

Leo Bersani

Czy istnieje nauka o literaturze?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 321-338

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LEO BERSANI

CZY ISTNIEJE NAUKA O LITERATURZE?

Czy potrzebujemy lub nawet czy chcemy „nauki o literaturze”? Czy nauka o literaturze jest możliwa?

Wielu z nas mogłoby z miejsca odrzucić takie pytania jako naiwne i nieistotne dla najbardziej twórczych znanych nam poglądów krytyczno-literackich. A jednak stały się one głównymi problemami postawionymi przez współczesne studia nad literaturą. A przecież w Europie nie zajmuje się dziś tymi sprawami „uczony” mozolnie „harujący”, choć faktycznie nie czytany, a marzący o utworzeniu sztywnego katalogu wszystkich możliwych kombinacji metrycznych w poezji albo wszystkich możliwych wątków w prozie narracyjnej. Takie pretensjonalne i odstręczające zamysły leżą, głównie we Francji, w zakresie zainteresowań wielu bardzo wybitnych mężczyzn i kobiet piszących o literaturze. Ideał nauki o literaturze stanowi sedno „przygody” strukturalistycznej. Zbadanie tego ideału pozwoli na określenie wkładu strukturalizmu do literatury.

Chciałbym na wstępie zastrzec, że moje poniższe uwagi nie powinny być traktowane jako ostateczny rozrachunek ze strukturalizmem. Strukturalizm bynajmniej nie umarł; wystąpi to jaśniej, gdy wyrażę moje zastrzeżenia co do zbyt krótkowzrocznego uznawania jego walorów. Choć strukturaliści mają wcale niemałe ambicje, to jednak sami dostrzegają lukę między tymi ambicjami a dotychczasowymi osiągnięciami. Ponadto nie zacznę od ogólnej definicji strukturalizmu. Definicja różnych użyć, w jakich to słowo występowało, byłaby sama w sobie poważnym studium, obejmującym nieodzowne aspekty filozoficzne, antropologiczne i językoznawcze, a także literackie. Jean Piaget dokonał wielkiego dzieła, zestawiając strukturalistyczne metody postępowania w różnych dyscyplinach

[Leo Bersani — profesor romanistyki na uniwersytetach amerykańskich. Główne prace: *Marcel Proust. The Fictions of Life and of Art* (1965); *Balzac to Beckett. Center and Circumference in French Fiction* (1970).

Przekład według: L. Bersani, *Is There a Science of Literature?* „Partisan Review” t. 4 (1972), s. 535—553.]

w swym krótkim, bardzo treściwym, lecz zawsze jasnym omówieniu problemu, napisanym dla serii „Que sais-je?” i opublikowanym ostatnio w Stanach Zjednoczonych jako *Structuralism*. Wspaniałe eseje dotyczące metodologii strukturalistycznej znaleźć można w *Antropologii strukturalnej* Lévi-Straussa. Jeśli chodzi o zbiory, polecam wydanie „Yale French Studies” poświęcone strukturalizmowi, oraz tom zatytułowany *The Languages of Criticism and the Science of Man. The Structuralist Controversy* [wyd. Richard Mackey i Eugenie Donato, Baltimore — London 1970], zawierający szereg referatów wygłoszonych na międzynarodowym sympozjum poświęconym temu zagadnieniu na uniwersytecie Johnsa Hopkinsa w 1966 roku.

Mój cel jest dość szczególny: mam nadzieję wyjaśnić pewne podstawowe przesłanki i metody strukturalizmu przez omówienie kilku przedsięwzięć strukturalistycznych, których tematem jest literatura czy też „funkcja literacka”. W swoich dyskusjach nad literaturą strukturaliści poddali badaniom poszczególne utwory; zaproponowali typologie wypowiedzi literackiej; zaproponowali również modele dla nowych typów rozprawy krytycznej. A jakie są rezultaty?

Metoda strukturalistyczna — zastosowana nie tylko do literatury, ale również do pierwotnych mitów, środków masowego przekazu i świata mody — jest łatwa do rozpoznania dzięki wysoce wyspecjalizowanym instrumentom analizy, zapożyczonym z językoznawstwa. Użycie terminologii językoznawczej w pracach strukturalistycznych nie oznacza zawężenia zakresu zainteresowania do wyłącznie językoznawczych aspektów utworu literackiego. Między strukturalistami nie ma całkowitej zgody co do miejsca języka słownego w ogólniejszym systemie semiologicznym, w dyscyplinie, która zajmuje się w s z e l k i m i rodzajami znaków przekazywanych przez ludzi. A jednak wydaje się, że większość współczesnych strukturalistów europejskich zgadza się z językoznawcą francuskim, Emilem Benveniste, który twierdzi, że „ukształtowanie języka determinuje wszystkie systemy semiotyczne”. Opowiadają się oni również za stwierdzeniem, że chociaż między jednym językiem a drugim są olbrzymie różnice, podstawowe struktury języka są uniwersalne. Literatura jest pewnym rodzajem szczególnego użycia języka; jej struktury można zrozumieć tylko w odniesieniu do struktur samego języka. Jeśli język stanowi pień drzewa semiotycznego, to systematyczna analiza lingwistyczna konieczna jest dla pokazania zasady, według której zbudowane są wszystkie ludzkie przekazy. A opis całego drzewa (który jest ostateczną ambicją strukturalistów) byłby obrazem wszelkich zdolności mózgu ludzkiego do porozumiewania się.

Odwoływanie się do językoznawstwa w strukturalizmie literackim przyczynia się do powstawania stylu bardzo skomplikowanego, a złożo-

ność ta zaciemnia to, co według mnie jest zresztą nazbyt uproszczonym podejściem do literatury. Chyba żaden z żyjących lingwistów nie cieszył się większą sławą niż Roman Jakobson. Podstawowe założenia Jakobsona, dotyczące teorii poezji zawarte są w eseju *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W tym eseju Jakobson wysuwa swój często cytowany sposób odróżniania funkcji poetyckiej języka od innych jego funkcji: „Funkcja poetycka — to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”¹. Dla czytelników nie obeznanych z językoznawstwem formuła ta wymaga wyjaśnień. Co Jakobson rozumie przez „ekwiwalencję” i czym są dwie „osie”, o których mówi?

Ferdynand de Saussure wysunął myśl, że każdy znak językowy implikuje dwa rodzaje układów. Przypatrzmy się saussurowskiemu rozróżnieniu w zastosowaniu do pojedynczych słów. Słowo „chłopiec” w zdaniu „chłopiec biegnie ulicą” językoznawca może analizować z dwóch punktów widzenia. Z jednej strony występuje ono w ciągu linearnym, czasowym. Jest częścią łańcucha słów, które zajmują pewną przestrzeń na stronie i których wypowiedzenie zabiera pewną ilość czasu. W terminologii językoznawczej wszystkie takie ciągi należą do syntagmatycznego bieguna języka i zależnie od tego, czyje prace studiujemy, umieszczenie jednostek językowych jednej po drugiej nazywane jest również osią kombinacji, powiązania lub przyległości. Ale — wracając do mego przykładu — słowo „chłopiec” nie istnieje wyłącznie w relacji do innych słów zdania „chłopiec biegnie ulicą”. Ma inne relacje, nie uwidocznione w tym zdaniu. A mianowicie autor zdania wybrał słowo „chłopiec” spośród kilku określeń, które z powodu mniejszej czy większej bliskości znaczeniowej mogłyby być podstawione zamiast „chłopiec”, np. „dzieciak”, „chłopak”, „dziecko”. Językoznawcy nazwali te stosunki biegunem paradygmatycznym języka albo osią wyboru czy też substytucji. W potocznym języku mówionym i pisanym te dwa bieguny języka nie przenikają się wzajemnie — w każdym razie nie w sposób uderzający lub tylko zauważalny. Żadne inne słowo w zdaniu „chłopiec biegnie ulicą” nie jest synonimem lub ekwiwalentem „chłopca”. Zdania nie są zwykle szeregami synonimów, nie są również szeregami podobnych konstrukcji gramatycznych lub identycznych dźwięków. Ale według Jakobsona oś wyboru równoważnych wyrazów lub dźwięków bywa czasem rzutowana na oś kombinacji, co według niego zdarza się w poezji.

Teoria Jakobsona jest językoznawczym ujęciem prostego faktu. To, co nazywa on „wprowadzeniem zasady ekwiwalencji do szeregu wyrazów”², jest swoistym sposobem opisu nadawania formy metrycznej mowie po-

¹ [R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła z angielskiego K. Pomorska. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 441; podkreśl. L. Bersaniego.]

² [*Ibidem*, s. 452.]

tocznej. Aliteracja, rym i metr to najbardziej oczywiste przykłady tego, co Jakobson rozumie przez „zasadę ekwiwalencji”. Powtórzenie, w ciągu linearnym (syntagmatycznym) tej samej litery na początku słów albo tych samych dźwięków na końcu różnych wersów lub też takiej samej liczby sylab czy akcentów w różnych wersach — te elementarne dane chyba tłumaczą pomysłowe ujęcie przez Jakobsona języka poetyckiego w kategoriach wzajemnej interferencji dwóch podstawowych biegunów. Rozumowanie staje się bardziej skomplikowane i wątpliwe, gdy Jakobson pisze:

Rym jest tylko szczególnym, skondensowanym przypadkiem o wiele ogólniejszego, można by powiedzieć fundamentalnego dla poezji, problemu zwanego PARALELIZMEM³.

Jakobson chce uczynić z zasady powtórzeń czy ekwiwalencji dźwięków zasadę ekwiwalencji na wszystkich poziomach języka, a przede wszystkim na poziomie semantycznym. W swoim eseju Jakobson, zgodnie z naszymi oczekiwaniami, powołuje się często na Gerarda Manleya Hopkinsa i cytuje uwagę Hopkinsa, że w wierszu „większe nacechowanie paralelizmu struktury (>struktura« znaczy tu rym, metr, rytm, asonans itd.) {...} musi pociągać za sobą silniejsze zaakcentowanie paralelizmu wyrazów lub myśli”. Jakobson podsumowuje w następujących słowach swe własne stanowisko:

Krótko mówiąc, projekcja ekwiwalencji dźwiękowych w szereg, jako zasada konstytutywna, pociąga za sobą nieuchronnie ekwiwalencję semantyczną i w każdej płaszczyźnie językowej każdy czynnik tego szeregu podsuwa jedno z tych dwu współzależnych przeżyć, które Hopkins celnie określił jako „porównanie w imię podobieństwa” i „porównanie w imię odmienności”⁴.

Nie budzi już teraz zastrzeżeń stwierdzenie, że rym w poezji jest często sposobem zwracania naszej uwagi na podobieństwa lub kontrasty znaczeniowe. Prace Jakobsona nie cieszyłyby się takim zainteresowaniem, gdyby wyrażały tylko ten fakt. Myślę, że źródłem jego powodzenia wśród strukturalistów francuskich jest ukazanie możliwości utworzenia w sposób naukowy wszystkich form i kombinacji dostępnych zdolnościom poetyckim człowieka, gdy punktem wyjścia są stosunkowo proste obserwacje dotyczące poezji. (Jakobson optymistycznie wyrażał się o „możliwości napisania gramatyki wzajemnego oddziaływania metru i znaczenia” w wierszu i interesował się próbami stworzenia „na podstawie naukowej” systemu dokładnego mierzenia napięć między oczekiwaniem a niespodzianką w poezji.) Jakobson podkreśla, że paralelizm powinien zostać „podniesiony do rangi kanonu” — co pewno znaczy, że zależność między dźwiękiem i znaczeniem nie powinna być już uważana za niepewne lub

³ [*Ibidem*, s. 456.]

⁴ [*Ibidem*, s. 457.]

przypadkowe czy też bardzo niejasne zjawisko w poezji, ale raczej za nieuniknione połączenie, które charakteryzuje i identyfikuje poezję i które można określić jako „prawo” funkcji poetyckiej języka.

Jak działa językoznawcza teoria poezji Jakobsona, kiedy zastosuje się ją w poezji? Nicolas Ruwet w swoim referacie na symposium Johnsa Hopkinsa poświęconym strukturalizmowi wyraża pewne zastrzeżenia do teorii Jakobsona. Przede wszystkim, jak pisze Ruwet, transformacyjny model w językoznawstwie ukazał nieadekwatność teorii dwu osi oraz potrzebę istnienia innych typów zależności. Ponadto Ruwet zadaje pytanie, w jaki sposób podkreślenie stosunków ekwiwalencji może wziąć pod uwagę „nieskończone stopniowanie” ekwiwalencji w utworze poetyckim, jak również „problem odróżnienia obowiązkowych elementów językowych od dowolnych”. Ruwet zauważa, bardziej zasadniczo, że jakkolwiek językoznawstwo dostarcza materiału dla dokładnego opisu języka poetyckiego, to „nie jest w stanie samodzielnie określić przydatności tego materiału z estetycznego lub poetyckiego punktu widzenia”⁵. Przecież Jakobsonowska propozycja „podniesienia do rangi kanonu” zasady paralelizmu da się obronić tylko wówczas, gdy ograniczymy się wyłącznie do poezji najwyraźniej sztucznej i nieciekawej. Mam na myśli wierszowane utwory Edgara Allana Poe, którego bardzo ceni Jakobson i kilka generacji pisarzy francuskich. W artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa* Jakobson przytacza kilka znanych wersów z *The Raven*; przeprowadza analizę językoznawczą tych wersów⁶, w której udaje mu się wszystko o nich powiedzieć, z wyjątkiem najważniejszego — że są one okropne. Właściwa analiza tych wersów wymagałaby wyjaśnienia niezamierzonego komicznego czy też groteskowego efektu (a nie, jak to mówi Jakobson, „przytłaczającego wrażenia”), które, jak to się wielokrotnie zdarza w wierszu, spowodowane jest zbyt częstym powtarzaniem dźwięków i rytmów.

Jakobson pisze z pogardą, że „żaden manifest wyrażający osobiste gusty i opinie krytyka o dziele literackim nie może zastąpić obiektywnej analizy naukowej sztuki słowa”⁷. Strukturaliści francuscy także wyrazili obojętność w sprawie oceny sądów o sztuce. Ale teoria Jakobsona pomaga określić rodzaj poezji, jakim będzie się on zajmował, i samo zwrócenie uwagi na pewne teksty, a pominięcie innych, to oznaki hierarchii wartości równie jednoznaczne jak kategorie „dobry i zły” czy też „ważny i mniej ważny” w krytyce tradycyjnej. I w końcu teoria ta narzuca stroniczne podejście do tekstu. Jest to zupełnie oczywiste w każdym rodzaju krytyki literackiej, ale musimy pamiętać, że omawiany przez nas ro-

⁵ [N. Ruwet, *Językoznawstwo a poetyka*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 265, 266, 260.]

⁶ [W wersji polskiej brak tego przykładu.]

⁷ [Jakobson, *op. cit.*, s. 433.]

dziej krytyki ma być z założenia „obiektywny”. Napór stroniczości zauważyć można w słynnej analizie *Kotów* Baudelaire'a, napisanej przez Jakobsona i Lévi-Straussa⁸, gdzie pewne paralelizmy semantyczne wywodzi się z paralelizmów gramatycznych i brzmieniowych poematu. Głównym wyjaśnieniem tego jest aprioryczne założenie, przytaczane już przeze mnie, zgodnie z którym ekwiwalencje w strukturze dźwiękowej lub gramatycznej „nasuwają” ekwiwalencje znaczeniowe. Michael Riffaterre przekonująco polemizuje z tym poglądem w krytyce studium Jakobsona i Lévi-Straussa, opublikowanej w numerze „Yale French Studies” poświęconym strukturalizmowi. Riffaterre przeciwstawia się np. — według mnie słusznie — założeniu autorów, że

między rzeczywistą wielością (i tym, co ona według Baudelaire'a symbolizuje) a morfemem liczby mnogiej zachodzi zawsze jakiś zasadniczy związek.

— podobnie jak temu, że

Jakobson i Lévi-Strauss przyjmują dosłownie sens techniczny terminu „*femininum*” — tak, jak jest on używany w metryce i w gramatyce — a następnie przypisują tej formalnej kategorii wartości estetyczne, a nawet moralne⁹.

Niedoskonałość teorii Jakobsona widać najlepiej przy rozpatrywaniu utworów, które wydają się tę teorię powierzchownie potwierdzać. Claudel np. interesował się bardzo symbolizmem dźwiękowym i powtórzenia są zasadniczym elementem jego poezji. Ale przede wszystkim, jak to udowodnił Gérald Antoine w swoim opracowaniu *Cinq grandes odes*, powtórzenia można uznać za metodę stylistyczną, która nie ma nic wspólnego ze strukturalizmem. Ponadto, zainteresowanie symbolizmem dźwiękowym, chociaż jest w *Odach* wyraźne, to jednak w nich nie dominuje. Służy on do stworzenia dramatycznej różnorodności językowej, a nie ciągłej i głównej zasady kompozycji. Co najważniejsze zaś, powtórzenie w *Odach* nie stwarza wymierzalnych równoważników znaczeniowych. Claudel, tak jak Proust, używa powtórzeń obrazów, aby ukazać inspirującą wartość pozornie przypadkowych analogii. Kiedy np. poeta powraca do wcześniej mimochodem użytych obrazów morza i białych szat księdza oraz misternie te obrazy rozwija, to wówczas dostarczają one nowych możliwości odczuć, które były niezdecydowane lub błędnie skierowane przy pierwszym użyciu tych obrazów. Zasada ekwiwalencji nie da się stosować do utworu fantazyjnego, w którym występują struktury asy-

⁸ [Zob. R. Jakobson i C. Lévi-Strauss, „*Koty*” Baudelaire'a. Przełożyła M. Żmigrodzka. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. Wybór i opracowanie H. Markiewicza. T. 1. Wrocław 1971.]

⁹ [M. Riffaterre, *Opis struktur poetyckich: Dwie próby analizy wiersza Baudelaire'a „Koty”*. Przełożył J. Lalewicz. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 3, s. 215, 213.]

metryczne. Analiza powtórzeń w *Odach* nie prowadzi do niczego poza pełnymi krzywizn wykresami, jeżeli nie bierze się pod uwagę wysiłków w ramach dążności Claudela do wyobrażenia i zapewnienia ciągłego procesu prokreacji we wszechświecie — ciągłości ojcostwa od Boga do Jego stworzenia, od ojców do synów, od chrześcijańskiego poety do pochwały wypowiedanej przez jego czytelników i od natchnienia poety do poetyckich chwil, zrodzonych z natchnienia.

Nawet u Valéry'ego, którego poezja zawiera niezliczoną ilość powtórzeń dźwięków, statystyczny wykres strukturalny, który mógłby przedstawić wszystkie rymy, asonanse i aliteracje w danym utworze, nie odda tego, co odróżnia utwory Valéry'ego od podobnych układów monotennie „muzycznego” dźwięku u Poego. Subtelna „gra” Valéry'ego powstrzymuje nas od doszukiwania się bezpośredniego, nieuchronnego paralelizmu między brzmieniem a znaczeniem, który zakłada Jakobson. Nadmierne powtórzenia dźwięków u Valéry'ego często uniemożliwiają albo co najmniej przyhamowują percepcję podobieństw czy ekwiwalencji, chociaż pozornie wydają się tę percepcję wzmagać. W takich przypadkach powtarzane figury dźwiękowe (często w połączeniu z odwróconym szykiem wyrazów) opóźniają percepcję znaczenia. (Geoffrey Hartman znakomicie określił tę technikę opóźnienia w jednym z rozdziałów swojej pracy *The Unmediated Vision*, poświęconym Valéry'emu.) Valéry bardzo umiejętnie utrzymuje nas w stanie zawieszenia między trochę odurzającą muzycznością a wyraźnym, dydaktycznym dyskursem filozoficznym (Alain porównywał Valéry'ego do Lukrecjusza). Ten ciągły ruch pomiędzy brzmieniem a znaczeniem odbiera nam prymitywną przyjemność płynącą z powtórzeń wolnych od sensu dźwięków, a także zakłóca bezpośrednie kojarzenie brzmienia ze znaczeniem. Poznasczeniowy aspekt języka działa jak rodzaj pedagogicznego uzupełnienia do tej wygodnej wiary w dźwięk, niby w suflera podpowiadającego, wiary, która tak zrećnie — nawet zbyt zrećnie — uzupełnia językowe paralelizmy Jakobsona. Dodatnią stroną większości złych wierszy jest to, że umacniają one ową wiarę; natomiast utwory Valéry'ego słusznie uczą nas wątpić zarówno w te regularności, jakie poezja narzuca sekwencjom językowym, jak i w te, które przedstawia jako struktury nieodpowiednie dla przekazu poetyckiego.

Ruwet, jak już widzieliśmy, odniósł się z pewną dozą sceptycyzmu do wartości językoznawstwa strukturalnego dla analizy literackiej. Ale Ruwetowskie interpretacje poezji nie pozwalają nam oczekiwać lepszych analiz literackich od mniej dogmatycznych wersji strukturalizmu. Mam tu na myśli jego studium o *Olbrymce* Baudelaire'a, przedstawione na sympozjum Hopkinsa, i artykuł o *Je te donne ces vers...* Baudelaire'a w ostatnim numerze „Poétique”, poświęconym Jakobsonowi. Mechanizm ana-

lizy syntaktycznej, prozodycznej i semantycznej, którego używa Ruwet w swej interpretacji *Olbrzymki* (pełen pospolitych wykresów i wzorów algebraicznych rozpowszechnionych we współczesnej krytyce francuskiej), nie znajduje potwierdzenia w próbnym, impresjonistycznym konkluzjach Ruweta. Wykresy i wzory doprowadziły go do punktu, który mógłby być wyjściem dla dyskusji nad poematem: „dwuznaczna” pozycja „młodej olbrzymki” jako elementu podrzędnego i dominującego i dwuznaczność jej identyfikacji z naturą. Ale dalej autor już nie idzie i nie zgłębia samej istoty i funkcji tych dwuznaczności. To wielka szkoda, gdyż Ruwet zaczął swą analizę od najbardziej uderzającej cechy poematu: łańcucha bezokoliczników zależnych od „*j'eusse aimé*”. Ale, rzecz dziwna, obserwacja ta nigdzie go nie prowadzi. Olbrzymka odznacza się bierno-aktywną naturą — oto do jakiego stwierdzenia dochodzi Ruwet; jest to informacja nieciekawa, która nabiera poetyckich barw jedynie w odniesieniu do bardziej oryginalnej i ścisłej dwuznaczności, stworzonej przez poetę zabawiającego swą elokwencją, a nawet wzniosłością syntaktyczną na tle skromnych, usuwających jego samego w cień, figuracji, jakie poeta wymyśla dla siebie: takich jak rozkoszny domowy kot i spokojna wioska — figuracji podporządkowanych królewskiemu i monumentalnemu bytowi olbrzymki.

Tajemnicę tego typu badań, o jakim mówię, można by nazwać nieadekwatną dokładnością. To tak, jakby pewna analityczna postawa automatycznie niszczyła doznanie poematu. Rygorystyczny strukturalista nie uważałby tego za istotny zarzut przeciw swej metodzie. To zniszczenie, powiedziałby on, zostało przewidziane w Lévi-Straussowskim określeniu misji filozofa (podstaw „utwór poetycki” zamiast „Byt”, a otrzymasz misję krytyka): „rozumieć Byt w relacji do samego Bytu, a nie do siebie samego”. Ale zrozumieć utwór poetycki „w relacji do niego samego” w pojęciu Lévi-Straussa, znaczy stracić coś bardzo w poezji istotnego. Zgodnie z wymownym rozumowaniem Richarda Poirier, w literaturze nie można oddzielić znaczeń od ich aspektów „wykonawczych” — a „wykonanie” obejmuje dążenie autora, aby wyobrazić sobie widownię i wcielić ją w formę swego utworu. Stosunek utworu poetyckiego do nas — jego walka lub współdziałanie z domniemanym, choć nieuchwytnym czytelnikiem — jest często jego centralnym znaczeniem. Inną możliwością niż tzw. metoda naukowa jest, niekoniecznie niejasna, impresjonistyczna krytyka literacka, chociaż Jean Cohen uważa, że tak właśnie jest, kiedy w *Structure du langage poétique* tendencyjnie przeciwstawia „odczucie” utworu poetyckiego „poznaniu” go. Odniesienie poezji do niej samej (jeśli to w ogóle jest możliwe) obejmuje przeżycie, które nie jest tylko przestrzenne, przeżycie, które należy opisać w kategoriach czasowych, linearnych. Głos wykonujący jest, jeśli tak można powiedzieć, czynnikiem

obiektywnym w stosunku do poematu, ale jest on niedostępny dla obiektywizujących metod analizy sugerowanej przez strukturalizm. W diagramach przestrzennych, którymi posługują się strukturaliści, nieuchronnie przeoczony zostaje ruch poematu w czasie, jaki potrzebny jest głosowi poematu na wypowiedzenie się i na określenie swego audytorium. Poirier nakazuje nam śledzić i badać zarówno sam ten czas, jak i wybór słów mający miejsce wzdłuż osi czasu, i nie ma powodu, aby sądzić, że studium taktyki doboru kolejnych elementów poematu da nam mniej informacji o specyfice poezji niż ogólna formuła mówiąca o paradygmacie narzucenym na syntagmę.

Jako ostatni przykład hamującego wpływu terminologii strukturalistycznej używanej w omawianiu poszczególnych utworów wymienię z pewną niechęcią esej Gérarda Genette'a o Prouście, *Proust et le langage indirect* w *Figures II*. Genette napisał bodaj najlepszy esej o perspektywach i ograniczeniach strukturalizmu dla badań literatury (przedrukowany w *Figures I*) i dokonał ogólnego omówienia literatury ze wspaniałą wnikliwością i jasnością¹⁰. Ale godna podziwu przenikliwość, jaka np. charakteryzuje studium Genette'a o *L'Astrée*, w eseju o Prouście ustępuje miejsca irytującej manierze strukturalistycznej, którą najlepiej można określić jako nadmiar słowa. Esaj zawiera obszerne streszczenie akcji i obfituje w cytaty. Jediną informacją, jaką mogłem wynieść z eseju, jest ogólnie znany fakt, że Marcel nauczył się odróżniać słowa od rzeczy, język od rzeczywistości; uczy się, w szczególności, że tego, co ludzie mówią, nie można uważać za wskaźnik tego, co myślą lub czym są. Tej nienowej uwadze dodaje godności cały szereg modnych terminów technicznych: *illusion référentielle* i *illusion sémantique*, *énoncé déformé* i *énoncé déplacé*, *astéisme*, *synecdoque descendante* i *synecdoque ascendante*, *shifters*, *glissement métonymique* itd. Te terminy techniczne nic nie wyjaśniają ani nie analizują: p o w t a r z a j ą tylko rzeczy oczywiste, ale różnica między zwykłym językiem a np. *synecdoque descendante* sprawia, że to, co jest faktycznie po prostu tautologią, ukryte zostaje pod wzniosłą nazwą. Strategię, o której mówię, ilustruje następujące zdanie; pierwsza jego część tylko n a z y w a to, co jest właściwie, a nawet prościej, powiedziane w części drugiej (strategia ta nie jest bynajmniej charakterystyczna tylko dla Genette'a):

Etymon stylistyczny Legrandina to niesłuchanie bogaty wykwit wypowiedzi całkowicie antyfrastycznej, której tematem jest ciągle przyroda, krajobrazy, bukiety kwiatów, zachody słońca, różowe światło księżyca na fioletowym niebie, gdyż ciągle myśli on o śmietance towarzyskiej, przyjęciach, zamkach, księżniczkach.

¹⁰ [Zob. w niniejszym zeszycie PL: G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*. Przełożyła W. B ł o Ń s k a.]

Ambicje strukturalistów sięgają szczególnie daleko w dziedzinie badań rodzajów i typów wypowiedzi literackiej. W numerze „Communications” poświęconym analizie strukturalnej opowiadania [*L'Analyse structurale du récit*] Tzvetan Todorov określa tę metodę:

Badamy nie samo dzieło, lecz możliwości wypowiedzi literackiej, które uczyniły możliwym jego powstanie. W ten sposób badania literackie będą mogły stać się nauką o literaturze¹¹.

To jeszcze nie wszystko: cel tych badań sięga głębiej niż nauka o literaturze. Roland Barthes wiąże współczesne zainteresowanie formami narracji z głównym problemem strukturalizmu:

czy nie szło mu [tj. strukturalizmowi] zawsze o opanowanie nieskończoności słów, o dojście do opisu „języka” [*langue*], z którego wyrosły i z którego można je wyprowadzić?¹²

A Claude Bremond, w tym samym numerze „Communications”, dopatruje się powiązania między kategoriami narracji literackiej a wzorami wszystkich ludzkich zachowań:

Zaczynając od najprostszych form narracji i używając tych form do tworzenia coraz bardziej skomplikowanych i zróżnicowanych sekwencji, ról i sposobów powiązania sytuacji, formujemy podstawę dla klasyfikacji typów narracji. A poza tym określamy układ odniesienia dla studium porównawczego różnych rodzajów zachowania, które pomimo zawsze identycznej struktury zasadniczej stają się nieskończenie zróżnicowane z powodu ilości kombinacji i wyborów, jak również różnych kultur, okresów, rodzajów, szkół i stylów indywidualnych. Semiologia sztuki narracyjnej jest techniką analizy literackiej, ale jej możliwości i produktywność mają swój początek w antropologii.

Złudne perspektywy. Ambicje takie mogą być ekscytujące, szczególnie dlatego, że jakkolwiek bez umiaru, przewietrzają zatęchłe akademickie gabinety nauki o literaturze. Barthes stał się inspiratorem nowych metod badawczych; w drugiej części *Critique et vérité* i w eseju *Histoire ou littérature* zakreśla on granice różnych rodzajów studiów dotyczących literatury oraz wysuwa kilka tematów mających potencjalną wartość „nie dla historyka literatury, ale dla historii funkcji literackiej”. Może niedługo ukaże się jakaś poważna praca poświęcona „funkcji literackiej” nie tylko w sensie socjologicznym, jaki ma na myśli Barthes, ale z punktu widzenia ewolucji różnych zabiegów literackich, czym zajmowali się formaliści rosyjscy. Mimo wszystko entuzjazm słabnie, gdy spojrzymy na to, czym nas obdarzono dotychczas. Czasami rezultaty są śmiesznie proste. Claude Bre-

¹¹ [T. Todorov, *Kategoria opowiadania literackiego*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293.]

¹² [R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. Jw., s. 328.]

mond np., w eseju pod pretensjonalnym tytułem *La Logique des possibles narratifs*, stawia sobie za zadanie opis *séquences-types* podstawowych dla wszystkich *récits*. Niejasność i ogólnikowość tych kategorii jest tak wielka — „*processus d'amélioration*” versus „*processus de dégradation*” — że nie można ich ani przyjąć, ani odrzucić, a Bremond posługuje się nimi głównie po to, aby móc nakreślić zawile i zupełnie nic nie mówiące tabele.

W badaniach zbiorowych chodzi oczywiście o rzeczy poważniejsze. Tak jak to sugeruje Genette w swym artykule o strukturalizmie i krytyce literackiej, systematyczna analiza strukturalna udaje się najlepiej, gdy badamy mity i opowiadania obce dla naszej wrażliwości. Władimir Propp w *Morfologii bajki* (1928) twierdzi, że badanie baśni ludowych wyłącznie w kategoriach funkcji bohaterów (tzn. z punktu widzenia tego, co oni robią, a nie k t o i j a k działa), jest ułatwione przez stosunkowo małą ważność osobowości postaci¹⁸. Uczucia i zamiary nie wpływają chyba na tok akcji w baśni ludowej, i Propp doszedł do wniosku, że motywacje są prawdopodobnie elementem, który został dodany później do tego gatunku literackiego. Jeżeli chodzi o literaturę bliższą nam, krytyka interpretująca (później wyjaśnia, co przez to rozumiem) ciągle daje najlepsze rezultaty. I chociaż analizą systematyczną posługiwano się do różnych rodzajów tekstów i chociaż objaśnia ona ciekawy podział strukturalny mitów pierwotnych u Lévi-Straussa, to jednak zastosowana do poważnych tekstów literatury zachodniej dała w efekcie tylko żenujące uproszczenia. Dlaczego?

Barthes powiedział, że nauka o literaturze zależy od traktowania utworu literackiego jako mitu, tzn. jako typu tekstu, z którego został wyeliminowany podmiot wypowiedzi (osoba, autor, dzieje indywidualne i psychologia); definicja ta pochodzi od Lévi-Straussa. Głównym problemem, stale poruszonym na sympozjum Johna Hopkinsa, jest zjawisko głębokiej zmiany naszego tradycyjnego pojęcia tematu kryjącego się „za” różnymi typami wypowiedzi. W historii pojęcia struktury miało ostatnio miejsce, jak mówi Jacques Derrida na początku swego godnego uwagi artykułu, poważne wydarzenie. Pojęcie struktury „było zawsze neutralizowane lub redukowane przez proces nadawania mu punktu centralnego lub przez odnoszenie go do momentu teraźniejszego, do ustalonego początku”. Punkt centralny to element, „który rządzi strukturą, wymykając się strukturalizacji”. To, co Derrida nazywa „pozbawieniem punktu centralnego”, wymaga usunięcia tych wszystkich zasad lub podstaw myśli Zachodu, które były stałym, rządzącym źródłem lub początkiem powstania wszystkich zmian strukturalnych: „*eidós, arché, telos, energia, ousia*

¹⁸ [Zob. przekład skrócony: W. P r o p p, *Morfologia bajki*. Przełożył i opracował S. B a l b u s. Jw., s. 206 n.]

(esencja, egzystencja, substancja, temat), *aletheia*, transcendentarność, świadomość lub sumienie, Bóg, człowiek itd.”

W psychologii np. strukturaliści twierdzą, że nie ma istoty, do której odnosiłoby się zawsze zachowanie człowieka. Nie ma rządzącego „ja”, które „mówi” wszystkimi moimi słowami czy gestami; zamiast tego jest w moim języku coś, co Derrida zwykł nazywać „wolną grą nieskończonej ilości znaków-substytutów”. Można by wygłosić sąd skrajny (i został on wygłoszony): „mówi mi się” [*I am spoken*], a nie „mówię”. I jeśli żaden podmiot ludzki nie leży u podłoża wypowiedzi, wówczas wszystko jest wypowiedzią, a „człowiek” jako pojęcie, które zawsze było ośrodkiem ludzkich przekazów, jest martwy. Według zaskakującej definicji Michela Foucaulta na końcu *Les Mots et les choses*: „*l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage*” [człowiek ginie w miarę ukazywania się na naszym horyzoncie istoty języka]. Według Barthes'a konsekwencją „pozabawienia literatury punktu centralnego” byłoby „ustanowienie nowego statusu w pisarstwie dla podmiotu piszącego. Wysiłek ten ma na celu podstawienie kategorii wypowiedzi zamiast kategorii rzeczywistości (lub desygnatu), co zawsze było i jest mitycznym »alibi« dominującym w idei literatury. Dziedziną autora nie jest nic innego niż samo pisanie” — nie owe realistyczne desygnaty nazywane prawdą i osobowością, które determinowały estetykę mimetyczną i sprawiły, że podstawą ocen krytycznych stało się prawdopodobieństwo.

Stanowisko to nie jest tak nowe, jak to często sugerują strukturaliści. Na ogół opinia strukturalistów o stosunku między sztuką a osobowością jest — pomijając jej antyhumanistyczne podłoże, właściwe strukturalizmowi — potocznym argumentem neoklasycystów. Ścisłej biorąc, niektóre twierdzenia Barthes'a żywo przypominają idee Eliota w *Tradition and the Individual Talent*. Oryginalność strukturalizmu polega na tym, że doprowadził wyraźnie rozumowanie do najbardziej skrajnych wniosków filozoficznych. Jednocześnie polemiczny ton w nawet najbardziej nużącej klasyfikacji strukturalistycznej zazwyczaj przytłumia jakiekolwiek samokrytyczne dążenie u większości autorów, o których tu mówiłem. Szczególnie niepokojąca jest ta gładka pewność siebie u autora tak świetnego jak Barthes. Założeń filozoficznych dotyczących osobowości (lub psychologicznego „podmiotu” języka), na których opiera się poważna część literatury zachodniej, nie wolno obalać po prostu przez użycie aparatu analitycznego nie zostawiającego dla nich miejsca. Zastosowanie analiz językoznawczych do tekstów literackich — jako praktyczny model obalania założeń — często połączone było z tym chwytem. Zapoznaje się nieraz różnice między literaturą a fonologią. Teksty literackie traktuje się często, jak gdyby — podobnie do fonemów — nie miały desygnatów, chociaż

Jakobson — który powiedział, że fonem nie oznacza nic innego niż „czystą inność”, jego odmiennosc od pozostałych fonemów — zmodyfikował swą pierwotną definicję funkcji poetyckiej i teraz przynajmniej uznaje „dwuznaczność” funkcji referencjalnej w poezji.

Jak przed chwilą mówiłem, z psychologicznego punktu widzenia, to odrzucenie desygnatu przybiera formę ataku na pojęcie pochodzenia tekstu od istniejącego „ja”. Barthes pisze, że „ja” wypowiedzi nie może dalej uchodzić za „miejsce”, gdzie osoba poprzednio „przechowywana” zostaje po prostu odtworzona. Z jednej strony, zgadzam się, że to twierdzenie jest konieczną „bronią przeciwko »złej wierze« wypowiedzi, która sprawiłaby, że forma literacka stałaby się po prostu wyrazem świadomości [*interiority*], powstałej wcześniej niż język i istniejącej poza językiem”. Do dużej części współczesnej sztuki nie mamy dostępu tak długo, jak długo ignorujemy jej zamiar — a może powinniśmy powiedzieć: jej pretensję — stworzenia własnej rzeczywistości za pomocą czasowej i przestrzennej organizacji materiałów, jakimi się posługuje. Kompozycja jest samowystarczalna, co znaczy, że zarówno słowne „dzianie się” w tekście dostarcza wystarczającego źródła natchnienia dla rozwoju tekstu, jak i że te ekspansje słowne nadają formę „ja” odkrytemu, a może nawet wynalezionemu przez tekst literacki. Robbe-Grillet to wypowiadający się najwyraźniej i najjaśniej teoretyk idei „wolnej”, nie pochodnej sztuki, mogącej stworzyć rzeczywistość ludzką, sztuki, którą opisuje na podstawie sposobu, w jaki sztuka ta ciągle „napotyka” swój własny materiał. Idea ta, jak już próbowałem gdzie indziej dowiedzieć, ważna jest dla *W poszukiwaniu straconego czasu*: każda strona potencjalnie nieskończonego utworu Prousta obfituje w powieściowe perspektywy, które wytyczają dalszy tok opowiadania, jak również nieprzewidziane akty odradzania się i rozwoju osobowości Marcela. Powieść Prousta jest chyba najlepszym, jaki mamy w literaturze, wyrazem tej sztuki i etyki warstw słownych, który znalazł swój dotychczas najlepszy opis teoretyczny w *Logique du sens* Gilles’a Deleuze’a. 2

Jeśli to prawda, że wysiłki Barthes’a w celu „ustanowienia nowego statusu w pisarstwie dla podmiotu piszącego” odpowiadają głównemu (a często ukrytemu) celowi literatury współczesnej, to mimo wszystko stawianie formalistycznej granicy między osobą a nie-osobą w analizie poszczególnych wypowiedzi literackich wydaje się intelektualną perwersją. „On”, stwierdził Barthes na sympozjum Johnsa Hopkinsa, „jest absolutnie nie-osobą”, a nawet „lingwistyczne ja (które, razem z ty, oznacza osobę) może i musi być zdefiniowane w sposób ściśle apsychologiczny”. Podobne stwierdzenia, które Barthes czerpie od Emila Benveniste’a, mają pewien odcień ideologiczny; jeśli przedstawione są bardziej ogólnie jako atak przeciwko „iluzji realistycznej” (gdzie „ja” było jawnym wyrazem

(...) subiektywizmu psychologicznego”). Ale gdy rozróżnienia mające zadać śmiertelny cios realizmowi okazują się pomocne w klasyfikacji pewnych zdań z *Goldfingera* i w zaliczeniu ich do zdań osobowych („tak więc”, píše Barthes w numerze „Communications” poświęconym formom narracji, „zdanie: »zauważył około pięćdziesięcioletniego, młodo jeszcze wyglądającego mężczyznę«, itd. — jest doskonale osobowe”), a innych do bezosobowych („»grzechot lodu o szklanę zdawał się przynosić [*semble donner*] Bondowi nagle natchnienie«” — „zdawał się” jest tutaj czynnikiem, który decyduje o bezosobowości)¹⁴, to można mieć co do tego inne zdanie. Informacja taka jest nudna i mało ważna, a kiedy atak na jednostkę psychologiczną daje tak mało, ma się ochotę przenieść analizę z prozy Fleminga na zręczną i bezlitosną kampanię Barthes’a przeciwko jednostce i osobowości. Oczywiście, nie on sam prowadzi tę kampanię; odrzucanie subiektywizmu we współczesnej myśli francuskiej prowadzone jest na dużą skalę — od stojących na wysokim poziomie intelektualnym wypowiedzi Lévi-Straussa do wstrząsającego w pewnych wypadkach lęku przed osobowością i wysiłków podejmowanych w celu zatarcia faktu urodzenia, z czym spotykamy się w hermetycznych, krwiożerczych i snobistycznych powieściach Philippe’a Sollersa. Demistyfikacja tradycyjnych urojeń (odważny plan strukturalistów), powinna być z kolei, przynajmniej w pewnym stopniu, zdemistyfikowana zarówno z politycznego jak i psychologicznego punktu widzenia. Z punktu widzenia politycznego np. wysiłek w celu, jak to formuluje Barthes, „podstawienia kategorii wypowiedzi zamiast kategorii rzeczywistości” może mieć dwie różne konsekwencje. Z jednej strony, stwierdzenia takie mogłyby wzmocnić politykę wolności. Rzeczywistość ludzka, zarówno w społeczeństwie jak i w literaturze, może być uważana za ciągle tworzenie wielości kontekstów i wydarzeń, które zawsze wymykają się kontroli jakiegokolwiek wcześniej istniejącego „programu” — obojętne, czy jest to program pewnych konwencji literackich, czy istniejącego przedtem „ja”, czy planu politycznego dotyczącego przyszłości społeczeństwa. Z drugiej strony, nacisk, jaki kładą strukturaliści na autonomię tekstu, najczęściej prowadził nie do traktowania tekstu jako modelu ilustrującego nie dające się objąć wykresem różnorodne możliwości wyboru stojące przed człowiekiem, ale raczej do usiłowań znalezienia praw rządzących wszystkimi tekstami. Strukturaliści interesowaliby się również znalezieniem praw działania politycznego. A skoro zręcznie pokazali pewne zabiegi mające na celu pranie mózgów we współczesnej propagandzie, sztuce dla mas, reklamach itd., to przecież sama myśl, że zachowanie ludzkie można odpowiednio wy-

¹⁴ [Barthes, *op. cit.*, s. 351.]

tłumaczyć „naukowymi prawami”, może łatwo służyć dyktatorskim ambicjom politycznym.

Strukturalizm oscyluje między uwypukleniem stałych praw strukturalnych, niezależnych od szczególnej ich realizacji, a zainteresowaniem nieokreślonymi realizacjami (w rzeczywistości niezliczonymi „przykładami wypowiedzi”), których nie można wywieść z jakichkolwiek źródeł czy praw. To ostatnie zainteresowanie zgadza się z ideologią polityczną, która z przyczyn ściśle naukowych musiałaby w swym programie zostawić szeroki margines na nieokreśloność, czyli na to, co nazywamy zazwyczaj wolnością człowieka. Jeśli jednak wysuwa się na pierwszy plan prawa strukturalne, to cel polityki, podobnie jak i studiów literackich, może być traktowany jako pozbawienie wartości (lub nawet wyeliminowanie) wszystkich tych poszczególnych tekstów lub wypadków zachowania się, których przypadkowe indywidualne cechy są kłopotliwymi modelami aksjologicznymi, paradygmatami zmian i regułami transformacyjnymi współczesnych struktur ideologicznych — w nadziei, że pewnego dnia będziemy mogli stworzyć inne modele funkcjonalne „zdolne do modyfikowania jednostek i zbiorowości w kierunku nowych aksjologicznych procesów strukturalnych”. Treścią marzeń strukturalistów — czasem jawną, zazwyczaj jednak ukrytą — jest wciąż nęcący fantastyczny zamysł totalnej kontroli.

Zubożenie doświadczenia, jakie to marzenie za sobą pociąga, znajduje swoją stałą ilustrację w zastosowaniu przez strukturalistów terminów językoznawczych i retorycznych przy omawianiu tekstów literackich. W tekstach strukturalistycznych zauważyć można manię nadawania nazw — pomieszczenie etykietek i analiz — czego przykłady widzieliśmy w kategoriach, jakich używa Genette do Prousta, a Barthes w opisie *Goldfinger*. Aby ten przegląd zakończyć, wymienię jeszcze jedno rozróżnienie z Benveniste'a, które Barthes przedstawia jako interesujące z teoretycznego punktu widzenia, ale które nigdzie nie prowadzi, kiedy on sam i Todorov używają go do określonych analiz. Jest to rozróżnienie między dwoma poziomami w *énonciation*: poziomem opowiadania (lub *récit*) a poziomem wypowiedzi [*discours*]. Problem ma zasadnicze znaczenie, jeśli chodzi o brak podmiotu, gdyż Benveniste twierdzi, że w czystym *récit* nikt nie mówi: mamy fakty bez interwencji narratora. Ale bezużyteczność tego rozróżnienia dla większej części znanej nam literatury znakomicie ilustruje ciekawa próba Todorova, opisana w referacie wygłoszonym na sympozjum odbywającym się na uniwersytecie Johnsa Hopkinsa — próba odseparowania tego, co należy do opowiadania [*story*], od tego, co należy do wypowiedzi, na materiale kilku zdań z *W poszukiwaniu straconego czasu*. Todorov kończy swój referat z godnością, przyznając, że „wzajemne przenikanie tych dwóch kategorii jest w sposób oczywisty bardzo silne i samo przez się stawia wiele problemów, dotychczas jeszcze

nie poruszonych”. Lecz te „problemy” zostały stworzone sztucznie przez podejście do tekstu, które zaczyna się od bezużytecznego, abstrakcyjnego rozróżnienia i przebiega tak, jakby jakąś przewrotnością literatury było pomieszać dwie rzeczy oddzielone przede wszystkim tylko w formalistycznej wyobraźni krytyka. Czas stracony na dokonanie tego rozróżnienia jest jeszcze jedną konsekwencją ambicji zmiany definicji podmiotu wypowiedzi człowieka — ambicji, która ponosi odpowiedzialność i za to, co najgorsze w myśli strukturalistycznej, i jak zaraz zobaczymy, za to, co najlepsze.

Barthes, którego słabość do klasyfikacji zawsze, na szczęście, była poparta zdolnością formułowania przejrzystych twierdzeń, swój wstęp do numeru „Communications” poświęconego narracji kończy rozróżnieniem, które według mnie zadowoliłoby Henry Jamesa jako autora *Przedmów*:

Opowiadanie nie ukazuje, nie naśladuje; podniecenie, jakie ogarnąć nas może przy czytaniu powieści, nie jest podnieceniem „wizji” (w istocie, nic nie „widzimy”) — lecz sensu, to znaczy wyższego porządku relacji, który także posiada swoje wzruszenia, nadzieje, groźby, triumfy: „to, co się dzieje” w opowiadaniu, z punktu widzenia rzeczywistości (realnego) dosłownie jest *n i c z y m*; „to, co się zdarza” — to sama mowa, przygoda mowy, której pojawienie się budzi zawsze radość¹⁵.

Logika kompozycji, pisze także Barthes, ma „wartość wyzwalającą”: jeśli ludzie zawsze wprowadzają do swych opowiadań to, czego w życiu doznali, ujmują to w formę, która nie powtarza po prostu życia, ale dostarcza otwartego wzoru dla ciągłego tworzenia; w formę, „która zwyciężyła powtarzalność i zbudowała model stawania się”. O czasie w literaturze nie należy myśleć jako o odnoszącym się do rzeczywistości lub pochodnym wobec niej: system czasowy wypowiedzi może być utworzony w *r a m a c h* tej wypowiedzi poprzez stosunek między mówiącym a jego słowami.

Nasz własny stosunek do literatury — a właściwie do każdego typu wypowiedzi człowieka — może być, jak to podkreślił Foucault, analityczny lub interpretujący. Wydaje się, że nauka o literaturze — w rozumieniu strukturalistów — traktowana tu przeze mnie z pewnym sceptyzmem, wymaga podejścia analitycznego, takiego, które odrzuca to, co zazwyczaj uważamy za krytyczną interpretację literatury. Z historycznego punktu widzenia podejście takie jest zrozumiałe. Przecież krytyka interpretacji jest już zawarta *implicite* w metodzie interpretacyjnej Freuda. Jak to mówi Eugenio Donato w swym świetnym podsumowaniu, przedstawionym na sympozjum na uniwersytecie Johnsa Hopkinsa, a dotyczącym sprzecznych prądów w myśli współczesnej,

¹⁵ [Ibidem, s. 359.]

Freud (...) był pierwszym, który zobaczył, że interpretacja nie jest normatywna, ale że w najlepszym wypadku usuwa wiele złudzeń, które same w sobie są już interpretacjami.

Nieskończenie długa kuracja psychoanalityczna nie jest sama w sobie argumentem przeciwko teorii psychoanalitycznej; odzwierciedla ona istotę mechanizmu rozumienia w psychoanalizie. Posłużmy się streszczeniem uwag Foucaulta i Derridy, dokonany przez Donata:

Nie ma nic do interpretowania, ponieważ żaden znak nie jest sam w sobie rzeczą przeznaczoną do interpretowania, lecz jest interpretacją innych znaków.

Nie istnieje „znajdowanie przyczyny” neurozy albo po prostu — osobowości. „Tęsknota za przyczynami”, którą Derrida znajduje nawet u Lévi-Straussa, wyraża nasze przywiązanie do najważniejszych mitów, które Derrida krytykuje, a których odpowiednikami w historii literatury jest realizm lub, bardziej zasadniczo, estetyczna zasada *mimesis*.

Ale dlaczego powinniśmy odrzucić to teoretycznie nieskończone nakładanie jednych języków na drugie, co teraz uznajemy za aktywność interpretacyjną? W psychoanalizie proces terapeutyczny nie jest dlatego mniej terapeutyczny, że „początki” neurozy mogą pozostać nigdy nie wyjaśnione. Interpretacja z jej tendencją do rozrastania się jest źródłem zniechęcenia tylko wtedy, gdy chcemy interpretować *wstecz*, do przypuszczalnych źródeł. Ale interpretacja przeszłości może stać się radosnym procesem przygotowania przyszłego zespolenia w całość faktów własnego życia, jak to znamy z przykładu Prousta. Jak pisze Derrida, totalizacja (lub definitywna, globalna interpretacja doświadczenia) jest niemożliwa nie dlatego, że jest już czegoś „za dużo, więcej, niż można powiedzieć”, ale raczej dlatego, że w językoznawczej dziedzinie interpretacji „czegoś brakuje (...): ośrodka, który przyciąga do siebie i tworzy wolną sztukę interpretacji”. Tak więc Derrida przeciwstawia się temu, co nazywa radosną Nietzscheańską afirmacją smutnego i ciągłego dążenia do „nieobecnej przyczyny” — „radosną afirmacją nieskrępowanej wolności świata, świata bez prawdy i bez przyczyny, poddanego czynnej interpretacji”.

W literaturze ta czynna interpretacja z pewnością mało przypominałaby systematyzację pozbawiającą życia i martwe, które strukturaliści dotychczas woleli stosować. Freud zauważył, że w analizie można iść *wstecz* do przyczyn (choć wiedział, że natura przypuszczalnych pierwszych przyczyn jest problematyczna), ale jeśli idzie się od przyczyn psychologicznych do obecnej rzeczywistości psychologicznej, w jakiej znajduje się jednostka, to traci się wrażenie czegoś nieuchronnego. „Znając przesłanki” — pisał w 1920 r. — „nie moglibyśmy przepowiedzieć natury rezultatu”. Wysiłek strukturalistów w celu sformułowania natury praw, które umożliwiają istnienie literatury — a interesują się oni bardziej *la*

littérarité [literackością] niż *la littérature* [literaturą] — zamyka je w obszarze abstrakcyjnych uogólnień, który po prostu pozbawiony jest specyfiki twórczości literackiej. Parafrazując Freuda: istnieje tak wielka odległość między „naturą rezultatu” (samą literaturą) a „znajomością przesłanek” (praw funkcji literackiej), że formułowanie przesłanek wydaje się bezużyteczne. Jakiego utworu literackiego można by się spodziewać (a przewidywania interesują strukturalistów), wychodząc z praw, jakie ci pisarze właśnie odkrywają? Jeśli opis *la littérarité* różni się od opisu *la littérature*, to jak może być określona (naukowo) ścisłość tego ostatniego opisu? Nawet jeszcze bardziej zasadniczo: na jakiej właściwie zasadzie uważa się, że ogólne typologie wierniej opisują funkcję literacką niż interpretacyjne odczytanie poszczególnego tekstu?

Nauka o literaturze jest nieśmiałą odpowiedzią na ryzyko nieokreślonej, leżącej w dalekiej przyszłości, interpretacji. Być może, natura literatury — jej najgłębsza *littérarité* — wymaga, nawet z naukowego punktu widzenia, żeby czytelnik utworu literackiego *k o n t y n u o w a ł* podstawianie jednych znaków zamiast innych, co już sam utwór zapoczątkował. Sztuka wielorakiej interpretacji zachęca do krytyki takiej interpretacji — bujny przerost języka, który jest jednym ze skutków tego nieuchwytnego przewrotu w biurokratycznym strukturalizmie, zaczynającym się według mnie już u Derridy i Deleuze’a. Wydaje się, że Barthes zmierza w podobnym kierunku, kiedy w *S/Z* przeciwstawia współczesne wartości *le scriptible* i *le lisible* — „to, co może być [dziś] czytane, ale nie napisane” — w literaturze klasycznej. Jako czytelnicy musimy stać się twórcami raczej niż konsumentami tekstu. Typowy wykres strukturalny eliminuje ryzykowne twierdzenia interpretacji przez uwięzienie znaków literackich w tautologicznej siatce nazw. Powinniśmy teraz przeciwstawić tym ograniczeniom odważny dowód na to, że zniknięcie człowieka jako podstawowej zasady może być również początkiem bardzo rozległej twórczości człowieka — w nieokreślonej perspektywie czasu przyszłych interpretacji.

Przełożyła Ewa Pszczołowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE DZIAŁU:
KAZIMIERZ BARTOSZYŃSKI