

Janusz Margański

"Intertextuality and Renaissance Texts", R. J. Schoeck, Bamberg 1984;
"Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre", Manfred Schmelling, Paris 1982 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 316-326

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.

i postępów bohatera jako wytworu środowiska (dzięki czemu staje się ona poprzedniczką powieści realizmu społecznego XIX wieku). Inną nowością jest zastosowanie dużej formy epickiej dla „niskiej”, obyczajowej fabuły. Powieść łotrzykowska to przeciwieństwo, choć nie parodia, powieści rycerskiej, swego rodzaju antypowieść. Jej paradoks polega na tym, że chociaż bohater jej jest postacią z marginesu społecznego, wyrzutkiem, to jednocześnie jest to typowy przedstawiciel nowego społeczeństwa.

Dalsze rozdziały omawiają rozwój powieści psychologicznej (analitycznej — M.-M. de La Fayette), wzajemnych oddziaływań pomiędzy powieścią psychologiczną a tradycją powieści łotrzykowskiej (Prévost, Marivaux), aż do powstania klasycznej powieści obyczajowej, czemu sprzyjało dodatkowo wykorzystanie doświadczeń dramatu.

Osobny rozdział jest poświęcony wschodnim (przede wszystkim chińskim) paralelom w procesie przekształcania powieści psychologicznej, przy współdziałaniu tradycji powieści łotrzykowskiej, w powieść obyczajową. Porównanie procesów dokonujących się w różnych regionach świata prowadzi do wniosku, że „przy niewątpliwej zgodności podobnych procesów ewolucji gatunkowej z ogólnym kierunkiem rozwoju społeczno-historycznego odkrywana jest mimo wszystko względna niezależność zespołu cech właściwych gatunkowi od epok oraz kierunków kulturowych i literackich: »renesansu«, »baroku«, »oświecenia« itp. [...] specyfika gatunku powieści i podstawowe momenty w jego ewolucji [...] jawią się mimo wszystko jako bardziej uniwersalne niż kierunki kulturowe, literackie, stylowe” (s. 275).

Powyższy cytat streszcza niejako koncepcję rozwiniętą w *Wwiedieniju w istoriczeskiju poetiku eposa i romana*. To, co stanowi o atrakcyjności propozycji Mielitńskiego, to zamiar przedstawienia ewolucji powieści jako procesu podlegającego immanentnym prawom, który jest związany z zewnętrznymi, historyczno-kulturowymi okolicznościami, chociaż związki owe nie mają charakteru przyczynowo-skutkowego. Co więcej, rozwój powieści jest niejako aktualizacją właściwych gatunkowi możliwości, procesem konkretyzacji, wzbogacania, wypełniania „programu” gatunku, który jest mu dany już w chwili pojawienia się.

Interesująca jest też próba ukazania kanonicznych tekstów literatury powszechnej jako wytworów przemian, których korzenie sięgają archaiki narracji, formy wypowiedzi mitycznej, jedynego ogniwa w dziejach sztuki narracyjnej, w którym stopione są język przedmiotowy i język opisu. Rzutowane na tak rozległe tło, owe teksty kanoniczne okazują się powiązane z formami wywodzącymi się z różnych okresów i regionów świata, składniki zaś ich budowy (a co najmniej część spośród nich) zyskują uzasadnienie w procesach transformacji genologicznych.

Andrzej Kublik

R. J. Schoeck, INTERTEXTUALITY AND RENAISSANCE TEXTS. Bamberg 1984. H. Kaiser-Verlag, ss. 120. „Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung”. In Verbindung mit Stephen Füssel herausgegeben von Dieter Wuttke. Redaktion: Hans Kaiser. Heft 12.

Manfred Schmelling, MÉTATHÉÂTRE ET INTERTEXTE. ASPECTS DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE. Paris 1982. „Lettres Modernes”, ss. 108. „Archives des Lettres Modernes”. [T.] 204.

Termin „intertekstualność” zrobił prawdziwą karierę od czasu, gdy Julia Kristeva posłużyła się nim po raz pierwszy. Historia jego powstania dobrze ilustruje pewne właściwości literaturoznawczej terminologii. Autorka *La Révolution du*

langage poétique ukuła go, jak wiadomo, niejako na marginesie swego obszernego omówienia prac Michaiła Bachtina. Efekt owego „przekodowania” był jednak paradoksalny. Słowo rosyjskiego uczonego osadzone w nowym kontekście utraciło swe pierwotne brzmienie i posłużyło jako inspiracja do rozważań, u podstaw których legły odmienne założenia. Dyskutowany termin z kolei — niezwykle sugestywny dla wyobraźni badaczy — uwolnił się od swego źródła i w niedługim czasie stał się powszechną własnością. Służył jako klucz, gdy otwierał drzwi do dziedzin nowych; był wytrychem, gdy jedynie zastępował terminy dobrze zakorzenione w tradycji badawczej.

Wydaje się jednak, że rozbieżności terminologiczne nie są tu najważniejsze, aczkolwiek próba włączenia nowego hasła do literaturoznawczego słownika wiąże się z pewną zmianą znaczeń terminów w nim utrwalonych. Rozważania nad intertekstualnością prowadzą bowiem nie tylko do aneksji obszarów spenetrowanych za pomocą innych pojęć — brzytwa Ockhama jest obosieczna. Wskazują również na nie dostrzeżone uprzednio wymiary całej klasy zjawisk i obejmują swym zakresem nie tylko dany rodzaj twórczości literackiej. Dyskutowany termin wiąże się z pewną wizją literatury i jest zarazem świadectwem przemian świadomości badawczej. Przemian, w których efekcie konstytuują się — powiedzmy — nowe paradygmaty naukowe, jeżeli ta metaforyzacja znanego terminu Thomasa Samuela Kuhna nie będzie nadużyciem. Zresztą — nieprzypadkowo refleksja o intertekstualności pojawia się często w kontekście dyskusji nad postmodernizmem.

Rozważania nad intertekstualnością ujawniają zatem obszar metodologicznego niewykrystalizowania, sferę pogranicza, w której wzajemnie ścierają się nie tylko różne pojęcia, ale i ukryte za nimi tradycje badawcze¹.

Książka Richarda J. Schoecka może stanowić szczególne źródło inspiracji w rozważaniach nad zasygnalizowanymi powyżej problemami. Sfera intertekstualności, w najogólniejszym ujęciu, zostaje w niej przedstawiona jako immanentna i istotnie wyróżniająca cecha renesansowego paradygmatu kulturowego, co może nasunąć silne skojarzenia z ideami Michaiła Bachtina. W zamierzeniu Schoecka można więc dostrzec, przy uwzględnieniu wszelkich różnic, powrót do Bachtinowskiego źródła. To dość paradoksalne, zważywszy że autor *Intertextuality and Renaissance Texts* nie odwołuje się do prac rosyjskiego uczonego.

Nie mniej ważne jest to, iż zamiar wyjaśnienia specyficznie renesansowej wykładni prastarej metafory (*textus*) Schoeck łączy z szeregiem postulatów metodologicznych, formułując w nich ideę pluralistycznej historii literatury. Jej przedmiotem miałyby być wszelkie możliwe możliwe aspekty badanych dzieł z uwzględnieniem relacji intertekstualnych. Ów pluralizm prowadzić miałyby do konfrontacji różnych perspektyw badawczych. Autor staje przeto w obliczu trudności, jakie niesie ze sobą ułożenie krzyżujących się wzajemnie pojęć w spójnym teoretycznym dyskursie. Mowa o rozważanych w rozdziale I (*Introduction: On Text, Intertextuality and Tradition*) związkach między intertekstualnością a tradycją i kontekstem. Otóż nie polegają one ani na zawieraniu się pojęć, ani na wzajemnej ich substytucji. Intertekstualność przedstawia bowiem autor jako sferę potencjalnych relacji między tekstami konstytuującymi daną tradycję w określonej epoce. Zarazem dostrzega w niej wykładnik faktycznych związków poszczególnych tekstów. Toteż w perspektywie założeń książki niezbywalna relatywizacja wymienionych pojęć dokonana zostaje za pośrednictwem elementu hierarchicznie nadrzędnego — tekstu. W ten sposób Schoeck zmierza do przełożenia wielości oglądów w jedność

¹ R. Barthes (*From Work To Text*. W antologii: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. and with an *Introduction* by J. V. Harari. London 1979, s. 73) mówi o zderzaniu się, konfrontacji języków badawczych.

i spójność wypowiedzi. Tekst bowiem jest jedynym i niezbitym faktem, praprzyczyną wszelkiej refleksji.

Postawione przez Schoecka tezy wprowadzają do książki ważne akcenty polemiczne. Mianowicie autor *Intertextuality and Renaissance Texts* modyfikuje pojęcie „autonomii dzieła” i proponuje uwzględnić również jego wymiar historyczny. Równocześnie opowiada się tyleż za badaniem ściśle lingwistycznych aspektów tekstu, co i za rozważaniem jego specyficznie literackich walorów. W efekcie niektóre z refleksji Schoecka uznać można za transformację haseł badawczych proponowanych ongiś przez New Criticism, inne zaś za radykalne przeformułowanie spostrzeżeń Kristevej („produktywność”) i Barthes’a. Omawiana książka ma przeto strukturę „dialogową”, gdyż — jak powiada jej autor — o intertekstualności można mówić tylko intertekstualnie (s. 40).

Jednak za główne źródło inspiracji Richarda J. Schoecka należy uznać tradycję znacznie starszą, tkwiącą u podstaw współczesnej humanistyki; tradycję badań tekstologicznych. Odwołanie do niej autor zdaje się uważać za warunek determinujący powodzenie swojego przedsięwzięcia. Z jednej strony bowiem owa tradycja wiąże się ściśle z fascynacją tekstem i praktyką jego studiowania w renesansie — w jakiś sposób odzwierciedla ówczesną świadomość tekstu. Z drugiej strony zaś posłużenie się instrumentarium pojęciowym tekstologicznej analizy jest niejako „wymuszone” przez sytuację badacza usiłującego zredukować skutki dystansu czasowego i pragnącego dookreślić przedmiot swych rozważań. Toteż w owym zwrocie ku tradycji dostrzec można sygnał metakrytycznej świadomości autora, który uwzględniając własną pozycję zmierza do ustanowienia uniwersalnego prawidła określającego sytuację tekstu „w świecie”. Nieuchronnie zatem owa inspiracja w zasadniczy sposób kształtuje szereg spostrzeżeń Schoecka. W tej perspektywie badacz rozważa relację dzieło—tekst (w rozdz. II: *From Work to Text*) odwołując się do przykładów ilustrujących całą gamę problemów związanych z kwestią autoryzowania tekstu (*Troilus i Criseyda* Chaucera, *Historia Ryszarda III* Thomasa More’a, *Król Lear* Shakespeare’a, *Ziemia jałowa* Eliota).

Autorski tekst wyodrębniony spośród różnych wersji dostępny jest jedynie za pośrednictwem przekazu — pouczają słownikowe definicje przywołane w książce. Jest nieredukowalny, konstytuuje pewną całość, istnieje niezależnie od odczytań i interpretacji, te ostatnie składają się na tekstualną tradycję dzieła. Schoeck dookreśla pojęcie tekstu w opozycji do terminów pokrewnych — „dzieło”, „książka”. Ustala wzajemne między nimi relacje i tym samym precyzuje warunki refleksji badawczej. Słusznie stwierdza, że książka czy rękopis są jedynie materialną podstawą, środkiem przekazywania tekstu. Tekst natomiast „jest tym, co ucieleśnia, urzeczywistnia i przekazuje Dzieło” (s. 27)². Innymi słowy: dzieło obejmujące literacki wymiar aktywności pisarskiej jest urzeczywistnieniem intencji autora — „materializuje się” w tekście poprzez język.

Powyższe rozróżnienie Schoeck wprowadza nie bez zamiaru polemicznego, skierowanego przeciw badaniom zorientowanym lingwistycznie. Trudno przy tej okazji nie wspomnieć o dyskusji nad tezą Barthes’a głoszącą, w zapisie autora omawianej książki, iż tekst posiada wielość znaczeń (s. 36). „Tekst — twierdzi Schoeck — nie jest wieloznaczeniowy ze swej natury: raczej jest nieredukowalny w swym istnieniu i istocie, aczkolwiek staje się — szczególnie w dłuższych okresach czasu, wraz ze zmianami publiczności — ostatecznie nieredukowalną wielością znaczeń w swojej niepowtarzalnej tradycji tekstualnego przekazu, językowej zmiany i krytycznych odczytań” (s. 36—37). Kwestię wieloznaczeniowości proponuje badacz na-

² Por. rozważania K. Wyki o dziele, kształcie i tekście: „*Pan Tadeusz*”. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 14.

tomiast związać z problemem samego dzieła. W tym celu wprowadza rozróżnienie między znaczeniem rdzeniowym dzieła („*core meaning*”) warunkowanym przez macierzysty kontekst oraz znaczeniem peryferyjnym („*peripheral meaning*”) (s. 36).

Warto jednak zauważyć, że Schoeck poddaje krytycznej refleksji raczej całą propozycję Barthes'a aniżeli poszczególne jej tezy. W istocie bowiem można mówić o starciu dwóch wizji literatury. Każda z nich jest „świadectwem odbioru” dzieł należących do innego paradygmatu kulturowego. Powyższe spostrzeżenie potwierdza różne u obu badaczy ujęcie relacji dzieło—tekst. Historycznie zmienny sposób jej rozumienia nie podważa prawomocności konkluzji, która zarówno w przypadku rozważań Schoecka jak Barthes'a brzmi identycznie: dzieło rozumiane jest jako tekst (s. 44)³.

Uogólniając: zasady rewizji tekstu usankcjonowane w tradycji badań tekstologicznych umożliwiają, w przekonaniu badacza, przedstawienie istoty relacji między tekstem a transcendentnym wobec niego dziełem. Schoeck pokazuje bowiem, w jaki sposób dzieło narasta wskutek autorskich amplifikacji tekstu dokonywanych w kolejnych jego wersjach i równocześnie — w jaki sposób jest „odzyskiwane” w akcie badania, podlega pewnej rekonstrukcji. Spostrzeżenia autora *Intertextuality and Renaissance Texts* zapewne można poddać innemu uogólnieniu i mówić o dynamice procesu twórczego oraz o dynamice procesu badawczego — tak czy inaczej, rozstrzygnięcie kwestii autoryzowania tekstu przyjmuje postać warunku determinującego wszelką refleksję.

Próba określenia pozycji, z jakiej patrzono na tekst w renesansowej Europie, jest niewątpliwie niezwykle istotna ze względu na charakter ówczesnej praktyki intertekstualnej. Wszak renesansowi badacze odwoływali się do dawnych mistrzów, których autorytet uprawomocniała idea studiowania tekstowych przekazów. Uczestniczyli oni zarazem w aktualnie toczącym się „dialogu”. Ową praktykę humanistów Schoeck przekłada na kategorie synchronii i diachronii. Pokazuje, w jaki sposób w owym czasie interpersonalne związki oraz lektura znanych dzieł i dyskusja nad nimi odzwierciedlone zostały w relacjach intertekstualnych. Tak skomponowany wielotekst w jakiś sposób potwierdzał renesansowy makrokosmos. Przestrzeń tekstów składających się na ów wielotekst nie była wszakże jednorodna: relacje intertekstualne wiązały dzieła ściśle literackie z teologicznymi i filozoficznymi, za nie mniej istotne należy uznać odwołania do innych dziedzin sztuki.

W tej perspektywie ważna wydaje się refleksja Schoecka o różnicach między typami poszczególnych relacji. Albowiem przeciwstawienie intertekstualności werbalnej (w odmianie literackiej i nieliterackiej) jej postaci niewerbalnej uwypukla istotę teoretycznego zamysłu autora *Intertextuality and Renaissance Texts*⁴. Nawiązania do architektury czy malarstwa przyjmujące w tekście postać metafory lub analogii są — w przeciwieństwie do relacji ściśle językowych — ahistoryczne.

³ Istotę polemiki Schoecka z Barthes'em można próbować wyjaśnić odwołując się do R. Nycza „tez o ekscentryczności tekstu” (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Warszawa 1984, s. 93—126). Schoeck, zapewne uniesiony polemiką, przekreśla niektóre ze sformułowań Barthes'a, ich poprawną wersję natomiast... cytuje jako własne wypowiedzi. Barthes (*op. cit.*, s. 76) tak wyjaśnia kwestię wieloznaczności tekstu: „Tekst jest mnogi. Nie oznacza to, że ma kilka znaczeń, ale raczej to, że osiąga wielość znaczeń, nieredukowalną wielość”.

⁴ Rozróżnienie między dwoma rodzajami intertekstualności przywodzi na myśl pracę Z. Ben-Porat *Poetyka aluzji literackiej* (przełożyła M. Adamczyk-Garbowska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1), w której przeciwstawienie aluzji literackiej i nieliterackiej dokonane jest po uprzednim bardzo gruntownym rozważeniu sprawy sygnałów.

Jednak osadzone w tekstualnej całości — podlegają jej prawom. Schoeck konsekwentnie rozwija swą tezę o historycznym zdeterminowaniu każdego literackiego aktu. Stąd relacje intertekstualne proponuje rozważać, podobnie jak tekst, w ujęciu synchroniczno-diachronicznym. Również w tym duchu proponuje zmodyfikować Kristevej koncepcję tekstu jako „produktywności”. Przy czym nie odrzuca idei *Quellenforschungen* dobrze zakorzenionej w tradycji badawczej. Chyba słusznie w tym wypadku, skoro renesansowy tekst — jako intertekstualny konstrukt i zarazem jako ogólny znak — wskazywał na źródło swego „pochodzenia”.

Na czym polega zatem, zdaniem Schoecka, specyfika renesansowej intertekstualności? Otóż autor *Intertextuality and Renaissance Texts* mówi o kanonie, który ukonstytuował się w efekcie włączenia nowych tekstów, haseł oraz sentencji do listy autorów odziedziczonej przez humanistów po średniowieczu. Schoeck dostrzega w tym kanonie swoisty znak renesansowego paradygmatu kulturowego. Mediatyzował bowiem wszelkie relacje między pisarzem a publicznością, uzasadniał każdy literacki akt. A zatem obejmował również, jak dowodzi Schoeck, intertekstualny sposób produkcji i recepcji tekstów. Dostarczał poświadczonych przez tradycję wzorców konstruowania wypowiedzi i zarazem ustanawiał model komunikacji — mowa o retoryce.

W tej perspektywie zrozumiałą jest sąd autora, iż intertekstualność działa poprzez ewokację (s. 65). Akt literacki tego typu stanowi odwołanie do kompetencji odbiorcy określonej właśnie przez kanon.

Z pewnością trudno byłoby przedstawić kompletny repertuar „figur” intertekstualności⁵. Schoeck nie podejmuje tej próby. Analizuje jedynie szereg przykładów pochodzących głównie z *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera i przede wszystkim zwraca uwagę na ścisłą współzależność między sposobem włączenia „cudzego słowa” i usytuowaniem go na określonym poziomie tekstu a intencją autora i zamierzonym efektem. Istotnie, znaczenie tekstu podobnego typu oraz relacja między intencją a efektem zależą od tego, czy np. cytat jest w oryginale, czy w przekładzie; czy osadzony jest w mowie narratora, czy też w mowie postaci; czy jest dosłowny, czy też celowo zniekształcony. Skala rozpiętości możliwych intencji rozpościera się między powagą, ironią a szyderstwem; możliwe efekty zaś oscylują między wzruszeniem a śmiechem.

Model retoryczny wypowiedzi pełni zatem podstawowe funkcje w renesansowej praktyce intertekstualnej. Z jednej strony umożliwia on nawiązanie relacji między autorem a publicznością. Z drugiej zaś, jako fundament literackiego aktu, sam w sobie jest sygnałem intertekstualności odsyłającym do dawnych podręczników retoryki. Relacja tekstu wobec kanonu realizuje się przeto na wielu poziomach. Wreszcie — sam tekst jest realizacją kanoniczności.

Rozwijając myśl Richarda J. Schoecka można by mówić o pozycji autorskiego podmiotu w omawianych konstrukcjach oraz dojść do konkluzji o ostatecznym ukonstytuowaniu tekstu jako wypowiedzi. Refleksja o retoryce wprowadza bowiem nowy akcent do książki. W miejsce rozważań o więziach motywujących prastarą metaforę (*textus*) przychodzi refleksja sygnalizująca dyskursywne aspekty literackiego aktu (s. 80). Schoeck nie rozwija powyższych kwestii w formie teoretycznych uogólnień. Niemniej jednak dochodzą one do głosu w szkicu poświęconym dziełu Thomasa More'a. (w rozdz. IV, *More's „Utopia” and Intertextuality*). Badacz przedstawia bowiem *Utopię* jako integralną całość. Rozpatruje zarówno wielopoziomową strukturę tekstu, jak i materialny przekaz pierwszych wydań. Roz-

⁵ Zob. nieco inne rozwiązanie kwestii retoryki intertekstualności przez P. Zuthora w *Le Carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique* („Poétique” 1976, nr 27).

waża ścisłą współzależność między ikonicznymi wartościami tekstu (ryciny, druk) i jego segmentacją a całościową formą literacką. Zawarta w *Utopii* myśl, dowodzi Schoeck, wyłożona jest nie tylko *explicite*, w dyskursie. Jest ona kształtowana również przez tekstualną całość. Dzieło More'a jest bowiem wielopoziomowym dialogiem: w tym dosłownym, literackim sensie i w tym szerszym znaczeniu, chciałoby się powiedzieć — Bachtinowskim.

W istocie — *declamatio* z księgi II włączone jest w dialog z księgi I. Ten ostatni, ujęty w ramę tekstualnej całości, odzwierciedla „dialog” toczący się w kręgu uczonych skupionych wokół More'a i Erazma — stanowi on swoisty „przekład” relacji intersubiektywnych na intertekstualne. Ostatecznie ów dialog jest sygnałem odsyłającym do tradycji. Totalny „dialog” umożliwia zbudowanie totalnej literackiej utopii. Trudno oprzeć się porównaniom z Bachtinem.

Na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki Schoeck ujmuje kwestię sygnałów intertekstualności. Odrzuca bowiem twierdzenie Barthes'a o nieoznaczoności kryptocytatów. Poszukiwanie ich źródeł nie jest, zdaje się sądzić autor, jedynie popisem erudycji zręcznego krytyka, ale pewnym nakazem czy postulatem badawczym uzasadnionym w obliczu dominującego w renesansowej Europie modelu produkcji i recepcji tekstów. Warto jednak zauważyć, że motywacji pozatekstowej sygnału powinna towarzyszyć w każdym z przypadków równie silna motywacja wewnątrztekstowa. Kwestia ta nie została przedstawiona w książce zbyt precyzyjnie, co widać na przykładzie analizy fragmentu *Preludium* Wordswortha. Otóż Schoeck rozpatruje słowo-klucz będące w jego przekonaniu sygnałem licznych i wielopoziomowych relacji intertekstualnych, z których każda ewokuje pewien typ doświadczenia poety. Następnie ustanawia sferę nawiązań i relatywizuje je do wewnętrznego kontekstu słów-kluczy.

Analiza *Preludium* jest bardzo ciekawa. Nie usuwa jednak wątpliwości co do tego, czy poszczególne relacje w istocie są sygnalizowane przez autorski tekst. Trzeba się zgodzić z Schoeckiem, jeżeli idzie o fenomen odbioru i w tej perspektywie ujętą potencjalność relacji. Natomiast trudno przystać na to, że pojedyncze słowo wyraźnie wskazuje źródło nawiązania. Spostrzeżenia te można odnieść także do toposów. Są one, według autora, *par excellence* intertekstualne (s. 99). Stanowią pewne centra intertekstualności. W podobnej funkcji można by rozpatrywać tematy. Jednak zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku można mówić o sygnałach wskazujących tylko na potencjalny repertuar kanonu. Wydaje się więc, że rozpatrywanie relacji intertekstualnych konstytutywnych dla znaczenia tekstu ma sens jedynie wtedy, gdy takie postępowanie usprawiedliwia dodatkowy sygnał pojawiający się w samym tekście. Dobrym przykładem, który potwierdziłby powyższe wnioski, mógłby być analizowany przez Schoeck'a fragment tekstu Petrarki (*Wejście na Mont Ventoux*, s. 46) — topos góry łączy się tu z przytoczeniem, sygnałem najbardziej autorytatywnym.

Zagadnienie renesansowej intertekstualności z pewnością nie daje się zamknąć w wąskich ramach omawianej książki. Schoeck z pełną świadomością ogranicza zakres swych rozważań i swojej pracy nadaje formę wstępnego szkicu czy eseju, w którym projektuje przyszłe badania. Dlatego też zaledwie sygnalizuje problemy podmiotu autorskiego i gatunków, by wymienić tylko niektóre z tych pozostawionych na marginesie. Warto jednak podkreślić, że nie pomija przy tym kwestii bodaj najistotniejszej w planie historycznoliterackich uogólnień. Za takową można uznać kwestię kanonu. Schoeck akcentuje bowiem sens praktyki intertekstualnej w odniesieniu do instytucji literatury. Akty nawiązywania do innych dzieł zostają ostatecznie uprawomocnione przez szereg norm lekturowych i konwencji artystycznych obowiązujących w danej epoce; nawet wtedy, gdy owe normy są przekraczane, jednak z wyłączeniem wypadków, w których podważane jest dominu-

jące w określonym czasie pojęcie kanoniczności. Należałoby więc zapytać, czy XX-wieczne eksperymenty literackie nie prowadzą do zakwestionowania utrwalonego w świadomości społecznej obrazu instytucji literatury. I odwrotnie — czy ewolucja pozaliteracka nie podważa tego obrazu.

Pojęcie kanonu nie jest zawieszane w próżni. Wiąże się z całym szeregiem instytucji nieliterackich, takich jak szkolnictwo, kościoł czy dwór. Odsyła ono do pewnej hierarchii wartości, niejako potwierdza ją. Toteż destrukcja modelu tradycyjnego społeczeństwa implikuje zmianę w samym sposobie pojmowania kanonu, prowadzi do jego dezinstytucjonalizacji, do redukcji kodu centralnego.

W kręgu podobnych problemów porusza się Manfred Schmelling, autor drugiej z omawianych książek. W *Métathéâtre et intertexte* rozważa on różnorodność formy „teatru w teatrze” jako swego rodzaju akty przekraczania norm uprawomocnione przez instytucję literatury. Zmierza do wyjaśnienia przyczyn masowego pojawiania się tych form w niektórych epokach. Swe refleksje sytuuje na szerszym kulturowym tle.

Zwykłowy rozwój gatunków metateatralnych następuje w okresach, dowodzi autor, gdy tradycja literacka zbiega się z horyzontem oczekiwań publiczności literackiej i teatralnej. Wówczas, „gdy owa tradycja, odczuwana jako zbyt kanoniczna, przekraczana jest przez ewolucję pozaliteracką, więc — społeczną, ekonomiczną etc.” (s. 9). Zatem wówczas, gdy wzorce literackie podsuwane przez tradycję są już „niedostatecznie literackie, jakby potoczne” — by powołać się na Edwarda Balcerzana, którego artykuł cytuje Schmelling⁶. Autorefleksyjność czy autotematyzm wypowiedzi teatralnej — terminy te autor stosuje wymiennie — wiąże się z przekraczaniem norm „spowszedniałych” konwencji czy też, nierzadko, norm literackiej i pozaliterackiej „oficjalności”. W efekcie owych zabiegów konstytuuje się często rodzaj antyteatralnej konwencjonalności, której towarzyszy krytyka reguł teatru „*bien fait*”.

Warto postawić pytanie, jakie są konsekwencje wprowadzenia terminu „intertekstualność” w celu zanalizowania zjawiska, które pod nazwą „teatr w teatrze” doczekało się już niemałej liczby opracowań. Pytanie tym bardziej uzasadnione, że rozważane w *Métathéâtre et intertexte* przykłady mają charakter „podręcznikowy” i, jeżeli tak można powiedzieć, stanowią one pewien kanon⁷.

Termin „intertekstualność” Manfred Schmelling sytuuje w tle swoich rozważań. Funkcjonuje on na prawach uogólnienia, jako hasło, które wyznacza perspektywę refleksji nad ewolucją „teatru w teatrze”. Tak można rozumieć sens jedyne odwołania do pracy poświęconej teoretycznym problemom intertekstualności. Mowa o artykule Luciena Dällenbacha *Intertexte et autotexte*⁸. Schmelling interesuje się sferą konkretnych relacji, które współkonstytuują wielopoziomowe struktury omawianych dramatów. Jednak implikacje tych rozważań można uznać za ważne dla ogólnoteoretycznych aspektów intertekstualności w dramacie.

Książka Schmellinga nie jest historią „teatru w teatrze”. Autor badając ewolucję tej formy tropi czynniki determinujące jej zmienność, opisuje przemiany,

⁶ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W antologii: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wybór H. Markiewicza. Wrocław 1987, s. 44.

⁷ Z prac polskich warto wspomnieć *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej* T. K o w z a n a („Dialog” 1971, nr 4). Tym bardziej, że sposób ujęcia wielu kwestii jest identyczny.

⁸ „Poétique” 1976, nr 27.

jakim podlegała. Analiza dramatów Tiecka, Schnitzlera, Pirandella, Weissa czy Geneta ma więc ujawnić strukturalne i historyczne funkcje utworów tego typu i dać odpowiedź na pytanie o naturę autorefleksyjności dramatu. Zamiar ten znajduje odzwierciedlenie w przyjętym przez Schmellinga porządku rozważań. Prowadzą one bowiem do potwierdzenia postawionej w przedmowie hipotezy, iż „refleksja metadramatyczna czyni z tekstu rodzaj udramatyzowanej historii literatury” (s. 3). Zatem jest to rzecz o tym, w jaki sposób dramat naśladuje równocześnie rzeczywistość i literaturę; w jaki sposób mówi o sobie i „o świecie”.

Uogólnienie stanowiska autora i konsekwentne rozwinięcie przyjętych w książce założeń prowadzić może ku refleksji teoretycznej nad wzajemną relacją *mimesis* i intertekstualności oraz do konstatacji o uhistorycznianiu się sposobów rozumienia tej relacji.

Schmelling analizuje różnice między znaczeniami pojęć pokrewnych określających tę samą klasę zjawisk („*play within a play*”, „*Theater auf dem Theater*”, „*Spiel im Spiel*”, „*théâtre dans le théâtre*”, „*le jeu dans le jeu*”). Opowiada się ostatecznie za określeniem o szerszym zakresie: „gra w grze” („*le jeu dans le jeu*”). Tłumaczy to rozpiętością skali możliwych przypadków, w których nie zawsze da się mówić o „sztuce” włączonej w dramaturgiczną ramę. Motywację tego wyboru można poszerzyć. Ewolucji form „teatru w teatrze” towarzyszy postępująca erozja tradycyjnego rozumienia akcji i intrygi. W konsekwencji określenie „teatr w teatrze”, w jego ścisłym znaczeniu, jakby traci rację bytu w wielu wypadkach. O ile w *Hamlecie* Szekspira akt włączenia „sztuki” polega na jej podporządkowaniu dramaturgicznej ramie, to w przypadku *Sześciu postaci* [...] Pirandella jest przeciwnie — forma całości zdaje się podporządkowana elementowi włączonemu, a w każdym razie zmienia się ona w efekcie włączenia.

Z tych samych powodów Schmelling nie rozważa problemu „teatru w teatrze” w odniesieniu do zmiennych historycznie konwencji gatunkowych, lecz bada poziomy rozwarstwionej wypowiedzi dramatycznej. W tym duchu konstruuje typologię „teatru w teatrze” (s. 10—16): formy całkowite, w których występują przynajmniej dwa poziomy dramatycznej gry, przeciwstawia formom peryferyjnym, które jedynie podkreślają metateatralność wypowiedzi (np. prolog, mowa „na stronie”). Relacje między poziomami gry decydują o statusie postaci oraz o tożsamości miejsca dramatycznego. „Obiektywizują się” one w swego rodzaju akcji rozgrywającej się w płaszczyźnie metadyskursywnej. W jej efekcie tematyzacji ulegają sposoby literackiego naśladowania. Wypowiedź wskazuje na pewne „miejsca” w historii literatury i w rzeczywistości. Dookreśla własną tożsamość w krytycznej autorefleksji i równocześnie zwrócona jest ku widzowi-czytelnikowi, który waha się między dystansem a współdziałaniem, doznaje efektu „wyobcowania”. Słusznie przeto autor książki zwraca uwagę nie tylko na funkcje strukturalne „teatru w teatrze”. Dostrzega również jego „wewnętrzzną funkcję hermeneutyczną”.

Sądzić można, że swe rozważania Manfred Schmelling podporządkował tezie o postępującej destrukcji pełnego repertuaru „dojrzałych” form „teatru w teatrze” odziedziczonych po baroku. Świadczą o tym nie tylko przykłady dramatów dobrane do celów analitycznych, ale i refleksja historycznoliteracka autora obejmująca okres od początków w. XVIII do połowy XX wieku. Z jednej strony znakiem destrukcji jest ograniczenie „autonomii” teatru na rzecz satyryczno-dydaktycznych celów, z drugiej — przeciwnie — nowa tożsamość teatru okupiona utratą wiary w jego „skuteczność”. Tak czy inaczej, owe procesy dokonywały się w aktach przekraczania norm, w kolejnych starciach ze zinstytucjonalizowanymi wartościami literackimi i pozaliterackimi. Jeden z aspektów owego procesu Schmelling wypukla rozważając „wojnę teatrów” w XVIII-wiecznej Francji, gdy Théâtre Italien i Théâtre de la Foire walczyły o prymat nad Comédie Française i Operą.

Ów „dialog” przełożony został, rzecz prosta, na język konkretnych relacji scenicznych i zaowocował takimi dziełami jak choćby *La Querelle des Théâtres* Lesage'a i Lafonta. Autor słusznie eksponuje wielowarstwowość tego konfliktu. Bo był to nie tylko protest przeciw teatrom protegowanym przez dwór, ale i spór klas oraz reprezentujących je modeli twórczości: dynamika i żywiołowość ludowych form teatralnych kłóciły się z rygorami „*théâtre bien fait*”. Ówczesne formy „teatru w teatrze” wchodziły w alians z parodią i świadomie naruszały klasyczne reguły sztuki. Mieściły się w granicach szeroko rozumianej opozycji i jako akty przekraczania norm stanowiły tej opozycji wykładniki.

Zgrabna formuła charakteryzująca „teatr w teatrze” jako „udramatyzowaną historię literatury” jest, jak widać, niezwykle pojemna. Obejmuje ona nie tylko elementy strukturalne wypowiedzi, ale i wskazuje na jej związek z ideami — zarówno literackimi, jak społecznymi. Potwierdza ją np. komedia Justusa Mösera *Die Tugend auf der Schaubühne; oder: Harlekin's Heirath*, odzwierciedlająca dyskusję, jaka toczyła się w ówczesnych Niemczech nad formą i funkcjami sztuki. Owa „steatralizowana *art poétique*” (s. 32) była manifestem etyczno-estetycznym. Głosiła wiarę w „skuteczność” sztuki. Wiarę, która niedługo później, bo już w ironicznej komedii Friedricha Maximiliana von Klingera, uległa podważeniu.

W tej perspektywie szczególnie ważne wydają się rozważania Schmellinga nad komediami Ludwiga Tiecka (*Kot w butach* i *Świat na opak*). Po pierwsze dlatego, że w komediach tych dochodzi do głosu nowa świadomość teatralna i literacka. Po drugie zaś z tego powodu, iż sztuki Tiecka antycypują, zdaniem Schmellinga, pojawienie się XX-wiecznych eksperymentów teatralnych. Dlatego autor z uwagą analizuje tę paradoksalną formę „teatru w teatrze”; wskazuje zbieżności i różnice między koncepcją Tiecka a ideą ironii romantycznej Friedricha Schlegla. Charakterystyczne jest bowiem, że skrajny autotematyzm tych sztuk nie przeczy wyraźnie sygnalizowanej w nich satyrze, której ostrze skierowane było zarówno przeciw dominującą u schyłku XVIII w. konwencjom literackim, jak normom społecznym i politycznym. Otóż proces mnożenia poziomów gry i przekraczania granic między nimi jest przedstawiony. Wewnętrzna refleksja rodząca spotęgowanie iluzji spotyka się z tendencją przeciwną. W efekcie dochodzi do „ironicznej redukcji iluzji teatralnej” (s. 40).

Gra między dramaturgiczną ramą a wewnętrznymi poziomami stwarzająca rodzaj „teatralnego *perpetuum mobile*” (s. 42) potwierdza ideę bezwzględnej autonomii sztuki i równocześnie ujawnia satyryczne intencje autora. Schmelling podkreśla tu rzecz niezwykle istotną. Mianowicie to, iż rodzący się w efekcie akcji między poziomami destrukcyjny impuls „kompromituje zarówno teatr w jego całkowitości, jak publiczność, która żywi się fikcją” (s. 44). W ten sposób Tieck podważył konwencję komedii jako środka komunikacji artystycznej. Jego teatr, do wodzi Schmelling, „już w chwili swych narodzin popelnia samobójstwo” (s. 44).

W istocie powyższe refleksje dzieli już tylko krok od rozważań nad destrukcją dramatycznej gry w sztuce *Pod zieloną papugą* Schnitzlera. Bliskie są one także tezie o „niemożliwości dramatu”, którą postawił Peter Szondi analizując ongiś twórczość Pirandella.

Schmelling podkreśla ścisły związek ewolucji współczesnego dramatu z przemianami społecznymi. Za nie mniej istotne uznaje odniesienie do rozważań o XX-wiecznej świadomości artystycznej. Mówi o analogii między autorefleksyjnością literatury a alienacją współczesnego człowieka. Podkreśla współzależność między rozwojem form „teatru w teatrze” a ewolucją gatunków tragikomicznych, jakie właśnie u progu XX w. osiągnęły swoją dojrzałość. Zatem przekraczanie norm — ich „produktem” jest tragikomedie — które sankcjonował kanon, doprowadziło do

zakwestionowania samej instytucji kanonu. To przekraczanie norm stało się normą⁹. Konsekwencją tego procesu jest absolutna relatywizacja. W dramacie obejmuje ona nie tylko plan świata przedstawionego, ale całe dzieło, które w nieskończonych odbiciach powiela własną strukturę i niejako uwewnętrznia sferę swych odniesień. Kategorie iluzji i rzeczywistości rozmywają się, są względne.

Rozważania nad twórczością Pirandella stanowią dla Schmellinga punkt odniesienia do refleksji nad twórczością Arthura Schnitzlera, którą badacz określa mianem „pirandellizmu *avant la lettre*” (s. 99). W ich świetle ujmuje również autotematyzm w dramatach Petera Weissa, Günthera Grassa, Eugène'a Ionesco, Toma Stopparda i Jeana Geneta, by wymienić wszystkich autorów omawianych sztuk. Trudno nie przystać na taką propozycję analizy porównawczej. Wszak Pirandello zbudował pewien wzorzec współczesnej formy „teatru w teatrze” i, co szczególnie ważne w pracy Schmellinga, poddał radykalnej krytyce naturalistyczną koncepcję *mimesis*. Jego nazwisko wiąże się z hasłem oznaczającym szczególną formę XX-wiecznej świadomości teatralnej.

Oczywiście, świadomość natury teatru i jego uwarunkowań w różny sposób przejawia się w każdym z analizowanych przez Schmellinga dramatów. „To, co wyraża się w nader banalnej formule Schnitzlera: »Rzeczywistość przekształca się w grę — gra w rzeczywistość«, u Pirandella i Geneta streszcza się w egzystencjalnym problemie komunikacji i relacji między ludźmi” (s. 72) — dowodzi badacz. Z kolei u Pirandella próba połączenia sztuki i życia podważa formę przedstawienia teatralnego. Natomiast u Geneta wewnętrzna refleksja prowadzi do afirmacji teatru. Sposób ujęcia relacji „rzeczywistość—teatr”, „życie—gra” odzwierciedlony zostaje w interakcjach oraz w koncepcji postaci. Inaczej rzecz przedstawia Pirandello, inaczej Genet — by pozostać przy tych samych przykładach. Założenia estetyczne autora *Sześciu postaci* [...] ucieleśnione są w figurach zbudowanych na modłę literacką. Bardziej skonkretyzowane postaci w *Balkonie* umożliwiają przedstawienie konkretniejszych „nieliterackich” relacji społecznych. Schmelling przeprowadzając porównania za każdym razem wyraźnie określa ich płaszczyznę. Raz jest nią temat, jak w przypadku rewolucji w utworach Schnitzlera, Grassa, Weissa, Geneta. Innym razem relacje między poziomami gry. Dzięki temu precyzuje podobieństwa i różnice. Dzięki temu może przeciwstawić zamysł Pirandella, polegający na doprowadzeniu do absurdu naturalistycznej koncepcji *mimesis*, paradoksalnej próbie restrykcji trzech odmian w dramacie Grassa.

Autor *Métathéâtre et intertexte* nie klasyfikuje współczesnych form „teatru w teatrze”. Jednak przeprowadza wyraziste rozgraniczenie między formami skrajnie autotematycznymi oraz takimi, w których eksponowanie metateatralności nie prowadzi do rezygnacji z ideału zaangażowania politycznego i społecznego. Przykładem „narcystycznego teatru”, jak to badacz określa odwołując się zapewne do badań nad metapowieścią, są dramaty Ionesco (*Improwizacja*) i Stopparda (*Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*). Dramaty, których autotematyzm „żywi się wyłącznie efektem intertekstualności” (s. 90). Natomiast formy drugiego rodzaju — przykład *Plebejskich prób powstania* Grassa — świadczą o podejmowanych usiłowaniach zgłębienia ograniczeń i możliwości skutecznego oddziaływania poprzez teatr.

Próba zamknięcia w niewielkiej książeczce bardzo obszernego materiału jest niewątpliwie zadaniem trudnym. Manfred Schmelling znajduje istotną pomoc w obszernej literaturze przedmiotu. Dążenie do syntezy okupuje pobieżnym potraktowaniem jednej przynajmniej kwestii. Mowa o personalizacji wypowiedzi

⁹ Rozważania Schmellinga współbrzmia z uwagami Z. Łapińskiego (*Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 63) o tragifarsie jako kluczowej kategorii estetycznej naszego wieku.

dramatycznej jako całości. Autor parokrotnie stwierdza, co prawda, że wielopoziomowa wypowiedź dramatyczna upodobnia się do wypowiedzi narracyjnej. Myśl tę sformułował ongiś Szondi. Jednak nadal pozostaje ona intrygującą metaforą, której więzi motywacyjnych Schmelling nie wyjaśnia.

Charakterystyczne, że termin „intertekstualność” pojawia się w omawianej książce po raz drugi dopiero na końcowych stronicach. Sądzić można, że autor chce go zarezerwować na określenie twórczości literackiej, która odzwierciedla świadomość, jaka mogła ukonstytuować się w konsekwencji kolejnych przekroczeń. Zatem przedstawiona przez Schmellinga „akcja” zobiektywizowana w historyczno-literackich faktach w jakiś sposób ilustruje istotę polemiki Richarda J. Schoecka z Rolandem Barthes'em. Z pewnością pomaga ją zrozumieć.

Janusz Margański