej wtórny charakter, i tutaj właśnie uwagi Lévi-Straussa o majsterkowaniu znajdują nieprzewidziane może zastosowanie.

Instrumentalny świat majsterkowicza, mówi Lévi-Strauss, jest światem „zamkniętym”. Jego repertuar, choćby nie wiedzieć jak szeroki, „pozostaje ograniczony”. To ograniczenie odróżnia majsterkowicza od inżyniera, który w zasadzie w każdej chwili może otrzymać narzędzia specjalnie dostosowane do danych potrzeb technicznych. Inżynier bowiem „zapytuje wszechświat, podczas gdy majsterkowicz zwraca się do zbioru odpadów ludzkich prac, czyli do jakiegoś podzbioru kultury”. Wystarczy np. zastąpić w ostatnim zdaniu słowa „inżynier” i „majsterkowicz” odpowiednio słowami powieściopisarz i krytyk, aby określić

<sup>1</sup> R. Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964, s. 255.

<sup>2</sup> P. Valéry, *Albert Thibaudet*. „La Nouvelle Revue Française” 1936, lipiec, s. 6.

literacki status krytyki. Materiał pracy krytyka to w istocie owe „odpady prac ludzkich”, jakie stanowią dzieła sprowadzone tylko do tematów, motywów, słów-kluczy, natrętnych metafor, cytatów, fiszek i odnośników. Pierwotne dzieło jest strukturą, jak owe pierwotne całości, które majsterkowicz rozbiera, aby z nich wydobyć elementy przydatne. Krytyk także rozbiera strukturę na elementy — zastępuje każdy element oddzielnie fiszką, a dewiza majsterkowicza: „to się zawsze może przydać”, jest właśnie tym postulatem, z którego krytyk czerpie natchnienie od chwili sporządzenia kartoteki, materialnej czy pojęciowej. Idzie o to, aby następnie wypracować nową strukturę „składając te odpady”. „Myśl krytyczna — rzecz by można, parafrazując Lévi-Straussa — buduje strukturalne całości za pomocą ustrukturuwanej całości, jaką jest dzieło; ale przyswaja je nie na poziomie struktury; swoje pałace ideologiczne buduje ona z gruzów dawnej wypowiedzi literackiej.

Rozróżnienie między krytykiem a pisarzem leży nie tylko we wtórnym i ograniczonym charakterze materiału krytyki (tj. literatury), w przeciwieństwie do nieograniczonego i pierwotnego charakteru materiału poetyckiego czy powieściowego (tj. wszechświata); tę niejako ilościową niższość, która na tym polega, że krytyk zawsze przychodzi po pisarzu i dysponuje tylko materiałem narzuconym przez wstępny wybór pisarza, pogłębia może, może jednak kompensuje inna różnica: „Pisarz posługuje się pojęciami, krytyk — znakami. Na osi przeciwstawienia między naturą a kulturą, całości, jakimi się posługują, są niedostrzegalnie przesunięte. W rezultacie jednym przynajmniej ze sposobów przeciwstawiania się pojęcia i znaku jest to, że pojęcie »pragnie« być całkowicie przejrzyste wobec rzeczywistości, gdy znak »godzi się«, a nawet »żąda« [cudzysłowy od red.], aby w rzeczywistość tę włączony został pewien ludzki wymiar”. Jeśli pisarz indaguje świat, krytyk indaguje literaturę, czyli świat znaków. Ale to, co było znakiem u pisarza (dzieło), u krytyka staje się sensem (bo przedmiotem wypowiedzi krytycznej), z drugiej zaś strony to, co było u pisarza sensem (jego wizja świata), u krytyka staje się znakiem, jako temat i symbol pewnej natury literackiej.

To właśnie mówi Lévi-Strauss o myśli mitycznej, która jak zauważył Boas, nieustannie tworzy nowe światy, odwracając jednak cele i środki: „*signifié* zmienia się w *signifiant* i na odwrót”. Owo nieprzerwane mieszanie, wieczne odwracanie znaku i sensu, wskazuje dobrze dwojaką funkcję pracy krytycznej, jaką jest tworzenie sensu za pomocą dzieł innych twórców, ale również tworzenie własnego dzieła wokół tego sensu. Jeśli istnieje jakaś „poezja krytyczna”, to w tym znaczeniu, w jakim Lévi-Strauss mówi o „poezji majsterkowania”; jak majsterkowicz „mówi za pomocą rzeczy”, tak krytyk mówi — dosłownie: przemawia do siebie — za pomocą książek; sparafrazujemy więc po raz ostatni Lévi-

-Straussa, mówiąc, że „nigdy nie realizując swego zamierzenia, krytyk zawsze wkłada w dzieło coś z siebie”.

W tym sensie można więc patrzeć na krytykę literacką jako na „działalność strukturalistyczną”; ale idzie tu, jak dobrze widać, tylko o strukturalizm, który tkwi *implicite* w działalności krytycznej, nie jest jednak świadomy. Problem, jaki wynika z obecnej orientacji nauk humanistycznych, takich jak językoznawstwo lub antropologia, polega na tym, czy krytyka nie powinna zmienić jednoznacznie swego strukturalistycznego charakteru w strukturalną metodę. Chciałbym tylko sprecyzować sens i doniosłość tego problemu, wskazując zasadnicze drogi, jakimi strukturalizm zbliża się do przedmiotu krytyki, i sposoby, przy których stosowaniu może stanowić procedurę dla niej płodną.

## 2

Ponieważ literatura jest przede wszystkim dziełem językowym, strukturalizm zaś typową metodą lingwistyczną, było bardzo prawdopodobne, że dojdzie do ich spotkania na terenie materiału językowego: dźwięki, formy, słowa i zdania stanowią wspólny przedmiot językoznawcy i filologa — tak dalece, że w pierwszych zapalach formalistycznego ruchu rosyjskiego można było określać literaturę jako zwykły dialekt i traktować jej badanie jako dodatek do dialektologii ogólnej<sup>3</sup>. Właśnie formalizm rosyjski, który słusznie uważany jest za jeden ze wzorów językoznawstwa strukturalnego, początkowo nie był niczym innym, jak spotkaniem krytyków i lingwistów na terenie języka poetyckiego. To zrównanie literatury z dialektem budzi zastrzeżenia zbyt oczywiste, aby traktować je dosłownie. Gdyby literatura była rzeczywiście dialektem, byłby to dialekt translingwistyczny, dokonujący we wszystkich językach pewnej ilości transformacji, różnych w swoich metodach, ale analogicznych w funkcji, podobnie jak różne żargony pasożytują w różny sposób na różnych językach, ale upodobniają się przez swoją pasożytniczą funkcję. Niczego takiego nie można utrzymywać o dialektach, zwłaszcza różnica, jaka dzieli „język literacki” od języka potocznego, tkwi nie tyle w środkach, ile w celach: wyjąwszy kilka modyfikacji, pisarz posługuje się tym samym językiem co inni jego użytkownicy, ale nie posługuje się nim w ten sam sposób ani w takiej samej intencji: materiał identyczny, funkcja przesunięta — całkiem przeciwnie niż status dialektu. Ale jak inne „szaleństwa” formalizmu, i to miało wartość katartyczną. Zapomnienie na pewien czas o treści, prowizoryczna redukcja „literackiego bytu” lite-

<sup>3</sup> B. T o m a s z e v s k i j, *La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*. „Revue des Etudes Slaves” 1928, s. 231.

ratury<sup>4</sup> do jej bytu językowego miały pozwolić na zrewidowanie kilku starych oczywistości dotyczących „prawdy” wypowiedzi literackiej i na bliższe zbadanie systemu jej konwencji. Dostatecznie już długo patrzono na literaturę jako na przekaz bez kodu, czas było spojrzeć na nią przez chwilę jako na kod bez przekazu.

Metoda strukturalistyczna w swej istocie rodzi się dokładnie w tym momencie, kiedy stwierdzamy, że przekaz jest nam dany za pomocą k o d u [podkreśl. red.] (który można odsłonić, analizując immanentną strukturę tego, co jest przekazane) — nie jest natomiast narzucony z zewnątrz przez ideologiczne przesady. Chwila ta musi niebawem nadejść<sup>5</sup>, gdyż istnienie znaku na wszystkich poziomach opiera się na związku formy i sensu. Tak właśnie Roman Jakobson, w swojej rozprawie z 1923 r. o wierszu czeskim, odkrywa związek między prozodyczną wartością cechy dźwiękowej a jej doniosłością znaczeniową, każdy bowiem język stara się nadać największe znaczenie prozodyczne systemowi przeciwstawień najbardziej istotnych na planie semantycznym: różnicy intensywności w rosyjskim, długości w greckim, wysokości w serbochorwackim<sup>6</sup>. To przejście od fonetyki do fonematyki, tj. od czystej substancji dźwiękowej, będącej pierwotnie natchnieniem formalistów, do organizacji tej substancji w system znaczący (lub przynajmniej zdolny do przybrania znaczenia), jest interesujące nie tylko na gruncie badań metryki, jako że słusznie dostrzeżono w nim antycypację metody fonologicznej<sup>7</sup>. Ukazuje ono dość wyraźnie, czym może być wkład strukturalizmu w całość badań morfologii literackiej: poetyki, stylistyki, kompozycji. Między czystym formalizmem, który sprowadza „formy” literackie do materiału dźwiękowego, bezkształtnego, bo nie znaczącego<sup>8</sup>, a klasycznym realizmem, który przyznaje substancjalną i niezależną „wartość ekspresyjną” każdej formie, analiza strukturalna musi pozwolić na odsłonięcie związku, jaki istnieje między s y s t e m e m f o r m a s y s t e m e m [oba podkreśl. red] znaczeń, zastępując poszukiwania analogii poszczególnych elementów poszukiwaniem homologii całościowych.

Prosty przykład pozwoli nam ustalić poglądy na ten temat: jedną

<sup>4</sup> „Przedmiotem badań literackich nie jest cała literatura, ale jej literackość (*litteraturnost'*), tzn. to, co czyni dzieło literackim”. Zdanie to, napisane przez Jakobsona w r. 1921, jest jednym z podstawowych nakazów rosyjskiego formalizmu.

<sup>5</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*. Przekład K. Pomiana. Warszawa 1970, s. 300: „W mitologii jak w językoznawstwie analiza formalna natychmiast stawia zagadnienie sensu”.

<sup>6</sup> Zob. V. Erlich, *Russian Formalism*. Hague 1955, s. 188—189.

<sup>7</sup> N. Troubetskoj, *Principes de phonologie*. Paris 1949, s. 5—6.

<sup>8</sup> Zob. szczególnie omówienie przez Eichenbauma, Jakobsona i Tynianowa metody metryki akustycznej Sieversa, który ograniczał się do badania dźwięków poematu, tak jakby utwór był napisany w całkiem nie znanym języku. Erlich, *op. cit.*, s. 187.

z tradycyjnych łamigłówek teorii ekspresywności jest sprawa „koloru” samogłosek, uwidoczniająca się w słynnym sonecie Rimbauda. Zwolennicy ekspresyjności fonicznej, jak Jespersen czy Grammont, starają się przypisać każdemu fonemowi właściwą mu wartość sugestywną, która jakoby narzucała we wszystkich językach kompozycję niektórych słów. Inni wykazali kruchość tych hipotez<sup>9</sup>. W szczególności jeśli chodzi o kolor samogłosek, tablice porównawcze Etiemble’a<sup>10</sup> pokazują niezbićcie, że zwolennicy kolorowego słyszenia nie mogą w żadnym punkcie dojść do zgody<sup>11</sup>. Ich przeciwnikom łatwo stąd wywnioskować, że barwne słyszenie jest tylko mitem i rzeczywiście, jeśli chodzi o fakty *n a t u r a l n e*, nie może być niczym więcej. Ale wzajemna niezgodność poszczególnych tablic nie godzi w autentyczność każdej z nich, a strukturalizm może wysunąć tu taki oto komentarz, który uwzględni zarazem arbitralność związku między samogłoską a kolorem i bardzo rozpowszechnione mniemanie o istnieniu kolorystyki dźwięków: prawda, że żadna samogłoska nie przywołuje na myśl w sposób naturalny i w izolacji określonego oddzielnie koloru; ale prawdą jest także, iż rozkład kolorów w widmie świetlnym (które zresztą, jak to wykazali Gelb i Goldstein, jest faktem zarówno językowym jak optycznym) może znaleźć odpowiednik w rozkładzie samogłosek w danym języku — stąd pomysł tablicy koordynacyjnej, zmiennej w szczegółach, ale stałej w funkcji: istnieje widmo samogłosek, jak istnieje widmo kolorów. Oba systemy przywołują się i przyciągają, a całościowa homologia tworzy złudzenie analogii poszczególnych elementów, jaką każdy system realizuje na swój sposób za pomocą aktu symbolicznej motywacji, porównywalnego z tym, który analizuje Lévi-Strauss w przypadku totemizmu. Każdą jednostkową motywację, obiektywnie arbitralną, ale subiektywnie uzasadnioną, można więc uznać za wskaźnik pewnej konfiguracji umysłowej. W tym wypadku hipoteza strukturalna zwraca stylistyce tematycznej całości to, co wyniosła ze stylistyki pojedynczego elementu.

Nic nie zmusza więc strukturalizmu, aby ograniczał się do analizy „powierzchowej”, przeciwnie: tu, jak i gdzie indziej, „horyzontem” strukturalistycznych zabiegów jest analiza znaczeń.

Zapewne, wiersz jest zawsze najpierw dźwiękową figurą rekurencyjną, ale nigdy tylko tym... Formuła Paula Valéry’ego — *poemat jest przedłożonym wahaniem między dźwiękiem i sensem* — jest znacznie bardziej realistyczna i naukowa niż wszystkie postacie izolacjonizmu fonetycznego<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Syntezę tych krytyk znaleźć można u P. Delbouille’a, *Poésie et sonorité*. Paris 1961. „Les Belles Lettres”.

<sup>10</sup> *Le Mythe de Rimbaud*, II. Paris 1954, s. 81—104.

<sup>11</sup> Delbouille, *op. cit.*, s. 248: „Każdy z kolorów został przynajmniej raz przypisany każdej z samogłosek”.

<sup>12</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*. Paris 1963, s. 233.

Waga, jaką począwszy od artykułu o Pasternaku z r. 1935 przywiązuje Jakobson do pojęć metafory i metonimii, zapożyczonych z retoryki tropów, jest charakterystyczna dla tej orientacji, zwłaszcza jeśli pomyśleć, że do ulubionych tematów pierwszych formalistów należało wyrażanie pogardy dla obrazów i lekceważenie tropów jako cech języka poetyckiego. Sam Jakobson podkreślał jeszcze w r. 1936, na przykładzie wiersza Puszkina, istnienie poezji bez obrazów<sup>13</sup>. W 1958 r. podejmuje tę kwestię, bardzo wyraźnie przesuując akcenty:

Podręczniki każą nam wierzyć w istnienie poematów pozbawionych obrazów, naprawdę jednak ubóstwo tropów leksykalnych jest tam zrównoważone wspaniałością tropów i figur gramatycznych<sup>14</sup>.

Tropy, jak wiadomo, są figurami znaczeń — i przyjmując metaforę i metonimię za bieguny swojej typologii języka i literatury, Jakobson nie tylko składa hołd dawnej retoryce: umieszcza kategorie sensu w centrum metody strukturalnej.

Strukturalne badanie „języka poetyckiego” i form wyrazu literackiego w ogóle nie może istotnie zakazać sobie analizy związków między kodem a przekazem. Wykład Jakobsona *Lingwistyka i poetyka*, gdzie równocześnie odwołuje się on do techników komunikacji i do poetów, jak Hopkins czy Valéry, lub krytyków, jak Ransom i Empson, pokazuje to wyraźnie:

Wieloznaczność jest wewnętrzną i niezbywalną właściwością każdego przekazu skoncentrowanego na samym sobie, słowem, jest konieczną konsekwencją poetyckości. Powtórzmy za Empsonem, że operowanie wieloznacznością leży u podstaw poezji<sup>15</sup>.

Ambicja strukturalizmu nie ogranicza się do liczenia stóp czy zestawiania powtórzeń fonemów: musi on także zmierzyć się ze zjawiskami semantycznymi (które, jak to wiadomo od czasów Mallarmégo, stanowią istotę języka poetyckiego), a ogólniej — z problemami semiologii literackiej. Jedną z najnowszych i najbardziej płodnych dróg w tym względzie, otwierających się dziś przed badaniami literackimi, powinno być strukturalne badanie „wielkich jednostek” wypowiedzi, jednostek wykraczających poza granice zdania, nieprzekraczalne dla właściwego językoznawstwa. Formalista Propp<sup>16</sup> był zapewne pierwszym, który (na przykładzie serii ludowych bajek rosyjskich) badał teksty o większym zasięgu, złożone z wielkiej ilości zdań następujących kolejno po sobie, który rozpatrywał je jako wypowiedzi nadające się — podobnie jak klasyczne jednostki

<sup>13</sup> Erlich, *op. cit.*, s. 149.

<sup>14</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 244.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>16</sup> V. Propp, *Morphology of the Folk-tale*. Indiana University, 1958. Przekład polski: *Morfologia bajki*. Przełożył S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.



językoznawstwa — do analizy, zdolnej rozróżnić w nich, dzięki grze powtórzeń i przekształceń, elementy zmienne i funkcje stałe oraz odnaleźć tam bliski lingwistyce Saussure'a dwuosiowy system. System ten obejmował stosunki syntagmatyczne (realny szereg funkcji w ciągłości tekstu) i związki paradygmatyczne (wirtualne relacje między funkcjami analogicznymi lub przeciwstawnymi występującymi w tym lub w innym tekście, ujmowane na tle całości rozpatrywanego zbioru). Tak badać się będzie systemy o bardzo wysokim poziomie ogólności, jak opowiadanie<sup>17</sup>, opis i inne wielkie formy wyrazu literackiego. Byłaby to lingwistyka dyskursu, która stanowiłaby translingwistykę, ponieważ zjawiska językowe pojawiałyby się tam w wielkich zespołach, konstytuujących często twory drugiego stopnia. Byłaby to więc w sumie retoryka; ta „nowa retoryka”, o której kiedyś marzył Francis Ponge i której nadal nie mamy.

## 3

Tak powszechnie uznaje się dzisiaj strukturalny charakter języka na wszystkich poziomach, że strukturalistyczne „podejście” do zagadnienia wyrazu literackiego narzuca się niejako samo. Jeżeli jednak porzucimy plan lingwistyki (albo „most między lingwistyką a historią literatury”, który wedle Spitzera tworzą badania formy i stylu), aby przejść do dziedziny tradycyjnie zarezerwowanej dla krytyki (dziedziny „treści”), zasadność punktu widzenia strukturalnego porusza problemy zasadnicze dość dużej wagi. Zapewne, strukturalizm jako metoda jest *a priori* przeznaczony do badania struktur wszędzie, gdzie je napotyka. Ale, po pierwsze, struktury są w małym tylko stopniu przedmiotami, które można s p o t k a ć [podkreśl. red.]; są to systemy ukrytych związków, raczej skonstruowanych niż dostrzeżonych, które analiza buduje w miarę ich odsłaniania, a niekiedy — z pewnym ryzykiem — wymyśla, sądząc, że je odkrywa. Po drugie, strukturalizm nie jest jedynie metodą, jest także „ogólną tendencją myśli”, jak to określił Cassirer, a inni powiedzieliby brutalnie: ideologią, której założeniem jest właśnie waloryzacja struktur na niekorzyść substancji, co prowadzi oczywiście do przeceniania ich wartości wyjaśniających. Istotnie, problem nie tyle w tym, aby wiedzieć, czy istnieje, czy też nie istnieje system związków w takim czy innym przedmiocie badania, ponieważ oczywiście istnieje on wszędzie, ale aby określić względną wagę tego systemu wobec innych elementów, które podlegają zrozumieniu: to znaczenie mierzy stopień zasadności metody strukturalnej. Jak jednak zmierzyć to znaczenie, nie odwołując się do tejże samej metody? Koło się zamyka.

<sup>17</sup> C. B r e m o n d, *Le Message narratif*. „Communications” 4, 1964.

Strukturalizm powinien najprawdopodobniej czuć się na swoim miejscu zawsze, ilekroć krytyka porzuca badanie warunków bytu dzieła literackiego czy jego determinacji: zewnętrznych, psychologicznych, społecznych lub innych — by skupić uwagę na samym dziele, traktowanym już nie jako rezultat działań, ale jako byt niezależny. W tym znaczeniu strukturalizm wiąże się z ogólnym ruchem niechęci wobec pozytywizmu, historyzmu [*l'histoire* „*historisante*”] i „złudzenia biograficznego”, ruchu, który w różny sposób ilustrują np. dzieła krytyczne Prousta, Eliota, Valéry'ego, formalistów rosyjskich, francuska „krytyka tematyczna”, anglosaski *new criticism*<sup>18</sup>. Z pewnego punktu widzenia pojęcie analizy strukturalnej może być uważane za zwykły odpowiednik tego, co Amerykanie nazywają *close reading*, a co w Europie za Spitzerem nazwano immanentnym badaniem dzieł. W tym właśnie sensie Spitzer charakteryzował swoją nową postawę jako „strukturalistyczną”, kreśląc w 1960 r. ewolucję, jaka zaprowadziła go od psychologizmu pierwszych badań stylistycznych do krytyki pozbawionej wszelkiego odniesienia do *Erlebnis*, krytyki „podporządkowującej analizę stylistyczną wyjaśnieniu poszczególnych dzieł jako niezależnych organizmów poetyckich, bez odwoływania się do psychologii autora”<sup>19</sup>. Tak więc każda analiza ograniczona do dzieła, nie zajmująca się przy tym jego źródłami czy motywami, byłaby *implicite* strukturalistyczna; metoda strukturalna powinna znaleźć tu zastosowanie, aby nadać owemu immanentnemu badaniu jakiś racjonalny porządek rozumienia, który by zastąpił racjonalność wyjaśnienia [oba podkreśl. red.] porzuconą wraz z poszukiwaniem przyczyn. Determinizm struktury — niejako przestrzenny — zastępowałby więc w duchu całkiem nowoczesnym czasowy determinizm genezy, ponieważ każda jednostka określana byłaby w terminach relacji, a nie pochodzenia<sup>20</sup>. Analiza „tematyczna” dążyłaby więc spontanicznie do swego spełnienia i sprawdzenia się w strukturalnej syntezie, gdzie różne tematy łączą się w sieci — aby wydobyć swój pełny sens

<sup>18</sup> Można jednak znaleźć przykłady strukturalizmu w pewnym sensie ściśle metodologicznego u autorów, którzy wcale nie uważają się za wyznawców tej „filozofii”. Np. Dumézil na użytek badań typowo historycznych wykorzystuje analizę funkcji, łączących elementy mitologii indoeuropejskiej, a funkcje te uznaje za bardziej znaczące niż same elementy. Podobnie Mauron: jego psychokrytyka interpretuje nie odosobnione tematy, ale ich sieci, których składniki mogą się zmieniać, nie zmieniając struktury. Studiowanie systemów nie wyklucza bezwzględnie badania genezy czy pokrewieństw: program minimum strukturalizmu na tym polega, aby studium systemu stało u początku badań i kierowało nimi.

<sup>19</sup> L. Spitzer, *Les Études de style et les différents pays*. „Langue et Littérature”. Paris 1961. „Les Belles Lettres”.

<sup>20</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 74: „Językoznawstwo strukturalne, jak mechanika kwantowa, zyskuje na determinizmie morficznym to, co traci na determinizmie czasowym”.

ze swego miejsca i swej funkcji w systemie dzieła. Zamiar ten wyraźnie sformułował Jean-Pierre Richard w *Świecie wyobraźni Mallarmégo* albo Jean Rousset, gdy pisał:

Uchwytne formy istnieją tylko tam, gdzie rysuje się zgodność albo stosunek, wyraźna tendencja, obsesyjny obraz, korelacja obecności i przypomnień, sieć zbieżności; nazwę „strukturami” te niezmienniki formalne, te powiązania, które odsłaniają pewien wewnętrzny świat, który każdy artysta tworzy na nowo wedle własnych potrzeb<sup>21</sup>.

Strukturalizm byłby więc dla każdej krytyki immanentnej ucieczką przed niebezpieczeństwem rozproszenia, które grozi analizie tematycznej: środkiem odbudowania jedności dzieła, jego zasady spójności, tym, co Spitzer nazwał jego duchowym e t y m o n e m. Jednak sprawa jest bez wątpienia bardziej złożona, gdyż krytyka immanentna może wobec dzieła przyjąć dwie bardzo różne, a nawet przeciwne postawy, zależnie od tego, czy traktuje dzieło jako przedmiot czy też jako podmiotowość. Przeciwstawienie tych dwu postaw zaznacza bardzo wyraźnie Georges Poulet w tekście, gdzie sam określa się jako zwolennik drugiej:

Jak wszyscy wierzę, że celem krytyki jest dojść do głębokiego poznania badanej rzeczywistości. Otóż wydaje mi się, że taka zażyłość jest możliwa tylko o tyle, o ile myśl krytyczna zdoła zająć miejsce myśli krytykowanej i o ile uda się jej na nowo ją od wewnątrz odczuć, przemyśleć, wyobrazić. Trudno o coś mniej obiektywnego niż podobna praca umysłu. Wbrew pozorom krytyka nie powinna celować w jakikolwiek przedmiot (obojętne, czy byłaby nim osoba autora traktowanego jako ktoś z zewnątrz, czy też jego dzieło, traktowane jako rzecz); tym bowiem, co należy osiągnąć, jest podmiotowość, tzn. działalność umysłową, którą można zrozumieć tylko wstawiając się na jej miejsce i każąc jej odegrać w nas na nowo jej podmiotową rolę<sup>22</sup>.

Ta intersubiektywna krytyka, którą ilustruje znakomicie samo dzieło Georges'a Pouleta, wiąże się z typem rozumienia, jaki Paul Ricoeur, za Diltheyem i kilkoma innymi (także Spitzerem), nazywa hermeneutyką<sup>23</sup>. Sensu dzieła nie chwyta się za pośrednictwem szeregu operacji intelektualnych, jest on na nowo przeżywany, „podejmowany” jak przekaz zarazem dawny i odnawiany nieustannie. Przeciwnie, jasne jest, że krytyka strukturalna ciąży ku obiektywizmowi, który potępia Poulet, gdyż struktur nie przeżywa ani twórcza świadomość, ani świadomość krytyczna. Zapewne, tkwią w sercu dzieła, ale jako jego ukryty szkielet, jako zasada obiektywnego rozumienia, dostępna tylko drogą analizy i komutacji, przy pomocy myślenia raczej geometrycznego, które

<sup>21</sup> J. Rousset, *Forme et Signification*. Paris 1962, s. XII.

<sup>22</sup> „Les Lettres Nouvelles” 1959, 24 VI.

<sup>23</sup> *Structure et hermeneutiques*. „Esprit” 1963, listopad.

nie jest uświadamianiem sobie. Krytyka strukturalna jest wolna od wszelkich redukcji transcendentnych, właściwych np. psychoanalizie czy wyjaśnianiu marksistowskiemu, ale na swój sposób wykonuje rodzaj redukcji wewnętrznej, przenikającej substancję dzieła, aby dotrzeć do jego szkieletu: nie jest to z pewnością spojrzenie powierzchowne, ale penetracja niejako radioskopowa, i tym bardziej ogarniająca zewnętrżność, im jest przenikliwsza.

Tutaj rysuje się więc ograniczenie dosyć podobne do tego, jakie Ricoeur ustalił dla mitologii strukturalnej: wszędzie gdzie jest możliwe i pożądane hermeneutyczne uchwycenie sensu w intuicyjnej zgodzie dwu świadomości, analiza strukturalna byłaby (przynajmniej częściowo) nieuprawniona i niestosowna. Można by więc wyobrazić sobie pewien podział pola literatury na dwie dziedziny. Pierwszą byłaby literatura „żywa”, a więc taka, którą może przeżyć krytyczna świadomość i którą należałoby przeznaczyć dla krytyki hermeneutycznej. Ricoeur zalicza tu dziedzinę tradycji judaistycznych i helleńskich, wyposażonych w niewyczerpane n a d w y ż k i s e n s u, dziedzinę zawsze w jakiś niejasny sposób obecną.

Drugą byłaby literatura nie tyle „martwa”, co niejako odległa i trudna do odczytania, której zagubiony sens byłby uchwytny tylko dzięki zabiegom rozeznania strukturalnego, jak np. dziedzina kultur „totemicznych”, zastrzeżona wyłącznie dla etnologów. Taki podział pracy nie jest w założeniu bynajmniej absurdalny i trzeba od razu zauważyć, że odpowiada on przezornym ograniczeniom, jakie narzuca sam sobie strukturalizm, sięgając przede wszystkim do dziedzin, które poddają się najłatwiej i niemal bez reszty zastosowaniu tej metody<sup>24</sup>. Nie można też zaprzeczyć, że taki podział pozostawiłby olbrzymi, niemal dziewiczy teren poszukiwaniom strukturalistycznym. Istotnie, teren literatury o „zagubionym sensie” jest znacznie większy niż teren pozostały, a nie zawsze jest mniej interesujący. Istnieje cała, etnograficzna niejako dziedzina literatury, której badanie byłoby dla strukturalizmu pasjonujące: literatury dalekie w czasie i przestrzeni, literatury dziecięce i ludowe, biorąc tu pod uwagę ich nowe formy, takie jak melodramat czy powieść odcinkowa, które krytyka zawsze lekceważyła, powodowana nie tylko akademickimi przesadami, ale także z tego względu, że żadne społeczne współuczestnictwo nie mogło pobudzać jej badań ani kierować nimi. Krytyka strukturalna natomiast mogłaby te literatury traktować jak materiał antropologiczny i badać je w wielkich zespołach i z uwzględnieniem ich funkcji rekurencyjnych, idąc drogą nakreśloną przez folklorystów jak Propp czy Skaftymow. Prace te, podobnie jak prace Lévi-Straussa o mitologiach prymitywnych, ukazują już płodność metody strukturalnej

<sup>24</sup> Zob. Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. 632.

zastosowanej do tego rodzaju tekstów. Pokazują także wszystko, co mogłaby ona ujawnić na temat nieznanego podłoża literatury „kanonicznej”. Fantomas czy Sinobrody nie przemawiają do nas z tak bliska jak Swann czy Hamlet, ale kto wie, czy nie mogliby nauczyć nas równie wiele. A pewne oficjalnie uświęcone dzieła, które naprawdę stały się nam w dużej mierze obce, jak twórczość Corneille'a, przemówiłyby może lepiej tym językiem, odległym i obcym, niż językiem fałszywej bliskości, jaki im się nadal z uporem narzuca, często z wyraźną szkodą.

Może tutaj strukturalizm zaczęłby odzyskiwać część terenu odstąpionego hermeneutyce: prawdziwy bowiem podział między tymi dwiema „metodami” tkwi nie w przedmiocie, lecz w postawie krytycznej. Paulowi Ricoeur, który proponował powyższy podział, twierdząc, „że część cywilizacji, ta właśnie, z jakiej nie wywodzi się nasza kultura, poddaje się lepiej zastosowaniu metody strukturalnej”, Lévi-Strauss odpowiedział pytaniem:

Czy idzie tutaj o istotną różnicę między dwoma rodzajami myśli i cywilizacji, czy po prostu o względność pozycji obserwatora, który wobec własnej cywilizacji nie może zastosować tych samych perspektyw, jakie wydają mu się normalne wobec innej cywilizacji? <sup>25</sup>

Ricoeur uznaje za niestosowne posłużenie się strukturalizmem do badania mitologii judeo-chrześcijańskiej, ale filozof melanezyjski uznałby może za niestosowną analizę strukturalną swoich własnych tradycji mitycznych, które *i n t e r i o r y z u j e*, podobnie jak chrześcijanin interioryzuje przesłanie *Biblii*. Ale, na odwrót, tenże melanezyjczyk uznałby może za właściwą analizę strukturalną *Biblii*. To, co Merleau-Ponty pisał o etnologii jako dyscyplinie, można zastosować do strukturalizmu jako metody:

Nie jest to specjalność wyznaczona przez szczególny przedmiot, którym byłyby społeczeństwa „prymitywne”; jest to raczej sposób myślenia, jaki narzuca się, kiedy przedmiot jest „inny” i wymaga, abyśmy się sami przekształcili. W ten sposób stajemy się etnologami naszej własnej społeczności, gdy nabieramy wobec niej dystansu <sup>26</sup>.

Tak więc stosunek, który łączy strukturalizm i hermeneutykę, mógłby być stosunkiem komplementarności, a nie mechanicznego rozdziału i wykluczenia; o tym samym dziele krytyka hermeneutyczna mówiłaby językiem podejmującym i wewnętrznie odtwarzającym sens, a krytyka strukturalna — językiem zachowującym dystans, zmierzając do uczynienia całości zrozumiałą. W ten sposób obie te metody odsłoniłyby znaczenia uzupełniające się, a ich dialog stałby się płodniejszy, z tym jednak za-

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 633.

<sup>26</sup> M. Merleau-Ponty, *Signes*. Paris 1960, s. 151.

strzeżeniem, że nie można by nigdy mówić tymi obydwojma językami jednocześnie<sup>27</sup>. Jakkolwiek by było, krytyka literacka nie ma żadnego powodu, by nie dać posłuchu nowym znaczeniom<sup>28</sup>, które strukturalizm może wydobyć z dzieł na pozór najbliższych i najbardziej znanych, „oddalając” od nas ich tekst [*parole*]; jedną bowiem z najgłębszych wskazówek współczesnej antropologii jest to, że dalekie także jest nam bliskie, i to właśnie przez swoją odległość.

Zresztą wysiłek zrozumienia psychologicznego, rozpoczęty przez krytykę w. XIX i nadal prowadzony w naszych czasach przez różne odmiany krytyki tematycznej, zwrócił się może zbyt wyłącznie na psychologię autorów, a niewystarczająco na psychologię publiczności lub czytelnika. Wiadomo np., że analiza tematyczna napotyka nieraz wielkie trudności w rozróżnieniu tego, co wskazuje na niezbywalną osobliwość twórczej indywidualności, od tego, co ogólnie należy do gustu, wrażliwości, ideologii epoki, albo, szerzej jeszcze, do konwencji i stałych tradycji rodzaju czy formy literackiej. Istota tej trudności tkwi niejako w spotkaniu między swoistą i „głębką” tematyką twórczej jednostki a tym, co dawna retoryka nazywała *topiką*, tj. skarbcem tematów i form stanowiących wspólne dobro tradycji i kultury. Indywidualna tematyka reprezentuje tylko wybór dokonany wśród możliwości proponowanych przez zbiorową *topikę*. Mówiąc bardzo schematycznie, widzimy więc, że udział toposu jest większy w tzw. „niższych” gatunkach, które należałoby nazwać raczej *fundamentalnymi*, takich jak bajka ludowa czy powieść przygodowa. Rola twórczej osobowości jest tam na tyle osłabiona, że badanie krytyczne zwraca się wtedy spontanicznie i słusznie ku gustom, wymaganiom,

<sup>27</sup> C. Lévi-Strauss (*Les limites de la notion de structure en ethnologie. Sens et usage du mot structure*. Mouton 1962, s. 44—45) wskazuje na podobne relacje między historią a etnologią: „Struktury objawiają się tylko obserwacji prowadzonej z zewnątrz. Obserwacja taka natomiast nie może nigdy uchwycić procesów, które nie są przedmiotami analitycznymi, lecz szczególnym sposobem, w jaki podmiot przeżywa czasowość (...). Historyk może czasem pracować jako etnolog, a etnolog jako historyk, ale ich metody są komplementarne, w tym znaczeniu słowa, w jakim posługują się nim fizycy, tzn. że nie można zarazem i w tym samym czasie zdefiniować [podkreśl. red.] ściśle stadium A i stadium B (co jest możliwe tylko z zewnątrz i w terminach strukturalnych) i przeżyć empirycznie [podkreśl. red.] przejście od jednego do drugiego (co byłoby jedynym możliwym do zrozumienia sposobem uchwycenia owego przejścia). Nawet nauki o człowieku mają swoje zasady nieoznaczoności”.

<sup>28</sup> Nowe znaczenie nie jest konieczne nowym sensem: jest nowym powiązaniem formy i sensu. Jeśli literatura jest sztuką znaczeń, odnawia się — a wraz z nią krytyka — albo przez sens, albo przez formę, zmieniając charakter tego połączenia. Zdarza się więc, że współczesna krytyka odnajduje w tematach lub stylach to, co krytyka klasyczna znalazła już w ideach czy uczuciach. Dawny sens powraca do nas związany z nową formą i to przesunięcie modyfikuje całe dzieło.

potrzebom stanowiącym to, co nazywa się potocznie o c z e k i w a n i a m i publiczności. Ale trzeba by też umieć rozróżnić to wszystko, co „wielkie dzieła”, nawet najbardziej oryginalne, zawdzięczają owym wspólnym dyspozycjom. Jak np. docenić szczególną jakość powieści stendhałowskiej, nie biorąc pod uwagę tematyki wspólnej dla wyobraźni powieściowej, w jej uogólnieniach historycznych i ponadhistorycznych? <sup>29</sup> Spitzer odpowiada, że późne — i w sumie dość proste — odkrycie znaczenia tradycyjnego toposu w literaturze klasycznej było jednym z elementów, które „zniechęciły” go do stylistyki psychoanalitycznej <sup>30</sup>. Jednakże przejście od tego, co można by nazwać psychologizmem wobec autora, do absolutnego antypsychologizmu nie jest może tak nieuniknione, jak się wydaje. Albowiem topos, choćby najbardziej konwencjonalny, nie jest od psychologii bardziej niezależny niż temat indywidualny: odnosi się po prostu do innej psychologii — tym razem zbiorowej, do jakiej współczesna antropologia w pewnej mierze nas przygotowała, a której literackie implikacje zasługiwałyby na systematyczne badanie. Wadą współczesnej krytyki jest może nie tyle jej psychologizm, co zbyt indywidualistyczna koncepcja psychologii.

Krytyka klasyczna — od Arystotelesa de la Harpe'a — zwracała w pewnym sensie znacznie więcej uwagi na te antropologiczne dane literatury. Umiała bowiem wyznaczyć, bardzo wąsko, ale bardzo dokładnie, wymagania tego, co nazywała *prawdopodobieństwem*, tj. wyobrażenia publiczności o rzeczach prawdziwych lub możliwych. Rozróżnienia między rodzajami, pojęcia epickości, tragiczności, heroizmu, komizmu, powieściowości, odpowiadały pewnym wielkim kategoriom postaw umysłowych, które usposabiają tak czy inaczej wyobraźnię czytelnika i każą mu pragnąć czy oczekiwać określonych typów sytuacji, działań, wartości psychologicznych, moralnych, estetycznych. Nie można powiedzieć, aby badanie tych podstawowych skłonności, które są udziałem literackiej wrażliwości człowieka i które ją kształtują (Gilbert Durand słusznie nazwał je antropologicznymi strukturami przedmiotu wyobrażonego [*de l'imaginaire*]), zaprzętały dotąd wystarczająco krytykę i teorię literatury. Bachelard dał nam typologię wyobraźni „materialnej”: niewątpliwie istnieje także np. wyobraźnia zachowań, sytuacji, stosunków międzyludzkich, wyobraźnia *dramatyczna* w szerokim tego słowa znaczeniu, która wyraźnie ożywia produkcję i konsumpcję dzieł teatralnych i powieściowych. Topika tej wyobraźni, strukturalne prawa jej funkcjonowania są na pewno ważne — przede wszystkim dla krytyki literackiej. Niewątpliwie stanowią one będą jedno

<sup>29</sup> Do tego twierdzenia doprowadza nas bardzo piękna książka G. Duranda, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Paris 1961.

<sup>30</sup> Spitzer, *op. cit.*, s. 27.

z zadań tej szerokiej aksjomatyki literatury, której pilną potrzebę uświadomił nam Valéry. Największa siła oddziaływania literatury opiera się na subtelnej grze między oczekiwaniem a niespodzianką, „której nie odgadnie żadne oczekiwanie na świecie”<sup>31</sup>, między „prawdopodobnym”, przewidzianym i oczekiwanym przez publiczność, a nieprzewidywalnością twórczości. Czy jednak właśnie to, co nieprzewidywalne, ów niezmierny wstrząs wywołany przez wielkie dzieła, nie rozbrzmiewa całą siłą w tajemnych głębiach tego, co prawdopodobne? „Wielki poeta — mówi Borges — to nie ten, co wymyśla, ale ten, co odkrywa”<sup>32</sup>.

## 4

Valéry marzył o historii Literatury rozumianej „nie tyle jako historia autorów i zdarzeń z ich kariery lub kariery ich dzieł, ile jako Historia umysłu wytwarzającego lub konsumującego »literaturę«, a historię taką można by napisać bez wymieniania nazwiska jakiegokolwiek pisarza”. Wiadomo, jakie echa wywołała ta myśl u takich autorów, jak Borges czy Blanchot, i już Thibaudet starał się, dokonując ciągłych porównań i połączeń, stworzyć Republikę Literacką, w której zaczęłyby się zacieierać różnice między osobami. Ta ujednolicona wizja pola literackiego jest bardzo głęboką utopią i pociąga nas nie bez powodu, gdyż literatura to nie tylko zbiór dzieł autonomicznych lub „wpływających” na siebie w szeregu przypadkowych i niezależnych wzajemnie spotkań. Jest koherentną całością, spójną przestrzenią, wewnątrz której dzieła stykają się i przenikają wzajemnie; jest także z kolei częścią związaną z innymi w szerszej przestrzeni „kultury”, gdzie jej własna wartość jest funkcją całości. Z tych dwojakich powodów literatura podlega badaniu struktury wewnętrznej i zewnętrznej.

Wiadomo, że przyswojenie języka nie dokonuje się u dziecka przez zwykłe poszerzanie słownictwa, ale raczej przez szereg wewnętrznych podziałów, nie zmieniających całościowego sposobu ujęcia: na każdym etapie kilka słów, jakimi dziecko dysponuje, stanowi dla niego cały język, służąc mu do określenia wszystkiego ze wzrastającą dokładnością, ale bez luk. Podobnie dla człowieka, który przeczyta tylko jedną książkę, książka ta jest całą jego „literaturą”, w podstawowym znaczeniu. Kiedy przeczyta dwie, te dwie książki podzielią między siebie całe jego pole literatury, bez żadnej przerwy między nimi — i tak dalej; kultura właśnie dlatego, że nie musi wypełniać luk, może się w z b o g a c a ć: pogłębia się i różnicuje, ponieważ nie musi się rozprzestrzeniać.

<sup>31</sup> P. Valéry, *Oeuvres*. T. 2. Paris 1960, s. 560.

<sup>32</sup> J. L. Borges, *Labyrinthes*. Paris 1953, s. 119.



Można by więc poniekąd uznać, że „literatura” całej ludzkości (tzn. sposób, w jaki dzieła pisane układają się w umysłach ludzi) tworzy się w analogicznym procesie — jest to oczywiście prymitywne uproszczenie. Produkcja literacka to mówienie [*parole*], w sensie, jaki nadał temu słowu Saussure, szereg indywidualnych aktów, częściowo autonomicznych i nieprzewidywanych; ale „konsumpcja” literatury dokonywana przez społeczeństwo to język, a więc całość, której elementy, niezależnie od ich liczby i natury, mają tendencję do układania się w spójny system. Raymond Queneau powiada żartobliwie, że każde dzieło literackie jest albo *Iliadą*, albo *Odyseją*. Ta dychotomia nie zawsze była metaforą: jeszcze u Platona znaleźć można echo pojęcia „literatury”, którą sprowadzało się niemal do tych dwóch poematów, a która nie uważała się wcale za niepełną. Jon nie zna i nie chce znać niczego poza Homerem: „Wydaje mi się — powiada — że to dość”, gdyż Homer mówi wystarczająco o wszystkim, a kompetencja rapsoda musiałaby być encyklopedyczna, gdyby poezja naprawdę wynikała z wiedzy (Platon podważa tylko to ostatnie twierdzenie, a nie uniwersalność dzieła). Od tej pory literatura dzieliła się raczej niż rozprzestrzeniała, przez wieki widziano w dziele Homera załączek i źródło wszelkiej literatury. Mit ten nie jest pozbawiony prawdy i podpalacz Aleksandrii nie mylił się całkowicie, stawiając sam tylko *Koran* na równi z całą biblioteką. Czy biblioteka cywilizacji zawiera jedną książkę, dwie książki czy wiele tysięcy, zawsze jest pełna, ponieważ w umyśle ludzkim tworzy zawsze całość i system.

Retoryka klasyczna miała wyraźną świadomość tego systemu, który formalizowała w teorii rodzajów. Istniała epepeja, tragedia, komedia itd. — i wszystkie te rodzaje bez reszty dzieliły między siebie pole literatury. Teorii tej brakowało jedynie wymiaru czasowego, przekonania, że system może ewoluować. Boileau widział, jak na jego oczach umierała epepeja i rodziła się powieść, nie umiając wprowadzić tych zmian w swoją sztukę poetycką. Wiek XIX odkrył historię, ale zapomniał o koherencji całości: jednostkowa historia dzieł i autorów zaciera system rodzajów. Tylko Brunetière próbował syntezy, ale wiadomo, że mariaż Boileau z Darwinem nie był zbyt szczęśliwy: wedle Brunetière’a ewolucja rodzajów ma coś z czystego organicyzmu; każdy rodzaj rodzi się, rozwija i umiera — tak jak odrębny gatunek [biologiczny], nie kłopotząc się o sąsiadów.

W tej dziedzinie zamiarem strukturalizmu jest towarzyszyć globalnej ewolucji literatury, dokonując przekrojów synchronicznych na różnych etapach i porównując ze sobą poszczególne systemy. Ewolucja literacka objawia się wówczas w całym swoim bogactwie, które na tym polega, że system żyje wciąż się zmieniając. I tu także drogę wytyczyli rosyjscy formalisci, żywo interesując się zjawiskami dynamiki strukturalnej i wy-

odrębniając pojęcie zmiany funkcji. Zanotowanie odosobnionego zjawiska obecności lub braku formy czy tematu literackiego w takim czy innym punkcie ewolucji diachronicznej nie znaczy nic, dopóki badanie synchroniczne nie pokaże, jaka jest funkcja danego elementu w systemie. Dany element może utrzymać się zmieniając funkcję lub przeciwnie, zniknąć, pozostawiając swą funkcję innemu.

Mechanizm ewolucji literackiej — mówi Boris Tomaszewski, kreśląc historię poszukiwań formalistów w tym zakresie — ujawnia się stopniowo, prezentując się nie jako ciąg form zastępujących się wzajemnie, ale jako ciągła zmiana funkcji estetycznej chwytów literackich. Każde dzieło jest zorientowane względem kontekstu [*milieu*] literackiego, a każdy element względem całego dzieła. Element, który ma określoną wartość w pewnej epoce, zmieni całkowicie funkcję w innej. Formy groteskowe, które w epoce klasycyzmu były uważane za źródła komizmu, w epoce romantycznej stały się jednym ze źródeł tragiczności. Właśnie w tej nieustannej zmianie funkcji objawia się prawdziwe życie elementów dzieła literackiego<sup>33</sup>.

W szczególności Szklowski i Tynianow badali w literaturze rosyjskiej funkcjonalne przemiany, które sprawiały np., że jakaś forma podrzędna przechodziła do grupy „form kanonicznych”, że utrzymywał się stały przepływ między literaturą popularną a literaturą oficjalną, między akademizmem a „awangardą”, między poezją a prozą itd. Dziedzictwo, jak lubił mówić Szklowski, przechodzi zwykle z wuja na siostrzeńca, a ewolucja uswięca młodszą gałąź. Tak więc Puszkina wnoszą do wielkiej poezji chwyt XVIII-wiecznych wierszy sztambuchowych, Niekrasow zapożycza się w dziennikarstwie i wodewilu, Błok w pieśni cygańskiej, Dostojewski w powieści kryminalnej<sup>34</sup>.

Tak rozumiana historia literatury staje się historią systemu: znaczenie ma ewolucja funkcji, a nie poszczególnych elementów, znajomość zaś synchronicznych relacji wyprzedza oczywiście znajomość procesów. Z drugiej strony jednak, jak zauważa Jakobson, literacki obraz epoki ukazuje czas terażniejszy nie tylko twórczości, ale także kultury, a więc pewien sposób widzenia przeszłości —

[ukazuje] nie tylko produkcję literacką danej epoki, ale także tę część tradycji literackiej, która pozostała żywa albo została wskrzeszona w danym okresie (...). Wybór z klasyków, jakiego dokonuje nowy prąd, reinterpretacja, jaką proponuje, oto główne problemy synchronicznych badań literackich<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Tomaszewski, *op. cit.*, s. 238—239.

<sup>34</sup> O koncepcjach formalistów rosyjskich zob. B. Eichenbaum, *Théorie de la méthode formelle*, i J. Tynianow, *De l'évolution littéraire*. W: *Théorie de la littérature*. Paris 1966. Zob. także Erlich, *op. cit.*, s. 227—228. — N. Gourfinkel, *Les Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie*. „Le Monde Slave” 1929, luty.

<sup>35</sup> *Essais de linguistique générale*, s. 212.

W konsekwencji zaś — strukturalnej historii literatury, która jest tylko ułożeniem w diachronicznej perspektywie kolejnych obrazów synchronicznych. W obrazie klasycyzmu francuskiego swoje miejsce mają Homer i Wergiliusz, nie zaś Dante i Szekspir. W naszym obecnym krajobrazie literackim odkrycie (lub wymyślenie) baroku ma większe znaczenie niż dziedzictwo romantyczne, a nasz Szekspir nie jest Szekspirem Woltera czy Wiktora Hugo: jest współczesnym Brechta i Claudela, podobnie jak nasz Cervantes jest współczesny Kafce. Epoka określa się zarówno przez to, co czyta, jak przez to, co pisze, i te dwa aspekty jej „literatury” determinują się wzajemnie:

Gdyby dane mi było przeczytać jakąkolwiek dzisiaj napisaną stronicę — tę na przykład — tak jak czytać się ją będzie w roku 2000, znałbym literaturę roku 2000<sup>86</sup>.

Do tej historii w wewnętrznych podziałach w pola literackiego, którego program jest już nader bogaty (wystarczy pomyśleć, czym byłaby ogólna historia opozycji między prozą a poezją, opozycji fundamentalnej, elementarnej, stałej, niezmiennej w swojej funkcji, nieustannie odnawianej w środkach), trzeba by dodać historię znacznie głębszego podziału między literaturą a wszystkim, co nią nie jest. Byłaby to już nie historia literatury, ale historia stosunków między literaturą a całością życia społecznego: historia funkcji literatury. Formaliści rosyjscy podkreślali wyróżniający charakter faktu literackiego. Literackość jest także funkcją nieliterackości i nie sposób podać stałej definicji: trwa tylko świadomość granicy. Każdy wie, że narodziny kina zmieniły status literatury: odebrały jej niektóre funkcje, ale użyczyły jej pewnych własnych środków. A to przekształcenie jest niewątpliwie dopiero początkiem. Jak literatura przeżyje rozwój innych środków przekazu? Nie wierzymy już, jak wierzano od Arystotelesa do La Harpe’a, że sztuka jest naśladownictwem natury, i tam, gdzie klasycy szukali przede wszystkim pięknego podobieństwa, my przeciwnie, szukamy radykalnej oryginalności i absolutnej nowości [*création absolue*]. Czy w dniu, w którym Książka przestanie być głównym nośnikiem wiedzy, raz jeszcze zmieni się jedynie sens literatury? A może po prostu przeżywamy ostatnie dni Książki. Ten proces rozgrywający się obecnie — powinien uwrażliwić nas na epizody przeszłości: nie możemy w nieskończoność mówić o literaturze tak, jakby jej istnienie wynikało z niej samej, jakby jej stosunek do świata i ludzi nigdy się nie zmieniał. Brakuje nam np. historii czytelnictwa [*lecture*], historii intelektualnej, społecznej, a nawet fizycznej. Jeśli wierzyć świętemu Augustynowi<sup>87</sup>, jego mistrz Ambroży był pierwszym człowiekiem

<sup>86</sup> J. L. Borges, *Enquêtes*. Paris 1957, s. 224.

<sup>87</sup> *Confessiones*, liber VI, cyt. przez Borgeśa, *op. cit.*, s. 165.

starożytności, który czytał po cichu, nie wymawiając głośno tekstu. Prawdziwa Historia składa się z tych wielkich chwil milczenia. A wartością jakiejś metody jest może zdolność odkrywania pytań w każdej formie milczenia.

Przełożyła *Wanda Błońska*