

# Ignacy Trostaniecki

---

## "Nowa krytyka" w kontrataku

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/4, 618-633

---

1967

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.

*Schilderns des Lebens selbst tritt die Darstellung des »Widerscheins des Lebens in den Köpfen der Literatur und der Menschen«. Der Erzähler berichtet nicht mehr direkt vom Leben, sondern indirekt durch das Medium des Bewusstseins seiner Personen»* (s. 136).

Nie tylko zostają wydobyte myśli postaci, dla jej pełnego przedstawienia jako cząstki świata utworu, ale świat zewnętrzny przedstawiony jest poprzez jego projekcję w świadomości. Właśnie mowa pozornie zależna najlepiej pozwala ukształtować ową specyficzną sferę, w której zaciera się różnica pomiędzy podmiotem a przedmiotem i byt ze świadomością tworzą syntezę. Zazwyczaj początek i koniec przedstawionego procesu myślowego stoją w pełnym blasku świadomości: pytanie, jakie sobie stawia bohater, może być zakomunikowane w mowie zależnej, odpowiedź może nawet paść w mowie niezależnej, ale droga między nimi pogrążona jest w półmroku niewyraźności. Żywa materia myśli może przybierać jedynie kształt mowy pozornie zależnej.

Książkę Hoffmeistera można, jak się wydaje, zaliczyć do rzędu tych sumiennych i pożytecznych prac, które nie określają wprawdzie sposobu istnienia bytów przez nikogo jeszcze w sferze nauki o literaturze nie wyodrębnionych, lecz już określone — opisują skrupulatnie i instruktywnie.

Ryszard Handke

#### „NOWA KRYTYKA” W KONTRATAKU

W sposób łatwy do przewidzenia paszkwil Raymonda Picarda *Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo?*<sup>1</sup> podzielił losy przysłowiowego kija w mrowisku: został zjedzony. Stał się po prostu dla „nowej krytyki” okazją do zsumowania swych przesłanek światopoglądowych i metodologicznych (a także okazją do zaprezentowania się szerszej publiczności). Ale też „występ” Picarda, mimo iż kierowany bezpośrednio przeciw Rolandowi Barthesowi, Charles Mauronowi i Jean-Paul Weberowi, był w istocie próbą zakwestionowania przesłanek teoretycznych wszelkich tych propozycji krytycznych, które w ostatnich latach stanowiły we Francji zasadniczy prąd refleksji nad literaturą. Jak bowiem słusznie zauważył Serge Doubrovsky<sup>2</sup>, zarzuty Picarda równie dobrze dotyczą prac autorów przyznających się do imienia „nowych krytyków”, jak i przedsięwzięć interpretacyjnych Jean-Paul Sartre’a, Maurice Blanchota, Marcel Raymonda, George Pouleta i Jean Rousseta.

W warstwie bezpośrednich sformułowań wywód Picarda sprowadza się do paru zrozumiałych tez. Wyrażają one, po pierwsze, zaniepokojenie współczesnym żargonem krytycznym, nie znającym oporu przed przyswajaniem sobie terminologii innych nauk, szczególnie zaś psychoanalizy i socjologii. Zwłaszcza psychoanaliza, według Picarda, stanowi naczelną niebezpieczeństwo dla krytyki. Jej wpływ znaczący się nie tylko tworzeniem metafor krytycznych opartych na języku analiz psychomedycznych<sup>3</sup>, ale sięga dalej, prowokując, jak u Maurona, trakto-

<sup>1</sup> R. Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*. Paris 1965. Éd. J. J. Pauvert.

<sup>2</sup> W dyskusji zorganizowanej przez redakcję „Synthèses” — zob. np. J. M. Minon, *La Critique littéraire en question* (1966, nr 246).

<sup>3</sup> Oto (nie podany przez Picarda) przykład „potocznego” zdania krytycznego,

wanie dzieła i autora właśnie jako przedmiotów takich „medycznych” analiz. Wynikiem „spсихоanalizowania” krytyki jest, dla autora broszury, tracenie z pola widzenia szczególności dzieła literackiego — jego artystyczności, czy też estetyczności.

Po drugie, wyraża Picard zaniepokojenie niesprawdzalnością i subiektywizmem przewodów krytycznych. Zarzuca Barthesowi łatwość generalizacji opartych na incydentalnych spostrzeżeniach<sup>4</sup>, nieprzestrzeganie kanonów logicznego myślenia<sup>5</sup>, metaforyczność sformułowań<sup>6</sup>, poddawanie toku wywodu afektywnym skojarzeniom<sup>7</sup>.

I to są chyba zarzuty, jeżeli nie najpoważniejsze, to najgłębiej sięgające. W konsekwencji bowiem znajduje Picard u „nowych krytyków” zasadniczy roz-

którego nie sposób zrozumieć bez znajomości języka psychoanalitycznego (G. Genette, *Enseignement et rhétorique au XX<sup>e</sup> siècle*. „Annales” 1966, mars—avril): „*La situation rhétorique n'a donc fait que se déplacer, et ce transfert comporte peut-être une compensation*”.

<sup>4</sup> Picard, *op. cit.*, s. 36—37: „P. Barthes oddaje się więc, w gruncie rzeczy, procederowi abstrakcji, tzn. w miarę swych potrzeb (i za pomocą nadużyć intelektualnych, które bynajmniej nie sprawiają wrażenia lekkości) wyciąga z tragedii Racine'a te elementy, które, zręcznie przystosowane, powinny wejść, według niego, w ramy uprzednio sfabrykowanego pojęcia *homo racinianus*. Co do mnie, nigdy nie wierzyłem w istnienie takiego, z gruntu chimerycznego, zwierzęcia. Usiłowania p. Barthesa również nie skłonią mnie do zmiany zdania. Jeżeli bowiem elementy składowe tego pojęcia powinny stosować się do wszystkich tragedii Racine'a, to w istocie stosują się one zaledwie, w najlepszym wypadku, do dwóch lub trzech spośród nich”. Tu następuje analiza relacji „autorytetu i miłości, służącej jedynie do jego podtrzymania”, którą to relację Picard uważa za istotną w *Bajazecie*, *Andromacie* i *Mitrydacie* — jednak próby wytropienia jej w pozostałych ośmiu tragediach uważa za śmieszne i nieistotne.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 58: „Dzieło to [tj. Barthesa *Sur Racine*] lekceważy podstawowe zasady myśli naukowej, a nawet po prostu mowy artykułowanej: prawie na każdej stronie, w zaułkach pośpiesznej systematyzacji, część jest dana za całość, wielość za powszechność, to, co hipotetyczne, za to, co kategoryczne; szydzi się tu z zasady niesprzeczności; przypadek brany jest za istotę, przypadkowa zbieżność za prawo — całe zaś to pomieszenie jest pokrywane przez język, którego ostentacyjna precyzja stanowi zwykle złudzenie”.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 25: „Używanie języka jakiejś dyscypliny naukowej bez uprawiania samej tej dziedziny nauki prowadzi nieuchronnie do redukcjonowania tego języka do zbioru porównań i metafor. Z tego i z kilku innych powodów p. Barthes, nie mówiący z konieczności o rzeczach samych, oddaje się [...] czemuś w rodzaju krytyki metaforycznej — z całym niesprecyzowaniem, które się w tym pojęciu zawiera, skoro stosunek między przedmiotem i metaforą, która go opisuje, jest wieloraki i płynny”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 24: „Twierdzenia p. Barthesa należą najczęściej do dwóch kategorii. Jedne są (by wyrazić się jego stylem) rodzaju proroczego: bez ambicji wyjaśniających i nieco dziwaczne, te prorocze rewelacje mają być przyjmowane przez wiernych jako wyrocznie ostateczne. Inne, którym towarzyszy rozumowanie i które uzupełnione są przykładami, można poddać kontroli, i wówczas okazuje się, iż, niestety, oparte są na zadziwiająco kruchych podstawach”.

ziew między tym, co orzekają oni o dziełach, a tym, co w samych dziełach rzeczywiście jest zawarte. Oto jak sumuje Picard pracę Barthesa o Racinie<sup>8</sup>.

„Czas samopowtarzalny, czas cyrkulujący, czy też czas nawracający (str. 57 u Barthesa) — jest czasem z *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre'a [...]. Jednakże w *Andromace*, *Bajazecie* czy *Fédrrze* przeciwnie, bohaterowie przeżywają swe nieszczęście raz na zawsze w czasie, który nie powraca, w czasie określoności i skończenia [...]: wystarczy wziąć pod uwagę tragiczny walor zwrotów »po raz ostatni« i »zostało dokonane«, które kończą tragedię”<sup>9</sup>.

Analizy „nowych krytyków” są dla Picarda nie tyle bezwartościowe, ile bezużyteczne, nie przysparzają bowiem, wedle opinii redaktora i autora wstępu do pleiadowskiego wydania dzieł Racine'a, żadnej pozytywnej wiedzy o opracowywanym dziele lub autorze. Zapytuje np. Picard, mając na myśli analizy Barthesa: „kogo interesuje stwierdzenie, iż w tragedii, podobnie jak w dowolnym społeczeństwie, pewna jednostka ma jakąś władzę lub wywiera, z powodów politycznych, rodzinnych czy religijnych, pewien wpływ na inną jednostkę?”<sup>10</sup>. Chodzi mu zapewne o błyskotliwą formułę, w jakiej Barthes zawiera istotę tragizmu Racine'owskiego:

A ma całą władzę nad B  
A kocha B, który(a) go nie kocha.

Wydaje się, jak słusznie spostrzegł Doubrovsky<sup>11</sup>, iż Picard raczej nie strawił tu pseudoalgebraicznej formy „równania”, niż zastanowił się nad ważnością formuły. Bowiem, jak starał się już wykazać George Steiner, każda akcja tragiczna, zarówno u Greków, u Szekspira, jak i u Corneille'a, a także u Racine'a łączy się w sposób konieczny ze światem „chwały i wielkości”, a więc ze światem władzy. „Nie ma nic demokratycznego w wizji tragicznej”<sup>12</sup>. Z chwilą zachwiania się tradycyjnej hierarchii władzy ginie tragedia jako gatunek. W tragedii, notuje Doubrovsky<sup>13</sup>, aby mógł nastąpić upadek, a ten, wedle Arystotelesowskiej definicji, jest podstawą *katharsis*, musi uprzednio dokonać się wyniesienie. Wyniesieniem zaś jest w tragedii przede wszystkim społeczna ranga bohaterów. Nie inaczej u Racine'a. U żadnego z jego bohaterów pasja miłosna nie występuje samodzielnie; zawsze towarzyszy jej żądza władzy lub pragnienie wyzwolenia się spod czyjejś dominacji. Neron w *Britannicusie*, dążąc do bezkarnego owładnięcia Junią, wyzwala się jednocześnie spod podwójnej kurateli Agrypiny i Burrusa oraz potwierdza się jako cesarz. Jednakże w chwili, gdy sądzi, iż zdobył całą władzę, imperium wymyka mu się z rąk, gdyż cesarz sam został owładnięty pasją erotyczną. Ta właśnie, jak ją nazywa Barthes, „relacja sił” znajduje się u podłoża konfliktu tragicznego i niezależnie od tego, czy przejawami tej relacji będą konfliktowe stosunki natury rodzinnej czy politycznej, moralnej czy religijnej, stosunki między Ojcem i Księciem, czy między Księciem a Bogiem, czy też, w wersji uogólnionej, między zasadą Autorytetu i Porządku a zasadą Natury — występuje owa „relacja sił” w każdej tragedii.

Już ten przykład pozwala dostrzec, ile w wystąpieniu Picarda niezrozumie-

<sup>8</sup> R. Barthes, *Sur Racine*. Paris 1963. Éd. du Seuil.

<sup>9</sup> Picard, *op. cit.*, s. 69.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 39—40.

<sup>11</sup> S. Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle critique. Critique et objectivité*. „Mercure de France” 1966, s. 20.

<sup>12</sup> G. Steiner, *The Death of Tragedy*. London 1964, s. 37. Penguin Book.

<sup>13</sup> Doubrovsky, *op. cit.*, s. 19.

nia, czy też apriorycznej niechęci. Jednakże pod warstwą werbalną i dosłowną można w ataku Picarda dopatrzeć się istotniejszych przesłanek jego wystąpienia — zatrwożenie tzw. krytyki uniwersyteckiej ekspansją nowych konceptów teoretycznych i interpretacyjnych poza murami akademickimi. Nie omieszkał też tego wyjawić Barthes, replikując w lutym 1966 broszurą *Krytyka i prawda*<sup>14</sup>, która zresztą do tej pory pozostaje najistotniejszym tekstem związanym z całą polemiką.

Dla Barthesa sprawa jest jasna. Styl myślenia, który Picard przyjmuje zarazem jako aksjomatyczne wyposażenie historyka literatury i plan odniesienia dla oceny przedsięwzięć interpretacyjnych, jest w istocie spadkiem po określonej historycznie formacji intelektualnej, dziś nieco przestarzałej. Istotnie, cały program pozytywny Picarda da się sprowadzić do następujących haseł: jasność, precyzja, logika<sup>15</sup>. Barthes nie udowadnia, iż myślenie jego jest precyzyjne i logiczne (choć, jak podejrzewam, tego mu się najbardziej w Polsce zazdrości), wręcz przeciwnie, snuje genealogię samej kategorii „jasności”, chlubnej francuskiej „*clarté*”, wiążąc ją z klasycystycznym ideałem galanta, „*honnête homme*”, dostrzegającego w świecie jedynie prawość i zrozumiałość. Francja, która nie miała prawdziwego, „szalonego” romantyzmu, była niejako immunizowana na wszelkie pytania o ciemną stronę zjawisk ludzkich, i XVII-wieczna kategoria „*clarté*”, prawem inercji, dotrwała do dzisiaj jako postulat i możliwość zamknięcia każdego aktu ludzkiego w zwartą, odrębną formułę. Sprzężona później z pozytywistycznym pryncypium oddzielania „objektu badania” od subiektywności podmiotu, funkcjonuje dziś zasada „*clarté*” w humanistyce jako kanon liniowego przewodu myślowego, ekspozycji, opisu i wniosku, będąc współczesnym odpowiednikiem dawnej retoryki<sup>16</sup>.

Jednakże taki kanon, głosi Barthes, nie jest jedynym możliwym sposobem przewodu naukowego w humanistyce.

W opozycji do klasycznego kanonu myślenia<sup>17</sup>, który traktował język jedynie jako instrument lub ozdobę, a za jedyną technikę wykładania myśli uznawał sylogizm, „świadomość współczesna odkrywa, lub też odkrywa na nowo, naturę symboliczną języka — czy, inaczej mówiąc, naturę lingwistyczną symbolu”<sup>18</sup>. Zanika przedział między myślą a słowem. Słowo jest zarazem znakiem i prawdą samą<sup>19</sup>. Zawarcie myśli w słowie lub jej poprzez słowo wyjawienie wymaga dziś nowych technik przewodu dyskursywnego. Prekursorami tych technik byli, przypomina Barthes, już tacy pisarze, jak Ignacy Loyola, de Sade i Nietzsche. Dziś ową technikę, która poddaje intelekt innej niż liniowo rozwijającej się logice,

<sup>14</sup> R. Barthes, *Critique et vérité*. Paris 1966. Éd. du Seuil.

<sup>15</sup> Picard, *op. cit.*, s. 69: „Jest pewna Racine'owska prawda, której istnienie może być niezaprzeczalne dla wszystkich. Opierając się na pewnikach językowych, na implikacjach zasady psychologicznej spójności, na wyróżnikach gatunkowych, cierpliwy i skromny badacz ustala fakty, które w jakiś sposób determinują strefę obiektywności w badaniach. Dopiero w tym punkcie może kusić się o rozpoczęcie — ostrożnej — interpretacji”.

<sup>16</sup> Zob. Genette, *op. cit.*

<sup>17</sup> Myślenia właściwego, jak to ujmuje Barthes (*Critique et vérité*, s. 21), „klasycznemu społeczeństwu mieszczańskiemu”.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>19</sup> Zob. esej M. Heideggera pt. *Logos*, który zrobił we Francji niebywałą karierę (przekład francuski w: „La Psychanalyse” 1956).

zbliżając tryb myślenia do rodzaju nieomal „doświadczenia” wewnętrznego, realizując tacy badacze, jak Jacques Lacan<sup>20</sup> i Claude Lévi-Strauss<sup>21</sup>.

Nazwiska, oczywiście, nieprzypadkowe. Pierwszy jest leaderem nowego freudyzmu, nazwisko drugiego stanowi niemal synonim metody i — co więcej — światopoglądu strukturalnego<sup>22</sup>.

Wpływ zaś tych dwu orientacji poznawczych na „nową krytykę”, więcej nawet — nieodzowność uzależnienia badań literackich od problematyki psychoanalitycznej i strukturalnej, tak zbiera Michel Foucault:

„Myślę, iż krytyka literacka łączy się z naukami humanistycznymi w dwojaki sposób. Po pierwsze poprzez pojęcie nieświadomości, po drugie poprzez pojęcie języka.

„Od momentu, gdy Freud odkrył podstawowe znaczenie nieświadomości, literatura okazała się jednym z jej najbardziej niepokojących i zagadkowych przejawów. Cała krytyka literacka została, po Freudzie, postawiona wobec nieuniknionego pytania: czy dzieło literackie z tym wszystkim, co zawiera tajemniczego, nie odpowiada w samej swej strukturze formom nieświadomości? Pierwsze wielkie wyzwolenie analizy literackiej zostało dokonane poprzez ten impuls myślowy.

„Drugi punkt, w którym krytyka literacka styka się z naukami humanistycznymi, to oczywiście język. Trzeba było czekać lat dwudziestych i rosyjskiej szkoły formalnej, by ujrzeć, iż struktury właściwe językowi i warunki umożliwiające jakąkolwiek mowę zarysowują w pewien sposób niezbędną przestrzeń, w którą powinno wpisać się dzieło literackie. Tak więc te dwa tematy, temat nieświadomości i temat języka, zachodzą na siebie i ich wzajemny związek stanowi chyba najbardziej podstawowy problem, który pozostaje nam do rozwiązania”<sup>23</sup>.

W tym też przedziale, między psychoanalizą a strukturalnym językoznawstwem, czerpie „nowa krytyka” podniety i argumenty dla swego „przewrotu” w literaturoznawstwie<sup>24</sup>.

Polemika z broszurą Picarda dostarczyła sposobności do okazania, jak różne mogą to być inspiracje i jak różne ambicje mają inkryminowani krytycy.

Przed wszystkim więc, w pełnej gorzkich wyrzutów pod adresem Picarda

<sup>20</sup> Barthes, *Critique et vérité*, s. 48: „Gdy Jacques Lacan mówi, zastępuje tradycyjną abstrakcją pojęciową całościowym rozwijaniem obrazu w jego przestrzeni językowej, tak że obraz nie różni się już od idei, przykład od istoty i sam staje się prawdą [...]”.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 48: „Rezygnując w *Le Cru et le cuit* ze zwykłego pojęcia wykładu, C. Lévi-Strauss proponuje nową retorykę »odmian tematycznych« i wprowadza w ten sposób tak wielką odpowiedzialność za formę, jakiej dotąd nie spotykaliśmy w pracach z dziedziny humanistyki”.

<sup>22</sup> O strukturalizmie jako szczególnej wizji świata zob. R. Castel, *Méthode structurale et idéologie structurale*. „Critique” 1964, novembre (rec. książki: L. Sebag, *Marxisme et structuralisme*. Paris 1964. Payot).

<sup>23</sup> Minon, *op. cit.*

<sup>24</sup> Istniejące pozornie poza tym przedziałem orientacje krytyczne (L. Goldmann, wszystkie odmiany krytyki „egzystencjalistycznej” — J. Starobinski, J. Wahl, A. Beguin, G. Blin i inni) łączy oczywiście z atakowaną przez Picarda „nową krytyką” wiele rozwiązań szczegółowych, głównie zaś stosunek do „obiektywizmu” badań i roli podmiotu w badaniach literackich, a także przekonanie o deduktywnym (posługującym się modelem idealnym) charakterze literaturoznawstwa.

(o niezrozumienie, ba — o niedoczytanie) replice, Jean-Paul Weber<sup>25</sup> występuje w imieniu tych krytyków, którym psychoanaliza dostarcza zarówno pomysłów dotyczących samej idei dzieła literackiego, sposobów jego funkcjonowania, stosunku do innych przejawów rzeczywistości psychicznej i społecznej, jak i pewnych wskazówek postępowania analitycznego.

Weber podkreśla wielokrotnie, iż z psychoanalizą łączy go jedynie pewna idea twórczości artystycznej, zakładająca powiązania między wszelkimi formami ekspresji i u p r z e d n i o istniejącymi zjawiskami psychicznymi. Weber jednakże, przyjmując za swe hasło strawestowane zdanie Baudelaire'a: „dziecko jest ojcem ekspresji”, rozumie tę więź w szczególny sposób. Poddając przeglądowi wszystkie rodzaje twórczości artystycznej, dochodzi do wniosku, iż każdy — od architektury do poezji — wyraz artystyczny jest jak gdyby „przedłużeniem” poszczególnych własności percepcyjnych i psychicznych, które istniejąc w formie czystej i zaczątkowej w dzieciństwie, w sztuce znajdują swą najpełniejszą realizację<sup>26</sup>.

„Mówimy o przyjemności estetycznej? Jest ona afektywnym wspomnieniem radości, którą odczuwa dziecko odkrywając światy zmysłowe, emocjonalne i intelektualne [...]. Mówimy o malarstwie? Wielkie jego dominanty, szczególnie zaś przedstawiane przez nie kształtowanie przestrzeni *in statu nascendi*, są tymi odczuciami, które zabarwiały wizualny wszechświat dziecka, odkrywającego stopniowo — i nieświadomie — głębię i perspektywę. Mówimy o muzyce? Jej dominanty uobecniają zasadnicze cechy uniwersum dźwiękowego poprzedzającego narodziny słowa i znaczenia, uniwersum, w którym głos innego człowieka, mówiącego wyrazy niezrozumiałe dla dziecka, był dla niego czystą melodią [...].

„Mówimy wreszcie o poezji? Jej cechy — służące przynajmniej za wyróżniki poezji poddanej pewnym regułom — są tymi samymi zasadami, które określają proces uczenia się mowy — a więc: niezręczne powtarzanie słów i zdań, symbolizowane w poezji przez następujące po sobie wersy, które w przybliżeniu naśladowują się wzajem — poprzez swój rytm, poprzez rymy, aliteracje, asonanse. Rozmyślne użycie obrazów, metafor, alegorii, jawnych symboli również jest niczym innym jak echem pierwszych znaczeń nadawanych przez dziecko słowom, które wypowiada [...]. Zawsze jednak siatka metod i »zasad« każdej sztuki jest, poprzez analogię i symbole, inspirowana nieświadomą siatką metod i technik, które dane nam były jako dzieciom dla opanowania jakiegoś wycinka świata wokół nas lub w nas samych”<sup>27</sup>.

Jednakże, jak powiedzieliśmy, nie tylko ta najogólniejsza koncepcja „genetyczna” łączy Webera z psychoanalizą — gdyby na tym poprzestawał, jego estetyka byłaby zaledwie działem swoistej psychologii rozwojowej. Aby jednak orzec, iż krytyk zaczerpnął inspirację z psychoanalizy Freudowskiej, musi on operować pojęciami „nieświadomości”, „konfliktu” i „sublimacji” lub pochodnymi od tych trzech fundamentalnych kategorii psychoanalitycznych.

I rzeczywiście, mimo iż Weber odżegnuje się od przypisywania większej roli „postawie” psychoanalitycznej w krytyce literackiej<sup>28</sup>, to jednak węzłowy koncept

<sup>25</sup> J.-P. Weber, *Néo-critique et paléo-critique ou Contre Picard*. Paris 1966. Ed. J. J. Pauvert.

<sup>26</sup> Pełna ekspozycja tej swoistej psychologicznej paleografii sztuki zawarta jest w jego książce *Psychologie de l'art* (Paris 1966. PUF).

<sup>27</sup> Weber, *Néo-critique et paléo-critique ou Contre Picard*, s. 12—13.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 110: „Wątpliwa w swej własnej dziedzinie, tzn. w badaniach nad neurozami i ich terapią, psychoanaliza freudowska jest w sposób oczywisty nie-

jego własnej propozycji teoretycznej — t e m a t y c z n o ś ć („*thématique*”) twórczości — zawiera w sobie ślady wszystkich trzech wyróżników metody psychoanalizy.

W dziele każdego pisarza, dowodzi Weber, znaleźć można elementy znaczeniowe, które, jak okazuje się przy bliższym rozpatrzeniu, delimitują pewien swoisty zakres tematyczny, motyw. Te elementy znaczeniowe występują na różnych poziomach tekstu, poczynając od słownictwa. Powtarzanie się zatem w tekście jednostek leksykalnych, terminów, wariantów zdań o zbliżonym znaczeniu, dalej metafor, idei, obrazów, sytuacji wreszcie — stanowi pierwszą przesłankę istnienia „podskórnej” konstanty znaczeniowej tekstu: motywu, tematu.

Oto, przykładowo, w twórczości Alfreda de Vigny rozproszone, lecz częste, wzmianki o zegarach, tarczy zegara, wskazówkach, wieży zegarowej, itp. rozwijają się w sentencje zestawiające postawy ludzkie z mechanizmem zegarowym, metafory opisujące zdarzenia w terminach zegarowych, by wreszcie, na zupełnie innym planie, wpleść się w konstrukcje fabularne takich utworów jak *Stello* czy *Chatterton*, jako istotne elementy sytuacji. Mało tego, znaczenia związane z zegarem aktualizują się w innych wyobrażeniach, jak np. kompas, koło brahmańskie, skorpion (zataczający okrąg przedadaną sobie śmiercią), nazwisko Bell (angielskie 'uderzenie zegara'), tworząc a n a l o g o n y wyobrażenia podstawowego.

Kontekst, w którym występują te wszystkie wcielenia idei zegara, pozwala na ustalenie szczególnego splotu znaczeniowego, w jaki uwikłała obraz zegara wyobraźnia (nie chodzi oczywiście o wyobraźnię świadomą) Alfreda de Vigny.

Otóż Vigny wprowadza zegar lub elementy znaczenia „zegarowości” wówczas, gdy mowa jest o narastającym dramacie, śmierci i zemście za śmierć. Zegar jest w takich sytuacjach często rekwizytem, przy współudziale którego dokonuje się śmierć, często jest bezpośrednio przyczyną śmierci, często zaś tak jest sprzężony z postaciami, iż one niejako stają się wcieleniem zegara. Zegar spełnia rolę nie tyle symbolu, ile prawdziwego m o t o r u stających się wypadków. Aczkolwiek w tekście opowiadań śmierć jest wynikiem intrygi lub dramatu związanego między bohaterami, w istocie — nieświadomym nawet dla autora — sprawcą śmierci jest ów Zegar, jak gdyby mszczący się na ludziach za doznaną zniewagę.

Przykład Vigny'ego wybrał Weber ze względu na szczęśliwą edytorską perypetię, która pozwala mu błyskotliwie dokumentować swą metodę interpretacyjną. Półtora roku bowiem po opublikowaniu jego pracy doktorskiej, zawierającej analizę dzieła Vigny'ego, wydane zostały *inedita* tego pisarza, a wśród nich wspomnienia młodzieńcze, m. in. *passus* następujący:

„Nic nie mogło ujść uwagi mojej matki. Prowadząc mnie często na długie spacer [..], spostrzegła, jak ostry był i jaki zasięg miał mój wzrok, gdy umiejscowiony w samym środku Placu Ludwika XIV odczytywałem godzinę na zegarze pałacu Tuileries z dokładnością niemal co do minuty (dar, który, urodziwszy się dalekowidzem, zachowuję dotychczas). Odtąd łuk i rusznica, potem zaś pistolety zostały mi dane jako wytchnienie i cel walki zarazem i nie było już drzewa w najdłuższej nawet alei parku Elizejskiego, które by nie nosiło na sobie tarczy,

---

wystarczająca w dziedzinie estetyki, szczególnie zaś w domenie literatury. Jeżeli przywiązuje się zbyt wielką wagę do banałów Edypowych, przepomina się osobowość artysty. Jeżeli chce się iść dalej, natrafia się na przeszkody metodologiczne, o których tak trafnie pisał p. Picard”.



dosięganej dokładnie przez me strzały i pociski z największych nawet odległości”<sup>29</sup>.

A oto komentarz Webera:

„Tekst ten, tematycznie może najważniejszy pośród jego [tj. Vigny’ego] tekstów, potwierdza przede wszystkim miejsce, jakie zajmuje zegar w dziecięcych wspomnieniach poety. Jeżeli czarny zegar znalazł się w nieświadomości twórcy z całym orszakiem poetyckich lub wojowniczych opowieści, to zegar z Tuileries otwiera w ukrytej pamięci Vigny’ego inną galerię wyobrażeń: to z powodu tego zegara daje się Vigny’emu łuk, rusznicę i pistolety, to dzięki temu zegarowi miał on pewnego dnia jasne spojrzenie, niezbędne dla dokładnego osiągnięcia tarcz, a więc innych, okrągłych i kuszących twarzy zegara; to dzięki temu, że ujrzał godzinę na odległej tarczy zegara, ma teraz możliwość potwierdzenia swych umiejętności i swego powołania na wojownika”<sup>30</sup>.

I dalej:

„Każdą tarcza była dla Vigny’ego jako dziecka w pewnej mierze zegarem: dlatego że okrągła, dlatego że się do niej mierzy (lub mierzy ją wzrokiem), dlatego wreszcie, że powołana do życia poprzez pierwszy cel jego, Vigny’ego, dalekiego wzroku — zegar na pałacu Tuileries. Mierzyć do tarczy — to ciągle, w pewien sposób, docierać do czczonego totemu, Zegara, od którego wszystko wzięło początek. Lecz — każda rzecz jest dla dziecka żywa, żyjąca, mogąca poczuć się zagrożoną, zmieniać nastrój, pragnąć zemsty. Za każdym razem, gdy jako dziecko Vigny mierzył i trafiał w tarczę, stawała się ona zegarem, w który mierzył i którego zemsty mógł się obawiać. Ta właśnie całość, w której znajdują się ściśle powiązane i wzajemnie zastępujące zegary, tarcze, mierzenie do celu, strzały z pistoletu, zwycięstwa i okrutne zemsty, ukazuje się na nowo, już jako strukturalne podłoże, w dziele poetyckim dorosłego Vigny’ego”<sup>31</sup>.

Krytyka „tematyczna”, praktykowana przez Webera, jeżeli rozumieć przez nią swoistą metodę „eksplikacji tekstu” poprzez odwołanie do ukrytych determinant psychologicznych, umyka w istocie większości zarzutów Picarda.

Tak jak ideał krytyczny Picarda, jest ona „odkrywaniem” prawidłowości kształtowania tekstu.

Tak jak w ideale krytycznym Picarda, prawidłowości te nie są „wpisywane” w tekst przez krytyka, lecz zawarte są w samym tekście, choć źródło ich może leżeć poza tekstem.

Tak jak w ideale krytycznym Picarda, wykrywane prawidłowości opierane są nie na przypadkowych, lecz powtarzalnych cechach tekstu.

Tak jak w ideale krytycznym Picarda, wyjaśnienie następuje w oparciu o pewne przekonania psychologiczne, jednakże centrum uwagi skupia się na tekście, nie zaś na osobowości autora.

Jedyna, jak się wydaje, bariera metodologiczna między ideałem krytycznym Picarda a propozycją Webera leży w tych właśnie przekonaniach psychologicznych.

Dla Picarda wystarczającym psychologicznym planem odniesienia dla wyjaśnienia postaci u Racine’a jest psychologia „woli i uczucia”, dla autora *Genèse de l’oeuvre poétique* system odniesień psychologicznych stanowi psychologia Nieświadomego.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 105.

Nie jest to jednak psychologia freudowska *stricto*: nieświadomość dla Webera jest niczym innym jak zespołem traumatycznych wyobrażeń nabytych w dzieciństwie w chwilach, by tak rzec, „epifanii” — olśnienia poznawczego. Wyobrażenia te, wiążące kilka realiów w splot znaczeniowy (jak u Vigny'ego: zegar — tarcza, celowanie — odwet), tworzą nieświadomą osnowę przyszłych ekspresji.

Śmiało można zastąpić wprowadzone przez Webera pojęcie motywu — tematu terminem nieco zwietrzałym w użyciu krytycznym: obsesja, z całym zubożeniem pojęciowym, jakie się z nim wiąże. Wprawdzie Weberowski motyw — temat jest sprzężeniem wyobrażeń, jednakże brakuje w nim tej subtelnej dialektyki nierównowagi sił i dążeń, która zawarta jest we Freudowskiej koncepcji nie rozwiązane go konfliktu jako siły napędowej psychiki. Obsesja (w terminologii freudowskiej — fiksacja) jest rezygnacją, skamieniałą formą wyobrażeń — dlatego też nie współbrzmi z tak często przywoływanym przez Webera pojęciem „twórczej Nieświadomości”. Nic też dziwnego, iż zadaniem krytyki „tematycznej” staje się odszukiwanie w dziele znaków powielających obsesję, powtarzających motyw-temat. Nie ma u Webera śladu najciekawszej chyba inspiracji freudyzmu, a mianowicie podniety do tropienia przebrań, masek nieświadomości; stale ponawianych, na wciąż nowym materiale i na różnych poziomach tekstu, prób rozwiązania (nieświadomego) konfliktu i związanych z tym technik poetyckich. Gubi się również atrakcyjność freudowskiej ontologii, w której każdy akt psychiczny i kulturowy jest wykładnikiem odwiecznego dualizmu tendencji rozwojowych i tendencji zachowawczych, mitologizowanych w figury Erosa i Tanatosa.

Nic też dziwnego, iż Weber w swoim odzewie przybrał ton obronny, nie zaś atakujący. Sprzeczać mógłby się jedynie o psychologię — nie o światopogląd.

Nie dotarły do nas, niestety, głosy innych zaatakowanych lub mogących się poczuć zaatakowanymi przez Picarda krytyków „psychoanalitycznych”. Charles Mauron nie zdążył przed śmiercią odpowiedzieć, René Girard jest chyba ponad paszkwilami.

W tej sytuacji ciężar zasadniczej polemiki z „postpozytywizmem” krytyki uniwersyteckiej<sup>32</sup> wzięli na siebie krytycy, dla których psychoanaliza spełnia funkcję nie tyle narzędzia interpretacyjnego, ile podniety filozoficznej, jednej z przesłanek światopoglądowych, pozwalających na zreformułowanie samej wizji literatury.

Doubrovsky, w pełnej polemicznej pasji odpowiedzi na pamflet Picarda<sup>33</sup>, próbuje przede wszystkim ustalić formalne wyznaczniki postulowanej „wspólnej różnorodności” nowej krytyki. Według autora rozprawy *Corneille i dialektyka bohatera* cechą, która charakteryzuje wszystkich „dotkniętych” przez Picarda krytyków jest poszukiwanie jedności. „Jedność, całościowość, koherencja — oto wspólna dewiza, lub też, inaczej, wspólny postulat nowych krytyków [...]. Mówiło się często, że nowa krytyka jest »krytyką znaczeń«, jest ona jednak raczej krytyką sensu całościowego. R. Picard ma w pełni rację, gdy mówiąc o tym cytuje Charles Maurona, który »całe dzieło Racine'a widzi jako jedną partyturę muzyczną, rozwijającą wariacje na temat podstawowej sytuacji dramatycznej [...]«<sup>34</sup>.

Jednakże ów postulat „całościowego rozumienia” tekstu literackiego został,

<sup>32</sup> Starobinski (*Les Directions nouvelles de la recherche critique „Preüves”* 1965, nr 172) nazywa go zjadliwie „pozytywizmem fiskalnym”.

<sup>33</sup> Doubrovsky, *op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 66.

według Doubrovskiego, we współczesnej krytyce francuskiej obciążony dodatkowym a niepokojącym zaleceniem rozumienia tekstu jako elementu szerszej, już pozaliterackiej całości. Omawiając zatem dorobek krytyczny Charles Maurona i Lucien Goldmanna, widzi Doubrovsky u obu tych autorów — tak odmiennie inspirowanych — głęboki przedział pomiędzy dwoma pokładami ich metodologii: poziomem opisu i poziomem eksplikacji. Kierując się przy opisie zasadą dostrzegania funkcji części w całości, obaj autorzy notują wiele ciekawych obserwacji — Mauron ukazuje w nowym, systematycznym świetle więzy afektywne pomiędzy postaciami Racine'owskimi, Goldmann próbuje ustalić koherentną wizję świata rysującą się poprzez dzieła francuskiego tragika, i na tym poziomie — opisu fenomenologicznego, rozumienia tekstu przy użyciu nowych conceptów psychologicznych i socjologicznych, prace obydwu nazywających siebie „strukturalistami genetycznymi” badaczy są dla Doubrovskiego do przyjęcia. Dopiero próby wyjaśniania tekstu, a więc partie „genetyczne”, budzą jego gwałtowny sprzeciw.

Nadużycie metodologiczne np. Goldmanna polega na zbyt dużym zawierzeniu zasadzie arbitralnego wydzielenia materiału do analizy krytycznej. Stwierdzając słusznie nieuchronność takiej arbitralności wobec strumienia faktów empirycznych, postuluje Goldmann, by — wobec wielu możliwości „fałszywych cięć” — wydzielać takie wycinki, które zawierałyby „wyłącznie całości znaczące, będące jedynie wartościowym przewodnikiem dla naszego poznania”<sup>35</sup>. Gdy zatem Goldmann przechodzi do konkretnych analiz teatru Racine'owskiego i filozofii Pascala, zakłada — i nie ukrywa hipotetyczności tego założenia — iż owym „przewodnikiem sensu” są „prądy myśli i uczuciowości najbardziej do dzieł tych dwóch pisarzy zbliżone”<sup>36</sup>. Owymi prądami myśli i uczuciowości są — decyduje Goldmann — tendencje jansenistyczne w XVII wieku. I od tej chwili zaczynają się kłopoty. Jeżeli bowiem w wypadku Pascala można dowieść, iż rzeczywiście jansenizm był zapleczem ideologicznym autora *Myśli*, to w wypadku Racine'a sprawa jest co najmniej wątpliwa, wymaga dopiero wielu szczegółowych i monograficznych ustaleń, a przynajmniej przedyskutowania tez wielu autorów dowodzących coś wręcz przeciwnego. Goldmann jednakże, przystępując do analizy Racine'a, przepomina hipotetyczność założenia i przyjmuje jansenizm pisarza za pewnik. W wyniku następują przedziwne elukubracje analityczne, wyłączenie większej części dzieł spod analizy jako „nieznaczących”, tendencyjna interpretacja. To, co w stosunku do filozofa wydaje się błyskotliwą syntezą — odszyfrowanie „wizji świata” — w stosunku do dramaturga wyraźnie zawodzi. Różnica jest znacząca i wiąże się z podstawowym zarzutem Doubrovskiego pod adresem Maurona i Goldmanna.

Wytyka mianowicie Doubrovsky psychokrytyce i socjologii literatury nieogólną tendencję w kierunku redukcjonowania sensu literatury do funkcji reprezentowania ogólniejszych i zewnętrznych w stosunku do literatury zjawisk. Szczególnie podkreśla badacz niebezpieczeństwo, które powstaje, gdy owe pozaliterackie zjawiska pojmowane są jako system zamknięty — ahistoryczna topika tendencji psychicznych u Maurona czy historyczna struktura świadomości i fałszywej świadomości klasowej u Goldmanna. Rezultatem takiego „genetycznego” ujęcia jest zdepersonalizowana wizja literatury, literatury tworzonej nie przez konkretnych, egzystencjalnie zaangażowanych twórców, lecz będącej „wynikiem” panpsychicznych praw, lub też — nie sprawdzających się absolutnie w wypadku

<sup>35</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*. Paris 1955, s. 106. Gallimard.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 110.

pisarzy współczesnych — homologii struktur ekonomicznych, klasowych i kulturalnych. Ten, jak go nazywa Doubrovsky, „pseudoscjentyzm”, tropiący często fałszywe postawy psychologiczne i ideologiczne, sam stanowi materiał do psychoanalizy, jest bowiem wyrazem, czytamy dalej, „kompleksu ucieczki”: zawierzając ponadjednostkowym prawom, zakłada częściowe tylko zaangażowanie krytyka, podczas gdy istotą działalności krytycznej ma być konfrontacja całej osobowości moralnej krytyka z zawartą w dziele wyobraźniową wizją świata i egzystencji.

Słownik i argumentacja Doubrovskiego (co nie umniejsza wartości jego „prześwietlenia” metody psychokrytycznej i Goldmannowskiej) nie brzmią już dziś tak atrakcyjnie i odkrywczo, jak mogłyby zabrzmieć dwadzieścia i piętnaście lat temu. Egzystencjalna wizja literatury i działalności (zsumowana ongi przez Sartre'a w *Qu'est-ce que la littérature*) nie może — a esej Doubrovskiego ma tę wielką zasługę, iż to po niewoli ostatecznie wyjaśnił — stać się dla krytyka i badacza literatury wartością operacyjną. Sam zresztą autor szkicu oświadcza w konkluzji, iż analiza, którą zaproponował, „mniej jest sprawą metody, a bardziej — podstawowej orientacji w poszukiwaniach; określa ona nie tyle pewną sferę wiedzy, ile pewien klimat porozumienia”<sup>37</sup>. Nie można też z czteropunktowego, opartego na Sartre'owskim rozumieniu literatury jako zaangażowania i Merleau-Ponty'owskim rozumieniu języka jako działalności transcendującej, programu krytyki jako „psychoanalizy egzystencjalnej”<sup>38</sup> wynieść więcej wskazówek interpretacyjnych niż wiele frapujące i optymistyczne, ale jedynie wewnątrznie mobilizujące przekonanie o sensowności własnych działań. Może też jest to wyjątkowo niezbyt ostrożna predylekcja krytyka do słów „nabrzmiących”, ale zbyt częste powoływanie się na takie kategorie, jak „wartość duszy”, „jakość bytu” (s. 56) czy też „natchniona wizja” (s. 59) przydają podejrzaną bebechowatość tym żarliwym wyznaniom i każą się głębiej zastanowić nad dewaluacją też metafizyki egzystencjalistycznej.

Tym niemniej, w opozycji do Picarda i „scjentyistycznych” koncepcji Maurona i Goldmanna, zarysowuje Doubrovsky pewne ujęcie działalności pisarskiej, które, zdając sobie sprawę z niezliczonych aporii, w jakie wpisać się musi fenomen literatury, nie próbuje ich w łatwy sposób godzić (jak np. Goldmann ze swoim pseudogoetheańskim klasycyzmem), lecz przeciwnie, przedstawia literaturę jako nieustanne projektowanie, w heideggerowskim sensie, siebie przez indywidualność, jako nieustającą wyobraźniową syntezę nie zaistniałych jeszcze możliwości egzystencji. Jak powiedziano, taka wizja literatury nie daje się zoperacjonalizować, ma jednak tę wielką zaletę, iż nadaje literaturze *status*, nazwijmy to tak, ontologicznej swobody, nie wiążąc jej *a priori* z żadną trwałą strukturą pozaliteracką i pozwalając badaczowi zaczynać jak gdyby za każdym razem od początku, przy czym każde jego postępowanie będzie miało walor postępowania znaczącego, jeżeli tylko zajmować się będzie wspólnymi wartościami czasu, w którym było pisane dzieło, i czasu współczesnego krytykowi. Taka „otwarta” koncepcja literatury jest też jedynym łącznikiem między Doubrovskim a takimi przedstawicielami „nowej krytyki” jak Roland Barthes i Gérard Genette, i ona również zarysowuje cesurę między „tradycyjnym” Picardem i „nowymi krytykami”. (Od tej pory nazwą „nowa krytyka” obejmowani będą w niniejszym sprawozdaniu wyłącznie krytycy opierający się na dokonaniach językoznawstwa strukturalnego.)

<sup>37</sup> Doubrovsky, *op. cit.*, s. 239.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 225—230.

Jeżeli Picard, inicjator sporu, przyjmuje literaturę jako zespół faktów zastanych, który należy opisać i dopiero — ewentualnie — zinterpretować, to współpracownicy „Communications” i „Tel Quel” mogliby jako własne przyjmując słowa Jean Starobinskiego:

„Każda zmiana metody, jeżeli ma być w jakikolwiek sposób znacząca, zakłada nie tylko nowy sposób opisu obiektu, ale też modyfikację samego obiektu. Pozornie — socjologia i psychoanaliza są po prostu innymi technikami badań stosowanymi do tych samych książek i postaci, które przedtem były poddane uwadze krytyki historycznej. W istocie — zarówno jedna jak i druga z tych nowoczesnych metod krytycznych stawiają pod znakiem zapytania sam *status* literatury, pytają na nowo, czym jest [...] literatura sama”<sup>39</sup>.

Wydaje się, iż spośród pytań, które Roland Barthes, Genette, Doubrovsky, Henri Ronsse i inni „nieakademiccy” krytycy stawiają literaturze, dwa są pytaniami najistotniejszymi: co to znaczy, po pierwsze, że literatura jest jedną z form pisemnej działalności językowej („*écriture*”), oraz, po drugie, jak funkcjonuje utwór literacki w (zmiennych) sytuacjach odbioru, jaki jest stosunek dzieło—odbiorca, inaczej mówiąc, jakie są warunki odczytania dzieła.

Istnieje kilka głęboko zakorzenionych w pokoleniach literaturoznawców mniemań utrudniających odpowiedź na pierwsze pytanie. Głównym z nich jest nieodmienne, niezależnie niemal od wyznawanych ideologii, przekonanie, iż literatura jest ekspresją — indywidualną lub zbiorową. „Nowa krytyka”, redefiniując literaturę, zrywa przede wszystkim z pojęciem literatury jako ekspresji. Nie istnieje poza literaturą nic, co jeszcze trzeba by „wyrazić” w języku literatury, z kolei zaś „gdyby w dziele zawierało się jeszcze jakieś »zewnętrzne i obiektywne« znaczenie [*signifié*], symbol byłby zaledwie eufemizmem, literatura zaś jedynie przebraniem”<sup>40</sup>.

Literatura jednak nie tylko jest, ale też nie jest niczym więcej jak szczególną działalnością językową. Dla określenia zaś, czym jest działalność językowa, „nowi krytycy” odwołują się do trzech źródeł myślowych, wzajemnie zresztą powiązanych, a mianowicie fenomenologii Merleau-Ponty’ego<sup>41</sup>, językoznawstwa strukturalnego<sup>42</sup> i neofreudyizmu szkoły Lacana<sup>43</sup>.

Wiadomo, iż trzy te kierunki refleksji łączy takie widzenie działalności językowej, w której pojedynczy akt mowny jest wyborem z przedistniejącego kodu językowego. Sam zaś kod zawiera nie fonetyczny i gramatyczny materiał dla ekspresji myśli lub uczucia, lecz „zestroje sensu”, które, przeciwnie, same „generują” odczucie tzw. treści — emocji właśnie, lub myśli. Tak więc działalność językowa może odbywać się w dwóch rejestrach — albo przez wybór „zestrojów sensu” według preskrybowanych w kodzie reguł kombinacji (np. fleksji i składni — szereg liniowy), lub poprzez przemieszczanie pozycji poszczególnych „zestrojów sensu” w kodzie, według szeregów metonimicznych i metaforycznych — zawsze

<sup>39</sup> J. Starobinski, *op. cit.*

<sup>40</sup> Barthes, *Critique et vérité*, s. 72.

<sup>41</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960. Gallimard. Szczególnie zaś rozdziały *Le Langage direct et les voix du silence* oraz *Partout et nulle part*.

<sup>42</sup> Zob. zwłaszcza E. Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*. Paris 1966. Praca ta w nowatorski sposób podejmuje problematykę stosunku *langue* do *parole*, kodu do wypowiedzi jednostkowej.

<sup>43</sup> Zob. J. Lacan, *Fonction et champs de la parole et du langage en psychanalyse*. „La Psychanalyse” 1956.

jednak działalność językowa zawiera się w obrębie kodu, nie wychodzi poza „przestrzeń lingwistyczną”<sup>44</sup>, w inną pozajęzykową rzeczywistość.

Należy sobie uświadomić, jakie przesłanki poznawcze i — niewykluczone — emocjonalne, mogą wiązać się z tą (pozornie niezwykle ograniczającą ambicje badawcze — nie tylko przecież lingwistów, ale i filozofów, psychologów, także etnologów — przez odseparowanie sfery języka od tzw. rzeczywistości) teorią lingwistyczną, by zrozumieć „aktywistyczną” postawę „nowej krytyki”, w istocie odnoszącej jedynie do literatury wyniki refleksji nad działalnością i kodem językowym, wypracowane przez wspomniane trzy szkoły.

Najistotniejszym, jak się wydaje, korelatem teoriopoznawczym tej koncepcji lingwistycznej jest ostateczne zniwelowanie dychotomii podmiot—przedmiot, od wieków nawiedzającej metodologów i filozofów. Skoro uniwersum językowe jest jedyną zadaną nam rzeczywistością, a poznanie jest konfiguracją w ramach tego uniwersum, to z jednej strony ja, ten kto orzeka, przestaje być podmiotem poznającym, generatorem sądów, gdyż podmiotem jest w istocie to, co się orzeka, orzeczenie, predykat, a raczej system orzeczeń — kod językowy; z drugiej zaś strony to, o czym się orzeka, przedmiot poznania, nie istnieje w jakiejś rzeczywistości pozajęzykowej, lecz zawarte jest w samym orzeczeniu lub raczej, znowuż, w systemie orzeczeń. Tak więc podmiot i przedmiot stapiają się w jednym „żywiole” języka, zaś działalność poznawcza (a także, lub przede wszystkim — „ekspresywna”) jest czynnością jednorodną, nie wprowadzającą sztucznego przedziału między podmiotem a przedmiotem<sup>45</sup>. Tak rozumiana działalność językowa, szerzej: znakowa, jest, mówiąc emfaticznie, szczególnym wyzwoleniem dawnego podmiotu, ja, uprzednio krępowanego fałszywym przekonaniem o, zależnej jedynie od jego woli, możliwości dotarcia do rzeczywistości per se (lub możliwości bezpośredniej ekspresji), teraz widzącego nieskończony wybór możliwości zawartych w kodzie. To podporządkowanie podmiotu, ja, quasi-konkretnemu uniwersum językowemu było wielokrotnie pretekstem do zarzutów o platońskie proweniencje całej koncepcji<sup>46</sup>, jednakże zarzut taki można z powodzeniem stawiać większości

<sup>44</sup> O przestrzeni językowej zob. G. Matoré, *La Méthode en lexicologie. Domaine française*. Paris 1953.

<sup>45</sup> Stąd też niechybnie ambicja ogólnej teorii znaków do stania się dyscypliną wszechintegrującą — pozwalającą na opis wyników poznawczych dyscyplin szczegółowych według swoistej formalnej logiki znaków. O złudności tych nadziei zob. В. В. Мартынов, *Кибернетика, семиотика, лингвистика*. Минск 1966, s.22 —28

<sup>46</sup> Zob. dyskusję nad wystąpieniem Lacana na rzymskim kongresie Société Française de la Psychanalyse („La Psychanalyse” 1955), szczególnie zaś słowa D. Anzieu: „Aby usytuować historycznie myśl J. Lacana, nie wystarczy [...] odnieść ją do współczesnej fenomenologii i egzystencjalizmu. Istnieje w historii również [...] ważny prąd, który stworzył iluminizm i symbolizm, prąd, który z refleksji nad światem i mocą słowa przeszedł do tłumaczenia wszystkiej rzeczy poprzez interpretację i spekulację na temat działania i tajemnic cyfr i słów Najciemniejsze dzieła Balzaca, jak np. *Poszukiwanie absolutu*, niektóre utwory G. de Nerval, Oskara Milosza, Rimbauda są częścią i świadectwem tego prądu”

Częste również przypisywanie Barthesowi tendencji do „roztapiania indywidualnego przekazu literackiego w ponadindywidualnym kodzie reguł językowych i literackich”, „redukcję symbolu do semiologicznie, a więc systemowo rozumianego znaku” (zob. Starobinski, *op. cit.* — G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris 1963 (PUF), s. 427—428) skrywa na dnie ten

systemów antypozytywistycznych — od M. Webera, przez Saussure'a, Husserla po Lévi-Straussa — tam wszędzie, gdzie utrzymane zostaje zbawienne nierozstrzygnięcie statusu bytowego wszelkich modeli idealnych i struktur.

Pisarstwo, „*écriture*”, jest dla „nowych krytyków” taką operacją na języku, w którym piszący dokonuje wyboru w zakresie możliwości o wiele większym, niż dzieje się to w komunikacji powszedniej. Sam pisarz, jako „podmiot”, jest w zasadzie nieobecnością, Merleau-Ponty powiedziałby: *non-sens*, urzeczywistnia się tylko w akcie pisania. To, co mówi, również nie istnieje przed tekstem. Jedyną zaś cechą jakościową różniącą pisarstwo od codziennego użycia języka jest preferencja do wykorzystywania możliwości nieliniowych operacji na kodzie językowym — przemieszczania, podstawiania, kondensacji, elipsy itp., tworzenie, jak się wyraził Paul Ricoeur, „tomów” znaczeń, „figur”, jak to nazywa Genette, będących „zdwojeniem, które w akcie podwajania ukazuje wiązania tej »niepostrzegalnej aktywności«, która jest znaczeniem właśnie u samej swej genezy”<sup>47</sup>.

Takie widzenie aktywności pisarskiej wypływa z kilku przeświadczeń ogólniejszych. Przede wszystkim, poprzez Lacana (zainspirowanego przez prace Jakobsona), utrwalilo się przekonanie, iż metafora i metonimia (podstawienie i przemieszczenie „*signifiants*”) nie są czczą grą językową, lecz stanowią podstawę rzeczywistych procesów, poprzez które dziecko wchodzi w świat ludzki. Metafora i metonimia nabierają w ten sposób wagi jako najistotniejsze narzędzia poznawcze.

Po drugie, określenie pisarstwa jako wielokierunkowych operacji na języku łączy „nowych krytyków” ze szczególnym trendem w literaturze nowoczesnej, tym mianowicie, który sprzega aktywność „czysto” literacką z refleksją nad działalnością pisarską, trendem „autotematycznym”, w szerszym jednak rozumieniu, niż to się u nas przyjęło. A więc, od Valéry'ego począwszy, przez Prousta i „nową powieść”, do Borgesa, służącego dziś najbliżskotliwszym egzemplifikacjom. Dla „nowych krytyków” twórczość tych pisarzy nie jest już literaturą; jest właśnie aktywnością pisarską.

Krytyka literacka — i tu uwidacznia się właściwe ostrze polemiki z Picardem — jest, w identyczny jak literatura sposób — pisarską aktywnością. Jedyną różnicę stanowi fakt, iż krytyka jest zespołem operacji nie bezpośrednio w zakresie kodu językowego (jak literatura), nie na samym kodzie językowym (jak lingwistyka), lecz na tekstach stanowiących wybór z kodu.

Tak więc jak w wypadku literatury — podział między podmiotem a przedmiotem nie jest sprawą dystansu czy wręcz bariery. Tekst literacki nie jest przedmiotem poznania, zawierającym dane raz na zawsze sensory, lecz staje się jednym z ogniw działalności pisarskiej krytyka, która jest właśnie *nada w a n i e m s e n s u*. Oczywiście, natychmiast wyłania się kwestia subiektywności

---

zarzut, który jawnie wytacza P. Macherey (*L'Analyse littéraire, tombeau des structures*. „Les Temps Modernes” 1966, nr 246): „Strukturalizm literacki [koncepcja literatury według Barthesa], dokonując (lub przynajmniej projektując) badanie utworu literackiego, wyciszcza najpierw ten utwór z wszelkich fałszywych niepewności dotyczących przeżycia (tego przeżycia, tej iluzji, która nigdzie poza samym życiem nie istnieje). Jednakże program taki w tym, co proponuje pozytywne, nie jest programem zbyt nowym — już Platon zastępował nieużyteczny mit kreacji krytycznym mitem natchnienia, w którym autor, jako jednostka, pozbawiony zostaje swego dzieła w samym już początku aktu twórczego”.

<sup>47</sup> H. Ronse, *Le Récit abstrait*. „Critique” 1966, novembre.

i obiektywności osądów krytycznych, adekwatności do *res litteraria*. Nadawanie sensu przez krytyka jest uzależnione od aparatu intelektualnego, którym dysponuje. Dzieło, jak tego dowodzi historia odbioru arcydzieł, jest w samej swej istocie dziełem otwartym. Toteż niektórzy krytycy, np. Doubrovsky, widzą w tym relatywizmie pochop do powrotu do modernistycznych niemal, wywodzących się z najbujniejszych tradycji Jules Lemaitre'a, hasel projekcji subiektywności krytyka na opisywane dzieło, w imię nieredukowania sensu dzieła do żadnych zewnętrznych determinant. Nie ma to, oczywiście, niemal nic wspólnego z postawą Barthesa, który przede wszystkim widzi w dziele wybór kierowany pewnymi regułami, a poza tym traktuje narzędzia interpretacyjne jako „*ouillage mentale*”, nie zaś jako „subiektywność” krytyka.

Działalność krytyczna różni się od zwykłej lektury tym właśnie, iż stosowanie aparatu interpretacyjnego poddawane jest pewnym regułom, z których najważniejsze wylicza Barthes w następującym porządku:

1. Zasada opisu wyczerpującego (*règle d'exhaustivité*). Zakłada ona, iż w dziele wszystko jest znaczące. Podobnie jak w gramatyce, system znaczeń jest zamknięty wówczas, gdy wszystkie wypowiedzi dają się w tym systemie rozumieć.

2. Zasada logiki znaczeń. Znaczenie poszczególnych obserwacji krytycznych nie jest zależne od statystycznej, jak chce tego Picard, częstotliwości występowania zauważonych elementów sensu w tekście. Wyjątkowość pewnego obrazu czy znaczenia nie wyklucza, by, poprzez transformacje, był on obecny w tekście „wszędzie” i „zawsze”. Logika tych transformacji jest właśnie tą logiką symboliczną, którą bada psychoanaliza i retoryka.

3. Zasada peryfraz. „Krytyka nie jest tłumaczeniem, jest peryfrazą”. Dopiero krytyka tworzy, wraz z dziełem, literaturę. Posługując się językiem, jest krytyka, tak jak literatura, tworzeniem symboli. Adekwatność przewodu krytycznego polega nie na tym, iż krytyk wyjawia „prawdziwą” treść dzieła, lecz na tym, iż „symbol (język krytyki) poszukuje symbolu (języka literatury); jeden język mówi w pełni o drugim języku”<sup>48</sup>.

Odpowiedzialność krytyka za słowo, świadomość, iż działalność krytyczna jest również działalnością symbolotwórczą, to ważki argument Barthesa w sporze z Picardem o funkcje krytyki literackiej.

Najistotniejszym jednak i, jak się wydaje, w pewnej mierze obowiązującym dziś ustaleniem, które zawarł Barthes w swojej replice na atak Picarda, jest fundamentalne rozróżnienie między krytyką literacką a nauką o literaturze<sup>49</sup>.

Wszelka działalność interpretacyjna, dążąca do ustalenia (czy też nadania) sensów dzieła literackiego, a więc też w tej liczbie i nauka uniwersytecka, ustalająca sens dzieła w oparciu o pozytywistycznie rozumianą historię i psychologię — należy do domeny krytyki literackiej.

Przedmiotem bowiem nauki o literaturze jest ustalanie samych możliwości powstawania sensów, badanie istniejącego zasobu tych funkcji językowych, których użycie i kombinacja pozwala na włączenie danego tekstu w „pole literatury”. „Porównując wypowiedzi literackie do olbrzymich zdań, można postulować taki model ich opisu, który, podobnie jak model gramatyki transformacyjnej Chomskiego w stosunku do zdań języka naturalnego, pozwoli wytłumaczyć według ja-

<sup>48</sup> Barthes, *Critique et vérité*, s. 55—56, 74—75.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 59.



kich reguł, według jakiej logiki powstają, nieskończone w swej liczbie, wypowiedzi literackie. [...] Podobnie jak lingwistyka mówi o gramatykalności (możliwości zrozumienia wypowiedzi w danym języku), nauka o literaturze będzie mówiła o akceptowalności (możliwości uznania za dzieło literackie) wypowiedzi literackiej w danej kulturze”<sup>50</sup>. Tak więc nie poszukiwanie sensu (pełnego nawet) poszczególnego dzieła, lecz odwrotnie, badanie owych pustych, o potencjalnym znaczeniu, „form” ma stać się przedmiotem nauki o literaturze.

Nie tutaj miejsce na wypuklenie wszystkich proweniencji i konsekwencji tego projektu wiedzy o literaturze, warto jednak wspomnieć o najogólniejszym programie takich poszukiwań, realizowanych zresztą z powodzeniem przez związaną z Barthesem grupę badaczy (Ch. Metz, T. Todorov, J. Greimas i inni) z paryskiego Centre Nationale de la Recherche Scientifique.

Domena literatury, jako jedna z połąci działalności językowej, musi być poddana, twierdzi Barthes, opisowi z punktu widzenia elementów lingwistycznych: a) mniejszych od zdania, a więc tego, co dawniej nazywano figurami retorycznymi, uwzględniając zjawiska konotacji, anomalii semantycznych itd.; b) większych od zdania, a zatem struktury opowiadania, przekazu poetyckiego, tekstu dyskursywnego, itp.

Jedną z pierwszych prób systematycznego opisu np. przekazu poetyckiego według założeń teoretycznych wspomnianej grupy jest aktualnie książka J. Cohena *Structure du langage poétique* (1966, Flammarion). Strukturze opowiadania poświęcony jest tom 8 „Communications” (1966).

Wydaje się, iż założenia metodologiczne Rolanda Barthesa i związanego z jego nazwiskiem prądu krytycznego i literaturoznawczego wpływają z dwu, niejako sprzecznych ze sobą, trosk.

Z jednej strony nieokiełznana, atakująca nas zewsząd fala przekazów literackich, zarówno jawnie naśladowczych jak i tych o nie sprecyzowanych, przez swą nowość, znaczeniach, zmusza do prób racjonalizacji owych najogólniejszych wzorców sensu, w które każdy nowy przekaz, jeżeli ma się stać literaturą, musi, ponosząc koszty ograniczeń, „wpisać” się, przenosząc na siebie zawarte w owych wzorcach znaczenia. Ustalenie wzorców jest pierwszym warunkiem interpretacji chaosu.

Z drugiej strony troska o „antropologiczną ważność” działalności pisarskiej, przeświadczenie, iż literatura wykracza w swoich funkcjach poza czystą relację o zdarzeniach i rzeczach, skłania do jak najszerszego zarysowania „pola literatury”, nieograniczania go do sensów szczegółowych, wskazania wreszcie takiego wachlarza „wzorców”, które pozwoliłyby na objęcie nimi wszelkiej — od Racine’a do Robbe-Grilleta — formy „écriture”.

Ignacy Trostaniecki

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 58—59.