

Zofia Mitosek

Mimesis krytyczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/3, 77-95

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.

ZOFIA MITOSEK

MIMESIS KRYTYCZNA

Pamięci Janusza Lalewicza

1

Zacznijmy od cytatu: chodzi o dyskurs powitalny Dyrektora Filharmonii z dramatu Sławomira Mrożka *Rzeźnia*:

Panie i panowie, szanowni obywatele, dostojni ojcowie miasta i zaproszeni goście oraz ty, droga młodzieży... Ach, co też ja mówię. Szanowne organizmy, drogie funkcje biologiczne oraz społeczne, dostojne procesy przemiany materii, szacowne systemy psycho-fizyko-socjalne, czyli układy energetyczno-informacyjne, labilne, lecz przejściowo stabilne. O wy, produkty ewolucji, czcigodna synteza białka. Mam zaszczyt powitać was na uroczystym otwarciu... Ach, przepraszam. „Zaszczyt” to słowo z lamusa, dobre w przestarzałym słowniku wartości, jakże dziś bezwartościowym, słowo jakże nieaktualne. Jaki zaszczyt, co za zaszczyt, dlaczego zaszczyt! Nie, nie mam żadnego zaszczytu. Nie wyobrażajcie sobie tylko, że zaszczycacie tu kogokolwiek waszą obecnością, o wy, projekty samych siebie, wy, wszechświatowe melodramaty wyświetlane na ekranach waszych własnych czaszek, z wami w roli głównej. Zaszczyt to taka sama bzdura co hierarchia. Nie ma zaszczytu bez hierarchii, a hierarchii też nie ma, więc przede wszystkim precz z hierarchią! Bowiem czy jedno lustro, które odbija się w drugim lustrze, jest bardziej dostojne od tego drugiego lustra, a to drugie lustro, które odbija się w tamtym pierwszym lustrze, jest czcigodniejsze od tamtego pierwszego lustra? Z całą pewnością nie. Neuron wart jest neurona i neurony nie mogą zaszczycać się nawzajem. Pac wart jest pałaca, pałac Paca, Pac Paca i pałac pałaca. Niech ci się nie wydaje, strukturo, że możesz komukolwiek przynieść zaszczyt lub hańbę. Niech ci się nie śni, że jesteś piękna albo brzydka, dobra czy zła, podła czy szlachetna, tchórzliwa, odważna, silna, słaba czy też w ogóle jakakolwiek. Wybij sobie z głowy te wszystkie urojone atrybuty, te lingwistyczne nieporozumienia, te etyki i estetyki, te wiary i moralności¹.

Bohaterami *Rzeźni* są artyści. Wypowiedź powitalna Dyrektora imituje manifesty futurystyczne, których integralną częścią była krytyka języka. To właśnie robi Dyrektor. Przełącza dyskursy, zapominając się

¹ S. Mrożek, *Utwory sceniczne nowe*. Kraków 1975, s. 64—65.

wypowiada nieopatrznie stare grzecznościowe formuły, ale natychmiast zastępuje je nowymi, z zakresu słownictwa naukowo-cywilizacyjnego, a swoje pomyłki komentuje zgodnie z ideologią awangardy artystycznej z początków stulecia. Walka z językiem staje się w dramacie Mrożka obiektem komicznej trawestacji, a patos awangardy — przedmiotem kpiny.

Są jednak w oracji Dyrektora fragmenty, których sens nie wyczerpuje się w kpinie. Istotna jest sama pozycja wypowiadającego: odrzucając stare frazesy zastępuje je innymi, mówi z całą metalingwistyczną świadomością o swojej mowie, a jednocześnie nie potrafi się wymknąć z sideł obowiązujących dyskursów. Wypowiedź naukowa wchodzi na miejsce stereotypowej galanterii, ale schematy wypowiedzeniowe nie zmieniają się, przedmiotem uwagi jest mowa właśnie, a nie istniejący poza nią świat. Metafora luster, odniesiona do hierarchii i wartości, może być zastosowana do sytuacji językowej Dyrektora: jeden styl odbija się w drugim stylu i drugi odbija się w pierwszym, a nieskończony proces odbijania wytwarza pozory, wobec których w ogóle tracimy poczucie rzeczywistości. Języki, języki, języki...

Fragment z *Rzeźni* wprowadza nas w centrum problematyki mimetycznej. Jako replika dramatu tekst ten symuluje/naśladuje wypowiedzi żywych ludzi, autentyczne zachowania językowe. Jest to jego genologiczna atrybucja — dramat jest mimetycznym trybem wypowiedzi². Uwagę przyciąga inny aspekt naśladowania: jak pisaliśmy, wypowiedź Dyrektora stanowi trawestację manifestów awangardy. Może więc być badana jako „literatura drugiego stopnia”³ i stać się obiektem poetyki historycznej. Literatura naśladowująca literaturę — to następny mimetyczny aspekt omawianego dyskursu. I wreszcie ostatni aspekt, nazwijmy go ontologicznym: wypowiedź Dyrektora demaskuje się sama, przełączanie języków wskazuje na to, że osobnik mówiący nie jest w stanie przekroczyć sieci zastanych dyskursów, że wypowiadając się skazany jest na imitację gotowych form doświadczenia językowego. Mówiąc tyleż artykułuje rzeczywistość, co naśladuje mowę. Albo dokładniej: artykułując rzeczywistość, nieustannie spotyka „wielkie przedmioty lingwistyczne, całości lub części wypowiedzi”⁴ już istniejących i swoje intencje może wyrażać tylko przez stosowanie tych zużytych form.

² Zob. G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris 1979. Genette wyróżnia dwa podstawowe tryby wszelkiej, nie tylko literackiej, wypowiedzi: tryb dramatyczny (mimetyczny) i tryb narracyjny (diegetyczny). Dramat w przeciwieństwie do czystego opowiadania (*diegesis*) jest wypowiedzią, która naśladuje inne wypowiedzi. Podział ten wyprowadza Genette z III księgi *Państwa* Platona.

³ Zob. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

⁴ G. Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris 1961, s. 117. Jest to fragment wypowiedzi Lévi-Straussa.

Sytuacja komunikacyjna Dyrektora wygląda dosyć czarno — nie dziwnego, że jego wypowiedź kończy się bezsensownie. Mrozek zdaje się podkreślać całą bezwyjściowość tej sytuacji. Jako rzecznik rewolucji (artystycznej) Dyrektor jest świadomy opresyjnego charakteru mowy. Zarazem jego walka z siłami opresji jest śmieszna, a bezsilność wynika nie tyle z ograniczeń mówiącego osobnika, co z losu narzuconego mu przez życie w „świecie omówionym”⁵.

Ponad tym wszystkim jest twórca dramatu, Sławomir Mrozek, ten, który życie w „świecie omówionym” pokazuje, ten, który z dramatów językowych człowieka czyni spektakl teatralny. Cytując określenie Michaiła Bachtina wchodzimy w gąszcz problematyki, którą nieskładnie zasygnalizowaliśmy w interpretacji Mrozka, a której centrum stanowi zagadnienie *mimesis* językowej: naśladowania przez literaturę potocznych form porozumienia i fragmentów zaistniałych dyskursów, stereotypów, klisz i żargonów. Mówiąc o naśladowaniu literackim mamy na myśli świadomy gest imitacyjno-parodyjny autora *Rzeźni*, a nie sytuację uwięzionego przez różne odmiany mowy bohatera dramatu. Gest ten nazwiemy *mimesis* krytyczną.

Mimetyzm językowy stanowi jedną z charakterystycznych cech literatury XX wieku. W centrum uwagi pojawia się to, co dotychczas traktowane było jako uległe narzędzie przekazu: mowa. Pisarze wprowadzają do swych dzieł obrazy potocznych zachowań językowych, stylizują wypowiedzi na gwary, żargony i języki funkcjonalne, odwołują się do istniejących w tradycji tekstów na zasadzie aluzji, cytatu, parodii czy wręcz pastiszu, prowadzą subtelną grę z utrwalonymi środkami komunikacji⁶.

Literatura tego typu nie jest na ogół zbyt lubiana przez czytelników: zarzuca się jej, że stanowi domenę eksperymentu, że zamyka się w kręgu własnej, immanentnej historii lub w historii form porozumienia i nie chce — czy nie potrafi — wyjść w kierunku historii rzeczywistej. Jest tak, jak gdyby pisarze zmęczeni rolą rzeczników prawdy (tych, którzy wiedzą lepiej i wiedzę tę innym przekazują), jak gdyby wątpiący w możliwości własnego poznania i w jego narzędzie: język, zaczęli ograniczać się do działalności, która nawet jeżeli nie jest pewna (jak, pod jakim względem pewna: poznawczym, moralnym, ideowym?), to przynosi chwilową satysfakcję — do pisania o literaturze, do zabawy z mową i tradycją

⁵ Jest to wyrażenie M. Bachtina pochodzące z jego pracy *Słowo w powieści* (w: *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 169). Bachtin pisze: „Omówiony świat», »wielomówny język« spletają się w powieści w jednym zdarzeniu pełnego sprzeczności stawania się świata w świadomości społecznej i mowie”.

⁶ Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4. — J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła. Studia*. Wrocław 1980.

artystyczną, do gestów nadających sztuce znamiona działalności ludycznej.

Obserwując historię literatury dochodzimy do wniosku, że niesprawiedliwością byłoby zawężanie literatury „pasożytującej” na zastanych środkach wyrazu tylko do doświadczeń ostatnich czasów. Mimetyzm językowy i formalny stanowi jedną z uniwersalnych odmian czy składników dzieł literackich, a naśladowanie gwar, żargonów i stylów występowało już w dziełach antycznych. Jako domena „kultury śmiechu” twory tego typu pełniły w równej mierze funkcje ludyczne, co krytyczne.

Z kolei poetyka opisowa wiąże *mimesis* językową z określonymi gatunkami (powieść w listach, narracja w formie monologu wypowiedzianego) oraz fabularno-kompozycyjnymi właściwościami literatury (przytoczenia w mowie niezależnej i pozornie zależnej, monolog liryczny)⁷.

Do interpretacji krytycznej, historycznej i teoretycznej (gatunkowej) należy dodać czwarty kontekst — filozoficzny. W wieku XX pojawiły się przekonania, że osobnik mówiący reprodukuje mimowolnie zastane doświadczenie językowe, posługując się w każdej możliwej intencji komunikacyjnej gotowymi zwrotami, kliszami, fragmentami dyskursów czy tekstów. W ujęciu tym *mimesis* językowa byłaby czymś więcej aniżeli ciekawym zjawiskiem w historii literatury; stanowiłaby ona los każdego wypowiadającego się indywiduum, które nie może mówić inaczej jak tylko poprzez użytkowanie czy też ustosunkowanie się do tradycji utrwalonej w mowie.

To przekonanie filozoficzne stanowić będzie punkt wyjścia w naszych rozważaniach nad *mimesis* językową w tej jej odmianie, którą nazwalіśmy krytyczną.

2

Zacznijmy jednak od propozycji literaturoznawcy. Chodzi o myśl Michaiła Bachtina, który swoimi pracami zapłodnił współczesne badania nad mimetyzmem językowym. Trzeba wszelako zaznaczyć, że uczony ten nie posługiwał się kategorią *mimesis*. Mówił o powieściowych obrazach języków, ale równocześnie zajmował się artystycznymi obrazami rzeczywistości, rozumiejąc je tak jak tradycyjna estetyka. Szczegółowo opracował fenomen powieściowego przedstawiania mowy, stworzył interesującą teorię cudzej mowy i cudzego słowa. Twierdził, że artystyczne obrazy języków pojawiają się w każdym fragmencie powieści, ponieważ gatunek ten jest z istoty tworem wielojęzycznym, w którym hybrydyzacja

⁷ Zob. M. Głowiński: *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973; *O powieści w pierwszej osobie*. W: jw. Głowiński opisuje zjawisko tzw. mimetyzmu formalnego, który polega na naśladowaniu przez literaturę form potocznego kontaktu językowego.

(nakładanie) i dialogowa konfrontacja stylów mają status niezależny od form fabularno-kompozycyjnych, takich jak przytoczenia mowy postaci⁸.

Koncepcja mimetyzmu na ogół zwalniała badaczy literatury od zajmowania się związkami literatury z rzeczywistością pozajęzykową czy lepiej: „pozamowną”. Twierdząc, że literatura naśladuje formy, procesy i zawartość mowy, z wyraźną ulgą pozbywali się tradycyjnych pytań o więź utworu ze światem realnym. Tak jak gdyby po raz pierwszy znaleźli się na terenie pewnym: badania wypowiedzi, ewentualnie wypowiedzi naśladowującej inne wypowiedzi.

Bachtin traktując literaturę jako fenomen językowy zwrócił uwagę na to, w jaki sposób dzieło transformuje praktykę mowy, i zarazem na to, co ta praktyka do dzieła wnosi. Wiązało się to z korektą obrazu zachowań komunikacyjnych człowieka. Kształtując wypowiedź osobnik nie tyle działa na zasadzie wyboru i kombinacji jednostek systemu językowego, co przede wszystkim powtarza zbiorowo wypracowane formy porozumienia. Mowa nie jest neutralnym narzędziem komunikacji, lecz utrwaloną w znakach praktyką społeczną, zbiorem gotowych formuł i ocen, konglomeratem językowych światopoglądów. Indywiduum wypowiadające się musi się do treści niesionych przez mowę jakoś ustosunkować, dlatego każda wypowiedź ma orientację dialogową. Nie każdy jednak i nie zawsze może sobie na dialog pozwolić. W pewnych sytuacjach mowa staje się czynnikiem zniewolenia.

Potoczni użytkownicy języka na ogół nie zdają sobie sprawy z tego, że mówiąc w określony sposób o przedmiocie, odnoszą się do innych sposobów mówienia o nim, że wybierając dane słowo przywołują historię użycia tego słowa. Mowa oficjalna stara się owo zróżnicowanie języków wyciszyć, zneutralizować. Pisarz — przeciwieństwo podmiotu mowy autorytatywnej — podkreśla to, co tamten chciałby ukryć. Nie wierzy w czysty przedmiot i w czysto intencjonalne słowo. Pisząc w swoim imieniu przywołuje słowa innych. Naśladuje mowę z powodów niejako ontologicznych: ponieważ jest jednym z niewielu osobników, którzy uświadomili sobie, że rzeczywistość dociera do człowieka już przez tę mowę zinterpretowaną.

Koncepcja taka znajduje niespodziewane oparcie w semiotyce Peirce'a. Chodzi o pragmatyczną ideę rzeczywistości. Interpretantem danego znaku jest inny znak lub pojęcie; nie jest nim przedmiot oznaczany. Proces

⁸ Wymienione przekonania wyrażał Bachtin we wszystkich swoich pracach, od *Problemów poetyki Dostojewskiego* poprzez *Twórczość Franciszka Rabelais'go* aż do *Notatek 1970—71*, ale najwyraźniej przedstawił swoje poglądy w rozprawie *Słowo w powieści*. Przesłanki teorii Bachtina zostały wyłożone w pracy wydanej pod nazwiskiem W. Wołoszynowa *Marksizm i filozofia języka* (Leningrad 1928). Szczegółowe omówienie koncepcji Bachtina zob. w: Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*. Warszawa 1983.

semiozy zamyka człowieka w swoim uniwersum. Nawet jeżeli powiemy, że interpretantem ostatecznym jest nawyk (reguła działania), to wynika on nie z nakazów empirii, ale ze znaczenia znaku. Peirce pisał: „*Omne symbolum de symbolo*”⁹. Skoro świat obiektywny dociera do człowieka jako amalgamat znaków, ciąg interpretacji i artykułujących je tekstów, przeto odtwarzając ów świat w wypowiedzi językowej znajdujemy się w sferze rzeczywistości homogenicznej.

Tak zinterpretował Peirce'owską filozofię języka Jacques Derrida. Uczony ten wielokrotnie podkreśla w swych pracach, że „rzecz sama w sobie” czy też znaczenie niezależne od formy przekazu („*signifié transcendental*”) jest pewną utopią filozoficzną. Dekonstruuje tę utopię mówi Derrida o łańcuchach znaków odsyłających nie do rzeczywistości jako takiej, ale do rzeczywistości przeżytej, funkcjonującej w różnych formach i na różnych poziomach zapisu. Artykulacja świata jest tylko transformacją jednego zapisu w inny, przemianą *signifiant* w *signifié* i na odwrót, pracą tekstu i pracą na tekście, obracaniem się w kręgu śladów, które pozostawiła znacząca aktywność mowy/pisma¹⁰.

Tenże Derrida odwołuje się do prac Martina Heideggera. We *Wstępie do metafizyki* filozof niemiecki wyraźnie stwierdził, że „byt tworzy się jako historia tylko przez *logos* i nigdy poza nim”. Derrida komentuje:

Heidegger przypomina czasami, że „byt”, tak jak utrwaliły go formy syntaktyczne i leksykalne w przestrzeni językowej i filozoficznej Zachodu, nie jest jakimś znaczeniem pierwotnym i absolutnie nieredukowalnym, że jest on jeszcze zakorzeniony w systemie języków i „znaczeniowości” historycznie określonej¹¹.

Skojarzenie pomysłów literaturoznawczych Bachtina z ontologią Heideggera i Derridy może się wydać szokujące. Należałoby unikać raczej tego typu zestawień, bo po głębszej analizie może okazać się, że tezy konstruowane na podstawie analizy tekstów artystycznych nie mają wiele wspólnego z przekonaniem filozofów, którzy obalając stare metafizyki

⁹ Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*. Trad. G. Deledalle. Paris 1978, rozdz. *Le semiosis ou l'action du signe* oraz *Commentaire: Les trois trichotomies de signe*. Maksymę „*Omne symbolum de symbolo*” cytuje Deledalle na s. 236. Peirce'owską koncepcję interpretantów jako znaczeń zakodowanych w mowie przedstawił M. Riffaterre w pracy *La Trace de l'intertexte* („*La Pensée*” 1980, s. 215).

¹⁰ J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris 1967. Na s. 70—73 Derrida omawia Peirce'owską teorię znaku i interpretacji. W tym samym rozdziale (*Linguistique et grammatologie*) pisze o różnicy między światem a tym, co przeżyte, a co dostępne jest tylko przez teksty — łańcuchy śladów. Ślad pojmowany jako litera, zapis jest więc początkiem wszelkiego sensu (s. 90—97). Sprawy te J. Derrida (*Positions*, Paris 1972, s. 28—32) wyakcentował w wywiadzie z Julią Kristevą, krytykując semiologię de Saussure'a.

¹¹ Derrida, *De la grammatologie*, s. 36—37.

tworzą — chcąc czy nie chcąc — nowe systemy o ambicjach uniwersalnych, koncepcje ignorujące w zasadzie heterogeniczność rzeczywistości kulturowej i konkretne znamiona czasu. Nie chcielibyśmy, aby ostatnie zdanie było zrozumiane jako zarzut; tym bardziej że obydwaj filozofowie nadali literaturze rangę dyskursu modelowego: Heidegger odwołuje się do Hölderlina i Rilkego, Derrida — do awangardowej praktyki Lautréamonta, Mallarmégo i Sollersa. Z kolei pomysły Bachtina opierają się na określonej ontologii: w pewnych pracach przyznaje się on otwarciu do marksizmu, chociaż ów akces nie zawsze jest poparty przez ustalenia badawcze¹².

Są jednak uczeni, którzy podobnie jak Bachtin formułują twierdzenia o uniwersalnej obecności mowy na podstawie doświadczeń literatury czy poetyki. Laurent Jenny w sposób oryginalny zinterpretował *Poetykę* Arystotelesa. Stagiryta pisał, że poezja naśladuje za pomocą rytmu i mowy działania ludzkie. Jej wartość polega na prawdopodobieństwie: utwór naśladuje to, co być może lub być powinno. Miarą obiektywności fabuły jest więc nie tyle stosunek do rzeczywistości, ile norma, którą wyznacza opinia publiczna czy przekaz mityczny. Obydwie sfery są oznakowane, istnieją jako teksty kultury czy jako dyskursy współczesności: podania, przypowieści, mit. Literatura nie naśladuje rzeczywistości, lecz jej kulturowe surogaty: teksty¹³.

Roland Barthes pisał:

Dla twórcy realisty wcale nie rzeczywistość leży u podłoża wypowiedzi, ale od zarania rzeczywistość już zapisana, kod ciągnących się w nieskończoność odwzorowań¹⁴.

Takie ujęcie poznawczej i komunikacyjnej działalności człowieka można by nazwać mimetyzmem ontologicznym. Rzeczywistość, jaka dociera do nas, nigdy nie jest tożsama z empiryczną realnością; stanowi zaledwie jej echo, i to takie, które pochodzi nie od natury, lecz od społeczeństwa. Dlatego próbując tę rzeczywistość przedstawić, ludzie stają wobec fenomenów, które sami wytworzyli w toku długotrwałej interakcji: mowy,

¹² Zob. J. Derrida, *La Dissemination*. Paris 1972, rozdz. *Hors livre* (o Lautréamontie) oraz *La double séance* (o Mallarmém). — M. Heidegger, *Cóż po poecie w czasie marnym?* (o Hörlerlinie). W: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977 (tłum. K. Michalski). — Zob. też Wołoszynow, *op. cit.*

¹³ L. Jenny, *Poétique et représentation*. „Poétique” 1984, s. 58. Do podobnych konkluzji dochodzi P. Ricoeur w końcowej partii analizy *Poetyki* Arystotelesa, zawartej w tomie 1 *Temps et récit* (Paris 1983). W tomie 3 tej książki (Paris 1985) Ricoeur pisze o fikcjonalizacji historii, wynikającej tyleż z nadmiaru wyobraźni historyków, co z obiektywnych reguł opowiadania, wypracowanych przez literaturę.

¹⁴ R. Barthes, *S/Z*. Paris 1970, s. 173. Zob. też P. Watzlawick, *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris 1978.

mitu, podania, stereotypu. Artysta myśli, że pisze o przedmiotach świata realnego, a tymczasem tylko powiela znaczenia, jakie nadało tym przedmiotom doświadczenie społeczne. Na tym polega według Barthes'a iluzja referencjalna — złudzenie występuje nie tylko w literaturze, ale i w dyskursie historycznym¹⁵.

Zwolennicy postawy, którą umownie nazwaliśmy „mimetyzmem ontologicznym”, różnią się w ocenie stopnia ingerencji mowy w ludzkie poznanie. Najbardziej ekstremalne są tezy głoszące, że każdy podmiot wypowiadający się jest totalnie skazany na reprodukcję tego, co już powiedziane, a znaczenie powstaje jako wynik transformacji jednej wypowiedzi w drugą. W pewnych wersjach prowadzi to do odcięcia literatury (ale i wszelkiej aktywności językowej) od świata realnego, do zakwestionowania logicznej wartości wypowiedzi, do odczytywania świata jako jednego, globalnego, chociaż wielopoziomowego zapisu.

Radykalnie zmienia się pojęcie fikcji literackiej. Znamy dwa ujęcia tego problemu. Arystoteles mówił, że świat naśladowany w poezji ma charakter prawdopodobny. Fenomenologowie pojmują fikcję literacką jako kreację autonomicznych światów, zbudowanych ze znaczeń słów i sensów zdań, jako tworzenie intencjonalnych stanów rzeczy nietożsamyh ze stanami faktycznymi, co najwyżej do nich porównywalnych¹⁶.

Przyjęcie tezy o mimetyzmie ontologicznym prowadzi do jeszcze jednego rozwiązania tej problematyki. Tak jak pisali fenomenologowie, literatura zatrzymuje się na poziomie znaczeń, nie docierając do desygnatów. Nie dlatego jednak, że pisarz akcentuje autonomię wytworzonego świata. Po prostu tekst literacki jako jedna z form wypowiedzi nie może inaczej mówić o rzeczywistości. Między znakiem a jego desygnatem pośredniczy siatka innych znaków i pojęć (interpretantów). Odmienne niż w fenomenologii twierdzi się, że pojęcia te nie mają w sobie nic idealnego, że są wypełnione przez treści, które niesie życie potoczne, kultura, opinia publiczna, ideologia, treści już wcześniej zapisane lub zwerbalizowane w praktyce językowej.

Barthes pisał — jak już wspomnieliśmy — że zjawisko to jest niezależne od typu tekstu: iluzja referencjalna występuje także w powieści,

¹⁵ Zob. R. Barthes, *Le Discours de l'histoire*. W: *Le Bruissement de la langue*. Paris 1974. Praca o wypowiedzi historycznej powstała w 1967 roku. Barthes pisze (s. 165): „Innymi słowy, to, co w historii »obiektywnej« określone jest jako »realne«, stanowi zawsze niesformułowane *signifié*, ukryte za pozorną wszechmocą widocznego desygnatu. Sytuacja taka określa to, co można by nazwać efektem realności”.

¹⁶ Fenomenologiczną koncepcję fikcji przedstawił R. Ingarden w książce *O dziele literackim* (Warszawa 1960) oraz w rozprawie *O tzw. „prawdzie” w literaturze* (w: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957). Podstawy tej koncepcji sięgają teorii intencjonalności wyłożonej w pracach F. Brentano oraz przeciwstawienia sensu i denotacji („*Sinn und Bedeutung*”). Zob. G. Frege, *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Göttingen 1966.

jak i w podręczniku historii. W praktyce każdy możliwy tekst jest fikcją, ponieważ wypowiedź jako taka nie jest w stanie pominąć relatywnego historycznie świata znaczeń, świata wyrażonego — czy też ukształtowanego — przez mowę i w mowie.

3

Przekonania nazywane tutaj mimetyzmem ontologicznym, zdają się wpisywać w ten nurt myśli europejskiej, który zapoczątkował Immanuel Kant, a którego kontynuacje odnajdujemy w konwencjonalizmie, w neokantyzmie czy symbolizmie Cassirera. Zwolennicy owego nurtu podkreślają fakt, że między rzeczywistością jako taką a jej ludzkim odbiciem pośredniczą różnego typu formy symboliczne, takie jak kategorie intelektu i aprioryczne formy zmysłowości, pojęcia nauki, systemy moralne i religijne, w końcu — język naturalny. Doskonałym komentarzem do omawianych wyżej tez Arystotelesa, Peirce'a, Bachtina, Barthes'a wydaje się twierdzenie Ludwiga Wittgensteina: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”¹⁷.

Tezę tę zdają się potwierdzać antropologia kulturowa, etnolingwistyka i socjolingwistyka. Przede wszystkim jednak językoznawstwo strukturalne, które stanowi inspirację tych nauk.

Zestawienie takie jest może zasadne w wypadku myśli Derridy czy pewnych tekstów Barthes'a, zwłaszcza jego projektu translingwistyki. Ale już późniejsze prace Barthes'a, takie jak *S/Z*, czy *Wykład w Collège de France* dowodzą tego, że zbieżność jest pozorna¹⁸.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.6. Przełożył B. Wolniewicz. Warszawa 1970, s. 67.

¹⁸ Derrida nie interesuje się systemem języka, ale praktyką pisma; elementy tej praktyki to ślady, jednakże nie chodzi tu o przekład komunikacji ustnej na grafemiczną ani też o zapis jako utrwalenie wypowiedzi będącej kombinacją jednostek systemu. Materialność pisma narzuca komunikacji ludzkiej określone rygory, wyzwalając zarazem możliwości znaczeniowe, które przekraczają semantykę porozumienia ustnego. Zagadnienie *mimesis* językowej nie interesuje Derridy. Z kolei jeśli chodzi o Barthes'a, to tezy o modelującym wpływie systemu językowego na wszystkie typy artykulacji ludzkiej głosił on w *Eléments de sémiologie* (w: *Degré zéro de l'écriture*. Paris 1965). Translingwistyka miałaby badać mity, przedmioty sztuki, opowiadania posługując się modelami wypracowanymi przez językoznawstwo strukturalne. W późniejszych pracach, pod wpływem E. Benveniste'a, Barthes zainteresował się semantyką wypowiedzi. Pisał o tekście jako skrzyżowaniu wielu praktyk wypowiedziowych. Pojawia się pojęcie intertekstualności (*De l'oeuvre au texte*. (1971). W: *Le Bruissement de la langue*, s. 73): „To, co intertekstualne w każdym tekście (ponieważ on sam jest między-tekstem innego tekstu), nie może być utożsamiane z jakimś źródłem: szukać »źródeł«, »wpływów« jakiegoś dzieła, oznaczałoby tylko zgodę na mit filiacji; cytaty, z których zbudowany jest jakiś tekst, są anonimowe, nie do ustalenia, a jednocześnie już czytane: są to cytaty bez cudzysłowów”.

Natomiast skojarzenia tego typu są zupełnie nieuzasadnione w wypadku prac Bachtina. To, co interesuje Bachtina (a także badaczy praktycznie zajmujących się *mimesis* językową), nie ma nic wspólnego z językiem jako systemem mniej czy bardziej abstrakcyjnych kategorii organizujących myśl. Chodzi o myśl już wyrażoną, o wypowiedź jako zdarzenie mowy, a nie o język jako system potencjalnych znaków umożliwiających wypowiedanie. Urywki wypowiedzi, cudze słowa, kalki, wyrażenia żargonowe i gwarowe stanowią rodzaj „mownych zaszłości” i wchodzą do nowej wypowiedzi z całym obciążeniem społecznym i historycznym. W wypowiedzi tej funkcjonują na zasadzie śladów, wskaźników tego, co realnie istnieje poza tekstem. Tym czymś jest całość dyskursu, z którego zostały wyrwane podmioty tego dyskursu, środowisko i styl.

Ślady owe mogą uzyskać w tekście status znaków ikonicznych. Warto tu przytoczyć komentarz Romana Jakobsona do filozofii Peirce'a:

Tak więc sposób istnienia symbolu jest różny od sposobu istnienia znaku ikonicznego i znaku indeksalnego. Znak ikoniczny istnieje jako należący do minionego doświadczenia. Istnieje tylko jako obraz w umyśle. [...] Istnienie symbolu opiera się na fakcie, że coś będzie na pewno doświadczone, jeśli spełnią się określone warunki ¹⁹.

Z punktu widzenia lingwistyki wyraz języka w tekście, jako jednostka systemu, jest znakiem arbitralnym, symbolicznym. Relikty przeszłego doświadczenia mowy, które na ogół w sposób nieświadomy są reprodukowane w wypowiedzi, stanowią ślady, indeksy, oznaki. Mogą one, jak już pisaliśmy, uzyskać w tekście literackim status ikonów, stać się tym, co Bachtin określa jako powieściowe obrazy języka. Tutaj wszelako sprawa się komplikuje. Chodzi o relację między oznaką a ikonem. Chodzi także o postawę badaczy, którą określiliśmy jako mimetyzm ontologiczny.

Jak pisał Jakobson, znak ikoniczny może być rozpoznany na podstawie czyjegoś uprzedniego doświadczenia. Istotne jest wykrycie relacji podobieństwa. Mimetyzm ontologiczny jest postawą, która zakłada ikoniczność każdej możliwej wypowiedzi. Ikoniczność ta przysługiwałaby tekstowi bez względu na to, czy jego autor chce naśladować świat, czy mowę. Jego mówienie jest zawsze jakoś podobne do mówienia innych, jego styl jest obrazem wcześniej wyrażonych światopoglądów stylistycznych, jego porozumienie z czytelnikiem jest ikonem innych, niezależnych od literatury sytuacji komunikacyjnych, jego mowa jest reprodukcją klisz i frazeologizmów mowy potocznej.

¹⁹ R. Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*. „Diogenes” 1965, z. 51. Warto skomentować tezę Jakobsona przy pomocy ustaleń Peirce'a. Doświadczenie przeszłości nie musi oznaczać realnej egzystencji przedmiotu, którego znakiem jest ikon. O wiele ważniejsze jest istnienie interpretantów, czyli systemów znakowych, które pozwalają ustalić czy wręcz narzucają podobieństwo między dwoma przedmiotami, jeden z nich nazywając reprezentamenem, a drugi — obiektem reprezentacji. Zob. Peirce, *op. cit.*, s. 148—149.

Pojawia się pytanie: co pozwala na rozpoznanie takiej powszechnej mitemetyczności i kto jest w stanie tego dokonać? Przeciętny czytelnik literatury na ogół nie zdaje sobie sprawy z uwikłania wypowiedzi w zużyte relikty mowy. Pogrążony w historii, uformowany przez różne poziomy opinii publicznej, żyjący we wspólnej z twórcą kulturze literackiej, uwikłany w system językowy cechujący się długim trwaniem, nie jest w stanie zdystansować się od form wyrazu i znaczeń, które literatura reprodukuje i utwierdza. „Świat omówiony” jest w równej mierze jego światem, jak i światem pisarza. Jak pisarz bezwiednie imituje formuły i klisze cyrkulujące w kulturze, tak czytelnik uznaje je za swoją, bliską i jedyną mowę. Owa wzajemność jest często przyczyną sukcesu książki.

Mimesis językowa, rozumiana jako świadomy zabieg artystyczny, staje się domeną twórców, którzy dostrzegli autonomiczną siłę mowy. Artykulacji świata uwikłanej w powtarzanie zużytych form i stereotypów myślowych przeciwstawiają oni zdystansowane naśladowanie tych form. Pokazują „świat omówiony”.

Claude Lévi-Strauss w rozmowie z Georges’em Charbonnierem stwierdził:

Poeta znajduje się wobec mowy w identycznej sytuacji jak malarz wobec przedmiotu. Mowa staje się jego surowcem i temu właśnie surowcowi chce on nadać znaczenia. Nie ideom i pojęciom, które możemy przekazać w wypowiedzi, ale tym wielkim przedmiotom lingwistycznym, które stanowią całości i części wypowiedzi²⁰.

Mechanizm opisany przez Lévi-Straussa można dostrzec w zjawisku *mimesis* językowej. Dla pisarzy uprawiających ten proceder język literatury nie stanowi przezroczystego medium rzeczywistości czy też indywidualnej ekspresji: jest materią, która naśladuje inną materię: mowę potoczną. Proces artystycznej reprodukcji (wypowiedzi przez wypowiedź) ze względu na fizyczną tożsamość obiektu i obrazu ma tu szanse na osiągnięcie pewnej wierności. Jednakże tożsamość elementów znaczących nie jest tożsamością znaczeń: język utworu naśladując wypowiedzi nieliterackie partycypuje jak obraz w ich własnościach, zarazem wypowiedzi te modeluje, przedstawia czy — zgodnie z terminologią Lévi-Straussa — oznacza. Jak we wszystkich sztukach proces oznaczania pociąga za sobą redukcję pewnych właściwości i waloryzację innych, przemianę obrazu w znak.

Semiotyczne mechanizmy *mimesis* językowej zakładają dystans mówiącego wobec języka, którym mówi. Jednakże sam dystans nie decyduje jeszcze o funkcji, jaką może spełniać artystyczne naśladowanie mowy. Artystyczne obrazy języka to zarówno efekty stylizacji, jak i elementy językowej charakterystyki mówiących bohaterów i wreszcie czynniki parodii. Jako takie mogą spełniać funkcje poznawcze, ludyczne lub kry-

²⁰ Charbonnier, *op. cit.*, s. 117.

tyczne. Nie zawsze owe funkcje są rozdzielone. Kilka przykładów z literatury polskiej pozwoli nam uzmysłowić sobie tę sytuację.

Pisarze i czytelnicy drugiej połowy XIX w. spokojnie reprodukowali romantyczne klisze, aż nagle pojawił się Norwid i klisze te wziął w cudzysłów, uczynił je przedmiotem przedstawienia, zmuszając w ten sposób publiczność do refleksji nad spetryfikowanymi elementami kultury. Nie bardzo to mu się udało; przypuszczać można, że milczenie wokół jego poezji stanowiło rodzaj negatywnej odpowiedzi na wyzwanie człowieka, który sytuował się ponad przyzwyczajeniami publiczności literackiej, a co więcej — przyzwyczajenia te często parodiował.

Funkcja krytyczna o wiele mniej wyraźnie rysuje się w powieściowym naśladowaniu mowy. Można to pokazać na przykładzie polskiej prozy z ostatniego stulecia. Chodzi o pisarzy takich, jak Sienkiewicz, Żeromski i Witkacy. Sukces autora *Trylogii* polegał m.in. na ścisłej odpowiedniości języka zastosowanego w powieści i aktualnej literackiej normy. Sienkiewicz posługuje się kliszami z całym dobrodziejstwem inwentarza, a zdania typu „niejedna żelazna pierś wezbrała westchnieniem, zalem, tęsknotą” stanowią w jego utworach bezpośrednią artykulację świata. Nawet gdy pisarz ten uprawia stylizację (archizację i dialektyzację), to ten zabieg mimetyczny spełnia przede wszystkim funkcję poznawczą: chodzi o lepszą charakterystykę rzeczywistości przedstawionej²¹.

Trochę inaczej wygląda to u Żeromskiego. Zastosowanie mowy pozor- nie zależnej sprawia, że klisze językowe, których jest bardzo dużo w jego powieściach (chodzi o słynne poetyzmy Żeromskiego), zyskują relatywizację personalną, tworząc nie tyle obraz świata, co obraz osobowości językowej bohatera. Natomiast w *Przedwiośniu* ów sposób charakteryzacji świata ustępuje efektom humorystycznym, płynącym ze skrzyżowania różnych stylów środowiskowych, z parodii różnych odmian cudzej mowy, z krytycznego dialogu języków. Oto fragment narracji, w której *mimesis* językowa stanowi istotny chwyt semantyczny:

Panny Wandzi nie wbijało to w ambit. Upijała się tą swoją „wyższą muzyką” niczym pijak gorzałką. Po przyjeździe do Nawłoci i do mieszkania wujostwa, gdzie fortepianu nie było, nieszczęsna „oślica” chodziła jako błędna owca²².

W cytowanym fragmencie narracji przemieszanie cytatów z mowy cudzej z powszechnie obowiązującymi frazeologizmami ma wydźwięk zabawowy; niekiedy jednak ów chwyt pisarski prowadzi do reperkusji ideologicznych, zwłaszcza gdy tematem staje się polityka i tradycje narodowe. Znamienny pod tym względem jest pierwszy rozdział *Przedwiośnia*, zatytułowany *Rodowód*.

²¹ Na temat poznawczych i estetycznych funkcji stylizacji w twórczości Sienkiewicza pisał interesująco A. Wilkoń w pracy *O języku i stylu „Ogniem i mieczem”*. *Studia nad tekstem* (Kraków 1976).

²² S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Warszawa 1968, s. 205.

Cudzysłów jako znak dystansu, stosunkowo częsty w ostatniej powieści Żeromskiego, staje się jednym z podstawowych zabiegów tekstowych w utworach prozatorskich Stanisława Ignacego Witkiewicza. W *Nienasyceniu* nieomal wszystkie zwroty, które tworzyły aurę patriotyczną Trylogii, funkcjonują jako cytaty. „Ojczyzna”, „przedmurze” (także „przedmurzym”), „druhowie”, „wódz” (i „u boku wodza”) — tak zapisane wyrażenia informują w o wiele większym stopniu o określonej tradycji i kulturze (literackiej, narodowej), kompromitując ją zarazem, aniżeli o przebiegu fabuły. Narrator powieści, jak Mrożkowski Dyrektor, zmienia rejestry stylistyczne, tak że spoza tej gry językowej nie widać rzeczywistości samej. *Mimesis* językowa realizuje się jako obsesja cytowania, przy czym nie zawsze łatwo jest ustalić źródła samych cytatów; obiektem kompromitacji jest w równej mierze historia narodowa i ideologia, jak różne maniery artystyczne (np. „przybyszewszczyzna”) i opinia publiczna. Zakwestionowanie świata realizuje się jako dystans wobec powszechnie akceptowanych form jego artykulacji. *Mimesis* językowa spełnia tu funkcję krytyczną.

Mimesis krytyczna staje się ideologią, która łączy pisarzy i artystów o nastawieniu awangardowym. Jest to zatem pewna postawa twórcza, której odpowiadają określone techniki mimetyczne: cytat, cudzysłów, parodia, ironia (przez przywołanie). Jak pisaliśmy, postawa ta jest względnie uniwersalna, chociaż nasilenie chwytów krytycznych wobec mowy daje się zaobserwować przede wszystkim w literaturze ostatniego stulecia. Przytoczymy tu kilka znamienych opinii badaczy i krytyków.

4

Gest krytyczny przypisuje się literaturze zwalczającej literacki romantyzm. Jurij Łotman analizuje język *Eugeniusza Oniegina* Puszkina jako mieszanię stylów i punktów widzenia: w ich nieustannym krzyżowaniu się trudno odnaleźć słowo autora, który zdaje się ograniczać swoją rolę do tworzenia obrazów języków. Realizm literacki byłby kierunkiem artystycznym, który nie tyle przedstawia, co cytuje bohaterów jako ludzi mówiących²³.

Jednakże badacze francuscy — Barthes, Genette, Hamon — krytykują pisarzy realistycznych za iluzję referencjalną, za niedostrzeganie autonomii narzędzia, które przedstawia rzeczywistość, za traktowanie języka powieści jako „domu ze szkła”²⁴. Pisarzem takim miał być Balzac;

²³ J. Łotman, *Chudożestwiennaja struktura „Jewgienija Oniegina”*. „Trudy po russoj i sławianskoj filologii” t. 9 (Tartu 1966).

²⁴ Zob. R. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture; L'effet de réel*. (1968). W: *Le Bruissement de la langue*. — G. Genette, *Silences de Flaubert*. W: *Figures. I*. Paris 1966. — Ph. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przełożył Z. Jamrozik. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.

sądzić można, że w literaturze polskiej odpowiadałby mu Sienkiewicz. Wszyscy zgadzają się co do przełomowej roli Flauberta: dyskurs opinii publicznej został obnażony i pokazany w mowie niezależnej i pozornie zależnej bohaterów *Pani Bovary*, głupstwo językowe odpowiadać miało głupocie środowiska, które naiwnie poddaje się schematom literackim i ideologicznym²⁵.

Barthes pisał, że świadomość krytyczna wobec mowy pojawia się dopiero w drugiej połowie w. XIX, w epoce ogólnej relatywizacji poglądów na świat. Naśladowanie rzeczywistości staje się niemożliwe wobec faktu, że tych rzeczywistości i przysługujących im prawd jest co najmniej kilka, że obraz świata jest pochodną sytuacji piszącego i stosowanego języka. Marzeniu o „zerowym stopniu stylu” (mowie nienacechowanej, absolutnie neutralnej) towarzyszą próby zbudowania wypowiedzi „kontrmitycznej”, takiej, która naśladowując mity utrwalone w mowie obnaża je i demaskuje²⁶.

Mimetyzm językowy staje się techniką artystyczną awangardy: ujawnia się w groteskowym naśladowaniu stylu romantycznego oraz w parodii podręczników retoryki, jakimi są *Pieśni Maldorora* Lautréamonta, w plagiacie formuł klasycznego racjonalizmu uprawianym przez tegoż samego autora w *Poezjach*. Problem inercji gotowych form mówienia staje się tematem dramatów Witkacego, a trochę później — Eugène’a Ionesco.

Gest krytyczny określa pisarstwo Marcela Prousta: w siedmiu tomach powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* naśladuje on swoisty typ zachowania, jaki stanowi konwersacja. To właśnie jego powieść nazwał Theodor W. Adorno dyskursem mimetycznym²⁷. Zatrzymajmy się na tym określeniu. Dyskurs mimetyczny jest typem wypowiedzi literackiej naśladowującej różne sposoby mówienia, jednakże nie w celu lepszej charakterystyki postaci czy też lepszego poznania świata, o którym się mówi, (byłaby to stylizacja), ale w celu podważenia czy uczynienia przedmiotem refleksji mowy samej. Nie jest chyba prawdą — jak chcieliby pewni krytycy — że *mimesis* językowa występuje tylko tam, gdzie w wypowiedzeniu mamy ślady wypowiedzania. Nie można jej ograniczać do tzw. realizmu tekstowego²⁸. Naśladowanie różnych sytuacji i różnych stylów określa

²⁵ Taką interpretację pisarstwa Flauberta znajdujemy w następujących pracach Barthes’a: *Le Degré zéro de l’écriture*; *Le mythe aujourd’hui*; *Leçon* (Paris 1978). Pionierską pracą o funkcji języka u Flauberta był artykuł J.-P. Sartre’a *Conscience de classe chez Flaubert* („Les Temps Modernes” 1966, nr 240—241). Rozważania te Sartre kontynuuje w *Idiot de la famille* (t. 1. Paris 1971).

²⁶ R. Barthes, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970 (tłum. W. Błońska).

²⁷ Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*. Paris 1974, s. 224, 251. Zob. też P. V. Zima, *Le Discours mimétique*. W: *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris 1978.

²⁸ Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 227. Twierdzenia, że *mimesis* językowa występuje tylko w tych tekstach czy fragmentach tekstów, gdzie w wypowiedzeniu mamy ślady wypowiedzania, wyraził Głowiński w artykule *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*.

narrację w powieściach Joyce'a i Witkacego, pisarzy, którzy konsekwentnie kpią z wypowiadających podmiotów i ich środowiskowo zorientowanej mowie przeciwstawiają siatkę wzajemnie wykluczających się stylów, obnażając w ten sposób fikcję indywiduum, które mogłoby się w tej mowie w sposób świadomy, na zasadzie wyboru i kombinacji, wyrażać. Wracając do Witkacego: pisarz ten w *Jedynym wyjściu* przytacza fragmenty swoich prac filozoficznych: przestają one znaczyć jako jego osobiste poglądy, stają się obrazami wypowiedzi metafizycznych²⁹. W sytuacji zderzenia różnych konwencji wypowiedzeniowych kategoria podmiotu wypowiedzi funkcjonuje jako mit starej kultury europejskiej. Badacz, który wierzy, że literatura przedstawia świat sam w sobie i tylko w pewnych, na ogół realistycznych tekstach imituje przytaczane w wypowiedziach postaci style środowiskowe, zdaje się sytuować na pozycji pisarza pogrążonego w iluzji referencjalnej.

Zakwestionowaniu podmiotu mowy jako suwerennego indywiduum towarzyszy zakwestionowanie mitu o uniwersalnym, przezroczystym, jedynie właściwym języku, który w sposób adekwatny („plastyczny”, „malowniczy”, „naukowy”) przedstawia obiektywną rzeczywistość. Mit ten skryształizował się w pojęciu „języka literackiego”, które odnosi się w mniejszym stopniu do norm wypracowanych przez literaturę piękną, a w daleko większym — przez szkołę i uniwersytet. Są to normy poprawnościowe dyskredytujące mowę środowiskową³⁰. Pisarz konfrontujący różne języki i style podważa nie tylko tę normę. Przemieszczając konotacje, pokazując klisze i stereotypy, kwestionuje ukryty w języku literackim oficjalny obraz świata. Czytelnikowi, poszukującemu w literaturze fikcji, azyłu, rekreacji, przynosi niewygodę; eksmituje go z przytulnego miejsca, gdzie promieniowały artystyczne prawdy, i umieszcza w zimnym świecie obnażonych schematów, w którym daremnie szukać by koherencji.

Tu pewna konieczna uwaga. Mimetyzm ontologiczny jest bardzo sugestywną hipotezą, którą — jak się wydaje — postawili filozofowie i krytycy literaccy. Błędem jednak byłoby im przypisywać to genialne odkrycie. Pomijając badania Peirce'a, które w duchu interesującej nas postawy zostały zinterpretowane przez Derridę, trzeba zauważyć, że refleksja nad alienującym charakterem mowy nie powstała z impulsów teorii, ale z oddziaływania praktyki artystycznej. Ci żywiący nieufność wobec władzy, ideologii, opinii publicznej i skamienielin językowych intelektualistów byli pilnymi czytelnikami literatury. Derrida stale w swoich pismach powołuje się na Lautréamonta. Barthes zaczął swoją karierę od lektury pism Brechta. Do końca życia był namiętnym amatorem jego

²⁹ Zob. analizę *Jedynego wyjścia* w: Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974.

³⁰ Zob. krytykę kategorii „języka literackiego” w pracy Bachtina *Słowo w powieści* (s. 124). Zob. też R. Balibar, *Les Français fictifs*. Paris 1974.

sztuk. Z koncepcji Brechta pochodzi idea pisarstwa jako dystansu oraz pomysł przedstawienia jako wyobcowania. Bachtin — aczkolwiek jego związki ze wzmiankowanym światopoglądem są bardzo złożone — opinie o udziale cudzej mowy w ekspresji indywidualnej, a przede wszystkim koncepcję językowych światopoglądów sformułował po analizie powieści Dostojewskiego oraz po pracy nad parodystycznym dziełem Rabelais'go.

Mimesis krytyczna jest pewną odmianą naśladowania w literaturze. Skupienie uwagi na tym szczególnym, chociaż istotnym dla nowszej literatury fenomenie może spowodować zatarcie różnicy między opisem zjawisk a postulowanymi wartościami oraz doprowadzić do uznania pożądanых postaw artystycznych za właściwości całej literatury. Przykładem takich ujęć są niektóre teksty Bachtina i Barthesa.

5

Bachtin stwierdzał: „Pisarz to ktoś, kto potrafi pracować w języku pozostając poza językiem, ktoś, kto posiada dar mówienia nie wprost”³¹. Jest on osobnikiem paradoksalnym — jako zwykły podmiot mowy nie może się wyrażać inaczej aniżeli otaczający go ludzie. Zarazem jest to podmiot niezwykły: naśladowując style i sposoby mówienia, dystansuje się od siły, która „nim mówi”. Uprawia *mimesis* językową nie z powodów semiotycznych (ponieważ posługując się słowami nie może naśladować przedmiotów) ani estetycznych (ponieważ bawi się w komunikację zwaną literaturą), ale z powodów etycznych.

Obok prac, w których każdy twórca traktowany jest jako osobnik szczególnie czujny wobec mowy, występują w dorobku Bachtina takie, w których mówi się tak tylko o powieściopisarzach, wielojęzyczność powieści przeciwstawiając jednojęzyczności eposu i liryki. W innych jeszcze pisze Bachtin o określonych typach utworów: o powieści „drugiej linii stylistycznej” albo tylko o polifonicznej prozie Dostojewskiego.

³¹ M. Bachtin, *Problem tekstu. Próba analizy filozoficznej*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Przełożyła D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986. W tomie tym znajdują się inne ważne prace, eksponujące ujęcie pisarstwa jako działalności krytycznej, m.in. *Problem gatunków mowy, W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, a przede wszystkim kapitalne *Notatki z lat 1970—1971*. Bachtin pisał tam (s. 477—480): „W życiu nie spotyka się już podmiotów mowy właściwych gatunkom profetycznym — kapłanów, proroków, wieszczów, sędziów, wodzów czy ojców patriarchalnych. Ich miejsce zajął pisarz, po prostu pisarz — spadkobierca ich stylów, które bądź stylizuje (tzn. odgrywa rolę proroka, profety itp.), bądź też parodiuje. Pisarz powinien jednak również wypracować swój własny styl, styl pisarza. [...] Nastąpiła pełna sekularyzacja literatury. W gruncie rzeczy powieść, pozbawiona oparcia i w stylu, i w sytuacji, nie jest gatunkiem. Jej zadanie polega na imitacji (udawaniu) różnych gatunków pozaartystycznych: potocznej rozmowy, listu, dziennika. [...] Ironia (a także śmiech) jako przezwyciężenie sytuacji, wydzwignięcie się ponad nią. [...] W kulturze wielotonowej także tony poważne brzmią inaczej: odbijające się w nich echo śmiechu niszczy ich bezwzględność i jednolitość, uzyskują one ludyczne dopełnienie”.

Barthes traktuje pisarza jako osobnika, któremu mowa objawiła się jako czysta negatywność. Gest mimetyczny byłby gestem parodysty, *mimesis* językowa pełniłaby zawsze funkcję krytyczną, a jej brak czy występowanie stanowiłyby miarę wartościowania literatury. Pojawia się jednak pytanie: kto dał pisarzowi patent na prawdę, co mu pozwala czy wręcz upoważnia go do nieustannej krytyki języka? Barthes na początku swojej pracy badawczej dawał odpowiedź zbliżoną do marksistów (których poglądy były mu bliskie ze względu na Brechta): alienację językową dostrzega ten, kto przemawia w imieniu grup rewolucyjnych, osobnik zrywający z systemem wartości, instytucjami i językiem ideologii oficjalnej. Jest to pisarz kontrmityczny. Oczywiście — przy takim założeniu — istnieją także pisarze pogrążeni w micie, istnieje literatura popularna, która język traktuje z całym dobrodziejstwem inwentarza. Iluzja referencjalna przysługuje znakomitej większości piszących: ten, kto ją dostrzega, skazany jest na niebezpieczną samotność.

Jak zauważyli komentatorzy prac Barthes'a, jego wizja literatury i jej krytycznej funkcji była bardzo romantyczna³². W ostatnich swoich pracach badacz trochę zmienił poglądy. Już nie przeciwstawiał pisarza kontrmitycznego, który mówi w imieniu „prawdy”, pogrążonej w mitach publiczności literackiej (a więc innym pisarzom i czytelnikom), ale traktując go jako osobnika „nadświadomego” zarazem zwracał uwagę na jego rdzenną bezradność: nie ma on szans — podobnie jak wszyscy mówiący — na wymknięcie się z zasadzek odwiecznego „dyskursu”, może tylko zmieniać jego rejestry, przeciwstawiać języki, uprawiać grę, która — nawet jeśli prowadzi do efektów krytycznych — nie wyzwala samego pisarza³³.

Podważenie tego, co oficjalne, jest istotną funkcją literatury również w ujęciu Bachtina. A jednak badacz ten parodię uznał za krytykę bardzo powierzchowną, o wiele większą moc przypisując dialogizacji i hybrydyzacji wypowiedzi. Sytuując pisarza na pozycji obserwatora opinii pub-

³² D. Coppalle, B. Gardin, *Discours du pouvoir, pouvoir(s) du discours*. „La Pensée” 1980, janvier. Ta romantyczna postawa pisarza jako mitologa (tego, kto obnaża mity) i semiologa (tego, kto je bada) została wyrażona wprost w pracy *Mit dzisiaj*. Mitolog, semiolog i pisarz kontrmityczny skazani są przez społeczeństwo, którego mity demaskują, na samotność. Zob. też R. Barthes, *La Division des langages*. (1973) W: *Le Bruissement de la langue*.

³³ Ujęcie to pojawiło się w wykładzie inauguracyjnym w Collège de France. Barthes (*Wykład*. Przełożył T. Komendant. „Teksty” 1979, z. 5) mówił: „Toteż w systemie językowym służalczość i władza łączą się nierozdzielnie. Jeśli zwie się wolnością nie tylko możliwość wymykania się władzy, lecz również i przede wszystkim możliwość całkowitej niezależności, wolność jest dostępna jedynie poza językiem. [...] Nam wszakże, którzy nie jesteśmy ani rycerzami wiary, ani nadludźmi, pozostaje tylko — jeśli mogę tak powiedzieć — oszukiwać razem z językiem, oszukiwać język. To zbawcze oszustwo, ten unik, ten wspaniały podstęp, pozwalający ujmować go poza władzą w blasku nieustannej językowej rewolucji, nazywam, jeśli o mnie chodzi, literaturą”.

licznej i ideologii, daleki jest od przyznania mu roli sędziego. Jak wspominaliśmy, twórca powieści mówi za pomocą potocznych środków wyrazu i niejako wbrew nim. Parodysta jest tym, dla kogo ważniejsze jest „wbrew”. Pisarzowi realistycznemu (a takim był Dostojewski) bliższa jest stylizacja i ukryta polemika. Cudza mowa funkcjonuje tam jako cudza, w jej względności i obcości (nieraz egzotyczności), zarazem ten, kto pisze, artykułując swoje poglądy nie może się bez niej obyć. Mówienie nie wprost oznacza stosunek do własnego języka jako jednego z możliwych. Owa językowa ambiwalencja nadaje pisarzowi coś z sytuacji błazna: igra on mową, wiedząc, że mowa igra nim.

Skojarzenie z błaznem nie jest przypadkowe. Krytyczny nurt w literaturze stanowi stałą, podskórną tendencję w historii kultury, określaną przez Bachtina jako „kultura śmiechu”. Zdecydowanemu, dwubiegunowemu widzeniu walki języków jako walki ideologii, Bachtin przeciwstawia antropologię tego, co niskie, trywialne i nieoficjalne. Te stałe, głębinowe siły rzadko działają poprzez satyrę czy otwartą krytykę. Ich domeną jest zabawa i śmiech, funkcji krytycznej nie sposób oddzielić od funkcji ludycznej³⁴.

6

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, jakie są granice mimesis krytycznej. Nawet jeśli zgadzamy się z tezą, że świat docierający do człowieka jest już wcześniej zinterpretowany przez różne formy działalności językowej, to z pewnością nie można wiązać naśladowania literackiego z bezwiedną reprodukcją zużytych schematów. *Mimesis* językowa — jak to wcześniej zaznaczyliśmy — jest wynikiem refleksji nad sytuacją człowieka wobec mowy. Stanowiąc rezultat takiej refleksji — praktyki naśladowcze, w ich krytycznej odmianie, nie muszą być typowe dla całej literatury. Pomijając fakt, że — jak wspomnieliśmy przed chwilą — większość pisarzy w sposób najzupełniej spontaniczny poddaje się oddziaływaniu mocy języka i różnych poziomów opinii publicznej, wy-

³⁴ Idee te M. Bachtin wyraził w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975). W pracy *Słowo w powieści* naśladowanie mowy wiąże się z działalnością „wesołego oszusta”. Osobnik ten bliski jest koncepcji pisarza z *Wykładu* Barthes'a. Oto jak 30 lat wcześniej pisał Bachtin (*Słowo w powieści*, s. 252): „Językom księży i mnichów, królów i możnowładców, rycerzy i bogatych mieszczan, uczonych i prawników, językom tych wszystkich, którzy są u władzy i urządzili się w życiu, przeciwstawia się język wesołego oszusta. Umie on, jeśli trzeba, parodystycznie rozegrać wszelki patos, zarazem unieszkodliwiając go, oddzielając się odeń uśmiechem, dyskredytując oszustwem. Oszust szydzi z kłamstwa, obracając go w wesołą maskaradę. Kłamstwo, wydobyte na jaw przez ironiczną świadomość, w ustach wesołego oszusta parodiuje samo siebie”.

pada stwierdzić, że istnieją twórcy, którzy zdając sobie sprawę z problemu, usiłują go inaczej rozwiązać. Marcel Proust naśladuje salonową konwersację, ale w partiach narracyjnych walczy z językiem poprzez konsekwentne rozbijanie reguł syntaktycznych czy poprzez kwestionowanie arbitralności znaku. Bruno Schulz indywidualizuje swoje światy na przekór schematyzmowi mowy. Witold Gombrowicz zachowania mimetyczne wprowadza do powieściowych i dramatycznych intryg, samemu naśladowaniu mowy przypisując mniejszą rolę (aczkolwiek *mimesis* językowa występuje w jego utworach). Allain Robbe-Grillet zdaje się pozbawiać narrację jakichkolwiek śladów instancji mówiących i tym samym narzuca nam wizję świata ludzkiego jako świata rzeczy.

Najbardziej szokujący wydaje się skok od naśladowania do awangardy. Tym bardziej, że sami artyści współcześni kategorii *mimesis* starannie unikają. Częściej mówi się o parodii, cytacie, przemieszczeniu czy efekcie obcości. Skok ten wypełniają najrozmaitsze literackie operacje: pisarz zmienia sensy, wciela imitowane przedmioty (którymi są wypowiedzi) w nowe konteksty, posługuje się montażem i spiętrzeniem stylów, w sposób widoczny kwestionując ich odniesienie do rzeczywistości. Mechanizmy takie zastosowali Ionesco w *Łysej śpiewacze* i *Lekcji* oraz Beckett w *Czekając na Godota*. Wcześniej — wspomniany już Witkiewicz. Znamienne, że *mimesis* językowa coraz częściej występuje w poezji, traktowanej dotychczas przez wielu badaczy (m.in. przez Bachtiną) jako czyste wyznaczenie. W poezji zwanej „lingwistyczną” twórca powtarzając stereotypowe formuły przetwarza je na zasadzie efektu obcości. Naśladowanie jest tu programowym chwytem semantycznym.

Analizując literaturę awangardową trudno niekiedy zdecydować, co jest jeszcze naśladowaniem, a co totalną dekonstrukcją. Trzeba ponadto pamiętać o tym, że pisarstwo awangardowe nie ogranicza się do dyskursu mimetycznego. Podobnie jak nie sposób sprowadzić sensu wszystkich utworów nowoczesnych do protestu wobec mowy. W wielu tekstach, szczególnie w teatrze absurdu, *mimesis* językowa jest jednym z czynników kształtowania o wiele bogatszych znaczeń. Znamienny jest jednak fakt, że prawie wszyscy pisarze współcześni, bez względu na to, czy zajmują się dramatem ludzkiej egzystencji, czy wyrokami historii, nie pomijają sytuacji człowieka wobec mowy.

Oznaczałoby to, że wizja świata jako zagadkowego przedmiotu, niemożliwego do uchwycenia poza mową i poza tekstową interpretacją, jednym słowem postawa, którą określiliśmy przedtem jako mimetyzm ontologiczny, jest zasadna. Czy nie mamy tu jednak do czynienia ze swoistą uzurpacją? Czy nie padamy przypadkiem ofiarą lingwistycznego mitu, który opętał współczesną naukę o kulturze?

Pytanie to ma charakter retoryczny: nie sądzimy, żeby podważało ono ustalenia dotyczące *mimesis* w literaturze. Stawiając je, uprzedzamy pytania tych, którzy mogą je postawić po lekturze tej pracy.