

Ignacy Trostaniecki

"Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu", Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa 1968, Czytelnik, z prac Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 254, 2 nrb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 381-387

1969

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.

Z tak uformowanym zespołem oczekiwań wobec współczesnej literatury trudno się było zmieścić krytykowi w międzywojennej rzeczywistości literackiej. Przekraczał on ją zbyt łatwo swoimi miarami i czuł się w niej osamotniony — wyrazistym znakiem tej sytuacji jest fakt, że omawiając literaturę polską r. 1933 za najdonioślejszy w niej wypadek uznał założenie pisma „Kultura i Wychowanie”. „W tej chwili prąd ożywczy rozpoczyna się w dziedzinie pedagogiki. Jest rzeczą obojętną, od której strony, skąd się zacznie, zmierzając do tego samego celu, przemiany osobowości i stosunku do życia” (II 533). Ale tak postępując, pozostawał też w zgodzie z podstawowymi wyznacznikami swej postawy krytycznej.

Z perspektywy dzisiejszej nie jesteśmy już skłonni utożsamiać modernizmu tylko z jego estetyzującymi tendencjami. Wydaje się on nam epoką niesłuchanie silnie ważącą na współczesności, ale też zjednoczoną w swych konfliktowych możliwościach. Widzimy w niej nie tylko Przybyszewskiego, ale i Brzozowskiego, nie tylko Miriama, ale i Wyspiańskiego. Modernizm w istocie rzeczy jest przeciw, w swych najambitniejszych realizacjach, nieustannie ponawianym wysiłkiem stworzenia nowej syntezy po kryzysie pozytywistycznym. Z tej właśnie różnicy perspektyw w oglądaniu epoki tak ważnej dla ukształtowania się krytycznego światopoglądu Kołaczkowskiego wynika i jego miejsce w historii kultury polskiej XX wieku. Jest on, w całokształcie swych tak dobrze wzajemnie się w różnych płaszczyznach uzgadniających poglądów, tym ogniwem, w którym modernizm kontynuuje sam siebie — usiłując siebie przewyciężyć. Z tego względu między Brzozowskim a dniem dzisiejszym należy się Kołaczkowskiemu miejsce szczególnie eksponowane, albowiem w nim zbiegają się drogi prowadzące zarówno w przeszłość jak i w przyszłość. Pozbawiona tego ogniwa — tak historia jak i krytyka literatury byłaby niezrozumiała w swym ruchu przekształceń. Gdy kultura wyrzeka się jakiegokolwiek swojego dziedzictwa, ogranicza to zawsze jej współczesne możliwości; gdy o nim zapomina, zapomina w pewien sposób o samej sobie. W tym wypadku chodzi o dziedzictwo szczególnie znaczące.

Andrzej Mencwel

Jarosław Marek Rymkiewicz, *MYŚLI RÓŻNE O OGRODACH. DZIEJE JEDNEGO TOPOSU*. (Warszawa 1968). Czytelnik, ss. 254, 2 mlb. Z prac Instytutu Badań Literackich PAN.

„Dzięki swemu szerszemu zakresowi ogląd synkretyczny może służyć jako instrument precyzyjnego poznania obszernych struktur, proponujących wielką ilość wyborów”¹. Synkretyczna świadomość dziecka rozpoznaje całości porównując dwa kształty i na podstawie chociaż jednej (dla dorosłego czasem nieistotnej) cechy decyduje o ich podobieństwie. Dopiero dorosłej zapomina dziecko tej sztuki syntezy i gubi się w narzuconej przez edukację analizie szczegółu. Podobnie sztuka w logice serialnej analogii potrafi przeczuć niezauważalne jeszcze społecznie kształty całości i w tym leży tajemnica owej zbanalizowanej już nieco tezy o „wyprzedzaniu” nauki przez sztukę.

Podobnie w wiedzy o literaturze poezja o poezji wyprzedza naukę o poezji.

Prezentując w 1959 r. polskiemu czytelnikowi uwagi o *Pozycji i perspektywach współczesnej poetyki*², Roman Jakobson przyznał poetyce czołowe miej-

¹ A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Art Imagination*. University of California Press 1967, s. 34.

² „Nowa Kultura” 1959, nr 64.

sce we współczesnych badaniach literackich. Wybitny uczony dokumentował ów najbardziej wykrystalizowany charakter naukowy poetyki jej bliską afiliacją z językoznawstwem i antropologią kulturową z jednej oraz teorią komunikacji z drugiej strony, a więc z dyscyplinami — w dwu pierwszych wypadkach — o najbardziej uściślonych we współczesnej humanistyce podstawach metodologicznych. Jednakże w publicznej opinii odbiorców, a także dla przeważającej liczby polonistów-fachowców, zwłaszcza zaś krytyków literackich, *de facto* zatem dla *gremium* zainteresowanych, teza o czołowej pozycji poetyki strukturalistycznej była — i jest do dzisiaj — w najlepszym wypadku śmieszną pretensją nie znanego bliżej uzurpatora. W najlepszym — gdy bowiem nie wysuwa się emfaticznych, a mało usprawiedliwionych zastrzeżeń światopoglądowych, zostają jeszcze wysnuwane — chciałoby się wierzyć, że w najlepszej woli — obiekcje niezrozumiałości, przerostów terminologicznych i, wreszcie, schematyzmu interpretacyjnego.

Wydaje się, iż źródła takiego stanu rzeczy należy szukać nie tylko w słabej popularyzacji idei i dokonań literaturoznawstwa strukturalnego, w dotkliwym wciąż jeszcze braku tłumaczeń niektórych podstawowych tekstów (np. rosyjskie prace z lat dwudziestych i aktualne poszukiwania radzieckie, francuskie badania z kręgu „Tel Quel” i „Communications”, pewne publikacje Moutona), w zatraceniu polskiej tradycji, w anemicznej działalności Polskiego Towarzystwa Semiotycznego... Nie tylko ów niedowład informacyjno-instytucjonalny jest źródłem nieufności wobec propozycji strukturalizmu. W samej bowiem praktyce badawczej tego kierunku, będącego przecież wciąż jeszcze metodologią w rozwoju, kryje się pewna fundamentalna słabość, która powstrzymuje powszechniejszą jego akceptację. Oto tradycyjne pola zainteresowania wiedzy o literaturze: analiza historyczna, analiza tematyczno-ideologiczna oraz problem wartościowania, nie zostały jak dotąd zadowalająco sproblematyzowane i zreinterpretowane przez metodologię strukturalną, zaś nieliczne dokonywane w tym kierunku próby są zupełnie nie znane polskiemu czytelnikowi³.

Nic też dziwnego, iż autor jednej z najbardziej interesujących książek krytyczno- i zarazem teoretycznoliterackich ubiegłego roku, książki, która we wszystkich trzech wymienionych wyżej planach przynosi nowe propozycje i rozwiązania, nie tylko pomija, ale i dystansuje się (s. 26) od „strukturalnej metody badań dzieła literackiego”.

Zapoczątkowane przez rosyjskich formalistów badania literaturoznawcze, wychodzące od gruntownego przepatrzenia podstawowej relacji: język—literatura, nieprzypadkowo skupiły się początkowo wokół analiz poetyckich. Budowa wiersza pozwalała szczególnie wyraźnie obserwować artystyczne przetwarzanie języka na wszystkich — od fonologicznego do syntaktycznego — poziomach. Pozwalała zarazem przy traktowaniu języka poetyckiego jako systemu w systemie — budować historyczne typologie form poetyckich (szczególnie wersowych) i w ten sposób ukazywać dialektykę tradycji i nowatorstwa, zależność utworów od presji współczesnych i przeszłych systemów kodowania poetyckich znaczeń.

Jednakże problematyka znaczenia właśnie, konkretnego znaczenia pojedynczego utworu i wędrujących od systemu do systemu znaczeń utrwalałych, rozwiązywana była przez wczesny strukturalizm swoiście. Teleologiczna koncepcja

³ A. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris 1966. — В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период)*. Москва 1965.

utworu poetyckiego kazała zwracać uwagę na konstytuowanie się znaczeń we wnętrzu utworu literackiego (np. Kridl) i ich relację do innych elementów konstrukcyjnych, kosztem analizy stosunku znaczeń poetyckich do aktualnych znaczeń pozaliterackich (analiza ideologiczna). Akcentowanie wagi systemów wierszotwórczych spychało na dalszy plan badanie (na porównawczym, synchronicznym i diachronicznym, planie) wyemancypowanych, niezależnych od jednego utworu konstant znaczeniowych, mogących tworzyć odrębne systemy. Te dwa plany analizy semantycznej — intra- i intertekstualnej — są oczywiście najwyższymi możliwymi planami interpretacji zjawisk literackich. Struktury znaczeniowe — już na planie leksykalnym, a cóż dopiero na planie całej wypowiedzi — są strukturami najbardziej otwartymi, oferującymi największą ilość wyborów. Jednocześnie przecież analiza semantyczna jest — dla odbiorcy i dla krytyka — pierwszym progiem dostępu do dzieła: tylko bardzo rzadko rozumienie dzieła jest li tylko pojmowaniem jego konstrukcji.

W tym kontekście zrozumiałe się staje, dlaczego krytyk, pragnący rzucić światło na — utajone często — znaczenia utworów kilku wybitnych poetów dwudziestolecia (Staff, Leśmian, Czechowicz, Iwaszkiewicz, Liebert), sięgnął po metodę do jedyne go prądu literaturoznawstwa antypozytywistycznego, który problematykę znaczenia utworu poetyckiego (w szerokim, wyżej przywoływanym sensie) wysunął na czoło swoich zainteresowań — do neoidealizmu filologicznego L. Spitzera, E. R. Curtiusa (i K. Vosslera).

Mimo iż autor *Myśli różnych o ogrodach* wyjawia jedynie swe zapożyczenia terminologiczne i metodyczne (rozd. 1), łączy go z niemieckimi badaczami (a także, pośrednio, z Jungiem) o wiele więcej. Rzadko bowiem wybrany przedmiot badania, metodologia, przybrani mistrzowie i wizja świata badacza (a także jego twórczość poetycka) składają się na tak spójną humanistyczną *praxis*.

U podstaw wszystkich zabiegów krytycznych i twórczych autora szkiców o toposie Ogrodu leży wizja świata oparta na ekspozycji jednej wartości — wartością tą jest uniwersalnie pojęte ludzkie pragnienie budowania Harmonijnego Wszechświata. Idea ta, odniesiona do twórczości poetyckiej, owocuje w przekonaniu, że poezja ma swój przedmiot: jest nim bądź kreowanie owej Harmonii, bądź zdawanie sprawy z niemożliwości konstruowania harmonijnej wizji świata. Uniwersalistyczny charakter tej tezy przesądza o swoistym stosunku do tekstów poetyckich: do analizy wybiera się te tylko utwory, w których zauważyć można słowa, zdania, obrazy odnoszące się w jakikolwiek sposób (bezpośrednio, przez aluzję, przez reinterpretację) do Idei Harmonii, w samym zaś tekście za kluczowe (czasem nawet samoistnie wartościowe) uznaje się owe „harmonogenne” partie. Takie wstępne „przygotowanie” tekstu pozwala na synchroniczne i diachroniczne porównywanie utworów, w których odkryto (czasem — jak u Leśmiana — spod wielu warstw poetyckiego pseudonimowania) odwołanie do Idei Harmonii.

Wspólnymi mianownikami obrazowymi dla porównywanych tekstów są pewne zespoły znaczeniowe, nazywane za Curtiusem i Spitzerem — toposami. Pojęcie toposu (wzięte z retoryki klasycznej, gdzie znaczyło „zalecane argumenty lub tematy, które miały na celu przekonanie słuchacza lub umożliwienie mu zaakceptowania pewnych treści” (s. 6)) reinterpretuje Rymkiewicz tak, że staje ono na przecięciu dwóch innych, w różnych szkołach literaturoznawczych używanych, terminów: wędrującego motywu i archetypu. W tradycyjnej komparatystyce „motywem nazywa się jednostkę tematyczną, którą odnaleźć można w różnych utworach (np. porwanie narzeczonej, zwierzęta pomagające bohaterowi

w spełnieniu zadania, itd.). Motywy te są w całości przenoszone z jednego schematu narracyjnego do innego. Nie jest ważne dla poetyki porównawczej, czy można je rozłożyć na mniejsze motywy. Najważniejsze, że w ramach badanego gatunku zawsze znajduje się te motywy niezmienione”⁴.

Wraz z Curtiusem autor *Myśli o ogrodach* nadaje motywom interpretację realną: motywy są nie tylko znakami tematycznymi, obrazami-skamielinami, stojącymi do dyspozycji poszczególnych twórców (tak jak stoją do ich dyspozycji np. wzorce metryczne), lecz są symbolami pewnej uniwersalnej problematyki. W ujęciu Curtiusa motywy-toposy bliskie były Jungowskim archetypom — które są niczym innym, jak skrajnie realistyczną interpretacją wędrującego motywu. Rymkiewicz nie podziela takiego ekstremizmu:

„W istnienie kolektywnej nieświadomości, owego zbiornika, w którym są przechowywane czy przechowują się archetypiczne wzorce zachowań i postaw, można tylko wierzyć”.

„Natomiast twierdzenie, że *topoi* przeniknęły do literatury z systemu antycznej retoryki, może być udowodnione [...]” (s. 14).

Toteż, za Spitzerem, wybiera rozwiązanie „środkowe”: wprawdzie „Z każdym toposem związane jest niewątpliwie pewne znaczenie konwencjonalne” (s. 16), lecz też, jak powtarza autor za Spitzerem, „Stoi [...] zawsze poza nimi uniwersalne i transcendentne znaczenie, które każe pamiętać czytelnikowi o całościowym kompleksie zjawisk związanych z ideą harmonii świata, kompleksie dostępnym tak odczuwaniu jak i rozumowi” (s. 20).

Głównym jednakże powodem, jak się zdaje, rezygnacji autora z archetypicznej koncepcji toposu była nie tyle niesprawdzalność pojęcia „pospólnej nieświadomości”, ile statyczny i ahistoryczny uniwersalizm Jungowskiej i Curtiusowskiej aparatury pojęciowej. Zarówno bowiem doktor z Zurychu jak i znakomity mediewista podzielali z tradycyjną komparatystyką przekonanie o całkowicie zdeterminowanym, mechanicznym niemal, niezależnym od twórczej świadomości przeniesieniu konstant znaczeniowych w kulturze i między kulturami.

Dla Rymkiewicza jednak, który (jak wyznaje w innej swojej książce — manifestie poetyckim *Czym jest klasycyzm?*) widzi najistotniejszy problem współczesnego artysty i humanisty w konieczności wpisania poheglowskiej, historycystycznej wizji świata w normatywną tradycję klasycznego poszukiwania Harmonii, dla autora omawianych szkiców zatem ów stabilny i achroniczny system toposów-archetypów nie jest wystarczającym narzędziem odszukiwania wszystkich znaczeń konkretnej twórczości lub nawet pojedynczego utworu.

Słowem-kluczem książki Rymkiewicza jest wyrażenie „przemienny”. Wielekroć powtarzane, ma narzucić sugestię, że między Historią a praktyką poetycką istnieje bezpośrednia zależność: zmienność historyczna powoduje przemienny charakter struktury toposu (s. 22—24 n.). Wydaje się również, iż użycie terminu „przemienny” (zamiast np. po prostu „zmienny” lub „zmieniający się”) ma sugerować, że kierunek owych zmian nie może być ustalony, nie jest w żaden sposób determinowany. Ów przemienny charakter struktury *topoi* ma jednocześnie wykluczać możliwość wszelkiej typologii (możliwej przecież z achronicznego, „realistycznego” punktu widzenia Curtiusa i Junga) *topoi*: „Fakty literackie wydają się jednak wskazywać, że repertuar *topoi* nie może zostać przez nas ani ułożony, ani odtworzony, ponieważ repertuar taki nigdy nie istniał” (s. 23).

⁴ Б. Томашевский, *Теория литературы. (Поэтика)*. Ленинград 1925, s. 138.

Ogólnie zatem biorąc, główny dylemat problemowy szkiców o toposie, problem relacji: System—Historia (powiązany, jak widzieliśmy, z problemem rozpadu harmonijnej wizji świata w historii kultury europejskiej), zostaje przez Rymkiewicza rozwiązany połowicznie; Historia neguje możliwość rekonstrukcji systemu — jedyne, co pozostaje więc, to śledzić przemiany toposu, wychodząc od arbitralnie ustalonego przekroju synchronicznego — np. zespołu *topoi* poezji klasycznej. Następnie jednak świadomość, że „każdy poeta stwarza jednorazowy i chwilowy repertuar *topoi*, wykorzystując i przemieniając kształt i znaczenie *topoi* odziedziczonych po swoich poprzednikach” (s. 24), powoduje jakby konieczność zacieśnienia się do idiograficznego porównywania różnych historycznie motywów i konceptów poetyckich.

Wydaje się, że źródło Rymkiewiczowskiej „rezygnacji” leży w opisywanym już dominowaniu normatywnej, „harmonicznej” wizji świata nad wyobraźnią teoretyczną. Służące do ukazywania przedmiotowej wspólności wszelkiej poezji pojęcie toposu jest rozumiane jako nazwa najmniejszej jednostki wyobraźni poetyckiej, jednostki dalej nierozkładalnej. Dowodzi tego stosowana często przez Rymkiewicza technika parafraz (zob. s. 65). Parafrazować przecież — to znaczy wyrażać w innym języku lub w innym systemie znakowym przekładalne (tj. nie ulegające zmianie w przekładzie) trwałe jednostki semantyczne. Takie „pierwotne” rozumienie toposu było usprawiedliwione we wszystkich „realistycznych” — Jungowskim, Curtiusowskim (a także u G. Duranda) rozumieniu toposu jako archetypu. Integralność archetypu była tam gwarantowana bezpośrednio genetyczną (w znaczeniu nieomal biologicznym) zależnością obrazu archetypicznego od sfery psychologii jednostkowej lub pospólnej.

Rymkiewicz jednak, odrzucając „realistyczną”, archetypiczną koncepcję toposu, zachowuje zarazem jego prymarny, niepodzielny charakter. Toteż całkowicie nieuzasadnione są wszelkie wypowiedzi autora dotyczące (przemiennej) struktury toposu. Nie może być przecież strukturą jednostka prymarna! Tym, co opisuje autor prezentowanych szkiców, nie są przemiany struktury toposu, lecz różne konotacje i interpretacje pewnych „stałych wyobraźniowych”: „ptaki w Elizjum mogą być duszami zmarłych poetów, ale też mogą być symbolami radości życia pośmiertnego” (s. 22). Otóż to — *topoi* nie są dla Rymkiewicza szczególnymi znakami o pewnej specyficznej strukturze znaczeniowej, lecz sygnałami, poddającymi się różnej interpretacji symbolicznej. Dlatego też mogło nastąpić zrównanie takich sygnałów, jak imiona poetów i malarzy, np. Vergiliusa i Watteau, nazwy dzieł i utworów, konstrukcji wyobraźniowych, zdarzeń historycznych lub mitycznych — pod wspólną nazwą *topoi*. Dlatego też zmienność, którą bada Rymkiewicz, jest nie tyle przemiennością struktury *topoi*, ile opisem różnych interpretacji podobnych sygnałów. Dlatego również krytyk bada w istocie nie proces historyczny (tzn. współzależność różnych systemów w czasie), lecz opisuje zjawiska „pedagogizacji symboli”⁵, tzn. jednostronną zależność znaczeń obrazu-symbolu od aktualnych motywacji psychospołecznych.

A przecież uważniejsze przypatrzenie się obrazom poetyckim nazywanym przez Rymkiewicza „*topoi*” wydobywa na jaw pewną ich cechę, która potwierdza wyrażane, lecz nie dokumentowane przez autora przekonanie, iż mogą one tworzyć strukturę. Topos jest bowiem taką swoistą konstrukcją semantyczną,

⁵ Tak to nazywa G. Durand (*Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'Archetypologie générale*. Grenoble 1960, s. 416—435).

kóra łączy w jeden obraz przeciwstawne i wykluczające się pojęcia. Wszystkie przykłady i analizy przeprowadzane przez Rymkiewicza ukazują, iż owa antytetyczna konstrukcja — od stosunkowo prostego oksymoronu (np. analizowane przez Curtiusa obrazy „siwowłosego chłopca” i „dziewczęcej staruchy”) do wysoce skomplikowanych idei Złotego Wieku czy obrazu „zamkniętego ogrodu” — leży na powierzchni lub w głębi (semantycznej) toposu.

Jeżeli taki właśnie antytetyczny obraz zostanie przejęty przez innego pisarza czy przez inną epokę literacką, staje się — w ścisłym już sensie — toposem. Tego rodzaju ujęcie nie wyklucza żadnego z cennych spostrzeżeń i założeń autora *Myśli o ogrodach*: tezy, że przejmowanie toposu nie jest zabiegiem mechanicznym, że każda epoka i każdy poeta konstruuje swe *topoi* wedle własnych potrzeb ideowych i ekspresyjnych, że za *topoi* stoją „znaczenia uniwersalne i transcendentne”. Pozwala jednak także, nie uciekając się do głębinowo-psychologicznych koncepcji archetypu, myśleć o możliwości budowania historycznych typologii *topoi*. Zauważona cecha formalna pozwala analizować poszczególne *topoi* wedle ich składu znaczeniowego i następnie śledzić kombinację tak wyodrębnionych — niższych — jednostek semantycznych w innych konstrukcjach antytetycznych. W ten sposób skonstruować można paradygmat, hipotetyczny repertuar możliwych *topoi* (z tzw. miejscami pustymi), który tylko częściowo jest wypełniany przez rzeczywiste teksty. Badanie diachroniczne zmiany konstrukcji *topoi* i zmian paradygmatu (topiki) odbywać się wówczas może według wskazówek autora *Myśli o ogrodach*:

„Zmiany semantyczne, zachodzące w topice, uzależnione są, jak się zdaje, od nieznaczących przekształceń w strukturze *topoi*. Wystarczy, by zielone drzewo stało się drzewem ogółonym z liści, a znaczenie toposu ulegnie natychmiast zmianie. [...] Poeta przekształcający topos i umieszczający w idyllicznym ogrodzie bezlistne drzewo czy umilkłego ptaka [zauważmy nowe konstrukcje antytetyczne — I. T.] przemienia więc natychmiast znaczenie wszystkich elementów, które *topos* ten potąd konstytuowały. A gdy zmienia się znaczenie toposu, muszą nastąpić dalsze zmiany w strukturze” (s. 39—40).

Rzeczywiście, wprowadzając nowy, psychospołecznie motywowany element do konstrukcji toposu, zmienia poeta samą strukturę obrazu, jak i strukturę paradygmatu (topiki). Lecz i tu krytyk nie zauważa konsekwencji swego opisu. *Topoi* i topika są nie tyle „przemienne”, ile: „kierunkowo zmienne”. Opisane przez Rymkiewicza dzieje toposu Ogrodu idą w określonym kierunku — jest to ciągła *degradacja* obrazów Harmonii Świata. Nowe elementy wprowadzane w obrazy harmonii są zawsze brane ze sfer semantycznych „niższych” niż elementy konstrukcji zastanych: niższych, to znaczy — z rejonu „*profanum*”, i mniej abstrakcyjnych. Jednocześnie jednak wprowadzenie owych „niższych” znaczeń w sferę *topoi*, tzn. wyobrażeń uniwersalizowanych, „wywyższa” je, sakralizuje i poetyzuje. Ów dialektyczny proces profanacji i sakralizacji elementów *topoi* jest główną osią diachronicznego badania topiki.

Dodatkową, lecz nie najpośledniejszą, zaletą proponowanego wyżej ujęcia problemu topiki jest, jak się wydaje, możliwość badania *topoi* jako elementu całego utworu. *Topos*, specyficzna konstrukcja oparta na antytezie znaczeniowej, może być albo dominantą, albo — równie dobrze — podrzędnym elementem konstrukcji pojedynczego utworu. Jeżeli nie będziemy zakładać, iż poezja ma swój przedmiot, wówczas nie będzie konieczne gwałtowne poszukiwanie odblasków toposu Harmonii we wszystkich napisanych w historii utworach. Wątpliwa się staje wówczas koncepcja wartościowania podsuwana przez Rymkiewicza: „war-

tość tekstu pozostaje w związku z ilością znaczeń, jakie tekstowi temu mogą zostać przypisane” (s. 28). Rymkiewiczowi chodzi oczywiście o znaczenia odnoszące się do idei Harmonii — jednak, Bogiem a prawdą, ilość znaczeń nie jest prostym wykładnikiem bogactwa tekstu: pozornie ubogie teksty folklorystyczne mogą dostarczyć, zależnie od ekipażu badacza, zarówno kilku banalnych stwierdzeń o obecności w nich tradycyjnych motywów, jak i służyć mogą do rekonstrukcji ukrytego w nich całościowego oglądu świata. Problem wartości to problem dwóch ideologii — tej wpisanej w dzieło i tej, którą wnosi krytyk. Samo założenie skończonej ilości znaczeń wpisanych w tekst nie wystarczy do podania recepty na wartościowanie utworów.

Tym bardziej że profilowanie oceny bogactwa tekstu ze względu na założoną uniwersalną problematykę prowadzi do sytuacji, w których utwory nie wykorzystujące toposu Harmonii jako dominanty są automatycznie niejako (zob. analizę wierszy Czechowicza (s. 215)) dewaloryzowane.

Książka Rymkiewicza zatem, stanowiąca znaczny krok naprzód w problematyzacji pola badań nad topiką obrazów poetyckich, badań tak istotnych dla teorii poezji i teorii procesu historycznego, może być przede wszystkim wykorzystana jako bodziec do rozszerzenia metody strukturalnej na zaniedbane dotychczas obszary refleksji nad diachroniczną typologią wyższych konstrukcji znaczeniowych. Może być wykorzystana do tego typu badań, który zaproponowali radzieccy badacze W. W. Iwanow i W. N. Toporow, dając próby opisu semiotycznych systemów modelujących.

Ignacy Trostaniecki

Pierre Macherey, POUR UNE THÉORIE DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE. Paris 1966. Ed. Maspero, ss. 332. „Théorie” IV.

1

Autor recenzowanej książki należy do kręgu najbliższych współpracowników Louis Althussera. Nie ulega też wątpliwości, że podstawowe założenia książki pozostają pod wpływem refleksji zawartych w *Pour Marx* (Paris 1966) Althussera. Ten odróżnia Marksa-naukowca od Marksa-ideologa i marksizm od heglizmu. Zaleca mianowicie prześledzić, w jaki sposób Marks w ramach własnego kontekstu ideologicznego wyzbył się iluzji w odniesieniu do czysto ideologicznej kategorii „humanizmu” i obnażył mistyfikacje związane z dialektyką typu heglowskiego, która ujmuje rzeczywistość jako jednolitą strukturę („Totalität”), nie dającą się segmentować. Marksizm według Althussera ma inny przedmiot badań; interesują go bowiem konkretne, nawarstwiająca się sprzeczności społeczne, których podłożem w zależności od danego układu historycznego mogą być tyleż zjawiska ekonomiczne, co jakiegokolwiek formy świadomości społecznej. Marksizm zasadza się na badaniu naukowym, uzasadniającym przejście od uogólnień praktyczno-ideologicznych poprzez empirię historyczną do uogólnień czysto teoretycznych.

W rozprawie wprowadzającej do książki *Lire le Capital* (Paris 1966) Althusser rozwinął swe propozycje dowodząc, że Marksa należy czytać tak, jak on czytał swoich poprzedników, tzn. obok tego, co jest uchwytnie, szukać tego, co domyślne, co pominięte z racji ideologicznych horyzontów danej epoki i danego momentu. Taka „*lecture symptomale*” pozwala dotrzeć do owych konkretnych sprzeczności, historycznych, o których była wyżej mowa, do układu, który Althusser nazywa