

Laurent Jenny

Strategia formy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 265-295

1988

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.

III. P R Z E K Ł A D Y O I N T E R T E K S T U A L N O Ś C I. I

Pamiętnik Literacki LXXIX, 1988, z. 1
PL ISSN 0031-0514

LAURENT JENNY

STRATEGIA FORMY

I

Intertekstualność implikowana i eksplikowana

Gdy Mallarmé napisał: „Niemal wszystkie książki zawierają mieszaninę jakichś zamierzonych powtórzeń”, podkreślił zjawisko, które nie jest jedynie szczególną ciekawostką książki, efektem echa, interferencją bez następstw, lecz określa podstawowy warunek czytelności literackiej. Poza intertekstualnością dzieło literackie byłoby po prostu nie do pojęcia, podobnie jak słowa jakiegoś nie znanego jeszcze języka. Rzeczywiście chwytamy sens i strukturę dzieła literackiego wyłącznie przez odniesienie go do pewnych archetypów, wyabstrahowanych z długich serii tekstów, których są one swego rodzaju inwariantem. Te archetypy, pochodzące z tak wielu „prawzorów literackich”, kodują formy użytkowania tego „języka wtórnego” (Łotman), jakim jest literatura. Względem modeli archetypalnych dzieło literackie wchodzi zawsze w stosunek realizacji, transformacji albo transgresji. I w znacznej mierze jest to stosunek, który je określa. Nawet jeśli dzieło określa się jako nie mające żadnej cechy wspólnej z istniejącymi gatunkami, to nie tylko nie zaprzecza swojej wrażliwości na kontekst kulturowy, ale się do niej przyznaje. Poza systemem dzieło jest więc nie do pomyślenia. Jego percepcja zakłada pewną kompetencję w odszyfrowywaniu języka literackiego, kompetencję, którą nabyć można tylko w obcowaniu z mnóstwem tekstów; dla dekodującego dziewictwo jest więc niemożliwe. Jeżeli tak długo można było pomijać ten aspekt dzieła literackiego, to całkiem zwyczajnie dlatego, że jego kod oślepiał swoją oczywistością. Dzieło zdawało się być „poza kodem”, jako fragment rzeczywistości żyjącej na kartach książki i dlatego mogło być odnoszone tylko do siebie samego. Obecnie, kiedy krytyka formalna solidnie stanęła na mocnych podstawach, intertekstualność powinna zna-

[Laurent Jenny — francuski teoretyk literatury, wykłada na Columbia University w Nowym Jorku.

Przekład według: L. Jenny, *La Stratégie de la forme*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 257—283.]

leźć swoje miejsce w obrębie „funkcjonowania” literatury. Jeżeli każdy tekst odnosi się *implicite* do tekstów, to przede wszystkim z punktu widzenia genetycznego dzieło literackie jest powiązane z intertekstualnością. Należy jednak powtórnie rozpatrzyć na płaszczyźnie formalnej pewne zjawisko źle rozumiane przez tradycyjną krytykę „źródło”.

Zdarza się również, że intertekstualność nie tylko warunkuje użytkowanie kodu, lecz również jest obecna *explicitie*, na poziomie zawartości formalnej dzieła. Tak dzieje się w przypadku wszystkich tekstów, poprzez które przebiega ich stosunek do innych tekstów: imitacji, parodii, cytatu, montażu, plagiatu itd. Określenie intertekstualności dzieła jest wówczas podwójne: parodia wchodzi w stosunek z dziełem, które karykaturuje, i z wszystkimi dziełami parodystycznymi stanowiącymi jej własny gatunek. Problematyczne pozostaje oczywiście określenie stopnia ujawnienia intertekstualności w tym czy innym dziele, poza przypadkiem skrajnym — cytatu dosłownego. O ile jest jasne, że kryteria strukturalne mogą posłużyć do „udowodnienia” faktu intertekstualności w całej kategorii przypadków, o tyle trudno będzie ustalić, czy fakt intertekstualności wpływa z użycia kodu, czy też stanowi on samą materię dzieła. W rzeczywistości odgadujemy, że nie ma żadnej niezgodności między tymi „pozycjami” faktu intertekstualnego, jeżeli dzieło ma silne zabarwienie metajęzykowe. Różnić może się również wrażliwość czytelników na „powtórzenie”. Ta wrażliwość jest oczywiście funkcją kultury i pamięci każdej epoki, lecz także formalnych zabiegów jej pisarzy. Np. dogmat o naśladownictwie właściwy renesansowi stanowi również zachętę do podwójnej lektury tekstów i do odszyfrowywania ich intertekstualnego stosunku do modelu antycznego. Sposoby lektury każdej epoki są więc również wpisane w ich sposoby pisania [*écriture*].

Intertekstualność a poetyka historyczna

Tu wyłania się problem poetyki historycznej albo, jeśli wolimy, psychosocjologii literatury. Chcąc ustanowić korpus intertekstualności ujawnionej, spieszenie poszukuje się porządku, prawa. Od Petroniusza do Joyce’a, poprzez Rabelais’go, Cervantesa, La Fontaine’a i innych co pewien czas w historii literatury teksty zdają się zrywać z jednolitością sensu i zapisu [*écriture*], ulegając presji kulturalnej dawniejszych tekstów. W czasach nowszych zjawisko to spiętrza się niekiedy w konstrukcjach baśniowych, które przypominają tak katedrę (matryca krytyczna dla *Ulyssesa* Joyce’a), jak dom listonosza Chevala (matryca, którą trzeba wymyślić, aby zakwalifikować dzieła Roussela). Problem polega na tym, by wiedzieć, czy ta „periodyczność” założona jako hipoteza realnie istnieje i czy ma jakiś sens w historii kultury. Czy chodzi tu o spazmatyczny proces, który sprawia, że jakaś epoka wyrzuca z siebie brutalnie duszący ją ciężar wspomnień, czy też jest to zjawisko stałe, zwyczajny rozwój dialektyczny form, gdzie każde dzieło staje się wypadkową dzieł wcześ-

niejszych? W tym drugim przypadku dzieła intertekstualne nie byłyby objawem kryzysu intelektualnego, lecz jedynie owocem przypadku oraz mniej lub więcej wyraźnego upodobania, jakie dany pisarz ma dla intertekstualności ujawnionej, dla pamięci form, dla parodii albo buntu.

Harold Bloom¹, ufający tej drugiej hipotezie, przyjmuje psychologizującą interpretację rozwoju literackiego. Każdy poeta miałby doznawać „lęku przed wpływem”, prawdziwego kompleksu Edypa twórcy. Ten lęk popycha go do modyfikowania modeli, na jakie jest wrażliwy, według rozlicznych figur. Raz chodzi „naśladowcy” o przedłużenie dzieła prekursora poprzez naginanie go ku punktowi, do jakiego winno ono dojść (*Clinamen*), raz o wymyślenie fragmentu, który pozwoli traktować dzieło prekursora jako nową całość (*Tessera*), innym razem będzie to usiłowanie radykalnego zerwania z „ojcem” (*Kenosis*), o ile nie odrzucenie tego dziedzictwa wyobraźni, jakie można z nim dzielić (*Askesis*), albo też usiłowanie stworzenia dzieła, które paradoksalnie wyda się przyczyną, a nie skutkiem wcześniejszego dzieła (*Apophrades*). Bloom dyryguje z wirtuozerią tym baletem figur, które zresztą chce zastosować tylko do poezji. Jego teoria w dziwny sposób miesza krytykę formalną z krytyką źródeł. W samej rzeczy, widzi ona w dziejach literatury jedynie ciąg konfliktów pokoleń pragnących utwierdzić się w swej oryginalności. Ta problematyka nieco prostodusznego twórcy jest w każdym razie niewystarczająca do uchwycenia faktów intertekstualnych o szerszym znaczeniu: trzeba by szczególnej ciasnoty umysłu, żeby wmawiać, że plagiaty Lautréamonta powstały z troski o „oryginalność” względem romantyzmu.

Na drugim krańcu, McLuhan wyda się bardziej przekonujący, gdy poszukuje klucza do faktów intertekstualnych nie w historii podmiotu twórczego, lecz w rozwoju środków przekazu. Dla niego wszelka pamięć literacka jest funkcją zdolności upamiętniania właściwej mediom danej epoki. Odnowienie techniki informacji powoduje gwałtowny przypływ wspomnień-składowisk, które mają wpływ na modne gatunki.

Przed nastaniem elektryczności drukarstwo nie znało rywala, ani pod względem rozciągłości, ani natężenia swej siły odtwarzania przeszłości i funkcjonowania jako pamięć zbiorowa. Nie tylko przybliżyła ono starożytność niegdyś ograniczoną do cienkiego strumyka rękopisów, ale oszałamia uczonych scholastyką i sentencjonalnymi aforyzmami. Szybki mechanizm prasy udostępnia wszystkim iluminacje średniowiecznych modlitewników. „Lektury dla wszystkich” tworzą nową publiczność i doprowadzają do rozkwitu nowe gatunki. Cervantes i Rabelais zauważają w rozwoju publiczności czytelniczej efekt pomieszania gatunków na kolosalną skalę. Cervantes daje *Don Kiszota* rozchwianego wskutek lektury romansów pozbieranych przez Gutenberga, a Rabelais przedstawia świat pod postacią gargantuicznego śmietnika, gdzie pasą się nienasycone apetyty ludzi².

¹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, New York 1973.

² M. McLuhan, *Du Cliché à l'archétype*. Mame, 1973, s. 195.

Okresy kryzysów intertekstualnych następowałyby więc zawsze po wprowadzeniu nowych środków przekazu. W ten sposób dałoby się może wytłumaczyć, że renesans i początek XX w. są dwoma momentami kluczowymi w intertekstualności literackiej. Trzeba by jeszcze drobiazgowo zanalizować wpływ każdego środka przekazu i wyróżnić np. liczne fazy w ciągu XX w. Nie ma bowiem żadnej współmierności między środkiem dziennikarskim, jaki wpłynął na Dos Passosa czy Joyce'a, a środkiem audiowizualnym, który determinuje dzieło Williama Burroughsa. Jeżeli nawet idee McLuhana są pobudzające, to nie potrafią one udzielić zadowalającej odpowiedzi na problem postawiony przez intertekstualność. Teoria McLuhana posługuje się mechanizmem dostatecznie ograniczającym i przez to pozbawia intertekstualność wszelkiego znaczenia ideologicznego. Powiedzieć, posługując się słynną formułą, że „przekaz to medium”, znaczy mówić zbyt pochopnie. William Burroughs dość dobrze wykazuje, że sens medium może doskonale być odwrócony: podjazdowa wojna przeciw mediom, jaką on głosi, posługuje się mową władzy jako narzędziem. Nie unikniemy więc postawienia pytania, dla każdej epoki, kto włada mediami i w jaki sposób te media są używane. Ponadto McLuhan (którego to zresztą nie jest zamiarem) pomija to, co jest samą istotą intertekstualności dla poetyki: trud przyswojenia i przeobrażenia, który cechuje każdy proces intertekstualny. Dzieła literackie nigdy nie są zwykłymi „pamiętnikami”, one na nowo piszą swoje wspomnienia, one „wpływają na swoich prekursorów”, jak by powiedział Borges. Spojrzenie intertekstualne jest więc spojrzeniem krytycznym i to właśnie je określa. Co do reszty, chętnie zgodzimy się z McLuhanem, że ta krytyka odbywa się swobodniej, gdy nowe media faworyzują pamięć publiczności wykształconej. Lecz kulturalne znaczenie zjawiska, przyczyny tych momentów rozkurczu form, pozostają do wyjaśnienia.

Jeden punkt wspólny łączy podejście Blooma i McLuhana, tak zasadniczo różne: każdy z nich na swój sposób poszukuje prawa, prawideł historii intertekstualnej w warunkach (psychologicznych albo socjologicznych) intertekstualności, a nie w jej formach. W żadnym momencie nie przyjmują oni punktu widzenia immanentnego formom. A przecież kwestia może być też tak sformułowana: czy to nie pewien określony typ form pobudza intertekstualność? Można by np. postawić hipotezę, że to właśnie teksty najściślej lub nadmiernie zakodowane stają się tworzywem „ponownego wypowiedzenia”. I żeby wzmocnić tę tezę, można by sięgnąć, nie bez powodzenia, do parodystycznej intertekstualności różnych epok. Tak więc w *Satirikonie*, gdy Petroniusz kładzie w usta poety Eumolpa długi poemat epicki zatytułowany *Wojna domowa*, jest to najpierw parodia hispanizującego baroku *Farsalii* Lukiana (forma nadkodowana [*surcodée*]) i jest to również parodia retoryki epickiej w ogóle, ponieważ odnajduje się tam szereg reminiscencji wergiliańskich, i to w chwili, gdy retoryka epicka kostnieje w formułach i frazesach moralnych

obecnych w pamięci wszystkich. Później u Rabelais'go zapożyczenia miałyby pochodzić z silnie kodowanych form scholastyki, z romansów rycerskich i z *parodia sacra*. Starano by się wykazać, że nawet jeżeli intertekstualność rabelaisowska odnosi się do ludowej kultury oralnej jeszcze żywej, to jednak mierzy ona w formy sztywno kodowane: dewizy herbowe, ogłoszenia heroldów o charakterze niemal prawniczym, przemówienia szarlatanów z obowiązującymi komunałami. Przeskakując jeszcze kilka wieków aż do Lautréamonta, dałoby się bez trudu stwierdzić, że jeśli poezja romantyczna i czarny romans są łatwą zdobyczą dla *Pieśni*, to dzięki hiperbolicznemu nadkodowaniu, jakie charakteryzuje oba gatunki. To samo nadkodowanie wprowadziłoby do *Ulyssesa* Joyce'a języki tak zróżnicowane, jak język prasy sensacyjnej, sagi irlandzkiej i tekstów biblijnych. Jednakże o ile parodia jest zawsze intertekstualna, to intertekstualność nie ogranicza się do parodii. Cóż bowiem zrobić z nieparodystycznym użyciem intertekstualności, jak to jest w przypadku wielu tekstów współczesnych, od *Drogi przez Flandrię* Claude'a Simona aż po bardzo klasyczny *Sac du palais d'Été* Pierre-Jean Rémy'ego, dwu powieści odsyłających do tekstów, których żadne przesadne kodowanie nie predysponuje do cytowania? Jak skądinąd zdefiniować nadkodowanie? Czyż każdy przestarzały gatunek nie wygląda automatycznie jak nadkodowany z tej prostej przyczyny, że jego kodowanie stało się widoczne? Jeżeli nawet droga immanencji okazuje się najeżona przeszkodami, to staje się jasne, że jest ona istotna dla wszelkich badań poetyki historycznej.

Krytyka a intertekstualność

O ile intertekstualność okazuje się dzisiaj istotnie związana z poetyckością i z rozwojem literatury, to ujmowanie jej jako takiej jest względnie nowe. Idealistyczna krytyka widziała jedynie „wpływy” i „źródła” — wodniste i płynne metafory tam, gdzie krytyka formalna stara się odkrywać teksty. W metaforyce krytycznej dzieło wymyka się nieuchwytnej płynności, aby stać się tkaniną, układem, wątkiem (por. np. metafory Barthes'a w *S/Z*). To wyjaśnia być może powolność nowoczesnej poetyki w uwrażliwianiu się na intertekstualność; jest to wada młodości: obsesja immanencji. Poetyka mianowicie musiała walczyć z równą siłą przeciw tradycji klasycznej i pewnej tendencji współczesnej, obie one bowiem doprowadzały do zacierania dzieła bądź utrzymując, że wyjaśniają tekst przez erudycyjne badanie biografii autora, bądź to gromadząc sterty lektur krytycznych zapożyczonych z dyscyplin nie bezpośrednio literackich (historii, socjologii, psychoanalizy itd.). Tym samym poetyka zamknęła się w ciasnej koncepcji immanencji i zanegowała konieczność interesowania się tym, co poza tekstem, a co powinno być związane z dziełem. Pozycje te wnet stały się nie do utrzymania, jak widział to już Tynianow:

Czy możliwa jest tzw. „immanentna” analiza utworu jako systemu w oderwaniu od całego systemu literatury? (...) W odniesieniu do utworów współczesnych nieraz z powodzeniem stosuje się je w krytyce, układ stosunków utworu współczesnego ze współczesną literaturą jest bowiem z góry ustalony, a tu jedynie przemilczany.

Dzisiaj pragnienie badania struktur immanentnych zostało już trochę zaspokojone. Trzeba na nowo czytać Tynianowa, który otwiera drogę do wzajemnego powiązania wielu systemów:

Istnienie faktu w sferze literatury uwarunkowane jest przez jego dyferencjalną jakość (tzn. przez stosunek do szeregu literackiego bądź pozaliterackiego), innymi słowy — przez jego funkcję³.

Tynianow wykracza daleko poza pierwsze intuicje poetów na temat drugiego, ukrytego szeptu tekstu. Stawia on hipotezę, że każde dzieło literackie buduje się jako podwójna sieć stosunków różnicujących: 1° z literackimi tekstami istniejącymi wcześniej, 2° z nieliterackimi systemami znaczenia, jak np. mowa potoczna. Wystarczy rozszerzyć to pojęcie „szeregu pozaliterackiego” na systemy symboliczne niesłowne, aby dojść do pojęcia intertekstualności takiego, jak je definiuje Kristeva, której zawdzięczamy wynalezienie terminu. Jeżeli bowiem dla Kristevy „wszelki tekst buduje się jak mozaika z cytatów i wszelki tekst jest pochłanianiem i przekształcaniem innego tekstu”, to pojęcie tekstu jest u niej poważnie rozszerzone. Staje się ono synonimem „systemu znaków”, obojętnie, czy chodzi o dzieła literackie, o wypowiedzi potoczne, o systemy symboliczne społeczne czy nieświadome. Kristeva domaga się tego rozszerzenia i z góry przeciwstawia je jakiegokolwiek interpretacji ograniczającej:

Termin intertekstualność oznacza tę transpozycję jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w drugi, ale ponieważ termin ten był często rozumiany w banalnym sensie „krytyki źródeł” tekstu, wolimy od niego termin transpozycja, który ma tę dobrą stronę, że precyzuje, iż przejście od jednego systemu znaczącego do drugiego wymaga nowego artykułowania teczności — pozycyjności enuncjatywnej i denotatywnej⁴.

Żeby zaś zilustrować ten proces transpozycji, Kristeva powołuje się na przykład procesu figurabilności [*figurabilité*] u Freuda, która za pomocą gry słów może tworzyć reprezentację. W ten sposób tekst literacki staje się miejscem, gdzie stapiają się systemy znaków pochodzące z tego, co instynktowne i co społeczne, a rozumie się samo przez się, że wszelka lektura zakłada kompletną teorię podmiotu i jego stosunku do tego, co społeczne. To jednak na ogół przekracza ambicję specjalisty w zakresie poetyki.

³ J. Tynianow, *O ewolucji literackiej*. Przełożył A. Pomorski. W: *Fakt literacki*. Wyboru dokonała E. Korpała-Kirszak. Warszawa 1978, s. 49—50.

⁴ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, Paris 1965, s. 124.

Odziedziczyliśmy więc termin „zbanalizowany” i do nas należy nadanie mu możliwie pełnego sensu. W przeciwieństwie do tego, co pisze Kristeva, intertekstualność pojmowana *sensu stricto* nie jest bez związku z krytyką „źródeł”: intertekstualność nie oznacza mętnego i tajemniczego dodawania wpływów, ale pracę przekształcania i przyswajania wielu tekstów dokonaną przez tekst skupiający [*centreur*], który zachowuje *leadership* sensu. Domyśleć się można, że tym, co może uczynić niejasną tę definicję, jest określenie pojęcia tekstu i stanowiska, jakie się zajmuje wobec jego zastosowań metaforycznych.

Granice intertekstualności

Pojęcie intertekstualności stawia natychmiast delikatny problem identyfikacji. Począwszy od jakiego momentu można mówić o obecności jednego tekstu w drugim w kategoriach intertekstualności? Czy w ten sam sposób traktować będziemy cytat, plagiat i zwykłą reminiscencję? Chodzi o rozpoczęcie poszukiwań mniej trwożliwych niż pogoń de Saussure’a śledzącego anagramy i szukającego wszędzie „dowodu”. W tym celu proponujemy mówić o intertekstualności tylko wtedy, gdy jesteśmy w stanie uchwycić w tekście elementy ukształtowane wcześniej, z wyjątkiem, ma się rozumieć, leksemów, niezależnie od poziomu ich strukturalizacji. Odróżnimy to zjawisko od obecności w tekście jakiejś zwykłej aluzji lub reminiscencji, tzn. każdorazowego zapożyczenia jednostki tekstowej wyjętej ze swego kontekstu i umieszczonej jako takiej w nowej syntagmie tekstowej, w charakterze elementu paradygmatycznego.

Tak więc będzie mowa o „słabej” intertekstualności dla oznaczenia aluzji, jaką Lautréamont robi do Musseta, używając obrazu pelikana, który „postanawia ofiarować swoją pierś małym na pożarcie” w pieśni 1 *Pieśni Maldorora*, w strofie 12 o grabarzu⁵. Dla każdego młodego czytelnika Francuza z końca XIX w. odniesienie do *Nocy majowej* jest oczywiste. Temat jest wystarczająco unikalny w poezji francuskiej, a obraz dość oryginalny i uderzający (choć należy już do pewnej tradycji chrześcijańskiej), aby poemat Musseta pojawił się między wierszami. Jednakże nie można mówić o intertekstualności, gdyż rola tematyczna tego obrazu jest nieporównywalna w obu tekstach. U Musseta Pelikan ma znaczenie symboliczne bardzo dokładne: poety czerpiącego natchnienie z bólu i żywiącego żarłoczną publiczność własnymi cierpieniami. U Lautréamonta obraz umieszczony jest w ustach Grabarza, który posługuje się nim, aby zilustrować pracowity topos, jaki postanowił rozwinąć: pewne bóle, chociaż są wielkie, można zrozumieć (inne przykłady równoległe do Pelikana: ból młodego mężczyzny, który widzi ukochaną ko-

⁵ Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*. Przekład, wstęp i przypisy M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 68.

bietę w ramionach swego przyjaciela, nienawiść ucznia podległego w internacie dzień i noc „pariasowi cywilizacji”). Między jednym a drugim tekstem nie można mówić nawet o negacji, o odwróceniu. Symbolika Pelikana Musseta nie jest ani utrzymana, ani zaprzeczona, jest zapomniana. Jedyne sem — ból — pozwala na ponowne użycie obrazu w innej konstrukcji tematycznej. Nawet jeśli romantyczna reminiscencja staje się pośmiewiskiem dzięki ogólnej emfaticzności dyskursu, to nie ma związku między tekstami jako zespołami ustrukturuowanymi.

Natomiast strofa o Grabarzu, wzięta w całości, jest w stosunku intertekstualnym z *Hamletem* (V. 1). „Podobieństwo” nie ogranicza się do jednego obrazu, lecz rozciąga się na całą sytuację dramatyczną: dialog na cmentarzu między mrocznym bohaterem i grabarzem przy pracy. Sieć korelacji splota się między charakterem protagonistów, ich wzajemnymi wypowiedziami i ich sytuacją wobec otwartego grobu. Stopniowo spostrzegamy, że oba teksty są w stosunku odwrotności. U Szekspira niefrasobliwość należy do Grabarza (przyśpiewuje on: „Łopata i oskard stuk, stuk, / Będzie w tej glinie dół, / A także całun od głowy do nóg, / / By gość się dobrze czuł.”⁶); u Lautréamonta to rozmówca grabarza odwołuje go od powagi („Ty sądzisz, że kopanie grobu to praca poważna!”, s. 68). Bardziej złożone są stosunki dwu wypowiedzi na temat grobu. W obu przypadkach grabarz początkowo ma obie nogi w grobie, co pozwala Grabarzowi Szekspira dochodzić żartobliwie swych praw własności, grając na sensie przymiotnika dzierżawczego:

Hamlet: <...> Słuchaj no, czyj to grób?

Pierwszy Grabarz: Mój, panie <...> i nie jest twój, gdyż grób mają nie żywi, a nieżywi, a jeśli o mnie chodzi, nie żywi mnie żywią, lecz nieżywi, więc choć go nie użyję, bo żyję, jest mój. <s. 194>

Sytuacja symetryczna u Lautréamonta, gdzie właśnie rozmówca grabarza upewnia się, w sensie dosłownym tym razem, o własności grobu (Maldoror: „Jestem silny, zastąpię cię”; s. 69). Figura wiążąca tu dwa teksty jest podwójna: odwrócenie, ale również przejście od przenośni do dosłowności. Odnajdujemy tę samą sprzeczność w wymienionych wypowiedziach: przerażenie śmiercią jest cechą Hamleta, podczas gdy Maldoror widzi w zwłokach prawdziwy przedmiot rozkoszy (Hamlet, mówiąc o błaznie, którego czaszkę Grabarz właśnie odrzucił: „Tysiąc razy woził mnie na grzbiecie, a teraz, jakże odstręczające jest to dla mej wyobraźni! Zbiera mi się na mdłości, gdy na to patrzę” (s. 198) — Maldoror: „Grabarzu, piękna to rzecz kontemplować ruiny miast; ale jeszcze piękniejsze jest kontemplowanie ruin ludzkich!”, s. 71). Jeżeli ponadto weźmiemy pod uwagę, że znamiona dyskursu dramatycznego (dialog, mówienie „na stronie”) są po części przetransponowane na dyskurs poetycki fał-

⁶ W. Shakespeare, *Dzieła w przekładzie M. Słomczyńskiego. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*. Kraków 1982, s. 193.

szywie liryczny u Lautréamonta, uznamy, że cała inscenizacja fikcjonalna została tu zapożyczona, zaadaptowana, odwrócona i zaprzeczona dzięki działaniu intertekstualnemu. Od jednego tekstu do drugiego ton, ideologia, nawet ruch sceniczny zostały zmienione, nie przypadkiem, ale przez szereg sprzeczności i dokładnych symetrii. Modelując na nowo i dowolnie reprezentację jako tworzywo przekształcalne, intertekstualność chodzi drogami, które przypominają nieraz działanie snu na reprezentacje wspomnienia.

Kod, gatunek, tekst

Przyznaliśmy każdej syntagmie tekstualnej możliwość wchodzenia w stosunek intertekstualny, nie przesadzając o stopniu jej zorganizowania. Dopóki chodziło o strukturę tematyczną łatwą do zidentyfikowania na poziomie reprezentacji, jak w „dramacie” grabarza, nie było trudności. Lecz co powiedzieć, gdy dana struktura jest strukturą „formalną”, charakterystyczną dla jakiegoś gatunku historycznie istniejącego? Czy można mówić, że tekst wchodzi w stosunek intertekstualny z gatunkiem? Ktoś mógłby zarzucić, że byłoby to niezręczne mieszanie struktur, które należą do kodu, ze strukturami należącymi do jego realizacji. Jednakże to rozróżnienie wydaje się trudne do utrzymania, skoro jak w przypadku gatunku kod wyznacza sobie jako granice przepis o pewnej ilości struktur do zrealizowania — struktur zarówno semantycznych, jak formalnych, i które tworzą w ten sposób coś w rodzaju *archetektu*. Archetypy gatunkowe, niezależnie od ich abstrakcyjności, stanowią niemniej struktury tekstualne, ciągle obecne w umyśle tego, kto pisze. Jurij Łotman słusznie podkreślił wymienny charakter kodu i przekazu. Wszystkie języki, a więc i języki artystyczne, są „systemami modelującymi”, czyli że strukturalizują sens i z tego tytułu są nosicielami treści.

Język tekstu artystycznego jest w swej istocie określonym artystycznym modelem świata i w tym sensie wraz z całą swoją strukturą należy do „treści” — niesie informację⁷.

Wystarczy, żeby kod stracił swój charakter nieskończenie otwarty, aby zamknął się w system strukturalny — jak to bywa w przypadku gatunków, których formy przestały się odnawiać — a już kod staje się strukturalnie równoważny tekstowi. Można wówczas mówić o intertekstualności między danym konkretnym dziełem a danym archetekstem gatunkowym.

Uważna lektura *Pieśni* pozwala odnaleźć takie interferencje. W liście do bankiera Darasse’a, słynnym liście zaczynającym się od słów „*Laissez-moi reprendre d’un peu haut...*”, Ducasse opisuje *Pieśni* w tych słowach:

⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 30.

„Było to coś w rodzaju *Manfreda* Byrona”. Ciekawe odniesienie (połączone z powołaniem się na Mickiewicza).

Między nieco kojącym romantyzmem *Manfreda* i sarkastyczną emfaticznością *Pieśni* mało jest wspólnego i zastanawiamy się, przez jakie zaburzenie umysłu Ducasse doszedł do takiego nonsensu na temat swej własnej produkcji. Chciałoby się wierzyć w jakąś mistyfikację, na modłę flegmatycznej kpiny, jaką jest cały list do bankiera. Po namyśle wszakże chwytały kilka reminiscencji. O ile Maldoror nie zmarnował, jak Manfred, czystej miłości, której wspomnienie go prześladowe, to dzieli on z postacią Byrona przeklęty i oddany złu los. To samo upodobanie do wyższych sfer, do oceanu, do samotności. Ten sam wstręt do ludzi („a kiedy jestestwa, / Z których rodzaju sam niestety byłem, / Przeszły mi drogę, uczułem się znowu / Do nich znizony, prochem jako pierwej”, itd.⁸). To ciągle mało i w każdym razie nie starczy do określenia *Pieśni*. Trzeba podjąć na nowo, trochę wyżej. Odczytać ponownie „w g a t u n k u *Manfreda*...”. O ile słowo to miało być czytane w swym sensie literackim... Gatunek *Manfreda* jest właśnie sprecyzowany przez podtytuł u Byrona: „*a dramatic poem* [poemat dramatyczny]”. Rzeczywiście *Manfredowi* towarzyszy cały sztafaż dramatyczny: lista osób dramatu, opis dekoracji, wskazówki sceniczne, podział na akty i sceny. Liryczne tyrady Manfreda wtapiają się w dialogi dramatyczne. Lepiej teraz pojmujemy, w jaki sposób nazwa „poemat dramatyczny” mogłaby określić projekt całości *Pieśni*, które zbudowane są na rozterce z powodu antytezy ideologicznej (Dobro — Zło) i formalnej (poezja romantyczna i jej wyszydzenie). Struktura to złożona, gdzie antyteza formalna ustawicznie dementuje „powagę” antytezy ideologicznej, która strukturuje dzieło na poziomie immanentnym. To, co Ducasse zapożycza z g a t u n k u *Manfreda* jest więc dyskursem poetyckim bezustannie napiętym w strukturze dramatycznej, do tego stopnia, że niektóre strofy *Pieśni* przyjmują formę dyskursu dramatycznego, jak strofa z Grabarzem, ale zwłaszcza I, 11, strofa, w której Maldoror przybywa kusić i zmasakrować pewną znaną rodzinę. W wydaniu z 1868 r. ten fragment ma formę dramatu z czterema postaciami (z dokładnym podaniem gry scenicznej). W następnym wydaniu Ducasse starannie „wymazał” wszystkie znamiona dramatyczne i zrobił z tego zwykły dialog, jak gdyby chciał w ten sposób udoskonalić działanie asymilacji intertekstualnej. Stosunek intertekstualny zachodzi tu między tekstem Ducasse’a i archetekstem poematu dramatycznego jako struktury narracyjnej i semantycznej mogącej zorganizować zarówno jakąś strofę, jak całość dzieła. Opracowanie intertekstualne „zapomina” po drodze to, co jest właściwe Byronowi, co należy ściśle do planu treści *Manfreda*.

⁸ Byron, *Manfred*. Przełożył J. Paszkowski. W: *Wybór dzieł*. Wybór, przedmowa, redakcja i przypisy J. Żuławski. T. 2. *Dramaty*. Warszawa 1986, s. 29.

Transpozycja, języki

Od archetektstu do tekstu stosunek układa się między dwiema wypowiedziami literackimi, dwiema realizacjami „języków wtórnych” (Łotman), czyli zachodzi stosunek między dwoma systemami znaków, których organizacja jest tej samej natury. Kristeva, proponując pojęcie *transpozycji*, bierze pod uwagę możliwość przechodzenia od jednego systemu znaczącego do drugiego, poza wszelką problematyką literacką lub estetyczną. Dla nas pozostaje kwestią, czy zjawisko to znajduje potwierdzenie w obrębie tekstów literackich, co stanowiłoby szczególnie przypadkowy intertekstualności. Termin intertekstualność byłby zresztą mało odpowiedni, ponieważ relacja zachodziłaby między dwoma systemami znaczącymi „otwartymi”, a nie między dwoma tekstami.

Przypadek taki z pewnością nie zdarza się często, ale wolno zastanowić się, czy niektóre dzieła Raymonda Roussela nie opierają się na podobnym stosunku transpozycji między dwoma językami. Wiadomo, że twórczość literacka polega u Roussela na systemie dyslokacji *signifiant*. Na tej właśnie zasadzie w całości skomponował *Impression d'Afrique*. Roussel brał ciąg jakichkolwiek wyrazów i przemieszczając je, tworzył z nich „obrazy”, „trochę jakby chodziło o rebus”. Tym sposobem słowa „*Napoléon premier*” zostaną fonicznie rozłożone na „*nappe ollé ombre miettes*” [obrus *ollé* cień okruchy]. Wychodząc od tych słów, Roussel wypracował scenę, gdzie hiszpańskie tancerki wykonują figurę taneczną, stojąc na nakrytym stole: Roussel posuwa złudzenie plastyczne tak daleko, że czyni z tego fragmentu przedstawiającego *realny* obraz w opowiadaniu: tajemnicze pastylki rzucane do wody przez jednego z Niezrównanych tworzą ten zagadkowy obraz z taką wyrazistością, że wszyscy widzowie mogą rozróżnić nawet cień okruchów na stole. W sumie Roussel jest podobny do autora rebusów, z tą różnicą, że jego rebusy pozostają czysto werbalne. Przedstawienie plastyczne zostaje tu zastąpione przez przedstawienie literackie, które łączy z pierwszym tylko podobieństwo metaforyczne. Dokonana praca polega na transpozycji znaków językowych na znaki literackie. Każde słowo lub fragment słowny rodzi fragment przedstawienia, ale w każdym wypadku następuje przejście od jednego typu języka do drugiego. Język słowny pierwszy użyty jest jako „wyzwalacz” języka wtórnego. W sumie droga jest ściśle odwrotna do tej, którą przebywa kondensacja oniryczna, gdy się realizuje w słowie (por. przykłady snów-rebusów w *Traumdeutung*, zwłaszcza sen Maistollmutz⁹). Podczas gdy w kondensacji onirycznej przedstawienia koncentrują się w *signifiants* składowych wyrazu, rousselowski rebus posługuje się procesem *ekspansji signifiant* werbalnego ku znakom literackim, czyli znakom, których organizacja jest nieskończenie bardziej

⁹ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*. PUF, Paris 1965, s. 257.

łożona niż organizacja języków naturalnych. Dwa systemy znaczące — powiązane oczywiście wspólnotą tworzywa językowego — łączą się więc albo transponują się jeden w drugi, jak się zechce. Pewne jest tylko, że jeden system znaczący obecny jest w drugim, nawet jeżeli operacje, jakich dokonuje, i samo jego istnienie pozostają utajone.

Status mówienia intertekstualnego [parole intertextuelle]

Właściwością intertekstualności jest wprowadzanie w nowy tryb lektury, który rozsądza linearność tekstu. Każde odniesienie intertekstualne jest miejscem alternatywy: albo kontynuować lekturę, traktując jej fragment jak każdy inny, będący integralną częścią syntagmatyki tekstu, albo wrócić do pratekstu, dokonując czegoś w rodzaju anamnezy intelektualnej, gdzie odniesienie intelektualne pojawi się jako element paradigmatyczny „przemieszczony” i pochodzący z jakiegoś zapomnianego układu syntagmatycznego. Prawdę mówiąc, alternatywa ta staje tylko przed oczami osoby analizującej tekst. Te dwa procesy działają jednocześnie podczas czytania — i podczas mówienia — intertekstualnego, usiewając tekst rozgałęzieniami, które z wolna otwierają przestrzeń semantyczną.

Jakimikolwiek by były przyswajane teksty, status dyskursu intertekstualnego jest porównywalny do statusu nad-mówienia [*super-parole*] dlatego, że jego częściami składowymi nie są słowa, lecz strzępy czegoś już powiedzianego, już zorganizowanego, fragmenty tekstowe. Intertekstualność mówi językiem, którego słownictwo jest sumą tekstów istniejących. Dokonuje się zatem na płaszczyźnie mówienia swego rodzaju oderwanie, podniesienie do rangi dyskursu o mocy nieskończenie większej niż moc potocznego dyskursu monologicznego. Wystarczy aluzja, aby wprowadzić do tekstu skupiającego sens [*texte centreur*], przedstawienie, historię, ładunek ideologiczny bez potrzeby ich werbalizowania. Pratekst [*text-origine*] jest tam, wirtualnie obecny, nosicielem całego swego znaczenia bez potrzeby wypowiedzania go. (Marzenie senne zna zupełnie analogiczną koncentrację sensu, kiedy wzbogaca się aluzjami do „całkiem gotowych” fantazmów, które nie są odtwarzane w czasie snu, ale które pozostawiają ich złudzenie przy przebudzeniu¹⁰). To nadaje intertekstowi bogactwo i wyjątkową gęstość. Ale w zamian trzeba, aby tekst „cytowany” zrezygnował w pewnym sensie ze swej tranzytywności: on nie mówi, lecz jest mówiony. Nie denotuje, lecz konotuje. Nie znaczy na swój rachunek — przechodzi do roli tworzywa, jak w „majsterkowaniu mitycznym”, gdzie uprzednio przekazane komunikaty gromadzi się, by je ponownie ułożyć w nowe zbiory:

¹⁰ *Ibidem*, s. 423.

w toku nieprzerwanej rekonstrukcji z użyciem tych samych materiałów do roli środków powoływane są dawne cele: to, co znaczone, zamienia się w to, co znaczące, i odwrotnie¹¹.

Ale tu znowu analiza sugeruje ruch i słuszniej będzie powiedzieć, że tekst zapożyczony jednocześnie denotuje i rezygnuje z denotowania, jest przechodni i nieprzechodni, ma wartość w pełni *signifié* i w pełni *signifiant*. Całe mówienie i całe czytanie intertekstualne polegają na tym ruchu.

II

Problemy obramowania

Problemem intertekstualności jest utrzymanie wielu tekstów w jednym, tak aby się wzajemnie nie niszczyły, ani żeby intertekst nie rozpadł się jako całość ustrukturalizowana. (Pojmujemy termin intertekst jako „tekst wchłaniający mnogość tekstów, a pozostający w orbicie jednego sensu”. Słowo to używane jest niekiedy przez M. Arrivé w znaczeniu „zbioru tekstów, które znajdują się w stosunku intertekstualności”). Interteksty rozwiązują tę trudność z mniejszym lub większym powodzeniem, zależnie od epoki, projektów, wymagań co do obramowania strukturalnego, jakie same sobie wyznaczają. Jest przy tym oczywiste, że te wymagania stają się luźniejsze w miarę, jak rozszerza się nowoczesne pojęcie tekstu. Autor może zresztą z góry zrezygnować z utrzymania ram, jak Queneau, gdy przedstawia wariacje pisarskie na jeden elementarny temat narracyjny, jako serię *Exercices de style*. Gdy ramy są utrzymane, odpowiedzi na ten problem różnicują się, poczynwszy od integralnego respektowania rozmaitych tekstów aż po ich jakby dezintegrację w przestrzeni książki.

1. A n a g r a m y

Jest to najbardziej wirtuozowskie, ale też najmniej poręczne rozwiązanie problemu intertekstualności. Polega ono, jak wiadomo, na rozrzuceniu w obrębie tekstu fonemów jednego lub więcej słów, które sygnalizuje się domyślnemu czytelnikowi przez szczególną redundancję i przez obecność tego, co Saussure nazywa *manekinami* („słowa, których pierwsza i ostatnia litera odpowiadają pierwszej i ostatniej literze słowa-tematu i stanowią jego wskaźnik”¹²). Anagram bądź powtarza słowo obecne w tekście powierzchniowym, bądź określa temat poetycki, na jakim zbudowany został fragment (logogram), bądź też słowo-temat jest

¹¹ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajaczkowski. Warszawa 1969, s. 37. }

¹² J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*. Gallimard, Paris 1971, s. 50.

całkowicie nieobecne w tekście jawnym, a przecież wszechobecne, jakby wpisane atramentem sympatycznym. We wszystkich przypadkach cudem jest to, że jeden dyskurs zawiera się w drugim bez najmniejszej zmiany tekstów, ponieważ ich współistnienie opiera się na doskonałej zbieżności *signifiants* (pomińmy bękartową formę anagramów, anafonię, która zadawała się przybliżonymi i niepełnymi asonansami). Ale trudność, jaka by powstała przy tworzeniu zbieżności *signifiants* między dwoma kompletnymi tekstami, ogranicza na ogół anagram do jednego słowa, często imienia, które najczęściej dodatkowo wchodzi w stosunek semantyczny z tekstem, gdzie pojawia się jako filigran. Zdarza się jednak, że lektura anagramatyczna odkrywa kompletny tekst w tekście. Tak np. Saussure, studiując jedenastowersową wyrocznię relacjonowaną przez Tytusa Liwiusza, odczytał w niej następujący kryptogram: „*Ave Camille — Ave Marce Fouri Emperor — Dictator ex Veieis triumph(h)abis — Oracolom Putias Delp(h)icas — Apollo*”. Jak podkreśla Starobinski, różne słowa-tematy objawiają tego, kto mówi (bóg), tego, do kogo się mówi (cesarz), i to, o czym jest mowa (ujęcie Wejów), czyli prawdziwy dyskurs w dyskursie. Czy chodzi w istocie o analekt, a nie o anagram, czy Saussure jest w danym wypadku wynalazcą, a nie odkrywcą, to już dla nas nie ma znaczenia. Jeśli nie wyrocznia wpisała tekst w tekst, to uczynił to Saussure — lecz możliwość tego typu intertekstualności jest tak samo otwarta.

2. Tradycyjna rama narracyjna

Daleko od wyczynów anagramatycznych, ograniczonych zresztą przez Saussure'a do pewnych łacińskich tekstów poetyckich, najczęściej spotykaną konstrukcją intertekstualną jest ta, gdzie mnogość dyskursów mieści się w zwartej, nawet tradycyjnej ramie narracyjnej, co nie pozwala dziełu rozwijać się zgodnie z przypadkowo zapożyczonymi formami i nadaje pewności siebie czytelnikowi. Tak np., jak podkreśla P. Jourda¹³, Rabelais komponuje *Gargantua i Pantagruela* według retoryki modnych romansów rycerskich: trzy części poświęcone są odpowiednio narodzinom bohatera, jego wykształceniu i jego wyczynom. Cztery wieki później, w sposób identyczny, Joyce umieszcza „modulacje pisania” pozornie błakające się w opowiadaniu (*Ulysses*), które zachowuje jedność czasu i miejsca, które rozwija się według określonego planu i gdzie każdy rozdział jest także ściśle skomponowany.

Prawdę mówiąc, w utrzymaniu rygorystycznej, ścisłej syntagmatyki opowiadania nie ma nic przymusowego. Chronologia może zniknąć, a opowiadanie może mieć luki, byle ostatecznie wyłoniła się jedność, byle doszło do konstrukcji, w której intertekstualne tworzywo będzie mogło

¹³ P. Jourda, *Introduction*. W: F. Rabelais, *Oeuvres*. Garnier, Paris 1962, s. XVI.

znaleźć swoje miejsce. Taka jest technika Claude'a Simona — do tego stopnia wypróbowana, że wydaje się już klasyczna — w jego powieści *La Bataille de Pharsale*. Tekst konstytuuje się powoli z niejednorodnych bloków przedstawieniowych [*blocs représentatifs non isotopes*]. Z tych fragmentów wyłania się całość, bądź przez grę dodatkowych analogii semantycznych — np. szereg scen łączy się przez zwykłe podobieństwo postaw: piłkarz rzuca się na powalonego przeciwnika, wojownik na wroga, kochanek na swą kochankę — bądź przez więzi narracyjne zwolna tworzone między epizodami, nawroty, przedłużanie, węzły — np. czatowanie zazdrośnika u drzwi i scena erotyczna, początkowo rozdzielone, łączą się niezauważalnie w ciągu opowiadania, aż wreszcie spostrzegamy ich współgranie. W tej konstrukcji mieści się cały korpus intertekstualny: tekst komiksu, fragmenty ilustrowanego czasopisma historycznego, wspomnienia przekładów łacińskich, wyjątki z *Miłości Swanna*, z *Histoire de l'art* Elie Faure'a, ze *Złotego osła* Apulejusza, itd. Cytaty są zresztą zawsze narracyjnie umotywowane, ich miejsce w wypowiedzi jest wyznaczone i nie pływają one z tą samą swobodą, co wysepki reprezentacyjne stanowiące istotę fikcji. Dlatego Claude Simon umieszcza swego bohatera w sytuacjach lektury: w pociągu przegląda on magazyn historyczny, u siebie szuka cytatu i przebiega strony książki, jako dziecko przekłada wyjątek z Cezara pod okiem swego wuja, itd. Nie ma autonomicznego wtargnięcia form — nawiązują one do fikcji. U Joyce'a technika jest odwrotna: modulacje pisania nie znają żadnej motywacji. Nic nie usprawiedliwia teatralizacji fikcji w epizodzie z Circe, ani encyklopedycznego przedstawienia Italii. W *Ulyssesie* wpisy intertekstualne determinują reprezentację, a nie na odwrót. Ta względna nieśmiałość autora *La Bataille de Pharsale* tłumaczy się jako zjawisko kompensacji w ekonomii opowiadania: skierowując swój wysiłek na (de)konstrukcję opowiadania, autor woli nie dodawać tam jeszcze niejednorodności zapisów mogącej całkowicie zbić z tropu czytelnika zajętego sklejaniami kawałków fikcji — pracą tym bardziej absorbującą, że niemożliwością jest doprowadzenie jej do końca, ponieważ pozostają liczne fragmenty nie dające się umieścić, a całość tworzy jedynie historię pełną luk.

Zapamiętamy z tego przede wszystkim, że intertekstualność mieści się doskonale w tradycyjnych ramach narracyjnych i że ponadto potrafi ona doskonale dostosować się bez zmian do nowoczesnych przekształceń ramy narracyjnej i do swej własnej dekonstrukcji.

3. Intertekstualność powodem zmiany ramy narracyjnej

Z chwilą gdy intertekstualność została wprowadzona w ruch przez autoteliczność, np. estetyczną, jak w niektórych „opowiadaniach” surrealistów (*Poisson soluble* Bretona), poddaje ona ciężkiej próbie ramy

narracyjne, które służą jej za alibi. Rozwój form i sposobów pisania staje się zbyt ważny, opowiadanie przechodzi na drugi plan, wystrzępia się albo, co bardziej poniżające, utrzymuje się już tylko jako sygnał stylizacyjny o walorze poetyckim, pozbawiony jednak funkcjonalności. Rama narracyjna staje się pre-tekstem, na który przeszczepia się wszelkiego rodzaju dyskursy pasożytujące. Intertekstualność użyta tu jest jako machina wojenna pozwalająca na dezorganizowanie porządku opowiadania i rozsądzenie realizmu (co na jedno wychodzi). Politopia właściwa wszelkiemu masowemu stosowaniu intertekstualności pokonuje w ten sposób najbardziej kanoniczne ramy narracyjne, np. strukturę baśni, jaką podsuwa sekwencja 37 *Poisson soluble*¹⁴. A jednak zwartość tekstu nie znika. Zarysowują się izotopie, jakby miały wyrównać niedostatki struktury narracyjnej i nadać jedność wbrew wielości zapisów. Siatka semantyczna pokrywa wówczas tekst bez względu na poziomy sensu (dosłowny albo przenośny) i na silnie zmienioną strukturę retoryczną opowiadania. Dyskurs intertekstualny artykułuje się wówczas na szczątkach opowiadania. Lecz w żadnym momencie w surrealistycznym opowiadaniu „automatycznym” intertekstualność nie stwarza zagrożenia dla integralności mowy. Słowo i składnia pozostają nietknięte, pozostają rękojmią czytelności.

4. Intertekstualność i dezintegracja narracyjności

Intertekstualność doprowadzona do swych najskrajniejszych konsekwencji powoduje dezintegrację nie tylko narracyjności, lecz również dyskursu. Opowiadanie omdlewa, składnia eksploduje, nawet *signifiant* pęka z chwilą, gdy montażem tekstów nie kieruje już pragnienie ocalenia za wszelką cenę sensu monologicznego i estetycznej jedności. Tak dzieje się w niektórych skrajnych tekstach awangardy XX w. od *Finnegans Wake* aż do dziwacznych *cut-up* Williama Burroughsa. Joyce idzie naprzód, wykuwając polisemiczne *signifiants* (słowa-walizy), mnożąc aluzje międzydyskursywne, modelując na nowo według swej fantazji kategorie składniowe i utrzymując tu i ówdzie rozrzucone sygnały narracyjne. Burroughs obiera drogę montażu intertekstualnych, które rozsadzają tekst, nawet słowo, i narażają jego składnię na najbardziej przypadkowe kombinacje. Ponowne zbudowanie *signifiant* nie jest już drobiazgowym dziełem piszącego, lecz tworem destrukcyjnego przypadku. Burroughs z grubszą wyłożył technikę *cut-up* w *Génération invisible* i *La Révolution électronique*.

Najbardziej elementarna metoda polega na podzieleniu stronicy na cztery sekcje i na ich wymianie. Można również, za pomocą magnetofonów, wycinać zarejestrowane fragmenty i pomieszać je, albo też zmie-

¹⁴ L. Jenny, *La Surréalité et ses signes narratifs*. „Poétique” 1973, nr 16.

szać kilka tekstów jednocześnie. Te *cut-up* mogą zresztą bardzo dobrze obejść się bez technologicznej podstawy i zachować jej ducha. Twórca zamienia się w stół montażowy, jak w tym nowym sposobie podchodzenia do pisarza, zalecanym przez Burroughsa:

Działaj tak, jakby jakaś Biała Dama kazała ci zrobić to, co ona nazywa czystopisem, tzn. przepisać książkę w całości starym gęsim piórem. Ale jesteś leniwym uczniakiem i twój umysł w sposób zrozumiały odwraca się od monotonnego zadania. Wtedy od czasu do czasu wsuwasz tam notatki, albo być może przypominasz sobie coś, pisząc i czytając, wtedy to też wciśnij, a znajdziesz się pod łagodną prowadzącą ręką tego starego pisarza pełnego doświadczenia i popłyniesz na fali całkiem własnej narracji¹⁵.

W ten sposób mieszać się może literatura i „strumień świadomości”, a tekst pierwszy posłuży jako podpora eksploracji. Krótkie *cut-up* Burroughsa, *Time* (1965), ma wartość przykładu, wydaje się bowiem, że łączy po trochu wszystkie techniki. Znajdujemy tam wymieszane anonimowe pogłoski i intymne obsesje (wspomnienia z Tangeru, narkotyki, obrazy seksualne), w chaotycznym montażu posłyszanych głosów na ulicy („Ma pan dokładny czas?”), refrenów („*It's a long way to Tipperary...*”), wyjątków z prasy, parodii powieści *science-fiction* („Właśnie wróciłem z tysiącletniej podróży w czasie i jestem tu, żeby wam powiedzieć, co widziałem”), sloganów reklamowych („Wycinajcie i zbierajcie kupony...”), itd. *Time* zachowuje najczęściej integralność słowa (oprócz tego montażu kłamrowego: „*proclamez fin du temps présent, clamez présent, pro fin du temps*”). Ale za to obala wszelką koherencję składniową.

Można się zastanawiać, czy w następstwie tych wszystkich napadów tekstu na samego siebie dyskurs zachowuje jedność. W rzeczywistości tym, co go ustanawia w minimalnym stopniu, jest substancja ekspresji: linearność *signifiant* i zamknięta przestrzeń stronicy. Jesteśmy oszołomieni wobec dynamizmu dyskursu złożonego z tekstów anarchicznie wymieszanych. Z pewnością sygnały narracyjne stają się tak fragmentaryczne, że ich rola strukturalna może być uznana za żadną. Lecz czytelnik natychmiast pojmuję, iż stoi wobec dyskursywnego fluidu nieskończenie bardziej przypadkowego niż opowiadanie. Słowa kombinują się m i m o w s z y s t k o i nawet jeżeli ich składnia pozostaje w zawieszeniu, lektura nie potyka się o nie, idąc za despotyczną linearnością. Tu i tam tworzą się zresztą niepewne izotopie, wynikające z faktu, że montaż wykorzystuje elementy redundantne albo powiązane ponad opuszczeniami. To skłania niekiedy do zastanowienia, czy to nie materialność stronicy ustanawia tekst, czy tekst pisany nie jest skazany na tekstualność.

¹⁵ W. Burroughs, *La Génération invisible; La Révolution électronique*. Champ libre, Paris 1974, s. 84.

III

Działanie intertekstualne

Przeszczep intertekstualny nie stawia tylko problemów związanych z ocaleniem organizmu, w którym się usadawia. Jest on również konstrukcją pozytywną i strzeżmy się upatrywania w nim tylko czynnika dezorganizującego dyskurs — bomby antyretorycznej o działaniu mniej czy więcej katastrofalnym zależnie od odwagi użytkownika. Intertekstualność stawia inne kwestie: jak dokonuje się asymilacja przez tekst wypowiedzi wcześniej istniejących? W jakim stosunku te przeszczepione wypowiedzi pozostają do ich stanu pierwotnego? Z braku wyjaśnienia tej pracy utrzymuje się w sumie koncepcja intertekstualności jako wtargnięcia transcendentne jednego tekstu w drugi. Współczesny dyskurs krytyczny z bardzo różnymi podskórnymi ideologiami i językami zdaje się zgodnie upatrywać w tych stosunkach między tekstami relacje transformacyjne. Odniesienie do gramatyki generatywnej jest powszechne. Tak więc Kristeva, przystępując do bardzo szczególnego korpusu *Poezji Lautréamonta*, zaproponowała podział na transformacje opozycji o skutku ujemnym (negacje i ich warianty takie, jak są one przyjęte w posługiwaniu się językiem) i na transformacje opozycji o skutku nieokreślonym (procesy w rodzaju przemieszczania i zagęszczania, jak przekształcenia leksykalne, użycie homonimów, porównania kontrastywne, wypuszczenia, skandowanie wypowiedzi presuponowanej, itd.). M. Arrivé¹⁶, badając jeszcze bliżej pojęcia językowe, widzi w pracy intertekstualnej transformacje obramowujące, negatywne, bierne, zacierające, itd. Ale spieszy uściślić, że w przeciwieństwie do tego, co postuluje gramatyka generatywna, transformacje intertekstualne powodują zawsze pewną modyfikację treści. To pojęcie działania intertekstualnego jako transformacji wydaje się podstawą wszelkiej refleksji nad tym problemem, ale porzucając metajęzyk lingwistyczny, chciałoby się mieć podejście jednocześnie bardziej naiwne i bardziej konkretne, które nie zapomina o przedmiocie-tekście w jego materialności. Można by w ten sposób lansować opinię, że każda wypowiedź — nawet każdy system znaczący — ujęty w procesie intertekstualnym podlega trzem rodzajom opracowania, które mają na celu „znormalizowanie” go, zapewnienie jego wejścia do nowej całości tekstowej.

1. Werbalizacja

Substancja znacząca tekstu musi być jednolicie werbalna lub zwerbalizowana, nawet jeśli zapożycza z figuratywnego systemu znaczącego. Jak pomyśleć tę relację między systemami znaczącymi, np. malarskim

¹⁶ M. Arrivé, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*. „Langages”, wrzesień 1973, nr 31.

i słownym, które mogłyby się spotkać w procesie intertekstualnym — w opisie jakiegoś obrazu, tak jak te, które sobie upodobał Claude Simon w *La Bataille de Pharsale*? Na pewno trzeba zbadać to, co mają wspólnego, w danym wypadku — ich charakter systemowy. Rzeczywiście między obrazem i tekstem można widzieć bądź stosunek ikoniczny według tradycyjnej perspektywy semiotycznej¹⁷, gdzie tekst stara się naśladować diagramatyczny szkielet obrazu. W tym przypadku odniesienie pozostaje plastyczne albo przynajmniej przestrzenne. Bądź też można, jak robi to J. L. Schefer¹⁸, przyjąć perspektywę odwrotną: dla niego obraz nie ma innego desygnatu niż tekst, który go wyraża. Od tej chwili mówienie obrazu jest równoznaczne z jego konstytuowaniem. Tekst nie powtarza go, lecz odnajduje tajemnicę jego poczęcia. Diagram pozostaje pojęciem centralnym. Schefer widzi bowiem w malowidle podwójny system znaczenia: *signifiants* malowidła same są utworzone z systemu figuratywnego o dwóch obliczach (figurujący/figurowany). Co do *signifié* jest ono tylko „diagramem *signifiants*”. System obrazu, aby wejść w stosunek intertekstualny z całością werbalną, musi przyjąć formę wypowiedzianego swego diagramu. Jakikolwiek byśmy wybrali punkt widzenia, tym, co jest w sposób oczywisty nieobecne w stosunku intertekstualnym, to wymiar czysto figuratywny; tym, co pozostaje, jest wspólna siatka relacji.

Obrazy, nawet jeżeli istnieją w łonie tekstu — wśród ciągu wierszy — przyjmują charakter ideograficzny, który zbliża je do werbalności, i stają się namiastkami słowa, bezpośrednio przetłumaczalnymi. Tak np. Simon w *La Bataille de Pharsale* zastępuje słowo *k o s z u l a* małym obrazkiem przedstawiającym przedmiot, nie zakłócając porządku wierszy. Obraz jest na miarę typografii i jej odczytywania. Jest ubogi nie tylko wizualnie, lecz także z tej racji, że wciśnięty został w zdanie, które odbiera mu wszelką wartość oprócz symbolicznej i włącza go w składnię. Można również wspomnieć przykład z powieści Döblina, *Berlin Alexanderplatz*: w momencie, gdy bohater wjeżdża do Berlina, rozdział zaczyna się przedstawieniem serii plaketek oznaczających służby publiczne miasta (Zarząd Dróg Miejskich, Straż Pożarna, Zakład Oczyszczania, itd.). Tam również schematyczność obrazów zmusza je do symbolizacji, tym wyraźniej, że każda plakietka ma obok swoją „wersję słowną”: tak więc po prawej stronie chorągiewki z krzyżem można przeczytać „higiena”, jakby autor nie chciał dopuścić, by przedstawienie się zautonomizowało.

Werbalizacja przedstawia się więc jako „sprowadzenie do wspólnej miary” zapożyczonych znaków. Jest to przede wszystkim prawdziwe typograficznie, ponieważ powtórzenie takiej wypowiedzi w tekście lite-

¹⁷ Por. syntezę, jaką tego daje Browne w *Typologie des signes littéraires*, „Poétique” 1971, nr 7.

¹⁸ J. L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*. Éditions du Seuil, Paris 1969.

rackim nigdy nie odbywa się czcionkami oryginalnymi. Działanie werbalizacyjne stara się zresztą zredukować wszystkie obce ciała niewerbalne, które mogą wyłonić się w tekście. W przypadku powieści Simona i Döblina wystarczyło w tym celu „obstrugać” odrobinę znaki, włączając je do pewnej syntagmatyki i zmuszając do symbolizowania. Ale jeśli tekst pragnie wchłonąć w siebie bogatszą reprezentację — opis obrazu — asymilacja bezpośrednia staje się niemożliwa. Werbalizacja szuka wtedy wytchnienia i stara się artykułować system znaków słownych na jakiś system nie dający się sprowadzić do niego, np. na system figuratywny.

2. Linearyzacja

Wprawdzie intertekstualność zaprasza do lektury wielorakiej (polisemicznej, paragramatycznej), to jednak, przeciwnie, nadanie formy dyskursowi intertekstualnemu narzuca linearność o sztywności całkowicie monologicznej. Ze strony odbiorcy, sens nie jest od razu pojęty syntetycznie, jak to bywa z obrazem albo koncertem szmerów. *Signifiant* słowne, z racji swoich przestrzennych determinacji, ujawnia się progresywnie i pracowicie, ustanawiając znaczenie małymi krokami i w sposób kumulatywny. To czyni z *cut-up* technikę z istoty swej literacką: gdyby *signifiant* miało pozostać dźwiękowe, można by dokonać jednoczesnego zmieszania wielu przekazów przez ich nałożenie na siebie. Lecz *cut-up*, którego celem jest transkrypcja, zamyka się w czasowości jedynej i sukcesywnej, jaka jest również udziałem lektury. Rozwódzimy się nad oczywistością, ale nie sposób przecenić roli, jaką odgrywa linearność przy ustanawianiu złożonego tekstu jako nowej całości. Jednolitość linii obala wszelkie granice i wszelkie zamknięcia. Ułożenie w linie jest również przełamaniem „stronicy” albo ustępu, który charakteryzował tekst pierwotny. I w ten sposób przebiega zawsze materialne opracowanie transformacji jednego tekstu w drugi. Dopiero gdy ta integracja jest już całkowicie zakończona, można pozwolić sobie na luksus oznaczenia tekstu zapożyczonego w jego odrębności, jak to chwilami robi Simon w *La Bataille de Pharsale*, wyróżniając ten czy inny cytat kursywą.

3. Wszczepianie [*Enchâssement*]

Intertekstualne zharmonizowanie, gdy ma być wykończone, nie może odbywać się jedynie na poziomie formy wyrażania. Musi ono zadbać o zespolenie formy i substancji treści. Do koherencji typograficznej trzeba dodać ograniczenie niemożliwości kombinatorycznych przy zestawianiu tekstów o często różnorodnym pochodzeniu. Raz będzie to wiązanie zapożyczonego fragmentu z jego nowym tekstem przez składnię, w łonie jednego zdania, którego gramatyczność daje rękojmię dopuszczalności. Innym razem, nie troszcząc się już o składnię, przerzuca się mosty na podstawie pewnej jedności semantycznej. Izotopia jest zresztą tym bar-

dziej konieczna przy wprawianiu, że przeszczepiane teksty to tylko fragmenty, często pozbawione autonomicznego sensu same w sobie (w przeciwieństwie do „opowiadania w opowiadaniu” analizowanego przez G. Genette’a¹⁹). Albo więc działanie intertekstualne pomnoży więzy mające zintegrować zapożyczenie na wielu poziomach jednocześnie, albo też, ruchem odwrotnym, fragmenty intertekstualne zagrają swą dwuznacznością i rzucają do kontekstu nową wiązkę wirtualności kombinatorycznych. We wszystkich przypadkach fragment intertekstualny ma skłonność do zachowania się nie jak opowiadanie w opowiadaniu, ale jak słowo poetyckie względem kontekstu, z całym bagażem przesunięć stylistycznych, nieuchwytności, nieadekwatności. Nawet jeżeli będziemy mogli dokonać logicznej klasyfikacji wszczepów z pozoru dość podobnej do klasyfikacji „opowiadań w opowiadaniu”, trzeba będzie mieć w pamięci, że intertekstualność wymaga uwarunkowań izotopicznych o wiele bardziej krępujących i dokonuje montażu o charakterze bardziej stylistycznym niż narracyjnym. Ten montaż może opierać się na trzech typach stosunków semantycznych:

— **Izotopia metonimiczna**: fragment tekstu zostaje użyty, przywołany, ponieważ pozwala kontynuować ciąg narracji z dokładnością często „z pierwszej ręki”. W ten sposób, w *La Bataille de Pharsale* narrator-dziecko przekłada tekst łaciński pod groźbą dyscypliny swego wuja (albo ojca). Fragment tekstu, z jego przekładem wiersz po wierszu, jest odtworzony na wyraźne polecenie dorosłego, nakazującego dziecku pisać pod jego dyktando. Gdzie indziej ten sam fragment (który przez dość perwersyjne wyrafinowanie autora jest przypisany raz Cezarowi, raz Tytusowi Liwiuszowi) będzie miał funkcję analogiczną, gdy zostanie zestawiony z opisem antycznej mozaiki.

— **Izotopia metaforyczna**: fragment tekstu przytoczony jest w kontekście przez semantyczną analogię z nim. W ten sposób *Bataille*, gdzie wyjątek zapożyczono z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, następuje bez przejścia po rozchwianym obrazie, w którym zdradzany przez przygodną kochankę bohater czatuje u jej drzwi.

cierpiałem jak zadrapanie w szarej farbie drzwi drewno widoczne zardate również drobne drzazgi rozczochrane sraczkowate rozczochrana linia sraczkowatych kłaków schodząc z jego kudłatej piersi dzieląc jego brzuch na dwoje pocierając czubki jej piersi twardniały stawały się szorstkie w tym samym czasie gdy one żywy różowy krok strona po prawej ten nowy uśmiech który do niego skierowała tego samego wieczoru i który odwrócony drwił teraz ze Swanna i niósł miłość do innego tym samym przegięciem głowy ale odchylonej pod innymi wargami²⁰.

Często ten typ wszczepiania przyjmuje odcień metajęzykowy, ponieważ te analogie są nierzadko owocem mniej lub więcej świadomej refleks-

¹⁹ G. Genette, *Figures III*. Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 242.

²⁰ C. Simon, *La Bataille de Pharsale*. Éditions de Minuit, Paris 1969, s. 168.

sji autora nad jego własną twórczością. Służą one do objaśniania sensu jakiegoś fragmentu, do wzbogacania go o grę wspomnień niosących skojarzenia, do wskazania kierunku lektury głosem kogoś innego. Trzeba by wtedy spojrzeć na podzbiór wszczepień jako na izotopię metajęzykową, ponieważ każdy metajęzyk ustanawia pewien typ metafo-rycznego stosunku do tego, o czym traktuje. Wróćmy do *La Bataille de Pharsale*. Jak rozumieć następowanie po sobie takich dyskursów jak (s. 118—119): opis upadku z konia w czasie bitwy (mogłoby chodzić o obraz Caravaggia), „scena erotyczna”, cytat z *L'Histoire de l'art* Elie Faure'a:

Malarz bachanaliów także masakra tak jak miłość jest pretekstem do wysławiania formy której spokojna wspa-niałość ukazuje się tylko tym co przeniknęli obojętność Natury wobec masakry i miłości.

O ile cytat pozostaje wyraźnie w związku z dwiema sekwencjami, które go bezpośrednio poprzedzają, to jawi się on również jako szerszy komentarz o powieści, której dwoma motywami przewodnimi są scena erotyczna i sceny wojenne — jest to plastyczna ocena autora na temat jego własnej pracy ustami kogoś innego. Rozumie się, że dwie przytoczo-ne wyżej zasady wszczepiania mogą się ze sobą łączyć: wystarczyłoby tu np., aby wtargnięcie tekstu Elie Faure'a zostało narracyjnie umotywo-wane.

— Montaż bez izotopii: fragment tekstowy jest zamieszczo-ny w jakimś kontekście bez żadnego z nim *a priori* stosunku semantycz-nego. Próżno szukać by przykładu w *La Bataille de Pharsale*, gdzie wszystkie elementy, mimo pozorów, okazują się silnie umotywowane albo zgrupowane wokół kilku ograniczonych osi semantycznych. W takiej konstrukcji materiały tekstowe szybko ulegają pewnego rodzaju magne-tyzacji, która zapewnia coraz silniejszą zwartość zespołowi semantycz-nemu, jaki stanowi powieść. Żeby tego uniknąć, trzeba ciąglej czujności, ustawicznej i upartej dekonstrukcji. Taka jest np. rola montażu typu *cut-up*. A trzeba jeszcze zauważyć, że nieizotopia [*non-isotopie*] montażu nie pociąga za sobą nieizotopii dyskursu. W rzeczywistości linearna więź tekstu porządkuje ryzykowne kombinacje syntaktyczne i jest przygrywką do zwartości semantycznej. Nawet w braku tych więzi składniowych po-wstaje pewne dzikie znaczenie: układa je już nie gra leksemów, ale semów, z których się składa mnożenie w nieskończoność gry sensu — jak to zresztą dzieje się w każdym tekście literackim mimo jego izo-topii²¹.

²¹ Por. J. Kristeva, *Séméiotiké*, s. 258: „Znaczenie poetyckie jako niemoż-liwe do ustalenia w jednostkach niezmiennych traktowane jest tutaj jako rezultat a) kombinacji gramatycznej jednostek leksykalnych jako semów (kombinacja słów), b) złożonej wieloznacznej operacji między semami tych leksemów i licznymi efekta-mi znaczenia, jakie te leksemy prowokują, gdy są ponownie umieszczone w prze-strzeni intertekstualnej (ponownie umieszczone w różnych możliwych kontekstach)”.

4. Figury intertekstualności

Trzy operacje działania intertekstualnego, które rozważaliśmy powyżej, dotyczą przede wszystkim transformacji uwarunkowania kontekstualnego. Ale fragmenty intertekstualne podlegają również immanentnym modyfikacjom. Transformacje opisane przez Kristewę *à propos Poezji* są tego przykładem — nieco restryktywnym naszym zdaniem, ponieważ korpus jest ukonstytuowany wyłącznie z wypowiedzi ideologicznych. Do opisanego modyfikacji fragmentów fikcyjnych przyjęcie transformacji językowych zalecane przez Arrivé może okazać się zbyt niepewne i w sumie trochę niedorzeczne. Natomiast osprzęt figur retorycznych daje przeprowadzającemu analizę logiczną matrycę wystarczająco urozmaiconą, aby dokładnie sklasyfikować typy zmian, jakim uległy teksty w ciągu procesu intertekstualnego. Można łatwo ustalić z nich listę, choć wcale nie wyczerpującą.

— *Paronomazja*: zmiana tekstu oryginalnego polegająca na zachowaniu jego brzmienia przy zmodyfikowanej grafii, co nadaje tekstowi nowy sens. Takiemu właśnie maltretowaniu ulega wyjątek z *W poszukiwaniu straconego czasu* w *La Bataille de Pharsale*:

*tous laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permettè de sefer
unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvè tavoir avek d'otr desortekil
enarivé taregreté chak plésir kil gougoutait oh près d'aile, itd. (s. 178) ²²*

Simon pustoszy tekst, przepisując go wedle jakiejś fantazyjnej fonetyki, z pociesznym akcentowaniem łączenia języka mówionego, z grą słów nie na miejscu i z umyślnym zohydzeniem prozy sławnego poprzednika. Aby paronomazja stała się figurą intertekstualną, wystarczy więc, aby się upowszechniła. Trzeba jednak przyznać, że przypadek jest rzadki i nawet tekst Queneau *Poor lay Zanglay (Exercices de style)* nie odpowiada tej definicji, ponieważ transformuje on nie konkretny tekst, lecz tylko „poprawny” język pisany.

— *Elipsa*: niepełne powtórzenie tekstu lub archetektu. W *Bataille de Pharsale* Simon przerabia tak tekst Elie Faure'a. Dwa razy używa zdania wyjętego z rozdziału o niemieckich artystach renesansu, „Wszystko dla niemieckiego artysty jest na tym samym planie w przyrodzie”, ale w pierwszym przypadku Simon umieszcza po tym zdaniu fragment, który w tekście Elie Faure'a pojawia się dopiero o trzydzieści pięć wierszy dalej: „detal maskuje zawsze całość, ich świat nie jest ciągły, ale zrobiony z zestawionych kawałków, itd.”. Zręczność połączenia czyni możliwym do przyjęcia tekst, którego pochodzenie w każdym razie nie jest ujawnione. Elipsa może się pojawić względem jakiejś oczekiwanej topiki, powodując w ten sposób poczucie frustracji u czytelnika wyczekującego

²² [Tekst ulega tu takiemu zniekształceniu, że nie możemy dać jego przekładu. — Przypis red.]

niecierpliwie realizacji archetektu. Na tym właśnie gra Lautréamont, przedstawiając Maldorora: „Opowiem krótko historię Maldorora dobrego, w pierwszych latach życia, kiedy był szczęśliwy; już opowiedziałem” (1, 3, s. 54). Gdy już ustawił swego bohatera jako istotę przeklętą i sataniczną, Lautréamont przechodzi z wspaniałą bezczelnością nad obowiązującą tematyką poprzednich etapów (życie przed upadkiem i okoliczności samego upadku), która sama dla siebie wypełniłaby kilkaset stron tradycyjnego czarnego romansu.

— *A m p l i f i k a c j a*: przekształcenie tekstu pierwotnego przez rozwinięcie jego wirtualności semantycznych. Jest to stosunek, który łączy strofę o oceanie z *Pieśni* (1, 9) z poematem Baudelaire’a *Człowiek a morze*. Między tymi dwoma tekstami nie ma zwyczajnej reminiscencji, jak to sugeruje Kristeva, lecz z pewnością stosunek intertekstualny. Lautréamont podejmuje paralelę między człowiekiem i oceanem, która służy za ramy tekstowi Baudelaire’a. Ponadto wykorzystuje on tam na nowo liczne wątki tematyczne poematu, traktując je jako *topoi* do amplifikacji: morze zwierciadło człowieka, gorycz fal podobna do goryczy ducha ludzkiego, ukryte bogactwa wód, ich mroczna głębia itd. To podjęcie jest ironiczne z dwóch powodów: Lautréamont przesuwą paralelę baudelaire’owską w kierunku porównania przygnębiającego dla człowieka, a ponadto przepisuje je w przesadnej retoryce, która dyskredytuje tekst łącznie z jego przesunięciem. Prozaizm i niestosowna naukowość podkopują prawdopodobieństwo poetyckie, a jednocześnie *topos* jest rozdęty jak pęcherz przez niedorzeczne gadulstwo.

... Tu contemple ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame.

[ogładasz swą duszę / w jego fal niestrudzonych wiecznej zawierusze]²⁸.

Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse. On ne peut pas t'embrasser d'un coup d'oeil. Pour te contempler il faut que la vue tourne son télescope par un mouvement continu vers les quatre points de l'horizon, de même qu'un mathématicien, afin de résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles avant de trancher la difficulté. L'homme mange des substances nourissantes, et fait d'autres efforts dignes d'un meilleur sort pour paraître gras. Qu'elle se gonfle tant qu'elle voudra, cette adorable grenouille. Sois tranquille, elle ne t'égalerait pas en grosseur; je le suppose du moins. Je te salue, vieil Océan! (1, 9)

Stary oceanie, materialną twą wielkość ogarnąć można jedynie wyobrażając sobie, ile aktywnej mocy trzeba było, żeby począć całość twej masy. Nie dajesz się objąć jednym rzutem oka. Aby cię kontemplować, wzrok musi przesuwać swój teleskop ruchem ciągłym po całym widnokręgu, podobnie jak matematyk chcąc rozwiązać równanie algebraiczne, musi zbadać oddzielnie wszy-

²⁸ C. Baudelaire, *Człowiek a morze*. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożył C. Kozłowski. Warszawa—Kraków 1921, s. 29.

stkie możliwe przypadki, zanim rozstrzygnie problem. Człowiek' pochłania substancje pożywne i dokonuje innych wysiłków godnych lepszej sprawy, aby się wydać tłustym. Niech ta wspaniała żaba nadyma się, ile chce. Bądź spokojny, nie dorówna ci wielkością; tak przynajmniej sędzę. Pozdrawiam cię, stary oceanie! <s. 61>

Rozumie się, że amplifikacja wyolbrzymia, wprowadza nowe *topoi*, żeby się utrzymać, jak tu odwołanie do żaby z bajki — i stanowi zatem niebagatelne wzbogacenie sensu. Skądinąd amplifikacja podwojona jest o odwrócenie semantyczne: duchową kontemplację założoną przez Baudelaire'a Lautréamont zastępuje przez kontemplację po grubiańsku pyśkawkową i materialistyczną.

— *H i p e r b o l a*: transformacja tekstu przez podniesienie do stopnia najwyższego jej wyznaczników. Ta figura jest tak powszechna w *Pieśniach*, że przyjmuje prawie walor charakterystyki kodu reprezentacji. Strofa cytowana wyżej wydaje się uwidaczniać to nabrzmienie formy.

— *I n t e r w e r s j e*: ta figura dotyczy tak różnych elementów tekstu, że zasługuje na uwagi bardziej szczegółowe. Spotyka się ją zwłaszcza w intertekstualności parodystycznej, niewątpliwie z racji jej wartości antyfrastycznej. Tu znowu *Pieśni* dostarczają dużej różnorodności przykładów.

Interwersja sytuacji wypowiedzania. Treść dyskursu pozostaje stała, zmienia się osoba, do której się mówi. Tam, gdzie Baudelaire zwraca się do człowieka („Człowieku wolny, zawsze będziesz kochał morze!”), Lautréamont zostawia jako rozmówcę ocean („Pozdrawiam cię, stary oceanie!”). W ten sposób odwraca oczywiście wartość paraleli. Można by w ten sam sposób mówić o interwersji, gdyby zmieniał się podmiot mówiący.

Interwersja kwalifikacji. Aktanty lub elementy sytuacyjne opowiadania pierwotnego są podjęte, ale zakwalifikowane antytetycznie. Lautréamont uprawia tę działalność, zaprzeczając wytrwale w *Pieśniach* pewnym fragmentom *Apokalipsy*²⁴, np. z *Upadku Babilonu* (Ap. 17—19), z którego szereg elementów odnajdujemy w strofie o przymierzu z Prostytucją (1,7). W *Apokalipsie* Jan, Apostoł Boga, prowadzony jest przez anioła (istotę uskrzydloną i boską), który wskazuje mu jako wielką Nierządnicę kobietę „siedzącą na szkarłatnej bestii”, „odzianą w purpurę i szkarłat, zdobną w złoto, drogie kamienie i perły”. W *Pieśniach* Maldoror, istota sataniczna, prowadzony jest przez świetliki (wersja groteskowa i pełzająca anioła), podczas gdy Nierząd ukazuje mu się w postaci

²⁴ Por. Ph. Sellier, *Lautréamont et la Bible*. „Revue d'histoire littéraire de la France”, maj—czerwiec 1974. Sellier sygnalizuje zapożyczenia, nie wprowadzając żadnej ich systematyzacji. — *Apokalipsa św. Jana*. Przełożył A. Janowski. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Wydanie trzecie poprawione. Poznań—Warszawa 1980.

„pięknej nagiej kobiety”, która kładzie się u jego stóp. Lecz na tym nie kończy się jeszcze transformacyjny układ tekstu.

Interwersja sytuacji dramatycznej. Schemat fabularny zapożyczanego tekstu zostaje zmodyfikowany przez transformację negatywną lub pasywną. Czytajmy dalej *Apokalipsę*. Anioł miażdży symbolicznie Nierząd:

I potężny jeden anioł dźwignął kamień jak wielki kamień młyński, i rzucił w morze, mówiąc: „Tak z rozmachem, Babilon wielka stolica, zostanie rzucona i już jej nie będzie można znaleźć”. (Ap. 18, 21)

Kara, jak na symboliczną, niemniej jest skuteczna, jak o tym świadczy dalszy ciąg:

Zbawienie i chwała i moc u Boga naszego, bo wyroki Jego prawdziwe są i sprawiedliwe, bo osądził Wielką Nierządnicę, co znieprawiała nierządem swym Ziemię i zażądał od niej poniesienia kary za krew swoich sług. (Ap. 19, 2)

Co do świetlika, proponuje on Maldororowi przystąpić do wykonania identycznej kary na pięknej nagiej kobiecie, o której była mowa, lecz Maldoror odwraca role w sposób nieoczekiwany:

Chwyciłem wielki kamień (...) Wspiąłem się po zboczu góry i ze szczytu zmiażdżyłem świetlika. Głowa jego zaryła się w ziemię na głębokość wzrostu człowieka, kamień podskoczył wysoko jak sześć kościołów. Potem trafił w jezioro, (itd.) (1, 7, s. 57).

Wobec przerażonego lamentu samego Nierządu Maldoror wyklada własną koncepcję miłosierdzia, które dokonuje się przez opozycję względem Stwórcy, i odmawia Mu wszelkiej sprawiedliwości:

Wolę ciebie niż jego (świetlika), ponieważ lituję się nad nieszczęśliwymi. Nie twoja to wina, że sprawiedliwość odwieczna stworzyła cię (s. 57).

Interwersja wartości symbolicznych. Symbole wypracowane przez tekst są podjęte na nowo ze znaczeniami przeciwnymi w nowym kontekście. Lautréamont nie waha się przerabiać najbardziej znane symbole chrześcijańskie w swoim nowym zapisie *Apokalipsy*. Podczas gdy wąż i smok są dosłownie wskazane przez *Biblię* (Ap. 20) jako stwory szatańskie, przez Lautréamonta są bezwstydnie użyte pierwszy jako przedstawienie samego Stwórcy (strofa 5, 4), drugi — jako symbol nadziei w wielkim boju, który go przeciwstawia Maldororowi — Orła.

— Zmiana poziomu sensu: schemat semantyczny jest ponownie podjęty w kontekście na nowym poziomie sensu. Tak więc słynna wizja boga ludożercy z *Pieśni* (2, 8) rodzi się naturalnie z wzięcia w sensie dosłownym zaproszenia z *Apokalipsy* (19, 17):

Pójdźcie, zgromadźcie się na wielką ucztę Boga, aby pożreć trupy królów, trupy wodzów i trupy mocarzy, trupy koni i tych, co ich dosiadają, trupy wszystkich — wolnych i niewolników, wielkich i małych.

Lautréamont nie zrobił nic innego, jak tylko unaoczniał tę scenę możliwie najbardziej cielesnie, pomijając jej sens duchowego zjednoczenia. Z uogólnionej metafory zachował jedynie nośnik, zacierając wszystkie konotacje związane z treścią. Uczta przestaje być miejscem powszechnego zgromadzenia, aby stać się samotną biesiadą potwora.

Figury intertekstualności otwierają więc szerokie pole badań, którego nie zamierzamy zamykać. Rzecz w tym, że bardzo rzadko tekst literacki bywa zapożyczony i zacytowany bez zmian. Nowy kontekst stara się na ogół zapewnić sobie triumfalne przywłaszczenie tekstu założonego. Cel ten może też pozostać ukryty, a obróbka intertekstualna polega wtedy na „szminkowaniu”, które będzie tym bardziej skuteczne, im zrezygnuje z zapożyczony tekst zostanie przekształcony. Albo też nowy kontekst przyznaje, że dokonuje ponownego zapisu krytycznego i opisuje się przeobrażeniem tekstu. W obu wypadkach deformacja tłumaczy się troską o uniknięcie postępowania czysto tautologicznego, w trakcie którego na dodatek zaistniałaby groźba, że pierwotny tekst znowu nabierze ciała, zamknie się, a przez swą obecność zajmie podstępnie miejsce samego kontekstu.

IV

Ideologie intertekstualne

Intertekstualność jako kulturalne sprzeniewierzenie

Są determinacje ideologiczne, które wynikają z samego funkcjonowania tekstów. Analiza obróbki intertekstualnej wykazuje dość wyraźnie, że czyste powtórzenie nie istnieje, albo, innymi słowy, że ta obróbka spełnia funkcję krytyczną wobec formy. Niezależnie od tego, czy intencja jest jawnie krytyczna — jak w satyrze menipejskiej — czy też nie. Jeżeli awangardowość intertekstualna jest czysto uczona, to dlatego, że jest jednocześnie świadoma przedmiotu, nad którym pracuje, i wspomnień kulturalnych, które ją dręczą. Jej rola polega na ponownym stanowczym wypowiedzianiu dyskursów, których ciężar stał się bezwzględny, dyskursów świecidełek, dyskursów wykopalisk. To Petroniusz drwiący z nowej epopei, Rabelais otrząsający się ze średniowiecznej wiedzy, Lautréamont wymierzający kilka „nauczek” romantyzmowi, Joyce wojujący z irlandzkimi tradycjami literackimi albo z nowościami dziennikarskiej retoryki. Powiedzieć na nowo, żeby osaczyć, zamknąć w innym, więc potężniejszym dyskursie. Mówić, żeby unieważnić. Albo cierpliwie zaprzeczać, żeby wyprzedzić: Lautréamont wyszydzaający wielkie Miękkie Głowy swojego wieku, aby móc przejść do opartego na twierdzeniach dyskursu *Poezji*. Ponieważ zapomnienie, unicestwienie dyskursu jest niemożliwe, wobec tego przerabia się jego bieguny ideologiczne. Albo reifikuje się

go, czyni przedmiotem metajęzyka. Wtedy otwiera się pole dla nowego mówienia, zrodzonego z pęknięcia starego dyskursu. Mimo że im się dostaje za swoje, te stare dyskursy wtryskują całą swą siłę stereotypu w mówienie, które im się sprzeciwia, dynamizują je. Intertekstualność każe im w ten sposób płacić za ich własne działanie wywrotowe.

Intertekstualność jako reaktywowanie sensu

Intertekstualność jest więc machiną wywołującą zamęt. Chodzi o to, żeby nie zostawić sensu w spokoju — by spiskować przeciw triumfowi kliszy, przez zabiegi transformacyjne. Jeżeli bowiem puścizna kulturalna jest żywicielką każdego tekstu, to stanowi ona dla niego jednocześnie groźbę ugrzęźnięcia, gdy tylko podda się on automatyzmowi skojarzeń, da się sparaliżować przez wtargnięcie stereotypów coraz bardziej nachalnych. Widzieliśmy w *La Bataille de Pharsale*, jak zazdrość bohatera całkiem naturalnie przywoływała wspomnienie *Miłości Swanna*. Lecz w tym „całkiem naturalnie” tkwi bezwład, który na dłuższą metę uniemożliwiłby tworzenie jakiegokolwiek nowego sensu. Literackie wyrażanie byłoby zamknięte w bełkocie zapasu powtarzanych bez końca szablonów. Stąd gniew autora wyrażający się w „masakrowaniu” tekstu Prousta. Daleka od niewinnej dziecięcej paplaniny, paronomastyczna dyslokacja tego tekstu daje dość dobre wyobrażenie o sensie procesu intertekstualnego: wydobyć na światło dzienne ustalone syntagmy („mitologie”) zeszytwniałe w zdaniach, odzegnać się od ich banalności, wyolbrzymiając je, i wreszcie wyzwolić *signifiant* z jego balastu, aby go rzucić w nowy proces znaczenia. Każdy cytat intertekstualny jest w ten sposób mniej lub więcej napiętnowany tą dyslokacją paronomastyczną, nawet jeśli ta „paronomazja” uderza właściwie w sens. Nowe znaczenie pojawia się równocześnie z każdym ponownym włączeniem w kontekst. Raz usystematyzowana, technika ta może doprowadzić do dezartykulacji kombinatoryki syntaktyczno-semantycznej tekstu i do jego wymieszania z innymi dyskursami. Taką pracę wykonał właśnie M. Butor w *6 810 000 litres d'eau par seconde*, posługując się słynną stronicą Chateaubrianda. Próbuje licznym cięć, usiłuje on zmieszać słowa Chateaubrianda z głosami swoich protagonistów. Można w ten sposób badać wirtualny ładunek semantyczny tekstu, kłaść jednocześnie akcent na kluczowe punkty jego strukturacji i na otwarty charakter tej struktury, na jej potencjalną nieskończoność (J. Kristeva), która jest również potencjalnością nieskończoności kontekstów możliwych²⁵. W tym skrajnym przypadku, jak w innych, mniej jaskrawych, intertekstualność jest wprowadzeniem w prakty-

²⁵ Por. F. Van Rossum, *Aventures de la citation chez Butor*. W: *Colloque Butor*. „10/18”, Paris 1974.

kę funkcjonowania tekstualnego, „weryfikacją” lektury przez zapis, ostatecznym odrzuceniem końcowej kropki, która mogłaby zamknąć sens i zamrozić formę²⁶.

Intertekstualność jako zwierciadło podmiotów

Podmiotów w liczbie mnogiej, bo chcemy mówić o podmiotach określonych przez językoznawstwo: podmiocie wypowiedzania [*énonciation*] i podmiocie wypowiedzenia [*énoncé*]. Dzielią one wspólny los w tym, że współczesna świadomość literacka pojmuję oba jako ulepione z fikcji. Nie wierzy się już w podmiot, który chciał być materią książki. Obecnie wypróbowano odwrotność: to książki są materią podmiotu, podmiotu piszącego albo podmiotu pisanego. Odtąd nie będzie już odysei bez „przejścia przez zapis” [*écriture*]. Prawda literacka, jak prawda historyczna,

²⁶ „Praktyka intertekstualna” nabiera szerszego sensu dla awangard współczesnych, które starają się zbudować bardziej totalizującą teorię tekstu, obejmującą jego stosunki z podmiotem, nieświadomością, ideologią. Transpozycja w rozumieniu J. Kristevy (*La Révolution du langage poétique*, Paris 1974, s. 60) pozwala myśleć o stapianiu się różnorodnych systemów. H. Meschonnic (*Pour la poétique II*, s. 117) podziela tę troskę o rozwiązanie problemu stosunków między „językiem jako systemem”, „nieświadomością jako systemem” i „ideologią jako systemem”. Widzi on tam nawet „fundamentalny problem epistemologiczny poetyki”. To, co nazwaliśmy pracą intertekstualną, ale co teraz nabiera zupełnie innego znaczenia, znalazłoby miejsce w tym, co Meschonnic nazywa *le vivre* [przeżywanie] z tym wszystkim, co to pojęcie niesie nieostrego: „Przeżywanie jest podwójną pracą: w ideologii i w tym, co społeczne, oraz pracą w »ja« — obie one są nierozłączne. 1° Przeżywanie jest w popędzie jako producencie mowy, mowy związanej strukturalną więzią z libido. Tak więc tekst jest tym, co dąży do językowej reifikacji tego, co psychoanalizyści nazywają »częściowym przedmiotem« (<...>). 2° Jest ono transformatorem ideologii w dialektyzacji i przez dialektyzację opozycji jednostka/społeczeństwo, zapis osobisty/zapis nieosobisty tak w *signifiants*, jak w znakach” (*ibidem*, s. 66–67). Ze swej strony Kristeva (*La Révolution...*, s. 188) całkowicie identyfikuje podmiot z procesem znaczenia. Z tą chwilą rozwiązanie problemu stosunku tekst/procesy semiotyczne, które się w nim artykułują, polega na wytłumaczeniu, jak konstytuuje się „podmiot” lub jego nieobecność. To, co Kristeva (*ibidem*, s. 83) oznacza nazwą genotekstu, staje się teoretycznym miejscem pewnego rodzaju zlewania się różnorodnych procesów semiotycznych — miejscem ich artykulacji i ich przechodzenia do sfery symbolizmu. Operacja opisana jako „proces, który dąży do artykułowania w strukturach nietrwałych i nie znaczących, a) diad popędowych, b) *continuum* cielesnego i ekologicznego, c) organizmu społecznego i struktur rodzinnych wyrażających uwarunkowanie sposobu produkcji, d) matryc wypowiedzania, które dają życie »gatunkom« dyskursu (według historii literatury), »strukturom psychicznym« (według psychiatrii i psychoanalizy) albo różnym atrybucjom protagonistów wypowiedzania (według językoznawstwa dyskursu w rozumieniu Jakobsona)”. Modalności artykulacyjne danych semiotycznych tak różnych pozostają dla nas problematyczne, lecz zależało nam przede wszystkim na nieprzemilczaniu tego, co pokrywa pojęcie intertekstualności oraz jego wagi dla pewnej awangardy krytycznej, która wylansowała termin.

może się ustanowić tylko w wielości tekstów i zapisów — w intertekstualności. Taki jest zresztą sens powieści C. Simona: błąkanie się bohatera wśród kilku wspomnień przekładów łacińskich i ksiąg historyków, ale miejsce bitwy pozostaje nie do odnalezienia. Właśnie w zapisie bowiem zdarzenie pozostaje nie umiejscowione, umyka, są tylko jego wersje. Wszystko, co można powiedzieć, to to, że coś się tworzy poprzez tę wiązkę form, która jest samą fikcją. Tonem w inny sposób wesołym R. Queneau wykazuje to samo w *Exercices de style*: uderza nie tyle obfitość form retorycznych nadających się do opowiedzenia anegdoty, ile powolne odkrywanie, że książka jest tylko systemem wariantów, przy czym nigdy nie można oprzeć się na jednej „autentycznej” wersji opowiadanej historyjki. Ustanowić zdarzenie, to zestawzić wszystkie formy możliwe, aż do rozpaczliwego ich katalogu. Z chwilą gdy przepadła recepta na adekwatność między podmiotem i jego mową, jedynie intertekstualność pozwoli odnaleźć złożoną prawdę. Ale wolno nam stwierdzić, że to użycie intertekstualności pozostaje głęboko „nieprzechodnie”: dyskurs zmuszany, by się określić, do ustawicznego ponownego wypowiadania, wpada w obsesję gry znaczeń albo ustanawiania swego podmiotu, co na jedno wychodzi. Forma staje się zarazem uczona i narcystyczna. Niezmordowanie pozostaje ona dla siebie własnym przedmiotem pod pretekstem, że wszystko zrodziło się z jej gry.

Z drugiej strony lustra?

Wśród intertekstualnych zapisów ludzi odczytanych W. Burroughs zajmuje bardzo szczególne miejsce, ponieważ jego wiara w tranzytywność dyskursu nie zna granic. Wcale nie interesują go funkcje mowy wykorzystywane dotychczas przez literaturę: reprezentacja czy też badanie przedmiotu w jego wypowiedaniu i poprzez nie. Jego zdaniem trzeba wyrwać się na zewnątrz tego języka, zbudować język, „w którym pewne fałszerstwa tkwiące we wszystkich językach Zachodu nie będą mogły być sformułowane”. Jeżeli przedmiot jest naprawdę tą zmumifikowaną istotą żyjącą dzięki kodeksom społecznym, które osaczają jej codzienność, jakież lepsze narzędzie niż intertekstualność, aby rozbić skorupę starych dyskursów? Intertekstualność już nie jest grzecznym zapożyczeniem, cytatem z Wielkiej Biblioteki, staje się ona strategią zagłuszenia, a poza książką rozpościera się na cały dyskurs społeczny. Chodzi o zmaistrowanie w pośpiechu „technik” rozbijania na kawałki, aby przeciwstawić się wszechobecności nadajników, które karmią nas swym martwym dyskursem (środki masowego przekazu, reklama, itd.). Trzeba doprowadzić do szaleństwa kody — nie podmioty — a coś się rozedrze, wyzwoli się: słowa pod słowami, osobiste obsesje. Rodzi się inne mówienie, które wymyka się totalitaryzmowi mediów, lecz zachowuje swą siłę i obraca się przeciw swym dawnym władcom.

Intertekstualna mania nie zawsze ma niestety tak radykalny program. Lecz w świetle tego skrajnego przykładu można odgadnąć, że intertekstualność nigdy nie jest niewinna. Jakiegokolwiek by tego było ujawnione podłoże ideologiczne, intertekstualne używanie dyskursów powołane jest zawsze do krytyki, zabawy i eksploracji. To czyni zeń uprzywilejowane narzędzie mówienia w okresach rozpadu i odrodzenia kulturalnego.

Przełożyli *Krystyna i Jerzy Faliccy*