

Ewa Szary-Matywiecka

"Powinowactwa literatury : studia i szkice", Jerzy Ziomek, Warszawa 1980 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/1, 361-368

1983

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.

czynienia z pisarzem-klownem lub pisarzem-psychopatą. W każdym razie jeżeli chodzi o oficjalny rynek literacki (przykłady z lat ostatnich to *Obłąd* J. Krzysztonia, *Dobranoc* A. Pastuszka czy *Człowiek, który udawał psa* S. Esdena-Tempskiego).

Na te procesy nakładał się proces inny — próby tworzenia obiegów literackich alternatywnych wobec oficjalnych środków masowego komunikowania. Co w efekcie prowadziło, jak można sądzić, do rekonstrukcji tradycyjnych grup publiczności literackiej. Zaczątków tych procesów nie można było jednak dostrzec, patrząc nawet najprzenikliwszym okiem, około roku 1971.

Andrzej Urbański

Jerzy Ziomek, *POWINOWACTWA LITERATURY. STUDIA I SZKICE*. Warszawa 1980. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 404.

Studiom i szkicom zgromadzonym w książce *Powinowactwa literatury* patronuje przekonanie o stałym wiązaniu się literatury z uzupełniającymi, lecz i nieodmiennie modulującymi jej zawartość poziomami, kodami, a i całymi systemami komunikacyjnymi. W porządku problemów, jakie pojawiają się w książce Jerzego Ziomek, jej tytuł jest pierwszym wskazaniem tej właściwości literatury i nazwaniem całej dziedziny zjawisk powstających wokół niej.

Wiadomo, że te modulujące funkcje spełnia wobec literatury zarówno przeniesienie jej na inny poziom tego systemu komunikacyjnego, w którym sama tkwi (np. z autorskiego, pisanego, w odbiorczy, czytany), jak i zastosowanie wobec niej jakichś czynników któregoś z wielu możliwych dodatkowych systemów komunikacji (np. teatru, filmu, telewizji — z obrębu skrajnie polimorficznej kultury audiowizualnej). Ale wiadomo także, że sama literatura wobec treści konstytuujących te mniej lub więcej obce jej „całości” komunikacyjne występuje w funkcjach modulujących (stając się np. ośrodkiem przeciwieństw między tradycją i tym wszystkim, co odbiorcy biernie z niej przyjmują, a komunikacją).

Z zebranych w książce prac widać jasno, że to wnikanie utworów literackich w czytelnicze poziomy komunikacyjne i to łączenie się ich z całkiem obcymi systemami komunikacyjnymi interpretuje Ziomek jako procesy uzależniające wzajemnie obie występujące w nich „strony”. Stanowisko Ziomek w tej sprawie warte jest podkreślenia, gdyż rozważając przekształcania, jakim ulegają utwory literackie, w tym także dramatyczne, w teatrze, filmie, telewizji, niejako mimowolnie uprzywilejowuje on stronę odbiorczych czynności inscenizacyjnych, wobec których nawet utwory dramatyczne są z pozoru zupełnie bezbronne. Poza tym aktualnie większość problemów literatury rozpatruje się „z punktu widzenia odbiorcy”, przeceniając — o czym Ziomek kilkakrotnie wyraźnie pisze — zależność jej historycznego zaistnienia od różnie manifestowanych postaw poznawczych czytelników wobec niej.

Chociaż więc w odbiorczych odniesieniach się ludzi do literatury rzeczywiście materializują się jej „powinowactwa”, jej „wchodzenie w związki”, ważne jest to, że samo inicjowanie i ukierunkowywanie tych procesów dokonuje się w niej i poprzez nią. Ziomek skłonny jest twierdzić, że nawet gdy styka się ona z typem odbiorczych czynności inscenizacyjnych, których istotą jest nie tylko znaczeniowe, ale i materialne przekształcanie formy jej istnienia, nie pozostaje ani nieaktywna, ani całkiem bezbronna. We wstępie poprzedzającym zebrane w książce prace, chcąc precyzyjniej niż w tytule określić dziedzinę, w której odbywa się ten proces, odwołał się Ziomek do sformułowania paradoksalnego: „związki, które pociągają za sobą niesuwerenność literatury, ale zarazem uwypuklają jej rolę hegemoniczną

wobec teatru, filmu, telewizji..." (s. 5). W poszczególnych pracach natomiast proces ten łączy Ziomek czasami z „otwartością” literatury, czasami z dopełnianiem oczekiwanego lub wymaganego przez nią „pośrednictwa, czyli wykonania”, jeszcze innym razem z zawartymi w niej „sugestiami konkretyzacyjnymi”.

Prace zebrane w książce Ziomek nadają badaniom pogranicza literatury, sztuk i mediów czy, inaczej rzecz ujmując, zagadnieniom przenikania się literatury i jej różnorodnych odbiorczych „odtworzeń” śmiały i szeroki zakres problemowy. Składa się na tę książkę dziesięć prac zgrupowanych w trzech częściach. Pierwszą wypełnia studium *Powinowactwa przez fabułę*. Druga obejmuje następujące studia: *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, *Przekład — Rozumienie — Interpretacja*, *O przekładaniu przysłów*, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. („Treny” Jana Kochanowskiego), *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*. Dopełniająca książkę część trzecia zawiera natomiast takie oto studia: *Pornografia i obscenum*, *Komizm — spójność teorii i teoria spójności*, *Parodia jako problem retoryki*. Wszystkie te prace, choć przedmiotowo różne, wspierają się na tych samych przekonaniach badawczych. Niektóre z tych przekonań zostały wypowiedziane przez autora wprost, inne dają się wywieść z rozwijanej przez niego w poszczególnych pracach problematyki, a nawet z ich układu w książce.

Prace te łączy przede wszystkim uznanie utworu literackiego za wyjściową (choć niekoniecznie zarazem źródłową) płaszczyznę dalszych procesów przekształceniowych. Ono też pozwala Ziomekowi w sposób naturalny „nową” problematykę filmowych i telewizyjnych uwikłań literatury uczynić częścią „starej” problematyki jej wewnętrznej złożoności i relacyjności. To śmiałe wiązanie obu tych problematyk jest najbardziej charakterystycznym rysem książki.

Zanim zreferuję zawartość najważniejszych prac, powrócę do już wyżej rozpoczętego omówienia przekonań i zabiegów badawczych, które tkwią u podstaw merytorycznego ich „przylegania do siebie”, choć wydają się one tak różne.

Ziomek, analizując zjawiska będące wytworami na wskroś współczesnych „powinowactw” literatury i filmu czy literatury i telewizji, podejmuje problemy, jakie nadal nastęrcza wytworzone przeciw dawno „powinowactwo” literatury i teatru. Z kolei rozważania nad literaturą i teatrem nawet wtedy, gdy wydają się sprawami głównymi, okazują się niepostrzeżenie aspektami znanych, wciąż na nowo podejmowanych problemów. Wśród nich kwestią najistotniejszą jest szczególnie, konstrukcyjno-funkcjonalna organizacja utworów (czy raczej tekstów literackich, bo Ziomek charakteryzuje je na sposób semiotyczny), stwarzająca formalne przesłanki dla owego czynnego, znaczącego ich udziału w zewnętrznych związkach. Wyraża się ona w tekstowej wielopoziomowości, a także w znacznym nagromadzeniu relacyjnych komplikacji między poszczególnymi poziomami. Ta wielopoziomowość, jej konstrukcje i gra stanowią znaczące „częstki” czy raczej „wymiały” tekstów, którymi rozporządzają wspólnie obie strony komunikacji.

Krzyżowanie się znaczeniowej gry elementów różnych poziomów analizuje Ziomek w powiązaniach fabuły i „siuzetu” w powieści i jednocześnie — w innym ujęciu — w relacjach trzech płaszczyzn werbalizacji zdarzeń, określanych jako *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, charakterystycznych dla powieści, ale także dla filmowych i telewizyjnych wersji powieści i dramatów. Podobne krzyżowanie się wpływów różnych tekstowych poziomów znaczeniowych śledzi Ziomek w przełamaniu się biernego sąsiedztwa tekstów: przytaczającego i przytaczanego, w czynną zależność obu tych tekstów, jaka następuje w spektaklu teatralnym. Śledzi to także w przenikaniu się — w różnych typach tekstów parodyjnych — konwencjonalnych „powiązań” znaczeniowych z takimi „powiązaniem”, które dekonspirują tę konwencjonalność.

Ziomek poszukuje wiarygodniejszych rozwiązań wszystkich tych kwestii przez stawianie ich w polach problemowych zjawisk i utworów literackich całkowicie współczesnych, a więc poza tradycyjnymi obszarami, na których są zwykle rozstrzygane. Dlatego nie ma w jego książce ostrego podziału między „nowymi” a „starymi” problemami. Obok wywodów uściślających znaczenia starych kategorii znajduje się natomiast bardzo wiele takich, które bądź rewidują znane, utarte rozstrzygnięcia, bądź wykorzystują je do zaprezentowania zupełnie nowych propozycji problemowych. Taką funkcję spełnia sięganie do tego skodyfikowanego zasobu oznaczeń literatury, jakie dawała retoryka. Pomimo że jest ona wyrazem dużo wcześniejszych, historycznych faz istnienia literatury, w przekonaniu Ziomek pozostaje bardziej przydatna przy wyjaśnianiu jej całkiem współczesnych losów aniżeli te ich teorie, które powstają równocześnie z owymi losami. To częste przechodzenie do nowych sformułowań problemów przez reartykulację całkiem klasycznych lub dobrze przyswojonych jest najistotniejszym rysem książki Ziomek, który określiłam jako łączenie się nowej problematyki rozmaitych wersji literatury ze starą problematyką wielorelacyjności jej wnętrza.

Uzupełniającym nurtem rozważań o utworach literackich uwikłanych w różnorakie związki jest w książce Ziomek „piętro” stosujących się do nich obiegowych kategorii estetycznych i opisujących je naukowych dyskursów. Już swoim pojawieniem się wyznaczają one kolejne uwikłanie utworów w kolejne komunikacyjne kody, zarazem jednak pozwalają mówić o tych uwikłaniach utworów literackich, które same prowokują, i o wszystkich pozostałych, umożliwiają rozważenie ich jako problemów w językach teorii. Cała książka jest tego przykładem. Od problemów samych utworów i ich odbiorczo-komunikacyjnych przekształceń przechodzi w niej Ziomek właśnie do problemów, jakie narzuca to szczególnie uwikłanie utworów, wyższe od uwikłań odbiorczo-komunikacyjnych o stopień „meta”.

W pierwszej kolejności uzasadnia Ziomek potrzebę nowego rozumienia relacji „biograficznej” autor—dzieło, by nie była ona jedynie źródłem impresyjnych wywodów o „genezie” utworów, lecz by mogła stać się konstruktywnie znaczącą daną badawczą, ważącą przy interpretacji treści utworów, a także: przy wyjaśnianiu faktów życia autora. Analizuje następnie wiarygodność typowych zestawów faktów, branych w rachubę przy syntetycznych ujęciach dłuższych i trwałszych tendencji rozwojowych w granicach epok, okresów i prądów. I wreszcie zajmuje się zakresami kategorii „pornografia” i „obscenum”, oznaczających dziedziny zjawisk estetycznie zdegradowanych, oraz wyjaśnieniem zawłości różnych teorii komizmu i parodii, zjawisk, których każdorazowy sens ustala się tylko we wzajemnych powiązaniach „kontrastowych” treści przedmiotowych, ich wysłowień i towarzyszących im pojęć.

Wydaje się, że Ziomek skłonny byłby przyjąć, iż „piętro” badawczych dyskursów, choć wyższe od „piętra” utworów i ich odbiorczo-komunikacyjnych przekształceń, nie może tworzyć ściśle wyodrębnionej od nich całości. Wyjaśnienia, uporządkowania i uogólnienia zjawisk z tego „piętra” są rezultatem operacji w dużej mierze analogicznych do tych, przez które spełniają się owe odbiorczo-komunikacyjne przekształcenia. Tamte odbiorcze i te badawcze operacje należą do tego samego typu odbiorczego przyswajania utworów literackich opartego na „powtarzaniu” ich we własnych językach odbierających, czyli na swoistym przekładzie, a także na rozumieniu i interpretacji. Znamienne, że aż dwie prace usytuowane między tymi, które opisują zjawiska, a tymi, które wnoszą problematykę metodologiczną, mają za przedmiot operacje przekładu, rozumienia, interpretacji. Na każdym z „poziomów” czy „pięter” komunikacyjnych, a więc w obrębie odbiorczych, czytelnicznych lub inscenizacyjnych przekształceń i w obrębie dyskursów badawczych, biorących

tamte za swój przedmiot, relacyjność utworu literackiego ujawnia coraz szersze i ogólniejsze znaczenia.

W obrębie tych pierwszych poziomów relacyjność utworów jest równoznaczna z ową dziedziną powinowactw, gdzie zawartość utworów pojawia się pod postacią znaków, stających się „wspólną własnością” autora i odbiorców, i jest przenoszona dalej, adoptowana przez różnorakie komunikacyjne środowiska. Natomiast w obrębie drugiego poziomu, metodologicznego, relacyjność i prowokowana przez nią dziedzina powinowactw traktowane są jako zjawiska mogące świadczyć o przebiegu stałego, powtarzającego się komunikacyjnego dawania i brania treści i wartości kulturowych. Sam Ziomek nazywa te procesy kulturowym „łączeniem i rozdzielaniem”, „wybieraniem i rozdzielaniem”. Zjawisko powinowactw literatury — na tym metodologicznym poziomie — ogarniając łącznie utwory, odbiorcze odniesienia się do nich oraz tekstowe rekonstrukcje tych odniesień — w postaci nowych spektakli teatralnych, filmów i programów telewizyjnych — dowodzi także „pośredniej” pozycji utworów w procesach komunikacyjnych. Utwory te sytuują się mianowicie między ogólnością systemów komunikacji, repertuarów kodów, słowników znaków a mnogością konkretnych, najmniejszych jednostek znaczących, których jakieś zorganizowanie już niesie konotowane informacje. I dlatego Ziomek widzi utwory literackie jako niesuwerenne i zarazem hegemoniczne w tych procesach komunikowania.

To, że teoria, którą wyklada Ziomek, obejmuje wszystkie istotne składniki komunikowania się za pośrednictwem utworów literackich, jak i to, że analizując tę komunikację jako dziedzinę powinowactw, swoje badawcze dyskursy sytuuje także w jej obrębie, a poza tym analizuje sposoby badawczego parania się nią, stanowi zupełnie niepowszednie bogactwo intelektualne jego książki. Wielość przedmiotów, których teoria wykładana przez Ziomeka dotyczy, wielość perspektyw zaangażowanych do tego, by te przedmioty zrozumieć jako przejawy jednego zjawiska i by w ten sposób objaśnić je, wielość ujęć interpretacyjno-terminologicznych, o której pisałam wyżej, wszystko to stanowi także niepowszednie problemy dla recenzenta, który chciałby oddać myśl autora jak najwierniej. Aby choć w części sprostać temu zadaniu, omówienie książki zaczęłam od ogólnej charakterystyki zawartych w niej problemów. Przejdę teraz do prac w niej zamieszczonych, zwłaszcza zaś do tych, które dla wykładanej w książce teorii mają największe znaczenie.

W studium *Powinowactwa przez fabułę* — najobszerniejszym w tomie — Ziomek wskazuje na fabułę utworu literackiego jako na ten składnik, który zachowując swoje znaczenia, ulega w zasadzie wiernemu „przetłumaczeniu” na znaki języka teatralnego, filmowego i telewizyjnego. Fabule została więc wyznaczona rola złożona.

Fabuła jest interpretowana w myśl tradycyjnych ustaleń jako zdarzeniowe „coś”, grające w tekście powieści rolę przedmiotu, który jest w nim rozwijany, o który w nim chodzi, a więc z kolei gra także rolę przedmiotu odbiorczych odniesień. Poza tym jest interpretowana nowatorsko jako uniwersalny mechanizm umożliwiający prowadzenie dalszej racjonalnej komunikacji pomimo przeszkód, jakimi są dla niej nietożsame substancje i formy kolejnych przekazów. Za sprawą tego złożonego ujęcia fabuła staje się więc jakby „szkieletem” komunikacji odbywającej się za pośrednictwem literatury, sztuki i mediów.

Aby udokumentować tę rolę fabuły, sięga Ziomek do sprobematyzowania wypowiedzi i twórczości literackiej, jakie dawała i daje retoryka. Sądzi, że rozbudowany aparat pojęciowo-terminologiczny tej specjalnej nauki o dyskursie lepiej niż współczesne jego teorie pozwala wskazać i wydzielić owe artykulacyjne poziomy, przez jakie przechodzi materia zdarzeniowa, stając się fabułą funkcjonującą w utworze literackim, a także owe przekształceniowe etapy, przez jakie przechodzi też fabuła, gdy utwór literacki jest „przekładany” na języki innego

rodzaju przekazów. Retoryka pozwala również, zdaniem Ziomek, lepiej wyjaśnić niejednorodność i niejednoznaczność zjawisk powstających w trakcie tego przekształcenia, niż czyni to najnowsza teoria „przekładu intersemiotycznego” lub stara koncepcja „korespondencji sztuk”. Innymi słowy, Ziomek sądzi, że retoryka najlepiej ujmuje reguły, wedle których odbywa się artykulacja fabuł, niezależnie od tego, jaką techniką narracyjno-przedstawiającą tego się dokonuje, słowną, ikoniczno-słowną, słowno-gestową itp. Zakładając, że retoryczne zorganizowanie materii zdarzeniowej jest intersemiotyczne, a więc że jest obecne we wszelkiego rodzaju przedstawieniach tej materii, a nie tylko w jej przedstawieniach słownych, zwłaszcza zaś narracyjno-słownych, uznaje za prawomocne doszukiwanie się konstrukcji i gry „tych samych” poziomów artykulacyjnych, a nawet „tych samych” znaczeniowych figur w przekazach substancjalnie i formalnie nietożsamych.

Retoryka, a ściślej — retorycznie zinterpretowany mechanizm działania i odbiorczego oddziaływania fabuł staje się zatem dla Ziomek płaszczyzną największego zbliżenia literatury, sztuk i mediów. Staje się więc także metajęzykiem opisującym komunikację, jaka się między nimi i poprzez nie dokonuje. Z tych przesvědzeń wynika następne. Odwołanie się do retorycznej interpretacji fabuły, tego najbardziej „przechodniego” składnika utworów literackich, pozwala z całej „klasy sztuk” wyodrębnić „podklasę sztuk fabularnych” jako i znakowo, i systemowo swoitych.

Ziomek uważa, że rozdzielanie utworu literackiego, następujące w ślad za ustaleniami formalistów, na dwa artykulacyjne poziomy w rodzaju „siuzetu” i fabuły czy dyskursu i historii jest niewystarczające i niejasne: „czy pewne właściwości przypisać »historii« czy »wypowiedzi«, czy też jeszcze innej dziedzinie »historię« poprzedzającej” (s. 70)? Zmierza do zastąpienia tego, co reprezentują dwupoziomowo i niejednocześnie „siuzet” i fabuła, dyskurs i historia, przez niejednoczesne, acz stopniowe formowanie się fabuły w tekście. Ziomek rozumie to formowanie się jako przejście materii zdarzeniowej przez trzy retoryczne poziomy: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, będące „kręgami rozszerzającymi się kolejno, ogarniającymi i wchłaniającymi poprzednie” (s. 76).

Ponieważ natura tych trzech retorycznych poziomów — jak zakłada Ziomek — jest intersemiotyczna, przechodzą przez nie wszelkiego rodzaju przedstawienia materii zdarzeniowej. Zarazem Ziomek przyjmuje, że na poziomie inwencji, w którym występuje tylko jakieś fikcyjne odniesienie się do jeszcze nie ustrukturuowanych, ale już tematyzowanych składników rzeczywistości, wszelkie przedstawienia nie są jeszcze autorskie, wyodrębnione, swoiste dla takiego lub innego rodzaju sztuki. Stąd uformowanie się fabuły w utworze literackim wiąże Ziomek z progresywnym zwiększaniem się w niej decyzji „tworzącego podmiotu, a wraz z nim decyzji gatunkowych, stylowych, ideowych” (s. 81). I przeciwnie — uformowanie się filmowych i telewizyjnych adaptacji utworów literackich wiąże z głębokim cofaniem się poza fazy ich fabularnej elokucji i dyspozycji, z „regresem do poziomu inwencji i z powrotem” (s. 82) oraz z rekonstrukcją owego fikcyjnego pola odniesienia, z którego czerpały adaptowane utwory. W tym ujęciu cofanie się aż do fazy inwencji i czerpanie z fikcyjnego pola odniesienia staje się *conditio sine qua non* twórczego charakteru operacji adaptacyjnych. W koncepcji Ziomek interpretacja, a nawet innowacja byłaby więc jakby jedyną możliwością jakiegokolwiek rekonstrukcji, a i komunikacji.

Ten ostatni sąd sformułowałam w trybie przypuszczającym. Wydaje się bowiem, że o ile łączy Ziomek czynniki interpretacyjne i innowacyjne z wymiarem inwencji tworzącego podmiotu, o tyle też pomniejsza możliwość zaprezentowania się ich jako jakości powstających we wzajemnych zakłóceniach kontekstu i inwencji, a więc jako danych działających poprzez tekst. Niewątpliwie, docenienie wymiaru inwencji ma na celu unaocznienie źródłowych, przedmiotowo-podmiotowych faz tworzenia w dziedzinie „sztuk fabularnych”. W tym sensie teoria tych sztuk,

jaką Ziomek rozwija, jest także teorią tworzących je podmiotów. Czy rzeczywiście jednak to, co dzieje się w przejściu od fabuły-inwencji do fabuły-dyspozycji, a potem elokucji, traktować należy jako fazy tworzenia „rozszerzające się kolejno, ogarniające i wchłaniające następne”? Czy rzeczywiście tworzenie konstituuje się w grze tych faz, ale w ramach jakby jednego jedynego związku między inwencją a wyrażaną fabułą? Czy rzeczywiście jako badacze, adaptatorzy i czytelnicy stale przekształcający utwory jesteśmy w stanie zrelacjonować tworzenie, nawet tworzenie sztuk fabularnych, jako wynik ekspresywnej inwencji?

Sądzę, że Ziomek popada w pewną niekonsekwencję, gdy problematyzując cały szereg zjawisk inicjowanych przez przystosowanie utworów do komunikacyjnych „wykonań”, przekłada retoryczne konceptualizacje nad ustalenia formalistów rosyjskich. Realną obróbkę materii zdarzeniowej przyrównywali oni do linii „siuzetu” zakreślanej wokół linii fabuły. Zarówno odbiorcze rozróżnienie tych linii, jak i ich autorskie związanie traktowali jako wynik różnych operacji przeprowadzanych na tym samym materiale. Stąd konstrukcja i gra — środki różnicujące wyrażanie się — tak jak je pojmowali formalisci, a nie tak, jak ujmuje je retoryka, adekwatnie przystają do całej koncepcji „powinowactw”. Czyż bowiem odkryta przez formalistów droga formowania się znaczenia w powieści i opowiadaniu nie jest modelem złożonych i co najmniej dwupoziomowych mechanizmów powołujących różne odtworzenia literatury? Czyż bowiem można zrekonstruować wymiar inwencji, poprzedzający utwór, bez dwuznaczności, niejako fabularnie?

W studium rozpoczynającym drugą część książki, równie obszernym i ważnym jak poprzednie, *Problem wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, rozwija Ziomek koncepcję „niegotowości” utworów literackich. A wychodzi od sporu o ujmowanie dramatu jako gatunku przynależnego jakoby wyłącznie sztuce teatralnej. W koncepcji Ziomka „niegotowość” dramatu, który uzyskuje pełną postać dopiero w realizacji teatralnej, staje się tylko szczególnym przypadkiem powszechnego zjawiska otwartości utworów literackich, które już we własnych „wnętrzach” zawierają projekty pośrednictwa i wykonania. Przez to rozszerzenie występowania cechy „niegotowości” na wszelkie utwory literackie odbiera Ziomek koronny argument zwolennikom teatralnej koncepcji dramatu. Zarazem przez upodobnienie sytuacji każdego z utworów do sytuacji dramatu uzyskuje możliwość spojrzenia na nie z niepowszedniej, teatralnej perspektywy. To w polu tego spojrzenia rodzi się właśnie koncepcja dyspozycji wykonawczych organicznie zawartych w utworach.

Ziomek przestrzega przed pokusą utożsamiania tego organicznego projektu wykonania z realnymi i konkretnymi faktami odbiorczej konkretyzacji i aktualizacji. Te ostatnie są bogatsze niż samo zrealizowanie się po stronie odbiorczej zasugerowanego projektu wykonawczego. Określenie „projekt wykonawczy” oznacza więc w koncepcji Ziomka jedynie jakości wirtualne i genologiczne. Są one aspektami relacji osobowych, tworzących układ komunikacyjny danego utworu czy raczej gatunku. „Gdy mówimy, że dzieło oczekuje wykonania czy że domaga się wykonania, mamy na myśli nie wykonawcę konkretnego i indywidualnego, lecz projekt wykonawczy, któremu przysługuje status roli” (s. 111). Stąd dyspozycje wykonawcze zawarte w utworze traktowane są przede wszystkim jako czynnik współokreślający konstituowanie się gatunków, a także ich badawczej klasyfikacji.

W tym zakresie Ziomek bierze pod uwagę kilka grup zagadnień. Wskazuje na stosunek między organicznymi dyspozycjami a odbiorczymi ramami modalnymi, funkcjonującymi poza utworami, w samej kulturze. Może więc dochodzić do niezrozumienia utworu i wyciszenia w nim swoistych dyspozycji wykonawczych (przypadek antycznego eposu i dramatu) lub przeciwnie — do narzucania utworom nieznanym sytuacji wykonawczych (przypadek filmowych i radiowych adap-

tacji utworów wywodzących się sprzed wynalazku kina i radia). Pojawienie się mediów skomplikowało (udramatyzowało) relacje między organicznymi dyspozycjami a odbiorami. Ziomek zauważa, że wykształcająca się aktualnie kultura wykonawcza próbuje występować w formach gatunkowych cechujących się swoistą polidyspozycyjnością wykonawczą. Co więcej, kultura ta pobudza powstawanie form gatunkowych, w których zorientowanie ku tej polidyspozycyjności wykonawczej staje się ich najistotniejszą daną morfologiczną.

„Literatura nie tylko dostarcza materiału filmowi, ale sprawia, że wykształca się nowy gatunek literacki — scenariusz czy scenopis [...]. Słuchowisko radiowe może powstać z dzieła literackiego, które radio nie przewidywało, dzieło radiowe może powstać z utworu literackiego, który już zna *medium* radiowe [...], może być słuchowiskiem zachowującym uprawnienia utworu do czytania [...], może wreszcie podjąć [...] grę z sytuacją wykonawczą — być i radiowe, i sceniczne, i lekturowe, a może też i filmowe tudzież telewizyjne” (s. 124—125).

Ziomek rejestruje więc zjawiska zmieniające obraz wyraźnie zarysowanej dyspozycyjności w starych gatunkach, takich jak list pasterski i kazanie. Dziś powstające gatunki wykonawcze, np. scenariusz i scenopis, to nieomal protokoły wykonania. Dokumentuje także zjawiska świadczące o stałym „przemieszczaniu” zaprojektowanego wykonawcy z jednego komunikacyjnego środowiska do drugiego. Ten objaw metamorfoz gatunkowych urasta więc do jednej z podstawowych cech współczesnej kultury.

Uwagi, jakie nasuwa ta rozprawa Ziomek, wynikają z tych samych pobudek, co uwagi formułowane przy rozprawie poprzedniej. Wydaje się, że w szerokim rozpowszechnianiu się „przemieszczeń” projektowanych sytuacji wykonawczych widzieć można także zjawiska wyczerpywania się swoistości odbioru form gatunkowych. Znakiem współczesnej kultury wydaje się więc nie tylko to, że przywykamy już do akceptowania polimorficznych form gatunkowych, wykształcających się w warunkach bliskiego sąsiedztwa literatury i mediów, ale i to, że tracimy zdolność odczuwania form gatunkowych literatury jako do pewnego stopnia swoistych. Coraz mocniej zadomowiają się w kulturze konstrukcje i schematy właściwe dla odbioru filmowego i telewizyjnego. Tymczasem odczucie większości form gatunkowych utworów literackich wiąże się ze sposobem ich wyrażenia w oryginalnej substancji znakowej i jednocześnie z ich identyfikacją oraz rozpoznawaniem, przebiegającymi w obrębie schematów lekturowych.

Jeśli więc rzeczywiście już przywykamy do najrozmaitszych odtworzeń literatury, do „przemieszczeń” zakodowanych sytuacji wykonawczych, nie znaczy to, że dzieje się tak bez utraty właściwości istotnych. Nie może temu zaradzić najbardziej „wierne” opowiedzenie fabuły poprzez gest aktora lub ruchomo-dźwiękowy obraz filmu, dokonujące się za sprawą najgłębszego wnikięcia w pole odniesienia tej fabuły. I ona uzależnia się od systemów i kodów komunikacyjnych, jakimi się ją obciąża przy każdym „przekładzie”. Te „przekłady” stale są dokonywane, komunikacja odbywająca się za ich pośrednictwem postępuje, choć jakości stąd wynikające nie są rewanżem o równej wartości. Dlatego właśnie wydaje się konieczne poszukiwanie powinowactw literatury i mediów (które nie mogą nie być jednocześnie przeciwieństwami) na poziomie artykulacji znaków narracyjnych, a nie tych, które dotyczą zdarzeń fabularnych.

Inne studium zawarte w drugiej części książki, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. („*Treny*” Jana Kochanowskiego), przynosi nowe ujęcie głównego zagadnienia interpretacyjnego związanego z tym epicedialnym cyklem wierszy. Prezentowane przez Ziomek ujęcie oznacza zamiar wyminięcia „koła interpretacji, czyli [...] konieczności wnioskowania z *Trenów* o przeżyciach ich autora i wyjaśniania utworu przeżyciami” (s. 215). Z racji skąpych przekazów biograficznych o osobie poety i nielicznych pewnych danych o jego utworach badacze wklajają się w takie koliste, tautologiczne ujęcia. Odmienność postawy badawczej Ziomek

polega na tym, że dobrze zdaje on sobie sprawę z powodów niewystarczalności, ale i do pewnego stopnia nieuchronności takich ujęć. Przy tym zaś swoje własne przeświadczenia interpretacyjne prezentuje w sposób ostrożny, umowny i, co najistotniejsze, konstruowany. Dlatego to, co Ziomek mówi nam o Kochanowskim jako o autorze *Trenów* i o samych *Trenach*, wynika z tego, co jest w stanie wywnioskować z zestawienia i porównania zachowanych strzępów informacji o poecie i charakterystycznych szczegółów jego utworów z głównymi kierunkami myślowymi renesansu, z przyjętymi w tej epoce sposobami zajmowania postawy introwertycznej, usposabiającej do wypowiedzi autobiograficznych lub *quasi*-autobiograficznych, z charakterystycznymi dla niej symbolicznymi wzorcami zachowań osoby tworzącej, spełniania się pracy twórczej, wypowiedziana się poprzez szczególne gatunki literackie.

W żadnej więc mierze to, co Ziomek mówi nam o Kochanowskim i o *Trenach*, nie zawiera się w „kole” interpretacyjnego domniemywania o przeżyciach poety. Wiedza ta mieści się natomiast w zakresie rekonstrukcji treści — znaczących kulturowo — składających się na gesty pisarskie poety. Przede wszystkim zaś chodzi o analizę znaczących składników sytuacji twórczej, w której poeta ujawnia się jako osoba doświadczająca naturalnych uczuć bólu, ale i jako zobowiązana respektować właściwe epoce kody komunikowania uczuć osobistych. Tę rekonstrukcję i tę analizę prowadzi Ziomek tak „głęboko”, jak tylko pozwala mu na to merytoryczność badawczego wglądu i wnioskowań o istotnych ideowo-artystycznych treściach epoki i o ich wartości symbolicznej. Narzędziami tak zdobywanej i przekazywanej wiedzy jest wnioskowanie z różnych, ale licznych zjawisk i danych oraz konstruowanie wywodów w trybie świadomie hipotetycznym, teoretycznym.

Myszę, że w tym właśnie studium, a nie w referowanej i komentowanej poprzednio pracy *Powinowactwa przez fabułę*, buduje Ziomek problemowe podstawy teorii podmiotu twórczego. Pod tym względem jest to najśmielsze i najważniejsze studium w książce. Teoria podmiotu twórczego, jaką usłużnie podsuwa retoryka i do której zdaje się skłaniać Ziomek w pracy *Powinowactwa przez fabułę*, w przejrzysty sposób określa stadia twórczych czynności podmiotu: *inventio, dispositio, elocutio*. Ogarnia ona jednak tylko część dziedziny twórczości. Tę, która co prawda nosi ślady pracy umysłu rzeczywistego podmiotu, autora, ale znajduje się już nieodwołalnie nie po jego „stronie”, lecz po „stronie” werbalizacji, tworzenia tekstu, literatury, czytelników. Tymczasem w studium właśnie omawianym Ziomek daje niedwuznacznie do zrozumienia, że warunkiem przybliżenia się do teorii podmiotu twórczego byłoby objęcie jednoczesną uwagą całej dziedziny twórczości: analizowanie tworzenia tekstu przez podmiot, autora — jako praktyki komplementarnej do jego obecności, działań, interwencji w świecie, a ściślej, w kulturach tego świata, w jego systemach symbolicznych i wartościach.

Pisząc o Kochanowskim-poecie, którego biografia pozostaje w zasadzie nieznaną, wskazuje więc Ziomek na te przekazy, które świadcząc o poecie pośrednio, informują nas nie tyle o jego życiu, ile o jego „kulturowej” osobowości, o wspierającej ją symbolice. W tym ujęciu to nie sam Kochanowski-poeta mówi nam o sobie, to świat, kultura, w których był obecny, mówią nam o nim.

Niechaj ta szczegółowa analiza trzech tylko studiów książki, lecz studiów najistotniejszych dla rozwijanych w niej licznych teorii, starczy za uzasadnienie wniosku odnoszącego się także do pozostałych. Niepowszedniość wszystkich tych studiów polega na tym, że nie dają się one krótko streszczać i problematyzować: z tak wielu wątków myślowych, reinterpretacji i ustaleń są konstruowane.