

Hayden White

Zagadnienie przemiany w historii literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/1, 277-293

1989

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HAYDEN WHITE

ZAGADNIENIE PRZEMIANY W HISTORII LITERATURY

Każde omówienie tematu tak obszernego jak „przemiana w literaturze” należy zacząć od wskazania przedmiotów, które rozumie się jako zajmujące to, co można by nazwać „polem literatury”. To właśnie owe przedmioty i relacje między nimi przechodzą proces „przemiany” będący tematem tych rozważań. Wszelka systematyczna analiza tej dziedziny ma na celu określenie rozmaitych rodzajów przemiany, jakim ulegają te przedmioty i ich wzajemne relacje, oraz prawa czy zasady rządzących każdą poszczególną sekwencją przemian.

Jakie to przedmioty zajmują „pole literatury”? Na pozór wydaje się, że odpowiedź na to pytanie nie nastrocza żadnych trudności. Powiedzielibyśmy zapewne, że pole literatury składa się z wszystkich przedmiotów, które są wyraźnie „literackie”, a nie tylko „werbalne”. Jednakże rozróżnienie między artefaktem specyficznie „literackim” a artefaktem ogólnie „werbalnym” nie jest czymś bezwzględnie danym. W istocie od tysiąclecia trwające rozbieżności zdań co do kryteriów tego rozróżnienia doprowadziły do wytworzenia się czterech zasadniczych tradycji literaturoznawstwa, wyodrębnianych przez historyków teorii literatury: mimitycznej, pragmatycznej, czyli dydaktycznej, ekspresywnej i obiektywnej¹. To właśnie problematyczna natura specyficznie literackiego artefaktu narzuca konieczność nauki o literaturze. Gdybyśmy dysponowali kryteriami, co do których panowałaby powszechna zgodność, pozwalającymi określić, co składa się na artefakt swoiście literacki, nie

[Hayden White, amerykański teoretyk literatury, zajmujący się głównie pograniczami literatury i historii oraz strukturą dyskursu historycznego; profesor University of California, Santa Cruz, autor książek: *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe* (1973), *The Tropics of Discourse* (1978), *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representations* (1987).

Przekład według: H. White, *The Problem of Change in Literary History*, „New Literary History” 7 (1975), nr 1, s. 97—111.]

¹ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1953. Przedruk New York 1958, s. 3—29.

mielibyśmy żadnych trudności ze zdefiniowaniem przedmiotów zajmujących pole literatury. Niewielką też trudność sprawiałoby nam zapewne rozpoznanie zachodzących tam przemian. Nie dysponując jednak powszechnie uznanymi kryteriami pozwalającymi wskazać, co jest, a co nie jest dziełem specyficznie literackim, nie mamy pewności, jakie przedmioty zajmują rzeczywiście pole literatury, oraz, *a fortiori*, jakim przemianom podlegają i jakie są prawa czy zasady rządzące kolejnym artykułowaniem się tej dziedziny w czasie.

Cztery wspomniane wyżej tradycje literaturoznawstwa można by oczywiście uważać za dostarczające nam wyczerpującej listy typów przedmiotów zajmujących pole literatury. Różnie charakteryzując naturę dzieła „prawdziwie” literackiego, owe tradycje krytyczne — mimetyczna, pragmatyczna, ekspresywna i obiektywna — odsyłają nas odpowiednio do kontekstu historycznego, odbiorców, twórcy i samego dzieła jako elementów składających się na pole literatury. Moglibyśmy zatem stwierdzić, że każde wszechstronne badanie przemian zachodzących w tej dziedzinie musi brać pod uwagę przeobrażenia zachodzące w relacjach między tak wyróżnionymi elementami. Uznając, że przemiany w którymkolwiek z tych elementów muszą spowodować przemiany w sposobach, w jakie wszystkie one pozostają we wzajemnej z sobą zależności, moglibyśmy wyobrazić sobie rzetelną poznawczą historyczną analizę tej dziedziny w ogóle. Dokonawszy zaś takiej analizy, moglibyśmy przejść do zagadnienia ogólnych praw rządzących następstwem wszystkich znanych nam zasadniczych przeobrażeń w strukturze tej dziedziny. Pozwoliłoby to nam wyróżnić rozmaite stadia, poprzez które dziedzina ta, rozpatrywana jako pewna struktura historyczna, przeszła w znamienym dla siebie procesie rozwoju od przejawów najwcześniejszych aż do najnowszych.

Analiza taka nie narzucałaby jakiegoś grubo redukcyjnego czy sprowadzającego wszystko do jednej przyczyny pojmowania pola literatury. Nie musielibyśmy koniecznie twierdzić, że jednemu z elementów tego pola, np. kontekstowi historycznemu, odbiorcom, twórcy czy dziełu, przysługuje status najwyższej przyczyny sprawczej, której pozostałe elementy są skutkami bądź przejawami wtórnymi. W istocie analiza ta najprawdopodobniej prowadziłaby do wniosku, że różne elementy grają różne role — agensów, narzędzi i skutków — w zależności od okresu i miejsca w historycznym *continuum*. Niemniej jednak, gdyby naprawdę interesowała nas systematyka, zmuszeni bylibyśmy szukać jakiejś zasady ogólnej, za której pomocą można by charakteryzować i tym samym tłumaczyć wszelkie typy przemian pojawiające się w tej dziedzinie. Zmuszeni bylibyśmy szukać poza literackiej podstawy wszelkich przemian specyficznie literackich.

Oczywiste jest, że formułując zagadnienie w tych kategoriach, poruszyliśmy kwestię relacji między poszczególnymi częściami pola litera-

tury a polem tym rozpatrywanym jako całość, czy też, ujmując to inaczej, stosunku, w jakim pozostają do siebie wymiary mikro- i makroskopowy praktyki literackiej. Na poziomie najbardziej mikroskopowym dane dzieło literackie można ujmować jako ulegające przemianom w tych kilku wersjach, jakie wytwarzają jego pierwotny autor, jego wydawcy, a nawet jego kolejni czytelnicy. Określony gatunek dzieł literackich można ujmować jako przechodzący kolejne przemiany wskutek eksperymentów dokonywanych na nim przez daną grupę, pokolenie czy formację autorów i interpretatorów. Owe grupy, generacje, i formacje same z kolei ulegają przemianom, pod względem zarówno socjologicznym, jak i pojmowania funkcji artysty w stosunku do kontekstu historycznego, odbiorców czy samego dzieła sztuki. Cała klasa odbiorców dzieł literackich (publiczności) może ulegać przemianom, tak wewnętrznym, jak i w swych relacjach do środowiska twórców, a także do szerszego kontekstu społeczno-kulturalnego. Sam zaś kontekst może podlegać przemianom, które, nawet jeśli nie znajdują bezpośredniego odzwierciedlenia w dziełach sztuki tworzonych w czasie ich zachodzenia, w środowiskach artystycznych czy w strukturze odbiorców, w takim czy innym punkcie całego historycznego *continuum* w jakiś sposób oddziałują wszakże na wszystkie te trzy elementy.

To, jak historyk literatury ujmie tę złożoną sieć przemian i ciągłości, zależeć będzie w dużej mierze od tego, skąd postanawia wejść w dziedzinę literatury, czyli od obranego przezeń punktu widzenia, od którego zaczyna przegląd tej dziedziny w ogóle. Mówiąc ściślej, o tym, jak historyk literatury pojmuje możliwe przemiany zachodzące w owej dziedzinie, decyduje przede wszystkim przyjęta przezeń koncepcja relacji, w jakich pozostają do siebie kontekst, odbiorcy, twórca i dzieło. Samo dzieło zajmować będzie oczywiście pozycję uprzywilejowaną w każdym wstępnym przeglądzie pola literatury, ponieważ stanowi zarówno główną daną, którą należy wyjaśnić (*explanandum*), jak i podstawowy dowód, jakim trzeba się posłużyć, by wyjaśnić, co zdaje się zachodzić w tej dziedzinie (*explanans*).

Nasuwa się tu naturalnie pewna trudność, która — można by powiedzieć — tkwi u sedna problematyki historii literatury. Jedną z zasad logiki jest to, że to samo *datum* czy ten sam fakt nie może jednocześnie być tym, co należy wyjaśnić (*explanandum*) i służyć jako wyjaśnienie, dlaczego to coś jest tym właśnie, czym jest (*explanans*)². Dla krytyka literatury owa podwójna funkcja artefaktu literackiego nie przedstawia takiego problemu jak dla historyka literatury, krytyka bowiem przeważ-

² Omówienie stosunku między *explanans* a *explanandum* w logice wyjaśnień zob. C. G. Hempel, *Explanation in Science and History*. W: W. H. Dray (ed.), *Philosophical Analysis and History*. New York 1966, s. 95—126.

nie mniej jest zainteresowana wyjaśnianiem niż oceną lub eksplikacją. Krytyce oceniającej i eksplikacyjnej można wprawdzie przypisać pewnego rodzaju wyjaśnianie zawarte w niej *explicite*, jednakże krytyk tego typu nie zajmuje się przede wszystkim wyjaśnianiem, a przynajmniej nie tak, jak musi się nim zajmować naukowiec czy historyk. Krytyk nie będący historykiem może wszak schronić się w fikcję ukończonego dzieła, skończonego przedmiotu, jakim jest tekst obrany przezeń do analizy (niezależnie od tego, jak złożone może być pojęcie tekstu, którym dany krytyk się posługuje). Historyk natomiast, jeśli ma być prawdziwym historykiem, a nie jedynie antykwariuszem czy kronikarzem oderwanych od siebie wydarzeń, musi się zajmować nie tylko poszczególnymi dziełami literackimi, ale także całymi ich klasami; co ważniejsze, musi się on zajmować nie tylko ostateczną formą, jaką dzieła przyjęły w dziejach, lecz również procesem, w którego wyniku doszło zarówno do tych form, jak i relacji między formami, jakie wydają się mieć w różnych epokach czy okresach.

W jaki sposób dana forma dzieła literackiego pojawiła się tak, jak się pojawiła, gdzie i kiedy, oto problemy, które muszą rozwiązywać historycy. Rozstrzygnięcia tych zagadnień określą zakres możliwych odpowiedzi na pytania ważniejsze, bo dotyczące tego, dla czego określona forma literatury pojawiła się tam właśnie, wtedy i w taki, a nie inny sposób. Jednakże rozwiązania te, niezależnie od tego, jak dalece obwarowane zastrzeżeniami, będą zakładać jakąś teorię współzależności zachodzących między trzema pozostałymi elementami pola literatury; te zaś współzależności z kolei będą z konieczności interpretowane w modalności związków przyczynowo-skutkowych — nawet wtedy, gdy — jak w najbardziej formalistycznych z „obiektywnych” strategii krytycznych — wyraźnie zaprzecza się, jakoby wiązanie dzieła z jego kontekstem mogło okazać się użyteczne.

Nawet wtedy, gdy jak w Nowej Krytyce ogranicza się do mówienia tylko o możliwych „skutkach”, o oddziaływaniu konstrukcji literackiej na jakiegoś wyobrażonego „czytelnika idealnego”, milcząco przywołuje się przecież pojęcie przyczynowości. W chwili bowiem, gdy zestawia się tak zanalizowane dzieło z innym, analizowanym w ten sam sposób, aby porównać ich struktury, już przywołało się *explicite* pojęcie *przemiany* w literaturze, *implicite* zaś postawiło pytanie, jak przemiana ta była możliwa i dla czego mogła nastąpić tak, jak nastąpiła. Nawet jeśli kwestię przyczynowości podaje się w wątpliwość przez odwoływanie się do „tajemnicy” twórczości poetyckiej, nadal przyjmuje się istnienie jakiegoś czynnika sprawczego, przyczyny, której przedmiot sztuki jest skutkiem. Różnica zakłada zmianę. Zmiana zakłada przyczynę. Tam zaś, gdzie nie rozważa się przyczyny, musimy upatrywać pewnego niedostatku rygoru analitycznego, bądź też rozmyślnego ograniczenia analizy z innych, pozaliterackich lub ideologicznych względów.

Niewątpliwie badanie przyczyn przemiany w literaturze napotykać musi te same trudności, wobec których stają historycy w ogóle, ilekroć starają się wyjaśnić określone zdarzenia bądź związki zdarzeń w jakimkolwiek wycinku historycznego *continuum*. Podstawową trudnością w takich badaniach jest przechodzenie z niezachwianą analityczną pewnością od mikroskopowych do makroskopowych poziomów historycznego działania się. Jest to problem, który Claude Lévi-Strauss określił jako paradoks epistemologiczny wspólny wszelkim domniemaniu „naukowym” wyjaśnieniom w naukach humanistycznych. Paradoks ów polega na tym, że informacja, jaką przekazuje wyjaśnienie naukowe, musi pozostawać w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do stopnia rozumienia przypisywanego temu wyjaśnieniu. Im więcej informacji o określonym zjawisku, tym mniej należy oczekiwać rozumienia; im zaś większe rozumienie, tym mniej danych, do których dałoby się wprost zastosować składające się na wyjaśnienie uogólnienia³.

W swym interesującym omówieniu wyjaśnień historycznych Lévi-Strauss dowodzi, że w każdym historycznym ujęciu określonego zjawiska w toku ekspozycji przechodzi się arbitralnie od jednego poziomu ogólności do innego, od najbardziej drobiazgowych danych biograficznych do najszerszych charakterystyk historii-w-ogóle. Przekładając jego rozważania na kategorie odpowiednie do naszego przedmiotu, oznacza to, że każda historia literatury w toku swego przedstawiania przemian w tej dziedzinie będzie przechodzić arbitralnie od dzieła do twórcy, do odbiorców, do kontekstu historycznego lub kontekstów dzieła i z powrotem, rozszerzając i zacieśniając kręgi ogólności tak, by dostarczać na przemian informacji (danych) i strategii do ich rozumienia, aż do chwili, gdy autor wyjaśnienia badanego zjawiska uzna to wyjaśnienie za całkowite lub przynajmniej wystarczające dla swoich celów.

Jeśli zwielokrotnimy kategorie modelu Lévi-Straussa i zmienimy je tak, by opisywały poziomy ogólności dające się wyróżnić w dziedzinie literatury, możemy sobie wyobrazić taki oto model, za którego pomocą dałoby się scharakteryzować przewidywalne odmiany historii literatury:

ROZUMIENIE (Historiozofia)		
Poziom ogólności	Cały kontekst historyczny	} Historiografia
	Określone konteksty historyczne	
	Cała publiczność literacka	
	Określone publiczności literackie	
	Środowisko twórców	
	Poszczególni twórcy literatury	
	Artefakty literackie	
	Artefakty werbalne w ogóle	
INFORMACJA (Kronika)		

³ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajaczkowski. Warszawa 1969, s. 392–393.

Ten model różnych poziomów, jakie obrać może historyk literatury, pozwala rozróżniać między „filozoficznym”, „kronikarskim” i „historiograficznym” pojmowaniem przemiany w literaturze. Heglowskie podejście do historii literatury byłoby przykładem odmiany filozoficznej. Analizę zaczyna się tam na poziomie najbardziej ogólnym (poziomie całego kontekstu historycznego, którego zasadniczą naturę uważano za poznaną), następnie schodzi się do poszczególnych poziomów po potwierdzenie lub przykłady ilustrujące ogólne zasady rozumienia i zawsze wraca się na poziom najogólniejszy, będący końcowym punktem analizy. Przemianę w literaturze pojmuje się jako część pewnego szerszego procesu ewolucji, pozostającą w takim stosunku do całości jak mikrokosmos do makrokosmosu. Analiza jakiegoś tekstu, jakiegoś zbioru tekstów, mentalności danego twórcy czy środowiska twórców bądź odbiorców polegałaby na odkryciu, w jakiej mierze każdy z tych elementów odzwierciedla lub rekapitułuje to, co przyjęto za strukturę formalną i cechy całości. Strategia ta odbija od swego wariantu marksistowskiego, w którym zawsze zaczyna się od rozważenia określonego kontekstu społecznego i na nim też kończy, skupiając się na określeniu form świadomości ujawniających się w dziełach literackich wytworzonych w tym kontekście i odzwierciedlających, zaciemniających lub odsłaniających bardziej podstawową — z ontologicznego punktu widzenia — strukturę produkcji, wymiany i konsumpcji.

W krytyce marksistowskiej dzieło literackie uważa się za pewien mikrokosmos makrokosmosu, jakim jest określony kontekst historyczny, ale jest to zawsze mikrokosmos napiętnowany skazą wynikającą z formy, którą dzieło sztuki zmuszone jest przybrać w danym systemie wymiany towarowej. Interpretacja — jak podkreślał zawsze nieżyjący już Lucien Goldmann — polega na ustaleniu miejsca, jakie twórcy i odbiorcy zajmują w określonym porządku społecznym, ten zaś sam jest wytworem określonego systemu społecznych stosunków produkcji⁴. Należy wykazać, że zarówno forma dzieła, jak i jego ukryta treść, są pochodnymi form świadomości możliwych w ramach takiego systemu. „Formy świadomości” z kolei trzeba interpretować w kategoriach nie jednostki, lecz klasy, należy bowiem założyć, że żadna czysto indywidualna wizja, choćby najbardziej wnikliwa, olśniewająca czy „poprawna” w swych postrzeżeniach nie zdoła znaleźć odbiorców zdolnych ją odebrać jako powszechnie usankcjonowaną formę ekspresji artystycznej, mianowicie dlatego, że w tym ujęciu „odbiorcy” to nic innego jak właśnie owe grupy czy klasy posiadające kapitał pozwalający im funkcjonować

⁴ L. Goldmann, *Structure: Human Reality and Methodological Concept*. W: R. Macksey, E. Donato (eds), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Baltimore 1970, s. 98—109.

jako odbiorcom towarów artystycznych wytwarzanych przez twórców w określonym czasie i miejscu.

Należy zauważyć, że marksistowskie podejście do historii literatury jest z historycznego punktu widzenia o tyle rzetelniejsze niż podejście heglowskie, iż kładzie nacisk na strukturalne zróżnicowanie poszczególnych okresów w całym procesie dziejowym. Dla ortodoksyjnego heglisty odróżnianie jednego okresu historii od innego możliwe jest jedynie dzięki przemianom w treściach doświadczenia, a nie dzięki strukturalnym różnicom między kolejnymi formami świadomości. Struktura świadomości pozostaje przez całe dzieje niezmienna; zmiany jakościowe interpretowane są wyłącznie w kategoriach zmieniającego się stopnia samowiedomości, jaką przejawia Duch w swym pochodzie przez świat. Dla marksisty natomiast struktura świadomości jest zawsze funkcją sposobów *praxis* sankcjonowanych danymi sposobami produkcji oraz systemem społecznych stosunków produkcji wzniesionym na ich podstawie. A ponieważ wszystkie powszechnie usankcjonowane formy ekspresji kulturowej, do których należy „literatura”, nieodzownie odzwierciedlają formy społecznej *praxis*, panujące w danym czasie i miejscu, celem historii literatury musi być wykazanie, w jaki sposób dana forma literacka dostosowana jest do przedstawienia zbioru przeżywanych wówczas wzajemnych relacji możliwych w ramach tej *praxis*. Powszechnie usankcjonowane formy ekspresji kulturowej zawsze zaś zgodne są z możliwymi formami świadomości klasy panującej, krytyka musi zatem starać się odkryć stosunki produkcji kryjące się za przedmiotami sztuki danego czasu i miejsca, a przedstawiane w odpowiednio „wyidealizowanych” (tj. zmistyfikowanych) formach. Zarówno owe treści przedmiotu sztuki, jak i różnorodne formy ich możliwej mistyfikacji, będą się zmieniać wskutek zmian w strukturach społecznych, w których tak twórcy, jak ich odbiorcy, zajmują stosunkowo dobrze określone i względnie uprzywilejowane miejsce.

Niemniej jednak, jeśli nawet marksistowskie podejście do historii literatury wydaje się z historycznego punktu widzenia rzetelniejsze niż jego heglowski odpowiednik z racji swego usiłowania osadzenia „literatury” w bardziej konkretnym świecie „społeczeństwa” zamiast w teoretycznie bardziej abstrakcyjnej sferze Bytu-w-ogóle, to nie jest wcale takie oczywiste, że dla ustalenia stadiów, przez które „literatura” przechodzi w swym rozwoju, „społeczeństwo” jest z historycznego punktu widzenia czymś bardziej podstawowym niż sama właśnie „literatura”. Ostatecznie, jeśli literatura stanowi jedną z form społecznej *praxis*, to teoretycznie rzecz biorąc, nie ma żadnego powodu, dla którego należałoby się koncentrować nie na niej, lecz na społeczeństwie. Kategorie analizy marksistowskiej (podział pracy, walka klas, prawo zależności między bazą a nadbudową) mogą być trafne w krytyce treści ideologicznej jakiejś burżuazyj-

nej teorii historii, nie są wszakże szczególnie przydatne w naszych próbach konceptualizacji historii literatury. Są po prostu za mało subtelne. Umieściwszy dane dzieło literackie w ramach takiego czy innego okresu historii społecznej (niewolnictwa, feudalizmu czy kapitalizmu), nadal nie dysponujemy żadnym sposobem powiązania specyficznie literackich aspektów tego dzieła z matrycą historyczną zdominowaną przez określoną formę społecznej *praxis*. Po części jest tak dlatego, że marksizmowi jako systemowi o aspiracjach całościowych nie dostaje odpowiedniej teorii świadomości, która dorównywałaby jego bezsprzecznie przekonującej teorii społecznej *praxis*. Inną przyczyną jest to, że będąc pewną teorią historii, marksizm wykazuje słabość wspólną wszystkim teoriom historii: tendencję do traktowania „kroniki” wydarzeń historycznych jako danych, których zanalizowanie, zinterpretowanie i przedstawienie w wiernej relacji z tego, co rzeczywiście się zdarzyło, jest celem „historiografii”.

Podobnie jak inne teorie historii marksizm uważa, że dany jest pewien łańcuch wydarzeń uporządkowanych chronologicznie, do którego należy zastosować odpowiednie strategie analityczne. W istocie jednak nie ma żadnej kroniki wydarzeń, którą dałoby się jednoznacznie opisać i do której historyk może zastosować swe strategie analizy. Są po prostu różne kroniki, między którymi historycy muszą wybierać lub które muszą stworzyć przed podjęciem operacji analitycznej. Kronika to fikcja pozwalająca historykowi działać tak, jak gdyby miał jakiś zastany świat danych, który jego teorie mogą następnie ukształtować w ugruntowany poznawczo zasób wiedzy. Pod tym względem historyk staje wobec dokładnie takiej samej dwuznacznej sytuacji jak historyk literatury, który musi z góry założyć jakieś kryterium odróżniania artefaktu literackiego od artefaktu ogólnie werbalnego oraz zdecydować, co składać się będzie na „kronikę wydarzeń literackich”, do której zastosuje swe zasady historyczno-interpretacyjne, aby zmienić ją w rzetelną poznawczo „historię”. Krótko mówiąc, historyk literatury musi założyć jakąś „kronikę” surowych faktów o specyficznie „literackim” charakterze, z których napisze „historię”. Nie dysponując jednak żadnym bezwzględnym kryterium, za pomocą którego mógłby odróżnić artefakt specyficznie „literacki” od ogólnie „werbalnego”, zmuszony jest stworzyć swą „kronikę”, decydując się na obranie za jej „materię” artefaktów tego rodzaju, a nie innego. Wybór ten będzie wszakże określał rodzaj historii, jaką napisze; nie ma bowiem niczego takiego jak po prostu „kronika” czegokolwiek — są tylko mniej lub bardziej ustrukturowane „historie”.

Jak pojmowalibyśmy kronikę wydarzeń literackich, których historię moglibyśmy napisać? Powracając raz jeszcze do naszej wersji modelu Lévi-Straussa dotyczącego dziedziny historii, możemy scharakteryzować kronikę jako wydarzenia występujące na najniższym poziomie historycznej ogólności. Jeśli jednak spróbujemy wyobrazić sobie, co składałoby się na kronikę literatury, to musielibyśmy powiedzieć, że o jej charakterze

decydowałaby nie tyle jej treść, ile raczej kategorie, jakimi posługuje się przy organizowaniu danych. Należałoby stwierdzić, że kronika to po prostu taka forma przedstawiania literatury, w której jako podstawowe kategorie zarówno przedstawiania, jak i wyjaśniania, funkcjonują wyłącznie czas i miejsce. W kronice literatury sama przemiana pojmowana jest w kategoriach przeniesienia w inne miejsce bądź jako pojawienie się w innym czasie. O ile w historii przesunięcie w inne miejsce czy pojawienie się w innych czasach uważane jest za daną, którą należy wyjaśnić, o tyle w kronice wydarzenia wyjaśniane są przez ich umiejscowienie w czasie i przestrzeni. Dla kronikarza ustalenie następstwa w czasie wydarzeń zachodzących w danym miejscu i przedstawienie ich w rzeczywistej kolejności zachodzenia jest równoznaczne z ich wyjaśnieniem.

Niewątpliwie kronikarz będzie się zazwyczaj odwoływał do jakiejś dodatkowej strategii wyjaśniania, do jakiegoś zbioru założeń dotyczących „prawdziwej natury rzeczywistości”, które dzieli on ze swymi przyszłymi odbiorcami. Parataktyczny styl kroniki nie popada w czystą niedorzeczność tylko dlatego, że zakłada u swych wyobrażonych odbiorców zdolność uchwycenia zarówno wagi relacjonowanych w niej wydarzeń, jak i związków przyczynowych, które — jak się sądzi — łączą przedstawione wydarzenia w pewien zrozumiały porządek zachodzenia. Historia pomyślana w trybie kroniki relacjonowałaby oczywiście wydarzenia zachodzące na wszystkich poziomach wyodrębnionych w naszej wersji schematu Lévi-Straussa, nie wyróżniając wśród nich przyczyn i skutków i nie usiłując odsłonić „prawdziwej” historii, której figuracją tylko było uporządkowanie wydarzeń jako kolejno następujących po sobie. Tak więc również punkty początkowy i końcowy nie narzucają żadnych problemów, narzuca je bowiem tradycja lub autorytet („*ab urbe condita*” czy „*anno incarnationis*”), zależnie od okoliczności. Na punkt zapoczątkowujący wielką księgę świata wskazują wyrocznie lub pisma święte. To, skąd zacząć, nie stanowi zatem trudności. Jeśli zaś chodzi o zakończenie, trzeba jedynie doprowadzić relację do czasów samego autora.

W kronikach literatury natomiast punkt początkowy nie jest dany; musi zostać ustanowiony przez kronikarza, a ustanowić go można tylko w ten sposób, że decyduje się traktować jakieś jedno wydarzenie czy zespół wydarzeń jako reprezentujące czas i miejsce, w których w życiu jakiegoś ludu, społeczeństwa, kultury czy cywilizacji pojawia się zjawisko wyraźnie „literackie” w odróżnieniu od ogólnie „werbalnych”. Gdy się już ten moment epokowy ustanowi, możliwa do pomyślenia staje się kronika wydarzeń czysto „literackich”. Ważny jest jednak moment, który obiera się za epokowy. O tym bowiem, co może być objęte kroniką jako zdarzenie wyraźnie „literackie”, decydować będzie zgodność lub niezgodność z wzorcem „literackości”, jaki wyznacza decyzja, by to właśnie, a nie jakieś inne wydarzenie uznać za punkt, w którym w dziejach pojawia się „literatura”.

Podobnymi zasadami kieruje się np. kronikarz jakiegoś miasta. Decyzję, by napisać historię tego właśnie miasta, a nie innego, określa ogólny charakter zdarzeń, jakie ma obejmować relacja. Wszystko, co zdarzyło się przed „założeniem miasta”, oraz wszystko, co dzieje się poza jego obrębem i nie ma na niego wpływu, jest albo prehistoryczne, albo ahistoryczne. Samo miasto wyznacza obszar tego, co historyczne, odgraniczając to, co niehistoryczne. Wszystko natomiast, co dzieje się w mieście, dotyczy go lub na niego wpływa, potencjalnie nadaje się do wzmianki w kronice. Od różnianie zdarzeń istotnych od nieistotnych nie wymaga żadnych decyzji na poziomie hipotaksy: wszystko, co choćby mgliście wiąże się z miastem, stanowi potencjalne świadectwo, wszystko, co o mieście wiadomo, może być włączone do kroniki. Jedynie kaprys kronikarza stoi na przeszkodzie włączeniu do niej wszystkiego. Kaprys lub fizyczne ograniczenia, jakie nakładają nań materiały oraz zasoby sił, którymi dysponuje.

Wyobrażona przez nas kronika literacka nie korzysta jednak z tych udogodnień, jakie są udziałem kroniki miasta. Po pierwsze nie wiemy, kiedy zaczęła się „literatura”; nie wiemy też, jak ani gdzie się zaczęła. W wyobrażonej, idealnej kronice literatury każdy werbalny artefakt można by uznać za zasługujący na wzmiankę, ponieważ kronikarz nie mógłby rozróżniać między „dobrą” a „złą” literaturą lub między dziełami, które są „naprawdę” literackie, a tymi, które tylko się takie wydają. Jeśli by bowiem przeprowadzono *explicite* takie rozróżnienie, dysponowalibyśmy kryteriami pozwalającymi zakwestionować ocenę kronikarza zaliczającego dane dzieło raczej do takiej, a nie innej kategorii. Znaleźlibyśmy się też w kręgu nie kończących się dyskusji na temat prawdziwej natury dzieła literackiego, dyskusji będących uzasadnieniem takich czasopism jak „New Literary History”. Ponadto z chwilą, gdy przeprowadzono by takie rozróżnienia, wyraźna linia prezentacji parataktycznej (jednego wydarzenia literackiego po drugim) ustąpiłaby przedstawieniom hipotaktycznym, w których pewnym dziełom literackim przyznawano by rolę dominującą, innym zaś podrzędne lub drogoplanowe w „dramacie”, do którego ułożenia byłibyśmy tym samym zmuszeni. W istocie żądano by od nas podzielenia całego zbioru wydarzeń literackich na agensów i narzędzia, na protagonistów i antagonistów i byłibyśmy zmuszeni sporządzić „fabułę”, która zmieniałaby ich wzajemne stosunki w dramat rozwoju, zamiast zadowolić się prostym łańcuchem zdarzeń, który kronikarz uważa za jedyną możliwą formę, jaką powinno przyjmować „wyjaśnienie”.

Oczywiście nasza wyobrażona kronika idealna to po prostu zabieg heurystyczny. Nie ma niczego takiego jak nie ustrukturuwana kronika. Są tylko mniej lub bardziej ustrukturuwane „historie”, czy raczej historie, w których zasady selekcji danych oraz strategie wysuwania jednych zjawisk na pierwszy plan i usuwania w cień innych są przez autorów mniej lub bardziej wyraźnie podawane. Kronika nie omieszka „ro-

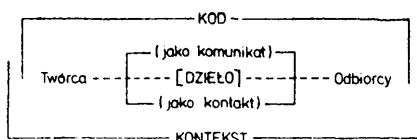
zumieć” „informacji”, jakie zawiera, tak jak historyzof nie omieszka dostarczyć informacji wystarczających do poparcia konkretami swego „rozumienia” tego, co „rzeczywiście się działo” w toku historii. Marzenie o kronice doskonałej jest równie płonne jak marzenie o doskonałej historyzofii. Jeśli mamy odkryć podstawy, na których dałoby się oprzeć wiarę w możliwość należytej historii — literatury czy czegokolwiek bądź innego — musimy przestać się poruszać na dwóch skrajnych biegunach: uniwersalia albo szczegóły. Musimy się przenieść w obszary środkowe dziedziny historii, zajmowane nie przez „cały kontekst historyczny” z jednej strony i przez „poszczególne dzieło literackie” z drugiej, lecz przez podstawę, na której się spotykają. Ani bowiem cały kontekst, ani pojedyncze dzieło nie może być przedmiotem naprawdę historycznego opisu. „Historia literatury”, podobnie jak „historia społeczeństwa”, musi być opisem wielofazowej dziedziny wydarzeń przyczynowych. Każda zaś poszczególna historia literatury nie może być niczym więcej i niczym mniej niż opisem zarówno przemiany w ciągłości, jak i ciągłości w przemianie.

Ważnym zadaniem jest ustalenie, co zmienia się, a co jest ciągle w każdym poszczególnym okresie dziejów. Tego zaś można dokonać jedynie badając to, co wspólne kontekstowi, odbiorcom, twórcy i dziełu, a jest tym język w ogóle, nie byt czy świadomość. Każda historia literatury, która nie wiąże przemian zachodzących w którymkolwiek z tych czterech głównych elementów dziedziny literatury z ogólniejszą dziedziną przekształcania się języka, skazana jest naszym zdaniem na obskurantyzm spekulacji ontologicznej z jednej strony lub na redukcjonizm zniekształcenia naukowego z drugiej.

Dialektykę historii literatury należy zatem interpretować jako dialektyczną zależność między literaturą (jakkolwiek byłaby ona definiowana) a (jakkolwiek pojmowanym) językiem. Każda historia literatury, która nie umieszcza tej dialektycznej współzależności w centrum swej problematyki, będzie natomiast nieuchronnie popadać w fałszywe redukcje bądź też fałszywe wyolbrzymianie. Język bowiem stanowi medium wiążące dzieło, twórcę i odbiorców w pewną wspólną im formę *praxis*, która jest jednocześnie wyrazem i odbiciem wspólnego doświadczania świata. Historia literatury, której nie ożywia jakaś ogólna teoria języka, zdana będzie albo na skrajne odmiany „mimetycznej” teorii dzieła literackiego, albo na wersje teorii czysto „ekspresywnej”. Tymczasem w historię literatury ożywioną ogólną teorią języka wbudowane będzie formalne kryterium przypisywania znaczenia różnym dziełom literackim jako elementom pewnej historii, która nie jest historią ani „bytu”, ani „świadomości”, ani „społeczeństwa”, lecz historią „języka w ogóle”, będącego wyróżniającą człowieka formą mediacji między nim a światem.

W tym właśnie punkcie pożyteczne może być rozważenie lingwistycznie nastawionego pojmowania dziedziny literatury, jakie zaproponował

Roman Jakobson w swych esejach o stylistyce i poetyce. Jakobson precyzuje pojęcie dziedziny literatury, (1) rozróżniając dwie funkcje dzieła literackiego (jako sposobu kontaktu między twórcą a jego potencjalnymi odbiorcami i jako komunikatu o dającej się rozpoznać treści poznawczej) oraz (2) uznając „kod językowy” za to medium, które łączy twórcę, odbiorców i dzieło jako elementy w ramach szerszego kontekstu historycznego. Jego model można schematycznie przedstawić następująco:



W systemie tym język w ogóle ujmowany jest jako instrument mediacji między człowiekiem a jego historyczno-przyrodniczym kontekstem. Język pozwala na generowanie zespołu kodów, w których określone odmiany komunikatów mogą być przekazywane od twórców (nadawców) do odbiorców (adresatów). Przyjmuje się, że wszystkie komunikaty mają zarówno treść poznawczą, jak i określoną formę, przy czym ta pierwsza pochodzi z doświadczania kontekstu przez twórcę, o tej drugiej zaś stanowi decyzja posłużenia się taką lub inną z możliwych procedur kodowania, jakie przynosi całe wyposażenie językowe.

Komunikaty są nadawane i odbierane w określonych formach; komunikaty specyficznie „literackie” dadzą się jednak rozpoznać nie tyle dzięki swej formie czy treści, ile dzięki swej funkcji, jaką jest skupianie uwagi na „komunikacie dla niego samego”. „Nastawienie (*Einstellung*) na sam komunikat (...) to poetycka funkcja językowa” — dowodzi Jakobson w swym eseju *Poetyka w świetle językoznawstwa* — a funkcja ta „to projekcja zasady ekwiwalencji (która cechuje wszystkie zjawiska językowe) z osi wyboru na oś kombinacji”⁵. Artefakt specyficznie „literacki” reprezentuje więc wypróbowanie kodu językowego w ogóle bądź określonej formy tego kodu, reprezentowanej przez taką czy inną konwencję literacką.

Teoria Jakobsona nie daje nam może niezawodnego kryterium rozpoznawania wszystkich form ekspresji literackiej ani też nie pozwala nam odróżnić zjawisk językowych w ogóle od „dzieła literackiego” *per se*; przynajmniej jednak pozwala rozpatrywać „literaturę” w kategoriach jej funkcji w określonym kontekście historycznym, a nie tylko w kategoriach jej struktury, o którą potykają się wszystkie

⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. Wydanie II, przejrzone i zmienione. Kraków 1977, t. 2, s. 32, 34.

idealistyczne teorie literatury. Uznając dzieło literackie za tę formę artefaktu werbalnego, która wypróbowuje strategie kombinacji, jakie umożliwia dany kod językowy, Jakobson daje nam podstawę rozumienia dialektycznego związku między świadomością człowieka a określonym kontekstem historycznym, w którym sam język stanowi narzędzie mediacji.

Sformułowany przez Jakobsona model pozwala nam więc ujmować dzieło literackie nie tylko jako prostą mediację między twórcą a jego odbiorcami czy między twórcą a jego kontekstem historycznym, ale także jako środek wypróbowywania narzędzia mediacji między wszystkimi tymi elementami — języka w ogóle. W poszczególnych okresach i miejscach w dziejach system kodowania i dekodowania umożliwił przekazywanie takich a nie innych rodzajów komunikatów dotyczących kontekstu; sprzyja on gatunkom odpowiednim do nawiązania kontaktów między różnymi punktami w całym systemie komunikacji reprezentowanym przez język w ogóle. Okresy doniosłych przemian w literaturze będą więc sygnalizowane przez przemiany w kodzie językowym; zmiany w kodzie będą z kolei znajdować odbicie w przemianach zarówno treści poznawczej dzieł literackich (komunikatach), jak i sposobów kontaktu (gatunków), w które komunikaty są przekazywane i odbierane. Zmiany w kodzie można wreszcie pojmować jako odzwierciedlające zmiany w kontekście historyczno-przyrodniczym, w którym toczy się dana gra językowa. Pisarze mogą eksperymentować z różnymi gatunkami, z różnymi komunikatami, nawet z różnymi systemami kodowania i dekodowania. Jednakże określony rezultat takiego eksperymentowania znajdzie odbiorców „zaprogramowanych” na odbieranie nowatorskich komunikatów i kontaktów tylko wtedy, gdy kontekst społeczno-kulturalny pozwala na odbiorców, których doświadczanie owego kontekstu zgodne jest ze sposobami formułowania i przekazywania komunikatu obranymi przez danego pisarza.

Należy przyjąć, że innowacja literacka zachodzi cały czas, podobnie jak innowację mowy należy pojmować jako ciągłą. Niemniej innowacja literacka istotna z historycznego punktu widzenia możliwa jest tylko wtedy, kiedy potencjalni odbiorcy określonej formy dzieła literackiego są tak nastawieni, że zarówno komunikaty, jak i sposoby kontaktu, które przeważały w jakiejś epoce poprzedniej, stają się niezrozumiałe lub banalne. Za okresy prawdziwego „przełomu” w historii literatury należy zatem uważać te okresy, w których tworzą się nowe systemy kodowania i przekazywania komunikatów, czasy, kiedy zakwestionowano sam język i żaden z konwencjonalnych sposobów formułowania i przekazywania komunikatów nie wydaje się już odpowiedni do nazwania i zaklasyfikowania elementów szerszego kontekstu historyczno-przyrodniczego. W takich czasach wnikliwe spojrzenie kieruje się nie tyle na zasady wyboru, ile na same zasady kombinacji; w sytuacjach „przełomowych” na plan pierwszy wysuwają

się zagadnienia składni i semantyki, spychając w cień kwestie słownictwa i gramatyki.

Tak widziana przemiana w literaturze musi być interpretowana w kategoriach zawartych w języku w ogóle możliwości łączenia słów i zwrotów zgodnie z różnymi strategiami kombinacji. To właśnie podkreślanie osi kombinacji, pojmowanej jako klucz do rozumienia zróżnicowania stylistycznego, prowadzi Jakobsona do uznania tropów poetyckich za ogniwo łączące język ze stylem literackim.

Według Jakobsona „funkcja poetycka to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” i jeśli tak jest, to trzeba zapytać, jakie są możliwe modalności kombinacji? Jak wiadomo, Jakobson sytuuje owe możliwości między biegunami „metaforycznym” i „metonimicznym” zachowania językowego w ogóle. Poszczególne style widziany jest jako wynik napięcia między treścią poznawczą komunikatów przekazywanych zgodnie z jej konwencją a dominującym trybem (tropem) użycia figuratywnego, który „kształtuje” komunikat w określony rodzaj kontaktu między twórcą a odbiorcami. Badanie dominujących tropów dostarcza zatem klucza do przemian stylistycznych we wszelkiej praktyce literackiej; odnosi się to zarówno do poezji, jak i do prozy. Tak więc Jakobson pisze, że

studium tropów poetyckich orientowało się głównie na metaforę, i że tzw. literatura realistyczna, ściśle powiązana z zasadą metonimiczną, wciąż jeszcze wymyka się interpretacji, chociaż ta sama metodologia lingwistyczna, którą posługuje się poetyka przy analizie stylu metaforycznego poezji romantycznej, daje się znakomicie zastosować do tkanki metonimicznej w prozie realistycznej⁶.

W słynnym zaś rozdziale 5 *Podstaw języka* (napisanych wspólnie z Morrisem Halle) Jakobson podsuwa myśl, że historię stylistyki literatury XIX-wiecznej (w Europie) dałoby się ująć w kategoriach przechodzenia na przemian od jednego bieguna użycia języka do drugiego.

Często stwierdzano przewagę procesu metaforycznego w romantyzmie i symbolizmie, ale nie zostało jeszcze dostatecznie ugruntowane przekonanie, że właśnie przewaga metonimii leży u podstaw tzw. kierunku realistycznego i właściwie określa stadium przejściowe między schyłkiem romantyzmu a początkiem symbolizmu. (...)

Zjawisko przewagi to jednego, to drugiego z tych dwóch procesów nie jest bynajmniej ograniczone do sztuki słowa. Ta sama zmienność występuje w innych systemach znaków. Jaskrawym przykładem z historii malarstwa jest wyraźnie metonimiczna orientacja kubizmu, gdzie przedmiot zostaje przekształcony w zespół synekdoch; natomiast malarze surrealizmu wykazują postawę zdecydowanie metaforyczną⁷.

⁶ *Ibidem*, s. 63.

⁷ R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Przełożył L. Zawadowski. Wrocław 1964, s. 128—129.

Jednakże, gdy próbuje się zastosować Jakobsonowskie pojęcie zmiany stylistycznej jako „oscylacji” między biegunami metafory i metonimii, wyłaniają się takie same trudności, jakie napotykamy w zastosowaniu jakiegokolwiek systemu dualistycznego, od Schillerowskiej dychotomii „naiwnego—sentymentalnego”, po dychotomię „Bycia—Nicości” u Heideggera i Sartre’a. Najciekawsze zjawiska „prześciowe” nie mieszczą się w tym modelu, chyba tylko jako „mieszaniny” owych biegunowo różnych typów. Same zaś typy zdają się stosować jedynie do najbardziej konwencjonalnych i najbanalniejszych form ekspresji literackiej wytworzonych przez daną epokę czy okres.

Przyopusćmy jednak, że para metafora—metonimia ma tę przewagę nad innymi dualistycznymi teoriami stylu (takimi jak te oparte na przeciwstawieniach „naiwne—sentymentalne”, czy „Bycie—Nicość”), iż skupia uwagę historyka literatury na matrycy językowej, z której i na tle której wyłania się literatura. Teoria Jakobsona nie skłania nas przynajmniej do roztapiania artefaktu literackiego w jakimś rzekomo bardziej podstawowym podłożu metafizycznym, które — jak „Byt” — wypełnić można każdą treścią. W jego teorii „literatura” stanowi szczególnie przypadek zachowania językowego, toteż daje się odnieść raczej do jej użytkowników — ludzi — niż do jakiejś wyobrażonej siły mającej decydować o sposobach bycia w ogóle. Językowi przyznano tu niejako jego własny teren czy domenę i traktuje się go tak, jak traktowali go zarówno Vico, jak i Hegel (a także Marks i Nietzsche), czyli jako narzędzie mediacji między ludzką świadomością a światem, jaki ona zajmuje.

To instrumentalne pojmowanie języka nie ma oczywiście przesłonić jego aspektu generatywnego, zdolności języka do „stwarzania”, a nie tylko „opisywania” świata już „zastanego”. Przeciwnie, podkreślanie przez Jakobsona dwojakiej natury wypowiedzi literackiej — jako „komunikatu” z jednej strony i jako „kontaktu” z drugiej — wyklucza tak utylitarną interpretację języka. Wypowiedź literacka bowiem rozumiana jako „kontakt” kieruje uwagę na aspekty „fatyczny” i „konatywny” zachowania językowego, które stanowią źródło jego możliwości konstrukcyjnych. Ponadto zwraca uwagę na specyficznie „poetyckie” elementy wypowiedzi literackiej, na autoreferencyjną czy zwróconą na siebie naturę *poesis*. W ujęciu Jakobsona wypowiedź literacka zwraca uwagę na samą siebie jako komunikat, wydobywając się tym samym z ogólnego obszaru użycia języka i zachęcając do zbadania, w jaki sposób oddziałuje na inne elementy „pola literatury”: kod, twórców, odbiorców i kontekst.

To właśnie ten element „oddziaływania” (oraz zdolności podlegania oddziaływaniom) jest najistotniejszy dla każdego historyka literatury. Niezależnie bowiem od tego, o ile słuszne są zalecenia Nowych Krytyków i formalistów, by zasadą krytyki było koncentrowanie się na dziele „tylko dla niego samego”, jest faktem oczywistym, że po-

jęcia historyczności pojmowanej jako cecha sposobów bycia nie da się oddzielić od pojęcia przyczyny i skutku — a przynajmniej nie da się ich od siebie oddzielić, nie narażając się na ryzyko popadnięcia w czysty impresjonizm z jednej strony bądź też metafizykę z drugiej. Nalegając, by analizę przyczynową traktować jako tożsamą z historycznym rozumieniem dziedziny literatury i jej procesów, nie musimy wcale odmawiać przestrogom Nowych Krytyków przed zgubnymi skutkami „błędów” historyczności, intencjonalności i afektywności pewnej użyteczności jako profilaktyki krytycznej. Są zapewne tacy, którzy w ogóle nie chcą „historii literatury”. Wolno im. Ci jednak, którzy pragną opisu ewolucji form literackich bardziej wyrafinowanego niż po prostu kronika, nie mogą lekceważyć zagadnienia współzależności między dziełami literackimi składającymi się na kronikę a różnymi twórcami, kontekstami i odbiorcami stanowiącymi inne nieredukowalne elementy dziedziny literatury. Współzależność ta, aby zasługiwać na miano „historycznej”, musi być interpretowana w modalności związków przyczynowych.

Nie ma jednak żadnego powszechnie przyjętego pojęcia natury związków przyczynowych zachodzących między różnymi elementami dziedziny historii (dziełem, twórcą, odbiorcami i kontekstem) oraz wszystkimi tymi elementami a kodem językowym, który w modelu Jakobsona służy jako czynnik pośredniczący między nimi wszystkimi. Wysuwać takie kwestie to wysuwać zagadnienie relacji między *langue* a *parole*, która zaprzęta językoznawców od czasu stworzenia tego pożytecznego pojęcia przez Saussure’a. Niemniej zależność między *langue* a *parole* ma tę zaletę, że pozwala nam opisywać naturę „przełomów” w tradycjach literackich, posługując się czymś więcej niż kategoriami impresjonistycznymi.

Rozróżnienie między przełomami w literaturze z jednej strony a przełomami w języku z drugiej umożliwia odróżnianie tego typu przerwania ciągłości, jakie towarzyszy wypieraniu jednego panującego gatunku przez inny, od tych, które towarzyszą zasadniczym przeobrażeniom całego „nastawienia” do literatury w ogóle. Dokonując takiego rozróżnienia, nie wolno nam dać się zwieść awangardowej retoryce nowatorskich pisarzy, którzy skłonni są uważać swój określony sposób widzenia zadania twórcy lub odpowiedniej formy dzieła literackiego za oznaczający zasadniczą rewolucję zarówno w języku, jak w literaturze. Nastanie jakiegoś nowego gatunku, który zdobywa przewagę, jak np. nastanie powieści pod koniec XVIII w. w miejsce poematu lub eseju, nie jest samo w sobie wydarzeniem rewolucyjnym. Jeśli konsekwentnie wykorzystujemy metaforę polityczną kryjącą się w określeniu „rewolucyjny”, musimy stwierdzić, że takie przejście oznacza niewiele więcej niż pewną „reformę”. Rewolucja w dziedzinie literatury oznacza przekształcenie relacji między „literatu-

ra” a „językiem w ogóle”. Przełomy rewolucyjne w historii literatury to okresy, kiedy rewizjom ulega cały kod językowy. Takim przełomom zazwyczaj towarzyszyć będą przekształcenia gatunków, ale okresy przekształceń gatunków nie są nieuchronnie czy konieczne okresami rewolucji w literaturze. Okresy rewolucji to okresy, w których celem ataku i przedmiotem rewizji staje się kod językowy jakiejś generacji bądź panującej w danej kulturze grupy społecznej.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*