

Michał Głowiński

Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 47-76

1989

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.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

INTERTEKSTUALNOŚĆ W MŁODOPOLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ

1

Intertekstualność w krytyce jest zjawiskiem swoistym, nie można bowiem każdego cytatu, streszczenia czy odwołania do innych tekstów, występujących w dyskursie krytycznym, traktować jako jednego z jej przejawów. Nie stanowi ona jego przyrodzonej właściwości, a gdy się w nim pojawia, zajmuje pozycję szczególną i zakłada spełnienie różnego rodzaju warunków. Krytyka jest domeną metatekstualności, chciałoby się powiedzieć: metatekstualności realnej, poza takimi — rzadkimi — przypadkami, jak *Doskonała próżnia* Lema, kiedy krytyk sam kreuje omawiane teksty. Trzeba na wstępie przypomnieć ten truizm, nie tylko dlatego, że — jak się okaże — relacje między metatekstualnością a intertekstualnością tworzą ważny problem, przede wszystkim z tej racji, że tutaj już u samego początku ujawniają się różnice w funkcjonowaniu pewnych krytycznych procedur. Autorka jedynej znanej mi pracy o intertekstualności w dyskursie krytycznym, brazylijska romanistka Leyla Perrone-Moisés, stwierdza dobitnie:

Zagadnienie intertekstualności krytycznej różnie się zarysowuje zależnie od sposobu, w jaki traktuje się krytykę: jeśli traktuje się ją jako metajęzyk, granica dyskursywna zostanie zachowana; jeśli rozpatruje się ją jako *écriture*, granica ta podlega uchyleniu¹.

Chodzi tu o granice między dwoma rodzajami dyskursów — między dyskursem literackim a dyskursem krytycznym, który się w taki czy inny sposób do tamtego odnosi. „*Écriture*” znaczy tutaj: swoiste metody budowania dyskursu. Ów jedyny artykuł na temat tego zjawiska zawiera wiele interesujących obserwacji, jest niewątpliwie pionierski, ma wszakże jedną zasadniczą wadę: Perrone-Moisés rozpatruje dyskurs krytyczny, w którym intertekstualność stanowi podstawową zasadę budowy tekstu,

¹ L. Perrone-Moisés, *L'Intertextualité critique*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 375.

jako zjawisko specyficznie współczesne, bez precedensów w historii; w jej ujęciu stanowi on wynalazek Barthes'a, Blanchota i Butora. W niczym nie uchybiając oryginalności trzech panów B., stwierdzić wypada, że jest to zjawisko dużo starsze, o rozległych tradycjach (wymieńmy choćby twórczość krytyczną Charles'a Du Bos). W Polsce skryształizowało się ono na początku w. XX i stanowi jedną z głównych właściwości krytyki literackiej Młodej Polski w drugiej fazie jej rozwoju (mniej więcej od r. 1900). Oczywiście, nie można mieć pretensji do badaczki znad Amazonki, zajmującej się krytyką tworzoną nad Sekwaną, że nie wie o tym, jak się rzeczy miały nad Wisłą. Nie był to jednak fenomen specyficznie polski, miał zasięg europejski, charakteryzował także krytykę francuską tamtej epoki. Nie skryształizował się on zresztą dopiero na przełomie wieków, choć wtedy właśnie stał się jednym z wyróżników krytyki literackiej, występował już w krytyce romantycznej, w Polsce — w artykułach Mochnackiego. O tej tradycji także należy pamiętać.

Od razu na wstępie chciałbym stwierdzić, iż rzecz dotyczy czegoś więcej niż metod przytaczania czy nawet pewnych właściwych krytyce tej epoki cech stylistycznych. I one są ważne, ale w pewnych przypadkach stanowią tylko zewnętrzny wyraz zjawisk i procesów, które określiły tak samą koncepcję krytyki jako swoistego typu działania, jak wpłynęły na kształt tego, co najważniejsze dla dyskursu krytycznego. Intertekstualność w tej postaci, w jakiej pojawiała się w krytyce młodopolskiej, jest pewną ogólną koncepcją krytyki (zwykle zresztą nie formułowaną w wypowiedziach metakrytycznych i nie wiadomo, w jakim stopniu uświadomioną), jest swoistym zespołem reguł, które ją określały. Przejawia się ona w trzech zasadniczych dziedzinach. Intertekstualność² jest więc w krytyce młodopolskiej, po pierwsze, metodą budowy dyskursu krytycznego; po drugie, jest czynnikiem określającym i regulującym relacje, jakie zachodzą między podmiotem krytycznym a tekstem literackim (w konsekwencji — także odbiorcą) i, po trzecie, stanowi domenę aksjologii, wiąże się zawsze z pewnymi wartościowaniami. Przejawy młodopolskiej intertekstualności krytycznej chciałbym analizować właśnie w tych trzech dziedzinach.

2

Głównym przejawem intertekstualności w tekście krytycznym jest mowa pozornie zależna, wydaje się, że można nawet nazywać ją krytyką w mowie pozornie zależnej. Od razu wszakże należy dodać: mowa pozornie zależna w szczególnej postaci. W tekście narracyjnym, stanowiącym jej zasadniczą domenę, jest ona swoistą relacją między dwoma szeregami mowy: narratora i postaci. Tak ujęta, staje się zwykle (choć

² Zob. mój artykuł *O intertekstualności* („Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4).

nie zawsze) przejawem dialogiczności w klasycznym Bachtinowskim sensie, nie kojarzy się jednak, a w każdym razie kojarzyć się nie musi, z intertekstualnością. Rozpatrywane z tego punktu widzenia, stosunki między dwoma szeregami mowy są zjawiskiem ściśle wewnątrztekstowym, w ich obrębie pojawić się wprawdzie mogą odwołania do jakiegoś innego tekstu (bądź innych tekstów), które jednak tworzą zjawisko drugiego rzędu, marginesowe. W powieści Żeromskiego mowa pozornie zależna jest swoistą relacją między narratorem a Cedrą lub Olbromskim. Inaczej wszakże układają się rzeczy wówczas, gdy mowa pozornie zależna kształtuje się jako relacja między mową podmiotu a wprowadzanymi w obręb jego wypowiedzi elementami jakichś rzeczywiście istniejących tekstów. I tak właśnie dzieje się w krytyce. Nie zmierzam jednak do prostego przeciwstawienia mowy pozornie zależnej krytycznej i mowy pozornie zależnej narracyjnej, podziały przebiegają nieco inaczej. Zależnie od tego, czy punktem odniesienia jest realnie istniejący tekst. Mowa pozornie zależna zorientowana intertekstualnie może występować tylko w pewnego typu utworach narracyjnych, tych, które opierają się na dokumentach, na ogół nie cytowanych bezpośrednio, ale różnymi sposobami wprowadzanych w narrację. Ze zjawiskiem takim mamy do czynienia — co świetnie pokazał Włodzimierz Bolecki — w opowieściach biograficznych Berenta³. Nie będzie przesadą, jeśli się powie, że Berent postępował tutaj nie w myśl zasad, które sam wypraktykował w swych powieściach, ale tak, jak kształtowano dyskurs w młodopolskiej krytyce. Tę swoistą odmianę mowy pozornie zależnej, w której jednym z partnerów są konkretne teksty, wszystko jedno jakie, dokumenty i pamiętniki jak w przypadku Berenta czy współczesne i dawniejsze utwory literackie jak w przypadku krytyki z początku wieku, nazywać będę intertekstualną mową pozornie zależną.

W młodopolskiej krytyce literackiej jest ona zjawiskiem o ogromnym zasięgu i różnych stopniach zaawansowania. Jej formą najprostszą i zarazem najbardziej tradycyjną jest mowa pozornie zależna służąca jednemu wyrażeniu zarysowanemu celowi: referatowi cudzych poglądów. W takich przypadkach jej punktem odniesienia są teksty dyskursywne, a w wyjątkowych jedynie razach utwory literackie. W obszernej rozprawie Ignacego Matuszewskiego o estetyce Ruskina czytamy:

Wielki artysta nie może być tylko wirtuozem i technikiem, lecz musi posiadać wielkie zalety moralne. To nam objaśnia ów dziwny na pozór, a jednak niezaprzeczony fakt, że dzisiaj, kiedy posiadamy takie mnóstwo zręcznych malarzy, rzeźbiarzy i architektów, tak trudno jednak o dzieła prawdziwie wielkie, które by można postawić na równi z posągami i świątyniami Greków lub katedrami wieków średnich. Gdyby sam talent wystarczał, to cóż byłoby łatwiejszego jak, korzystając z doświadczenia tylu pokoleń, stworzyć arcydzieło?

³ W. Bolecki, *Jak są zrobione cytaty*. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta. Jw., 1988, z. 1.

A tymczasem czasy obecne nie zdołały nawet wydać swego własnego stylu, co jednak było udziałem epok uboższych w naukę i nie posiadających nawet części środków, jakimi rozporządza technika dzisiejsza.

Czegóż nam brak? Zalet moralnych, zwłaszcza pokory, której miejsce zajęła próżność i pycha⁴.

Tak skonstruowany wywód ciągnie się jeszcze długo i — jak by się wydawało — można go w pełni przypisać Matuszewskiemu, nic bowiem nie wskazuje na to, by nie był on czystym i prostym przekazem żywionych przez niego poglądów. Ten fragment jego rozważań zaczyna się jednak od zdania:

Wychodząc z tak mistycznego założenia, musiał Ruskin traktować sztukę jako kapłaństwo i apostołstwo.

— a kończy się w ten sposób:

Na tych zasadach buduje Ruskin ustrój przyszłego społeczeństwa, ustrój utopijny, niemożliwy na pozór, ale — zdaniem filozofa angielskiego — konieczny...⁵

Słowa te różnią się od tych wszystkich, dla których stanowią obramowanie. Różnią się, bo Matuszewski patrzy w nich na Ruskina z zewnątrz (może więc także jawnie go oceniać), podczas kiedy we właściwym wywodzie przedstawia jego poglądy od wewnątrz — i czyni to także wtedy, gdy — jak można się domyślać — nie całkiem się z nimi identyfikuje. Mowa pozornie zależna służąca referowaniu jest zazwyczaj wyraźnie wydzielona, w jakimś sensie pełni funkcję streszczenia (mamy tu do czynienia ze streszczeniem typu *digest*, w którym oznaki referowania zostały usunięte⁶). Ten moment wydaje się szczególnie ważny, jeśli się weźmie pod uwagę, jaką rolę odgrywało streszczenie w krytyce pozytywistycznej lub z pozytywizmu się wywodzącej, od-

⁴ I. Matuszewski, *Estetyka jako czynnik wychowawczo-społeczny. (Teorie Johna Ruskina i prerafaelici angielscy)*. [„Gazeta Polska” 1897]. W: *Pisma*. Wydał, charakterystykę autora, bibliografię i przypisy opracował J. Muszkowski. T. 1. Warszawa 1925, s. 61. Tu i dalej informacje zawarte w klamrach po tytule pracy odnoszą się do jej pierwszej publikacji (jeżeli nie zaznaczono inaczej).

⁵ *Ibidem*, s. 61, 62.

⁶ W sposób szczególny postępował w swych rozprawach z lat dziewięćdziesiątych M. Zdziechowski, zaznaczał bowiem w osobnych przypisach, że streszczając posługiwał się formułami omawianego pisarza. W pracy o Schurém dorzucił przypis (*Edouard Schuré i ezoteryzm*. W: *Szkice literackie I*. Warszawa 1900, s. 114): „Streściłem dzieje Psyche przeważnie słowami samego Schuré”. Postępował tak nie tylko wówczas, gdy analizował dzieła autorów obcych — podobny przypis zamieścił po swym omówieniu poematu *Asnyka Ociemniały Tamiris* (studium *Twórczość liryczna Asnyka*. W: *jw.*, s. 161). W tej praktyce Zdziechowskiego wyraża się jego niewątpliwy dystans wobec stylu przytaczania funkcjonującego w krytyce młodopolskiej.

grywało jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, przede wszystkim w recenzjach, ale nie tylko w nich⁷.

Ten typ mowy pozornie zależnej wydaje się historycznie doniosły. Także dlatego, że i w jego obrębie zaczęły dokonywać się interesujące i znaczące przemiany. Nie można ich jeszcze dostrzec w cytowanej rozprawie Matuszewskiego, są one jednak dobrze widoczne np. w artykule Antoniego Langego o książce Maeterlincka *Le Trésor des humbles*, przedstawianej jako ważna nowość literacka⁸. Lange w zasadzie nie streszcza, a gdy to czyni, zaciera wszelkie ślady referowania. Szczegółowo i gruntownie przedstawia zawartość tego dziełka, ale jakby rezygnuje z mówienia o nim od siebie, z zewnątrz, o Maeterlincku pisze — Maeterlinckiem, w konsekwencji język autora referującego w dużym stopniu podporządkowany został językowi autora referowanego: w mowie pozornie zależnej utrzymany jest w zasadzie cały artykuł. I nie ma ona już tak wyraźnych jak u Matuszewskiego oznak delimitacyjnych, jest też dużo bardziej ekspansywna. I jak zwykle się dzieje w tego rodzaju przypadkach, potrzeba dosłownego cytatu została znacznie ograniczona. Skoro o danym pisarzu pisze się jego językiem, skoro ów język jakoś swoimi słowami się rekonstruuje, bezpośrednie cytowanie staje się sprawą drugorzędną. Wydaje się to zrozumiałe, skoro wiele formuł z analizowanego dzieła przeniknęło do głównego tekstu referującego.

Artykuły Matuszewskiego i Langego stanowią dobitny przykład ważnego historycznie procesu. Trzeba bowiem pamiętać, że w latach dziewięćdziesiątych pisano bardzo dużo o zachodnich nowościach literackich i o koncepcjach myślicieli głośnych w świecie, omówienia, referaty, sprawozdania to był doniosły w tym czasie dział krytyki literackiej, o dużym zasięgu oddziaływania. I wydaje się, że w nim właśnie zaczęła się kształtować krytyczna mowa pozornie zależna o charakterze intertekstualnym, choć w wielu wypadkach — jak w artykule Matuszewskiego o Ruskinie — proces ten miał charakter dopiero wstępnego. Jego historycznego znaczenia nie można jednak nie doceniać.

Mowa pozornie zależna zaczęła być stosowana w krytyce młodopolskiej na wielką skalę dopiero około r. 1900, stając się jednym z wyróżników charakteryzujących drugą fazę jej rozwoju. Sfera zastosowań tej metody budowania dyskursu krytycznego znacznie się poszerzyła. Z przyjętego tu punktu widzenia artykuły referujące obcojęzyczne teksty teoretyczne, filozoficzne czy choćby — jak *Skarb pokornych* Maeterlincka — z pogranicza traktatu, rozmyślenia i literackiej fantazji stały

⁷ O roli streszczenia w krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych, tak czy inaczej związanej z pozytywizmem, zob. E. Gaworska, E. Ichnatowicz, W. Klemm, *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Wrocław 1986, zwłaszcza s. 166—168.

⁸ A. Lange, *Najnowsze dzieło M. Maeterlincka („Le Trésor des humbles”)*. „Głos” 1897, nry 2—3.

się zjawiskiem marginesowym. Mowę pozornie zależną zastosowano już nie tylko w pracach przedstawiających obce książki, ale w tekstach krytycznych wszelkiego rodzaju, przede wszystkim tych, których przedmiotem stała się rodzima literatura współczesna, w ten sposób pisano o Żeromskim, Berencie, Wyspiańskim, Kasprowiczu, ale także o wybitnych dziełach literatury obcej i o polskich poetach romantycznych. Można by zaryzykować twierdzenie, że mowa pozornie zależna stała się w zasadzie środkiem uniwersalnym, dającym się zastosować we wszelkiego rodzaju przypadkach (oczywiście poza takimi gatunkami krytycznymi, jak manifest, w których projektuje się literaturę mającą powstać), środkiem, jakim posługiwali się z większą lub mniejszą konsekwencją najwybitniejsi krytycy epoki: Brzozowski, Miriam, Lack, Ortwin, Matuszewski, Artur Górski (tylko Irzykowskiemu — co charakterystyczne — ta metoda postępowania krytycznego na ogół pozostała obca). Chodzi jednak o coś więcej niż tylko o zasięg zjawiska. Faktem pierwszej wagi jest to, że posługiwanie się mową pozornie zależną wpłynęło na przekształcenie dyskursu krytycznego, odebrało mu właściwości traktowane dotąd jako jego kanoniczne wyróżniki i wprowadziło żywioły, które wydawały się mu obce, a w każdym razie znajdowały się poza jego obrębem lub odgrywały w nim role uboczne.

A stało się tak dlatego, że utwór literacki był już czymś więcej niż tylko przedmiotem rozważań krytycznych, stał się ich zasadniczym językowym punktem odniesienia, swojego rodzaju dawcą języka. Krytyk nie tylko pisał o dziele, ale w jakiś sposób je absorbował, przyswajał sobie jego elementy, posługiwał się właściwymi mu kategoriami. Nie tylko więc pisał o nim — w jakiś sposób, w mniejszej lub większej mierze, pisał nim. Nie narzucał mu bezpośrednio swojej mowy, przeciwnie, usiłował ten język przejąć. Jeśli przez analogię do tekstu narracyjnego powiemy, że dyskurs krytyczny i język dzieła literackiego to dwa odrębne szeregi mowy o wyrazistych właściwościach szczególnych, to nie możemy przeoczyć faktu, że oba te języki zawsze wchodzą w pewne związki, że zawsze kształtują się pewne zależności między nimi. W krytyce jednak, w której głównym czynnikiem jest intertekstualna mowa pozornie zależna, zjawisko to przybiera postać swoistą i dużo bardziej niż w innych przypadkach zaawansowaną. Gdy dzieło literackie staje się tak rozumianym punktem odniesienia, jego język ma wszystkie po temu dane, by nie tylko przeniknąć do dyskursu krytycznego, ale także nad nim zapanować, by stać się mową dominującą. I to jest właśnie podstawowa sprawa wówczas, gdy przedmiotem rozważań jest intertekstualność w krytyce literackiej. Sprawa podstawowa, gdyż dotyczy zasadniczych właściwości języka tej krytyki, pełnionych przez nią funkcji oraz stosunku do odbiorców. A przede wszystkim budowy dyskursu krytycznego, kwestionującego wszystkie dotychczasowe jego formy.

Zanim przedstawimy konsekwencje tego procesu, musimy pokazać, w jaki sposób język dzieła przenika do dyskursu krytycznego. Od razu stwierdzić trzeba, że nie za sprawą klasycznego cytatu — ten odgrywa rolę stosunkowo niewielką, nie znam pracy krytycznej z tej epoki, w której występowałyby coś w typie montażu przytoczeń, a bezpośrednia mowa krytyka ograniczałaby się jedynie do swego rodzaju konferansjerki⁹. Cytat nie określa, a w każdym razie nie musi określać mowy krytyka, może w niej pozostać obcym ciałem, być jedynie enklawą cudzego wysłowienia. Trafnie pisał André Topia:

Cały klasyczny system reguł przytaczania opiera się właściwie na dwóch zakazach: zakazie modyfikowania zapożyczonego fragmentu i zakazie odwracania hierarchii przyznającej cytatom zaledwie status elementu posiłkującego (estetycznie, dydaktycznie, moralnie) tekst-nośnik. Dwa teksty nie oddziałują na siebie wzajemnie w żaden sposób. Mamy do czynienia z ich prostym zestawieniem, liczy się tylko zawartość treściowa, a zbliżenie nie pociąga za sobą kontaminacji. Naśladownictwu z kolei właściwe jest zatarcie wszelkich rzeczywistych relacji między tekstami i zastąpienie ich filiacją, jednostronną zależnością. Tekst drugi nie oddziałuje na tekst pierwszy, nieprzystępny i nienaruszalny. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z wyraźnym rozdziałem pod pozorami zbliżenia¹⁰.

Pozostawmy na boku sprawę naśladownictwa (swoiście tu rozumianego) i skonstatujemy, że właśnie te dwa zakazy, które regulują klasyczne praktyki cytowania, sprawiały, że dla krytyków młodopolskich cytaty dosłowny (a w tym sensie każdy cytaty jest ze swej natury dosłowny) i wyodrębniony był procedurą mało atrakcyjną (gdy Brzozowski w osobistym, ale zarazem i polemicznym wyznaniu pisał o cytacie, przyznawał mu znaczenie przede wszystkim dydaktyczne¹¹). To, co zwłaszcza ich frapowało, to nie zaznaczenie granicy między językiem dzieła będącego przedmiotem rozważań a językiem własnym, ale — przeciwnie — znoszenie wszelkich linii demarkacyjnych, nie separacja, ale — zbliżenie czy przenikanie. Pozostawmy tymczasem na boku podstawowe pytania: czy owo zbliżenie (lub przenikanie) może być kon-

⁹ Warto przypomnieć, że S. Lack w szkicu zatytułowanym „Legion” ([„Nowe Słowo” 1903]. Cyt. z: *Studia o St. Wyspiańskim*. Zebrał i przedmową poprzedził S. Pazurkiewicz. Częstochowa 1924, s. 6) pisał: „Można nawet wyobrazić sobie książkę na wskroś »oryginalną« utworzoną z cytaty!”. Była to oczywiście możliwość jedynie, w okresie Młodej Polski sporządzaniem centonów nikt się nie zajmował.

¹⁰ A. Topia, *Kontrapunkty Joyce'owskie*. Przełożył W. Maczkowski. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 346.

¹¹ Zob. S. Brzozowski, *Anti-Engels*. W: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Lwów 1910, s. 359, przypis: „Ja cytuję nieraz tam, gdzie według najdalej idących prawideł etyki literackiej mógłbym nie cytować, cytuję pisarzy zaledwie pokrewnych reprezentowanemu przeze mnie stanowisku i mógłbym wymienić dziesiątki pisarzy, o których ja pierwszy w Polsce mówić zacząłem, cytuję po to, by ludzie młodzi najwięcej i najwszechstronniej czytali”. Dla porządku warto odnotować, że u Brzozowskiego „cytuję” znaczy również tyle co „powołuję się”.

sekwentne i doprowadzić do identyfikacji, na jakie opory natrafia i jak zarysowują się jego możliwości, stwierdzmy tylko dobitnie, że kiedy w ten sposób przedstawia się ideał krytyki, klasyczny cytat okazuje się procederem mało funkcjonalnym lub — w przypadkach krańcowych — wręcz niefunkcjonalnym. Toteż nie przypadkiem nawet w omówieniach utworów poetyckich w młodopolskiej krytyce pojawia się przytoczeń niewiele, a jeśli już zyskują one kartę wstępu do tekstu nawet recenzenckiego, to na ogół nie stają się zwykłym przedmiotem komentarza czy analizy. Są bardziej składnikiem dyskursu krytycznego niż jego obiektem.

Słowa omawianego pisarza, rzeczywiste czy tylko domniemane, w taki lub inny sposób przez krytyka rekonstruowane czy po prostu wkładane mu w usta, nie są — powtórzmy — enklawami cudzej mowy, mają się stać integralnym składnikiem dyskursu krytycznego i promieniować na jego całokształt. W tej materii możliwe są rozwiązania rozmaite, niekiedy mowa pozornie zależna może być bliższa temu szeregowi mowy, który podlega podmiotowi krytycznemu, niekiedy zaś — zbliżać się do rzeczywistej czy jedynie domniemanej mowy pisarza. I wydaje się, że drugi przypadek nie tylko w krytyce młodopolskiej częściej występuje, ale też jest dla niej istotniejszy, nie chodzi bowiem o upodobnienie języka dzieła do języka tekstu krytycznego, ale — odwrotnie — upodobnienie języka tekstu krytycznego do języka dzieła, to on właśnie ma emanować na dyskurs tego, który o nim mówi. I dzieje się tak również wówczas, gdy epizody mające być rekonstrukcją mowy pisarza są dość wyraźnie wydzielone od tych fragmentów dyskursu krytyka, które w nie budzący wątpliwości sposób należą do niego i tylko do niego. Brzozowski tak odtwarza świat Dostojewskiego:

Dostojewski — czuje się to — ze łzami zachwyty wita [...] prawdę: człowiek nie potrzebuje być szczęśliwy, dość, aby był, tworzył, i Smierdiakow jest ostatecznym etapem przeciwnej dialektycznej linii. Ostatecznym słowem dążenia do szczęścia, wiary tylko w szczęście jest jego nienawiść do człowieka, do samego siebie, obrzydzenie. Człowiek może żyć tylko spalając samego siebie, przekraczając w ogniu namiętności samego siebie: tylko miłość do człowieka nieznanego, do stwarzania go, płonąca w ogniu namiętności, tylko ta bezgraniczna bezinteresowność wobec namiętności obnaża najgłębszą istotę człowieka — trawiący i kształtujący ogień bezwzględnego stwarzania. Żaden ideał, żaden postęp z jakimś ostatecznym usprawiedliwiającym rajem nie jest uzasadnieniem człowieka; wszystko to są więzienia, kłamstwa: prawdą jest tylko życie stwarzane przez szczerzy stosunek do samego siebie, do własnego swego twórczego, rwącego się w namiętności ja. Zbrodnia i grzech lepsze są niż kłamstwo duszy; lepsze, jeżeli zbudzi się w nich życie, trwalsze są, jeżeli choć zbrodnię swą tragiczniej bezinteresownie zdoła przeżyć człowiek.

To są myśli najbardziej istotne ¹².

¹² S. Brzozowski, *Kryzys w literaturze rosyjskiej*. [Powst. 1909]. W: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził O. Ortwin. Lwów 1912, s. 218—219.

Myśli czyje: Dostojewskiego czy Brzozowskiego? Na pytanie tak postawione w żaden sposób nie można jednoznacznie odpowiedzieć. Nie ma wątpliwości, że Dostojewski w ten sposób nie pisał, że to nie jest jego mowa, nawet jeśli w tym referującym czy *quasi*-referującym fragmencie znalazły się jakieś jego sformułowania. Ale wątpliwości również być nie może, iż krytyk traktuje te słowa nie jako opis czy streszczenie, jakie mógłby dać od siebie, ale jako reprodukcję, czy — lepiej — rekonstrukcję tego, co dla Dostojewskiego jest najważniejsze, co stanowi sedno jego myślenia, istotę jego wizji świata. Cytowanych rozważań nie można więc przypisać jednoznacznie podmiotowi krytycznemu, nie można tym bardziej, skoro zaznacza on tu wyraźnie, że nie mówi od siebie, czy — ostrożniej — że nie mówi tylko od siebie, ale też nie można ich traktować tak, jakby je wypowiedział Dostojewski. Są one między. I tutaj ujawnia się istota krytycznej intertekstualności. Krytyk nie narzuca swojego języka, nie jest analitykiem, który na przedmiot swych refleksji patrzy z zewnątrz i może o nim mówić tak, jakby nie brał pod uwagę, jak się mówi w dziele, ale też nie jest tym, który po prostu czerpie z dzieła takie czy inne elementy, by zademonstrować to, co uważa za jego zasadnicze właściwości, by pokazać, jak się przedstawia jego myślowy świat. Sprawą o podstawowej wadze jest właśnie przenikanie się języków, w takich przypadkach Brzozowski mówi Dostojewskim, ale też — co równie ważne — Dostojewski mówi Brzozowskim, przenikanie się, które jakże często prowadzi do różnego rodzaju interpretacyjnych nieporozumień (do sprawy tej powrócimy).

Omawiany fragment nie należy do tych, które nasuwają jakieś szczególne trudności interpretacyjne. Nie z tej racji, że to, co Brzozowski przypisuje Dostojewskiemu, w sposób nie budzący wątpliwości do wielkiego pisarza należy (zdaje się, że jest inaczej), lecz że dyskurs mający stanowić rekonstrukcję tego, co dla pisarza jest — zdaniem krytyka — najistotniejsze, został wyraźnie wydzielony: i na jego początku, i na końcu znalazły się jednoznaczne formuły sygnalizujące czytelnikowi, że o rekonstrukcję chodzi. Mamy tu do czynienia ze swojego rodzaju ramą, która niejako ma wyznaczać miejsce tego rodzaju fragmentów w całości tekstu. Nie stanowi to jednak reguły. W wielu przypadkach bowiem owe fragmenty rekonstruuje nie są w żaden sposób wyodrębnione z narracji krytycznej, a niekiedy po prostu sobie ją podporządkowują. Przykładów wiele, choćby esej Brzozowskiego o twórczości Barrèsa, niektóre artykuły Ortwina o Wyspiańskim (zwłaszcza studium o *Wyzwoleniu*) czy liczne fragmenty *Monsalwatu* Górskiego; można tu zresztą wymienić także prace tematycznie wykraczające poza nawet szeroko pojętą literaturę, przykładem najdobitniejszym jest *Filozofia romantyzmu polskiego* Brzozowskiego. Gdy dyskurs w krytyce komponowany jest w ten sposób, to, co pochodzi bezpośrednio od podmiotu krytycznego, co stanowi swojego rodzaju jawny komentarz, redukuje się do tekstu po-

bocznego, ogranicza — tak strukturalnie, jak funkcjonalnie — do didaskaliów. I didaskalia owe też nie zawsze muszą się pojawiać.

Czytając liczne stronicie książki Górskiego prostoduszny czytelnik może żywić przekonanie, że ma przed sobą wywody krytyka, nie zwracając uwagi, że — odbierane w ten sposób — są one dziwacznie skomponowane, a poszczególne ich segmenty nie zawsze pozostają w jasnym do siebie stosunku. Inaczej rzeczy będą się miały, gdy ów czytelnik, już wówczas nie prostoduszny, zda sobie sprawę, że to, co jakoby stanowi samodzielny i integralny dyskurs Górskiego, wcale takim dyskursem nie jest, że w wielu miejscach rozwija się on w ten sposób, by powtarzać tok myśli Mickiewicza, że to, co miało być tłumaczącą się sama przez się formułą krytyka, jest w istocie mniej lub bardziej dokładną parafrazą tekstów poety (nie — cytatem; dosłownych przytoczeń, co dla epoki charakterystyczne, jest w tej książce mało).

W przypadku studium o Mickiewiczu sprawa jest mniej skomplikowana, gdyż wykształcony polski czytelnik z mniejszym lub większym wysiłkiem może rzecz zweryfikować, a więc stwierdzić, że choć Górski cytuje poetę nader oszczędnie, tworzy dyskurs z jego formuł, tak by sugerować, że mówi nie tyle o Mickiewiczu, ile z Mickiewiczem, z jego pozycji (a tak właśnie się dzieje, mimo że — jak zobaczymy — podstawową sprawą jest tu nie rekonstrukcja historyczna, ale aktualizacja). W odmienny sposób kształtuje się sytuacja wówczas, gdy przedmiotem rozważań jest pisarz mniej znany lub w ogóle w Polsce nie znany. Jest to choćby przypadek wspomnianej już rozprawy Brzozowskiego o twórczości Barrèsa, rozprawy pozbawionej wszelkich informacji o pisarzu, pisanej „od środka”, tak jakby był on polskiej publiczności doskonale znany. Szkic ten rozpoczyna się, jak następuje:

Dlaczego jestem sobą, dlaczego zamknięty jestem w pewnym kole doświadczeń, czuć — dlaczego są one przede wszystkim zawsze moje, mają znany mi jak gdyby smak, zapach, budzą z dna istoty ten sam, należący do tego samego stylu organicznego oddźwięk fizjologiczny, dlaczego wszystko, co się spotka, obciążone będzie tą samą pamięcią? Dusza jest jak gleba wytwarzająca właściwą sobie roślinność psychologiczną myśli, uczuć, pożądań. Ale jeżeli nie podoba mi się roślinność mej duszy i jeżeli upokarza mię przeświadczenie, że wyrasta ona ze mnie, niezależnie ode mnie, kim jest ta część mojej istoty, która doznawać może podobnych upokorzeń i buntów, jak powstała, jakie są jej siły: co może ona wobec pozostałego wewnętrznego świata? ¹⁸

Zauważmy najpierw, że pytania są częstym wykładnikiem stylistycznym krytycznej mowy pozornie zależnej, pełnią rozmaite funkcje, tutaj jednak będą nas interesowały z tej racji, że pojawiają się na początku dyskursu. I znowu nieuprzedzony czytelnik gotów byłby przypisać je bezpośrednio Brzozowskiemu, uznać, że w ten sposób formułuje on żywą

¹⁸ S. Brzozowski, *Maurycy Barrès. (Ze studiów nad myślą francuską)*. [Powst. 1909]. W: jw., s. 232.

dla niego problematykę metafizyczno-egzystencjalną. Rzeczy wszakże układają się w inny sposób, co w pewnej mierze sugeruje już zdanie następujące:

Można by wyobrazić sobie, że zagadnienia tak scharakteryzowane są tylko konstrukcją dialektyka; jednak sprawy mają się inaczej¹⁴.

Zdanie to stanowi swojego rodzaju ostrzeżenie, choć trudno byłoby stwierdzić, że ono pytania te w zdecydowany sposób od podmiotu krytycznego oddala czy też że przypisuje je jakiemuś innemu podmiotowi. Struktura tekstu, choć brak w nim w zasadzie jakichkolwiek komentarzy zewnętrznych, jakichkolwiek wyrazistych atrybucji, nie pozostawia w tej materii wątpliwości. Pytania, od których rozpoczyna się esej, mają być powtórzeniem tych pytań, jakie omawiany pisarz zadaje sobie i światu. I w ten sposób, już na samym wstępie, krytyk realizuje przyjętą zasadę, cały czas mówi w tym studium tak, jakby wypowiadał się z pozycji Barrèsa, jakby między nim a głośnym wówczas pisarzem i publicystą nie istniał czy wręcz nie mógł istnieć żaden dystans; i zasadę tę przełamuje Brzozowski raz tylko, w obszernym fragmencie pisany w pierwszej osobie liczby mnogiej, o charakterze wyraźnie postulatycznym; fragment ten zapewne już w mowie pozornie zależnej utrzymany nie jest, stanowi dygresję ideologa. Dygresja owa, choć tak charakterystyczna dla stylu czy metody pisarskiej Brzozowskiego, w niczym nie zmienia układu rzeczy. Eсей ten stanowi doskonały, wręcz wzorcowy przykład krytyki od wewnątrz, krytyki, w której z założenia słowo krytyka ma być powtórzeniem języka pisarza, rekonstrukcją tego, co dla jego świata najbardziej istotne. Stanowi przykład konsekwencji daleko posuniętej i rzadko spotykanej. Jednym z następstw jest całkowite ograniczenie funkcji informacyjnych krytyki, Brzozowski nie powiadamia, co Barrès napisał, nie wymienia nawet — poza jednym przypadkiem — tytułów jego książek. Kiedy rekonstruuje się istotę dzieła, fakty stają się mało ważne.

I tu właśnie dochodzimy do trzech zasadniczych problemów: co stanowi właściwie przedmiot rekonstrukcji w tak pomyślanym tekście krytycznym, jak tak praktykowana intertekstualność wpływa na tok dyskursu krytycznego i — wreszcie — jak sytuuje czytelnika, jakie zadania mu wyznacza? Na pierwsze z tych pytań znaleźć można odpowiedź właśnie w eseju o Barrèsie. Brzozowski wyznaje:

Obchodzi mię psychologia autora: nie będę przytaczał ani streszczał jego specjalnych wywodów, poprzestaną na ich sensie ogólnym¹⁵.

Wyznanie sformułowane zdecydowanie i nie pozostawiające miejsca na wątpliwości i pytania. Rzeczywiście, Brzozowski dobrze podsumował swoją praktykę, ale jednak jej nie wyczerpał, tym bardziej zaś nie okre-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 252—253.

ślił w tych słowach metod postępowania innych krytyków epoki. Co więc było przedmiotem rekonstrukcji w ukierunkowanej intertekstualnie krytyce młodopolskiej? Odpowiedź nasuwa się sama przez się: dzieło lub zespół dzieł, ogólniej — twórczość danego pisarza (gdy przedmiotem obserwacji jest nie poszczególny utwór, ale cały dorobek twórcy; takich syntetycznych czy podsumowujących artykułów napisano w okresie Młodej Polski wiele).

Niekiedy jednak owa sfera rekonstrukcji zarysowana bywa skromniej. W takich przypadkach przedmiotem, na którym krytyk się koncentruje i który na swój sposób odtwarza, jest nie całe dzieło, ale jeden z jego elementów, zazwyczaj o podstawowym znaczeniu, przede wszystkim świat głównego bohatera. Przykładem może być krótki szkic Lacka o *Protesilasie i Laodamii* Wyspiańskiego, skupiający się na świecie głównej bohaterki¹⁶ (zjawisko takie spotyka się na ogół w szkicach o utworach dramatycznych, często właśnie — o twórczości Wyspiańskiego). Stwierdzenia ogólne, z pozoru pochodzące od krytyka i będące przekazem jego idei, są tylko tak czy inaczej parafrazowanym przekazem mniemań Laodamii, świat krytyka programowo ogranicza się do świata bohaterki. I tutaj właśnie, mimo tak zaprogramowanej skromności, ujawnia się cecha charakterystyczna tego rodzaju postępowania krytycznego.

Intertekstualność w krytyce młodopolskiej — można by tak powiedzieć — nie jest powierzchownym tekstów obcowaniem, z natury nie może, wręcz nie ma prawa redukować się do tego, co jawne, umieszczone na powierzchni, wyrażenie sformułowane. Niezależnie od tego, czy przedmiotem zainteresowań jest — jak w przywołanym szkicu Lacka — świat bohaterki znajdującej się w dramatycznej sytuacji, czy wielowątkowe dzieło lub też twórczość pisarza w całym swym bogactwie i skomplikowaniu, zadanie krytyka polega na przeniknięciu istoty dzieła, dotarciu do tego, co w nim ukryte najgłębiej i zarazem najważniejsze. Krytyk nie może ograniczać się do reprodukcji tego, co znajduje się na powierzchni, musi dotrzeć właśnie w te rejony, które bezpośrednio nie są mu dane, a niekiedy wydają się ukryte i ciemne. I taki jest cel jego postępowania, także wówczas, gdy z pozoru ogranicza się on do bezpośredniego przejmowania czy parafrazowania formuł, jakie występują w analizowanym tekście lub w jego większych czy mniejszych fragmentach. Krytyczna mowa pozornie zależna jest właśnie środkiem, który ma umożliwić realizację tak zakreślonego celu, intertekstualność wiąże się tu z czytaniem głębokim.

W reprezentatywnym dla tego sposobu postępowania krytycznego eseju Miriami o Kasprowiczu ważne jest przede wszystkim dotarcie do tego, co stanowi jakby samo sedno wizji świata właściwej poecie. Kry-

¹⁶ S. Lack, *Laodamia*. („*Protesilas i Laodamia*”). [„Nowe Słowo” 1903]. W: *Studia o St. Wyspiańskim*.

tyk, obficie parafrazujący jego sformułowania, nie zadowala się prostym powtórzeniem, reprodukcje i parafrazy otwierają jakby dostęp do tego, co naprawdę ważne i godne krytycznej refleksji. Mówiąc o tym, co wyznacza istotę twórczości poety, krytyk nie kopiuje po prostu jego formuł (choć często nimi właśnie się posługuje), poprzez reprodukcję wchodzi w jego świat, razem z poetą świat ogląda i razem z nim o tym świecie mówi, a to pozwala mu wyrzucić poza obręb rozważań wszystko, co wydaje się akcydentalne. Owo odtwarzanie istoty dzieła wiąże się bezpośrednio tak z konstrukcją podmiotu krytycznego, jak z właściwą krytyce młodopolskiej aksjologią; kwestie te będą omawiał w dalszych częściach tej pracy, tymczasem zaś skoncentruję się na wpływie, jaki ono wywiera na konstrukcję dyskursu krytycznego.

Wpływ ten ma zasięg ogromny — i wielkie znaczenie dla charakterystyki właściwości krytyki młodopolskiej. Nie będzie przesady, gdy się powie, że intertekstualność, tak jak ją krytycy okresu modernizmu praktykowali, kwestionuje klasyczne zasady dyskursu krytycznego. Kwestionuje, gdyż zjawiskiem o pierwszorzędnej wadze staje się nie mówienie o dziele, tak jak je krytyk ze swych zewnętrznych pozycji postrzega, ale mówienie dziełem i — by rzecz tak sformułować — z dziełem. Przyjęcie takiego założenia stawia pod znakiem zapytania dotychczasowe metody i konwencje krytyki. Dyskurs przestaje się opierać na wyraźnie przedstawionych tezach, gdyż przyjmując tego rodzaju koncepcję krytyki, tez takich nie sposób sformułować. A jeśli nawet tezy się pojawiają, to zwykle nie wiążą się z przewodem dowodowym o klasycznym kształcie. Krytyk nie może przedstawiać logicznie zbudowanej argumentacji, a jeśli nawet nie całkiem z niej rezygnuje, to siłą rzeczy traci ona dawną pozycję, schodzi na margines. Więcej, chcąc dotrzeć do tego, co dla dzieła najbardziej relewantne, krytyk rezygnować musi w dużej mierze z wszelkich kategorii ogólnych, to bowiem, co najistotniejsze, najintymniej dziełu właściwe, jest zawsze jednostkowe i niepowtarzalne. I tutaj właśnie ujawnia się problem terminologii.

Jest to sprawa odrębna i nie tu miejsce, by poddawać ją analizie. Nie można jednak nie zauważyć, że intertekstualna koncepcja krytyki ukształtowana w okresie Młodej Polski zakładała jeśli nawet nie pełną eliminację terminologii (byłoby to niemożliwe), to radykalne jej ograniczenie. Repertuar terminologiczny tamtej epoki nie był bogaty, ale nawet w tej postaci, w jakiej wówczas funkcjonował, zakładał narzucanie kategorii ogólnych na to, co ze swej natury miało być jednostkowe i niepowtarzalne, powstał więc konflikt z tym, co stanowiło w tej krytyce jedno z założeń podstawowych. Niemal stało się regułą, że tam, gdzie krytyk zaczyna posługiwać się w sposób nieograniczony terminami, porzuca praktyki intertekstualne. Ostatni fragment wzmiankowanego już eseju Miriama o Kasproviczu zaczyna się tak: „Słów [...] kilka o formie naj-

zewnątrzniejszej”¹⁷; tą „formą najzewnątrzniejszą” jest wersyfikacja i o właściwościach wiersza Kasprowicza mówi Przesmycki z zewnątrz, charakteryzuje je swoimi słowami, bo też innymi uczynić tego nie mógł. Fragment ten wyróżnia się nawet stylistycznie, napisany bowiem został klasyczną prozą krytyczną, odbiegającą radykalnie od wysoce zmetaforyzowanej, budowanej z parafraz tekstów poety, prozy, jaką posłużył się Miriam w zasadniczych częściach szkicu.

Konflikt terminologii i intertekstualności jest zjawiskiem o dużym zasięgu, widocznym tak u krytyków, którzy — jak Matuszewski — nie całkiem usankcjonowanymi terminami gardzili, jak i u tych, którzy w tej dziedzinie nie wychodzili poza to, co absolutnie konieczne. Ma on duże znaczenie tak dla budowy dyskursu, jak — ogólnie — dla języka, jakim przyszło krytyce się posługiwać. Dążność do mówienia o zjawiskach indywidualnych tak, by w najmniejszym stopniu sprowadzać je do kategorii ogólnych, powołała do życia szereg formuł jednorazowych, najczęściej zmetaforyzowanych, które — w sposób mniej lub bardziej pośredni — wywiedzione zostały z dzieł stanowiących przedmiot rozważań. To mówienie o dziele kategoriami, które z samego dzieła dają się wyprowadzić, miało jednak swoje granice. Symptomatyczny pod tym względem jest właśnie choćby ów szkic Miriam, gdzie krytyk wyraźnie wyodrębnił rozważania o „formie najzewnątrzniejszej”. I rzeczywiście, o tym, co najogólniej daje się określić jako zjawiska „formalne”, trudno mówić w inny sposób. I tutaj właśnie na ogół powstawał kompromis, pełna konsekwencja skazywała na rezygnację z problematyki, która tradycyjnie stanowiła sferę oglądu krytycznego; nie wszyscy krytycy młodopolscy na taką rezygnację się decydowali. Nie znaczy to oczywiście, że o „formie” mówili tylko wówczas, gdy do swych szkiców dołączali różnego rodzaju uzupełnienia; działo się inaczej, aczkolwiek zasada intertekstualności rozumiana jako przejmowanie w dyskursie krytycznym podstawowych kategorii występujących w dziele — zadania w tej dziedzinie utrudniała. Nie jest przeto przypadkiem fakt, że rozważania o „formie” pozostały domeną zbliżoną tak czy inaczej do klasycznych postaci dyskursu.

Kształtowanie związków intertekstualnych między dyskursem krytycznym a utworem literackim wpłynęło bezpośrednio na dwie doniosłe właściwości młodopolskich wypowiedzi krytycznych: ich literackość oraz swoiście pojmowaną politematyczność. Literackość wyraźna jest w samej budowie dyskursu, jak i — przede wszystkim — w materii, z jakiej został on skonstruowany. Skoro przestały obowiązywać klasyczne reguły budowy tekstu krytycznego, skoro rozpadły się dotychczasowe zasady argumentowania, ich miejsce zajęły wzory literackie, konkretnie — wzo-

¹⁷ Z. Przesmycki (Miriam), *Metamorfoza poety*. (Jan Kasprowicz). [„Chimera” 1902]. W: *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska. T. 2. Kraków 1967, s. 198.

ry tej literatury, którą krytyka się zajmowała. Intertekstualna mowa pozornie zależna pozwalała na niemal nieograniczone ich wchłonięcie, na takie nimi operowanie, jakby nie wymagało ono żadnego szczególnego umotywowania. Wystarczy zwykła nieuprzedzona lektura, by stwierdzić, że młodopolska krytyka literacka bardziej niż krytyka jakiegokolwiek innej epoki zmniejszyła dystans (a niekiedy wręcz go zniosła) wobec języka literatury — i właśnie intertekstualność odgrywa w tym procesie rolę decydującą. Stała się czymś w rodzaju zasadniczego łącznika. Chodzi tu o coś więcej niż o przyswajanie standardów stylistycznych, a wraz z nimi obowiązujących w tym okresie literackich manier, stawką jest daleko posunięte upodobnienie dyskursu krytycznego do dzieła literackiego.

Szczególnie dobitnym przykładem tej tendencji jest wprowadzanie w obręb tekstu krytyka wierszy nie będących cytatami. Z pozorów rozbijają one jego spójność, ujawniają jednak szczególnie dobitnie działanie pewnej zasady. Jak wiadomo, wiersze lubił wprowadzać do swych utworów krytycznych Brzozowski; uczynił to w rozważaniach o Norwidzie, Orzeszkowej, Żeromskim, Ibsenie, Dostojewskim¹⁸ i Nietzschem, a więc o autorach posługujących się — poza jednym wyjątkiem — prozą. Wiersze te, nie będące bezpośrednimi pochwałami pisarzy, tematycznie zróżnicowane, mają jakby — w poetyckim języku krytyka — odtworzyć to, co stanowi istotę omawianych utworów, przekazać ich świat w języku literatury, dostępnym także krytykowi, podporządkowanym jego celom. U podstawy tych praktyk Brzozowskiego, osobliwych nawet na tle krytyki epoki, tkwiło przeświadczenie, że właśnie wierszem można powiedzieć o literaturze to, co innymi sposobami wyrazić się nie da. Wiersze owe są bodaj najbardziej specyficznym świadectwem literackich aspiracji tej krytyki, ale też przykładem praktyk intertekstualnych. Utwór poetycki wprowadzony w obręb dyskursu krytycznego, nawet gdy nie jest montażem cytatów, stanowi jakby krytyczny ekwiwalent tego, co w twórczości omawianego pisarza krytyk uważa za najważniejsze. Brzozowski włącza wiersze tylko do tych prac, które dotyczą pisarzy szczególnie przez niego cenionych — i tu właśnie z dużą dobitnością ujawnia

¹⁸ Osobna sprawa to utwór Brzozowskiego *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej* (Kraków 1906), w całości wierszowany. Jak się zdaje, założeniem autora było wniknięcie w jak najgłębsze tajniki świata Dostojewskiego i odtworzenie ich w rapsodycznie kształtowanym poemacie. Rezultat okazał się fatalny, jest to jedyny bodaj utwór Brzozowskiego (jeśli nie liczyć wczesnych broszur popularyzatorskich) całkowicie zapomniany. Stosunkiem Brzozowskiego do Dostojewskiego zajęła się L. Jazukiewicz-Osełkowska w książce *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego* (Warszawa 1980) — niestety, z nader miernymi wynikami. Skoro już mowa o fragmentach wierszowanych w esejach Brzozowskiego, to trzeba wspomnieć o jednym odstępstwie od obowiązującej reguły: w szkicu *Koniec legendy* (z tomu *Kultura i życie*) obszerny epizod wierszem ma charakter medytacyjny, ale także polemiczny. Wyjątek ten został mi wskazany łaskawie przez prof. Henryka Markiewicza.

się aspekt aksjologiczny intertekstualności w krytyce młodopolskiej (do sprawy tej będziemy mieli okazję wrócić w dalszej części tego szkicu).

Wiersze te demonstrują także inne ważne zjawisko: swoście rozszerzoną pojemność młodopolskiego dyskursu krytycznego — zmieścić się w nim mogą rzeczy rozmaite. I także ono znajduje swoje uzasadnienie w intertekstualności. Krytyk ma prawo przejmować to wszystko, co znajduje się w dziele (lub to tylko, co mu mniej lub bardziej arbitralnie przypisuje) i — następnie — operować tymi przyswajanymi elementami bez zaznaczania dystansu, mówić tak, jakby mówił z wnętrza dzieła. A więc ma wszelkie dane, by do wyводу wprowadzać wątki rozmaite, jeśli tylko sądzi, że w taki czy inny sposób stanowią one powtórzenie lub rozwinięcie tego, co znalazł w dziele. Głównym uzasadnieniem tak charakterystycznej dla młodopolskiego dyskursu krytycznego politematyczności są więc także praktyki intertekstualne. W jego obrębie pojawić się mogą wszelkie możliwe wątki, jeśli tylko są przez nie motywowane. Odtwarzając to, co składa się na istotę dzieła, krytyk na pierwszym miejscu stawia nie porządek własnego dyskursu, ale — domniemany lub rzeczywisty — porządek owego dzieła. I o tym właśnie świecie mówi w mowie pozornie zależnej, niby od siebie, ale — najczęściej — w sposób zakładany przez dzieło. Stąd inwazja u krytyków epoki, zwłaszcza u Brzozowskiego, zdań ogólnych; czasem naiwni czytelnicy i interpretatorzy traktują je tak, jakby stanowiły dobitne sformułowanie idei przez krytyka wyznawanych, podczas gdy są to w większości kryptocytaty o różnym stopniu wyrazistości¹⁹. Niekiedy intertekstualna zasada budowy dyskursu prowadzi z pozorów do zachwiania spójności tekstu (dobitnym przykładem tego zjawiska jest artykuł Ortwina o *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego²⁰). Jeśli nie uchwyci się zasady, na jakiej krytyk go zbudował, jeśli ujdzie uwagi fakt, że tekst ten został skomponowany z kryptocytatów, parafraz i aluzji, wydać się on może w wysokim stopniu niespójny, gdyż już sam dyskurs jest w pewnym sensie powtórzeniem.

Właśnie takie teksty stanowią swoiste wyzwanie wobec czytelnika. Intertekstualność bowiem to coś więcej niż tylko zespół immanentnych reguł określających na różne sposoby strukturę dyskursu krytycznego, to także swoista konstrukcja implikowanego czy idealnego czytelnika.

¹⁹ Niekiedy dzieje się w ten sposób, że zdania ogólne czy aforyzmy zajmują takie miejsce w dyskursie, iż wydają się bezapelacyjną własnością krytyka, dopiero w toku analizy okazuje się, że są przekazem myśli referowanego autora. Doskonałych przykładów tego rodzaju zjawiska dostarcza jeden z ostatnich esejów Brzozowskiego, *Charles Lamb*, opublikowany w *Głosach wśród nocy*. Wyrażna atrybucja nie kwestionuje jednak zazwyczaj swoistej dwuznaczności takiego typu zdań ogólnych, są one bowiem z reguły czymś więcej niż prostym cytatem, stanowią element dyskursu krytyka.

²⁰ O. Ortwin, O „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego. [„Krytyka” 1903]. W: *O Wyspiańskim i dramacie*. Opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła J. Chocowska. Warszawa 1969. *Pisma krytyczne*. T. 1.

Dzieła krytyczne zbudowane na tej zasadzie zakładają pewnego rodzaju jego zachowanie, w sposób swoisty wyznaczają rolę. Tak jak krytyk indentyfikował się z pisarzem i dziełem, tak czytelnik powinien zidentyfikować się z krytykiem, patrzeć na dzieło tak, jak on na nie patrzy. Można by powiedzieć, że odbiorca przestał być adresatem zawartych w tekście krytycznym informacji, stał się zaś bezpośrednim uczestnikiem aktu krytycznego. Przestał być, gdyż warstwa informacyjna została radykalnie zredukowana lub wręcz — w przypadkach szczególnie zaawansowanych — wyeliminowana. Mamy tu do czynienia z procesem podobnym do tego, jaki uformował się w prozie powieściowej tego czasu: czytelnik nie jest już konfrontowany z wszechwiedzącym narratorem, mogącym go swobodnie poinformować o wszystkim, co uważa za ważne bądź przydatne, w jakiś sposób staje naprzeciw bohaterów, w krytyce zaś nie jest konfrontowany z takim podmiotem krytycznym, który przekazuje mu autorytatywnie podane wiadomości i oceny, lecz znalazł się w samym centrum swoistego dramatu krytycznego, awansował na jego uczestnika. Zadania odbiorcy zostały niewątpliwie utrudnione, musi on bowiem śledzić relacje, jakie zachodzą między dyskursem a dziełem, i nie może przyjąć, że to, co bezpośrednio w dyskursie owym sformułowane, podane jest mu do wierzenia i afirmacji.

Intertekstualna mowa pozornie zależna w tekście krytycznym powodowała w wielu wypadkach podobne nieporozumienia do tych, jakie wywołała wówczas narracja utrzymana w mowie pozornie zależnej²¹: skłaniała do jednoznacznego odczytywania tego, co było pomyślane dialogicznie — do przypisywania podmiotowi krytycznemu formuł, które nie całkiem do niego należały lub nie należały w ogóle. Czytelnik pozbawiony został w dyskursie krytycznym przewodnika, jakiego jeszcze miał nie tylko w krytyce pozytywistycznej, ale także w pierwszej fazie krytyki młodopolskiej. Powstał wyraźny konflikt między intertekstualną koncepcją krytyki czy — lepiej — intertekstualną praktyką krytyczną a funkcjami informacyjnymi. W konflikcie tym zobowiązania informacyjne stały się stroną przegrywającą, co dla zmiany roli czytelnika okazało się zjawiskiem o wadze podstawowej. I tutaj właśnie widać szczególnie dobitnie, że intertekstualność nie była w młodopolskim dyskursie krytycznym epifenomenem, określała bowiem tak jego strukturę, jak funkcjonowanie.

3

Intertekstualność łączyła się z ogólną koncepcją krytyki, przede wszystkim zaś — podmiotu krytycznego. Praktykom intertekstualnym zdecydowanie nie sprzyja takie pojmowanie krytyki, które na plan pierw-

²¹ Problem ten poddałem analizie w szkicu *Konstrukcja a recepcja. (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)* (w: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973).

szy wysuwa jej funkcje ściśle poznawcze (zwłaszcza rozumiane w duchu scjentyistycznym), jej zobowiązania do formułowania ocen i wprowadzania porządku; obligacje te nie zostały wprawdzie całkiem zaniechane (zaniechane zresztą być nie mogły), nie zajmują jednak w krytyce młodopolskiej miejsca naczelnego. Już wcześniej, kiedy sformułowania takie mogły być jedynie postulatem, nie wspieranym jakkolwiek praktyką krytyczną, głoszono, że krytyk winien do dzieła, którym się zajmuje, żywić szczególną sympatię, że powinien w jakiś sposób przenikać w świat pisarza. Miriam pisał na samym początku swej programowej działalności, powołując się jeszcze na autorytet Sainte-Beuve'a:

Nieufność względem apriorycznych absolutów i wiekuiście niezmiennych reguł, wrażliwość na wszystkie możliwe postacie piękna, subtelność w schwyтaniu najdrobniejszych odcieni — oto cechy istotnego ducha krytycznego, który — przyjrawszy się, podczas studiów nad przeszłością, nieogarnionej wielokształtności i wielobarwności form estetycznych — nie zamyka się w raz stworzonych formułkach, lecz biegnie z ruchliwym prądem ewolucji artystycznej, umie — otrzaskany i obyty, że użyję wyrażenia Sainte-Beuve'a, ze wszystkimi metamorfozami sztuki i piękna — pojąć i ocenić każde zjawisko nowe, choćby zasadniczo ze starymi regułami i wyobrażeniami sprzeczne, umie postawić się na punkcie widzenia autora lub rozbieżnej kwestii, przejąć się podczas czytania dzieła duchem tego, który je stworzył, stać się podobnym — jeszcze jedno porównanie autora *Port-Royalu* — do *vismara*, owego motyla indyjskiego, który przybiera barwę rośliny, na jakiej żyje²².

W tymże roku 1891 Miriam formułował retoryczne pytanie:

Bo czyliż nie ma rzeczywiście we wszystkich wielkich dziełach literatury i sztuki czegoś tajemniczego, co wyjawia się i oddaje jedynie sympatii?²³

Podobne stwierdzenia i deklaracje znaleźć można u wielu krytyków epoki. Brzozowski orzekał w jednym ze swych najwcześniejszych artykułów:

Szczególnie [...] krytyk literacki powinien posiadać w sobie rozwiniętą tę zdolność [sympatii]. Jego zadaniem właśnie jest patrzeć cudzymi oczyma, czuć cudzym sercem, myśleć obcymi myślami i spowiadać się przed czytelnikami z doznanych w ten sposób wrażeń²⁴.

A trochę później, w portrecie Staffa:

Nastrój staje się zasadą sztuki, a krytyka wtóruje sztuce, zamieniając w nastroje, stany, to, co czynnym stosunkiem ducha do ducha być winno. Stąd wywiązuje się dla krytyki nowoczesnej zadanie: zrozumieć wszystkie stany

²² Z. Przesmycki (Miriam), *Harmonie i dysonanse*, XI b: *Dwie prasy i dwie krytyki*. [„Świat” 1891]. W: *Wybór pism krytycznych*, t. 1, s. 228.

²³ *Ibidem*, III: *Parę słów o krytyce w ogóle*. W: *iw.*, s. 168.

²⁴ S. Brzozowski, *Fryderyk Henryk Amiel (1821—1881)*. (*Przyczynek do psychologii współczesnej*. [„Prawda” 1901]. W: *Głosy wśród nocy*, s. 137. Podobne idee pojawiają się u Brzozowskiego wielokrotnie w pracach późniejszych, choćby w rozdziale 2 (*Drogi krytyki, jej typy i odmiany*) książki *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (przedruk w: *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków 1984, s. 185—187).

dustry dochodzące do głosu i wyrazu we współczesnej sztuce jako zadania i zagadnienia do rozwiązania. Przez to tylko może służyć ona dziełu odrodzenia duchowego²⁵.

Dorzućmy jeszcze takie programowe wyznania Lacka:

Trzeba dla zrozumienia Wyspiańskiego obrać jakiś punkt widzenia Wyspiańskiego własny i dopiero stamtąd patrzeć i widzieć. Trzeba wniknąć w umysłowość takich umysłów rozległych lub jeśli się to nie da, trzeba ją sobie skonstruować²⁶.

Podobne intencje ujawniały się przy różnych okazjach, często powodem do nich były konkretne utwory, m.in. książka Wyspiańskiego o *Hamlecie*; jej krytycy zgodnie podkreślali, czynił to np. Matuszewski²⁷, że autor *Wesela* utożsamia się ze światem dramatu Szekspira i jego tytułowym bohaterem. Zjawisko miało zresztą zasięg szeroki, co ostatnio pokazał Wojciech Głowala, poddając analizie deklaracje krytyków młodopolskich na temat identyfikowania krytyki i sztuki²⁸. Warto podkreślić, że formułowali oni na sympatii opartą koncepcję krytyki już wówczas, gdy nie mieli jeszcze żadnych praktycznych doświadczeń tego typu i gdy nie dysponowali środkami, którymi mogliby założenia takie realizować²⁹. Środki te wypracowali później, by w pełni nad nimi zapanować około roku 1900³⁰.

²⁵ S. Brzozowski, *Leopold Staff*. [„Krytyka” 1905]. W: *Kultura i życie*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973, s. 135.

²⁶ S. Lack, *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego*. [„Krytyka” 1906]. W: *Wybór pism krytycznych*. Przedmowa, wybór tekstów i komentarze: W. Głowala. Kraków 1980.

²⁷ I. Matuszewski, *Wyspiański i Hamlet*. [„Myśl Polska” 1915]. W: *Studia o Zeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa b.r. [1921]. Zob. także szkic S. Lacka *Studium Szekspirowskiego „Hamleta”* ([„Nowe Słowo” 1905]. W: *Wybór pism krytycznych*) oraz dwa artykuły S. Brzozowskiego: *Wyspiański o „Hamlecie”* [„Naprzód” 1905] i *Stanisław Wyspiański o „Hamlecie”* [„Krytyka” 1905], przedrukowane w: *Współczesna powieść i krytyka literacka*.

²⁸ W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*. Wrocław 1985. Dla omawianej tu problematyki ważny jest przede wszystkim rozdz. 1: *Ruchome granice i sąsiedzi*.

²⁹ Jednym z krytyków, którzy stosunkowo wcześniej zwrócili się do praktyk identyfikacyjnych, był Jellenta. Zob. T. Lewandowski, *Cezary Jellenta, estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880—1914*. Wrocław 1975, s. 129. Elementy mowy pozornie zależnej, jeszcze wprawdzie nieśmiało, ale już wyraziste, zarysowują się w najwcześniejszych pracach Miriama, przede wszystkim w studium *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, opublikowanym w r. 1887 w „Życiu” (nr 12—15).

³⁰ Dodajmy, że pod koniec okresu pojawiły się reakcje na krytykę realizującą zasady sympatii czy identyfikacji. Ich najświetniejszym objawem jest oczywiście *Czyn i słowo* K. Irzykowskiego (1913). Warto także pamiętać o szkicu C. Jellenty *Bizantyzm i krytyka* (w: *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*. Kraków—Warszawa 1912). Autor odrzuca w nim praktykę, której sam był wierny przez dziesięciolecia.

Docieramy tutaj do ważnej problematyki metodologicznej; nie stawiamy jednak przedmiotu tego szkicu, stwierdźmy więc najogólniej, że w okresie Młodej Polski już całkiem wyraźnie ukształtowała się hermeneutyczna koncepcja krytyki literackiej, jawnie opozycyjna wobec pozytywistycznego scjentyzmu, ale też nie mająca wiele wspólnego z impresjonizmem krytycznym, który w latach dziewięćdziesiątych XIX w. miał swoich zwolenników i reprezentantów (choćby w osobie najwybitniejszego z nich, Antoniego Potockiego). Można by tu mówić o hermeneutyce żywiołowej, formowanej bardziej pod wpływem literatury epoki i jej ogólnych dążeń estetycznych niż nowych koncepcji humanistyki, które w owym czasie rozwijały się zwłaszcza w Niemczech, hermeneutyce, która nigdy nie ukształtowała się w spójną teorię krytyki, była jednak zespołem pewnych dyrektyw praktycznych czy wręcz pewnym krytycznym sposobem działania. Te żywiołowe dążności hermeneutyczne wyraziły się przede wszystkim w koncepcji i konstrukcji podmiotu krytycznego, w jego stosunku do dzieła literackiego.

I tutaj właśnie wracamy do kwestii intertekstualności. Jej swoistości jako zasady organizującej dyskurs krytyczny ujawnią się szczególnie wyraziście, gdy się ją porówna z tymi dyskursami krytycznymi, które miały realizować założenia impresjonizmu. Sprowadzając je do postaci najbardziej uproszczonej powiedzieć można, iż w jego obrębie istniały jakby dwie oddzielne sfery: dzieło literackie i podmiot krytyczny, który w ten czy inny sposób na nie reagował i te swoje reakcje podawał do publicznej wiadomości. Obydwie sfery niemal się nie przenikały, były w dużej mierze autonomiczne. Krytyk mówił swobodnie o swoich wrażeniach i reakcjach, mówił od siebie, w swoim języku, całkowicie niezależnym od języka dzieła — zarówno wówczas, gdy budziło ono zachwyt, jak i wtedy, gdy wywoływało niechęć czy wręcz abominację; klasyczny przykład takiego rozdzielenia znajdujemy np. w programowo impresjonistycznym szkicu Potockiego o Sienkiewiczu³¹ (w innych swych pracach nie był on na ogół tak konsekwentny). W tego typu dyskursie „ja” krytyczne jest jawne, nie kryje się za scjentyistycznymi analizami i uogólnieniami, ale też nie kwestionuje w niczym autonomii omawianego dzieła, mówi, czym ono dla niego jest, ale jakby weń nie przenika. Jest to swojego rodzaju dyskurs krytyczny w pierwszej osobie, nie otwierający w zasadzie żadnych perspektyw dla praktyk intertekstualnych (jeśli się one w nim pojawiają, to jedynie incydentalnie i nie mają większego wpływu na jego całokształt).

Dyskurs krytyczny, którym się tutaj zajmujemy, nie jest już w pierwszej osobie, tak jak w pierwszej osobie nie jest ta powieść młodopolska, w której głównym czynnikiem strukturalnym i stylistycznym stała się

³¹ A. Potocki, *Henryk Sienkiewicz*. [„Życie” 1897]. W: *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903.

mowa pozornie zależna³². Porównanie z prozą narracyjną nieprzypadkowo tutaj wprowadziłem, obserwujemy bowiem wyraźną paralelność — także w procesie ewolucyjnym: w powieści narracja w pierwszej osobie została przesunięta na margines około r. 1900, by ustąpić miejsca narracji w mowie pozornie zależnej, w tym samym czasie podobne przekształcenie zaszło w krytyce, impresjonistyczne „ja” zastąpione bowiem zostało „ja” krytycznym pomyślanym inaczej, takim, które nie mówi bezpośrednio o swoich reakcjach na dzieło, a „sympatię” wyraża przez to, że przejmuje jego elementy, burzy dystans między nim a sobą czy wręcz na swój sposób w nie przenika. I tutaj właśnie otwiera się pole dla procedur intertekstualnych. Osobowość podmiotu krytycznego wyraża się już bowiem nie w tym, że swobodnie wybiera on język, jakim pragnie o dziele mówić, w tym zaś, że w większym czy mniejszym stopniu, z większą czy mniejszą ostentacją przejmuje język dzieła. I w ten sposób daje wyraz sympatii w najprostszym sensie etymologicznym, czyli współ-czuciu.

Zjawisko wydaje się tym ważniejsze, że nie jest to współ-czucie z dziełem tylko, czy może nawet — nie przede wszystkim, ale — z pisarzem. Ze względu na konsekwentnie ekspresyjne pojmowanie dzieła sztuki (a więc także dzieła literackiego) w okresie Młodej Polski w sposób wręcz bezrefleksyjny zakładano, że między dziełem a jego twórcą nie zachodzi jakikolwiek rozdział, że dzieło — oglądane w tej perspektywie — nie osiągnęło jakby samodzielności, że wciąż jest bezpośrednio związane z autorem. W konsekwencji hermeneutyczne współżycie jest nie tylko obcowaniem z tekstem czy artefaktem, stanowi formę bezpośredniego kontaktu z pisarzem. Przejmowany przez krytyka język dzieła jakby się nie wyalienował, nie stał się domeną konwencji, stanowi wciąż dosłownie rozumiany język pisarza. U podstaw tego, co Miriam pisał o Kasprowiczu, Ortwin i Lack o Wyspiańskim czy Brzozowski o Żeromskim, Dostojewskim lub Barrèsie, znajdowało się przekonanie, że krytyk na swój sposób bezpośrednio obcuje z pisarzem, wnika w jego psychikę, a także — w proces twórczy.

I tutaj ujawnia się następna doniosła właściwość krytycznej intertekstualności w jej młodopolskiej mutacji. Mowa pozornie zależna, tak jak ją w modernistycznej krytyce praktykowano, nie tyle jest przejmowaniem w dyskursie krytycznym elementów dzieła jako artefaktu zakończonego, którego postać została raz na zawsze ustalona, ile raczej stanowi przejmowanie czegoś, co dopiero się staje, trwa w fazie kształtowania, jest w toku formowania się. Nie sposób nie zauważyć, że odpowiada to użyciom mowy pozornie zależnej w tekstach narracyjnych, gdzie służy ona kreowaniu świata bohaterów właśnie w jego procesual-

³² Szerzej o tym w mojej książce *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (Wrocław 1969).

ności i dynamice. Takie jej ukierunkowanie w dyskursie krytycznym wymaga jednak dodatkowych założeń i uzasadnień. Znaleźć je można właśnie w specyficznym stosunku podmiotu krytycznego do pisarza.

Kiedy krytycy epoki pisali o sympatii czy rozumieniu stanów ducha dochodzących do głosu w dziele, mieli na myśli przede wszystkim swoje sytuowanie się podmiotu krytycznego na pozycjach pisarza, oglądanie tak świata, jak dzieła z jego perspektywy. A dla pisarza jego dzieło jest czymś innym (czy może czymś więcej) niż tylko wytworem, nie przestaje być pewną dynamiczną rzeczywistością, swojego rodzaju procesem. Dla młodopolskiego krytyka, posługującego się z większą czy mniejszą konsekwencją mową pozornie zależną, przedmiotem rozumiejącej rekonstrukcji jest nie tyle ten zespół sensów, jaki opisywany utwór zawiera, ile proces ich dziania się czy stawania się. I na tym właśnie polega głównie owo sytuowanie się na pozycjach pisarza. Ujęcia czynnościowe stanowią jeden z wyróżników młodopolskiej krytyki literackiej w ogólności, są też jednym z najważniejszych komponentów składających się na jej procedury intertekstualne. Przenikanie się języka krytyka i pisarza (bo tu już można mówić nie tylko o języku dzieła, również o języku pisarza) nie służy odtworzeniu statycznych stanów rzeczy, jest zdecydowanie nakierowane na procesy. A takim procesem jest właśnie dzieło literackie, gdy się je ogląda z tej perspektywy. W konsekwencji dynamika dyskursu krytycznego nie polega na rozwoju wywodu czy dowodzeniu, lecz sprowadza się do tego, że odtwarza on jakby dynamizm wobec tekstu krytycznego pierwotny, procesualność samego dzieła i stojących za nim pisarskich poczynań. To, co jest dla niego istotne i czemu krytyka oddać ma sprawiedliwość, jest jakby wciąż nie skończone i nie zamknięte, znajduje się w stanie wiecznego stawania się i ruchu. I właśnie krytyczna mowa zależna ma owo stawanie się reprodukować.

Nie chodzi tu wszakże o rekonstrukcję, a w każdym razie nie chodzi o nią jedynie. Czynnościowe ujęcie dzieła literackiego nie sprowadza procesualności do kwestii jego genezy³³. Ten proces trwa nieustannie, a krytyk opisując utwór traktuje owo dzianie się tak, jakby toczyło się także dzisiaj (i to niezależnie od tego, czy chodzi o dzieło współczesne, czy też pochodzące z którejś z epok poprzednich). Mamy tu do czynienia z nieustanną aktualizacją. To, co jest procesem w dziele (i w działaniach pisarza), ma być także procesem w dyskursie krytycznym. I tutaj właśnie mowa pozornie zależna okazuje się środkiem szczególnie przydatnym, jakby stworzonym, by spełniać tego rodzaju zadanie. To właśnie nią się posługując, można mówić o dziele tak, jakby to, co stanowi o jego istocie, było w stanie wiecznego ruchu. Konsekwencją takiego postępowania staje się wyrazista aktualizacja: i dzieło pisarza, i dyskurs krytyka mają jakby wspólny wymiar terażniejszy.

Dzięki aktualizacji, a więc temu, że właściwą domeną mowy pozornie

³³ Problematyką tą zajmują się także w artykule *Juliusza Kleinera młodopolska historia literatury* („Ruch Literacki” 1988, nr 3).

zależnej jest *praesens*, rekonstruowane dzieło staje się partnerem dyskursu krytycznego, a wszelkie przedziały między nimi zostają sprowadzone do minimum lub wręcz zanegowane. Oczywiście, mechanizm aktualizacji ujawnia się najpełniej wówczas, gdy przedmiotem rozważań są utwory powstałe dawniej, w krytyce młodopolskiej — przede wszystkim dzieła romantyczne. Przykładem najdobitniejszym dyskursu intertekstualnego, w którym aktualizacja gra rolę dominującą, jest *Monsalwat* Górskiego. Była ona następstwem świadomego założenia, które autor tak przedstawił swym patetycznym stylem:

Bo wszakże o jedno jest troska: nie o kult dnia wczorajszego; nie o nowy osąd piękna, bo moc uroku jest jego jedynym osadem; — ale o chram życia nowego dla istoty wolnej, zwanej człowiek, twórcy przyszłości świata i losów jego ³⁴.

Myśl Mickiewicza nie jest przedmiotem historycznej rekonstrukcji, ta strona sprawy w ogóle Górskiego nie interesuje, mówi on o koncepcjach poety w ten sposób, jakby zakładał, że należy przede wszystkim ujawniać wartość jego przesłania dla współczesnych sobie czytelników. Charakterystyczne, w wywodach Górskiego niezmiernie często pojawia się słowo „dzisiaj”, przy czym zakres jego odniesień nie jest bynajmniej jednoznaczny, dotyczy ono bowiem jakby równocześnie tak czasów Mickiewicza, jak i czasów, w których powstaje *Monsalwat*. W tym dziele, w którym pojawia się niewiele wyodrębnionych cytatów z Mickiewicza, niemalże cały dyskurs jest skonstruowany z jego mniej lub bardziej wyraźnie parafrazowanych formuł, punkt widzenia krytyka — poza licznymi epizodami — ma być również punktem widzenia wykładowcy w Collège de France i redaktora „Tribune des Peuples”. W takich przypadkach ujawniają się ideologiczne implikacje intertekstualnego dyskursu krytycznego, z dzieła Mickiewicza krytyk czyni pewnego rodzaju przesłanie dla współczesnych, aktualizacja ma tu charakter immanentny ³⁵. Postępowanie takie, podkreślmy, nie jest wyłączną własnością Górskiego, praktykuje je wielu krytyków (zwłaszcza Brzozowski), nie ogranicza się ono także do licznych ówczesnie prac na temat romantyzmu, choć w nich właśnie zyskuje wyraz najmocniejszy.

4

Aktualizacyjne właściwości krytycznej mowy pozornie zależnej łączą się z kolejnym zespołem problemów, a mianowicie z podstawami aksjolo-

³⁴ A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*. Wyd. 3. Warszawa 1919, s. 6. (Wyd. 1: 1908).

³⁵ Na antypodach *Monsalwatu* znalazł się Matuszewski jako autor *Słowackiego i nowej sztuki*; podkreślając znaczenie osiągnięć romantyków dla literatury i sztuki początku w. XX, nie dokonywał bezpośrednich aktualizacji, lecz porównywał. Nic dziwnego: książka Matuszewskiego ma formę nie rapsodu, ale traktatu estetycznego.

gicznymi krytyki młodopolskiej. Powiem dobitnie: intertekstualność jest w niej nie tylko następstwem przyjętej skali wartości, sama zyskała rangę aktu wartościującego. Wartościującego, gdyż stało się regułą, że w ten sposób można pisać wyłącznie o tych dziełach, które się aprobuje. To prawda, pojawiają się wyjątki od tej reguły, ale są one rzadkie i wówczas mowa pozornie zależna ma zupełnie inny charakter niż w przypadkach, które stanowią przedmiot analizy w tym szkicu. Kiedy we *Współczesnej powieści polskiej* czytamy rozdział o Sienkiewiczu lub we *Współczesnej krytyce literackiej* rozdział o Tarnowskim³⁶, nie możemy mieć wątpliwości, że Brzozowski czyni ją nośnikiem ironii. W ogromnej większości wypadków jednak mowa pozornie zależna nie służy w krytyce młodopolskiej ani zaznaczaniu dystansu, ani — tym bardziej — celom polemicznym. Służy identyfikowaniu się. I to przy założeniu, że podmiot krytyczny nie utożsamia się ze wszystkim, co stanowi przedmiot jego uwagi i traktowane jest pozytywnie. Język krytyka może wejść w bezpośredni kontakt z językiem pisarza za pomocą mowy pozornie zależnej jedynie w przypadkach szczególnych, nie tylko wówczas, gdy omawiany przekaz oceniany jest pozytywnie, ale gdy przypisuje mu się szczególną wagę i wartość, gdy się zakłada, że dotyczy tego, co z takiego czy innego punktu widzenia najistotniejsze. Można powiedzieć, że w krytyce młodopolskiej wejście w intertekstualny kontakt z dziełem jest już aktem jego nobilitacji.

Oczywiście, przyznawanie wartości środkami tego typu nie jest w krytyce młodopolskiej jedyną metodą ewaluacji, dysponuje ona w tej dziedzinie całą gamą możliwości i nie rezygnuje z metod klasycznych, wywodzących się z tradycji. Nie tu miejsce, by omawiać praktykowaną w jej obrębie aksjologię³⁷, wypada jednak stwierdzić, że ocenianie immanentne, nie wymagające żadnych osobnych formuł oceniających, jest zjawiskiem dla krytyki młodopolskiej swoistym. Stosowano je przede wszystkim w pracach o współczesnych pisarzach polskich, w artykułach o wybitnych pisarzach obcych, tych zwłaszcza, którym przypisywano szczególne znaczenie, oraz w licznych rozprawach o romantyzmie polskim. Taki właśnie był zakres zastosowań tej metody. Ale — powtórzmy — nie o wszystkich pisarzach cenionych, reprezentujących którąś z tych trzech grup, można było pisać w ten sposób. Porównajmy dwa teksty tego samego krytyka, pochodzące z tego samego czasu, a więc

³⁶ S. Brzozowski: *Współczesna powieść polska*, rozdz. 3: *Henryk Sienkiewicz*. W: *Współczesna powieść i krytyka* (wyd. 1: 1906); *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, rozdz. 9: *Hr. Stanisław Tarnowski*. W: jw. (wyd. 1: 1907). Ironiczna mowa pozornie zależna pojawia się w wielu miejscach *Legendy Młodej Polski* (np. w rozdz. *Polska dzieciństwa*) — i stanowi tam ważny komponent dyskursu ideologicznego, jest to już wszakże inny przypadek.

³⁷ Szerzej omawiam tę problematykę w pracy *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznym*, która ukaże się w tomie zbiorowym zawierającym materiały konferencji poświęconej aksjologii w badaniach literackich (KUL, luty 1988).

wielokrotnie już wspomniany artykuł o Kasprowiczu z artykułem o bajkach Lemańskiego³⁸. Krytyk docenia te utwory, szczegółowo je analizuje, podkreśla z uznaniem, że tchnęły one nowe życie w archaiczny gatunek, wydawałoby się więc, że ma wszelkie po temu dane, by pisać o nich w ten sam sposób co o poematach Kasprowicza. Pisze jednak inaczej, analitycznie, z zewnątrz — i w żadne flirty intertekstualne z bajkami nie wchodzi. Nie poetyzuje też swojego tekstu, pisze w miarę klasyczną polszczyzną, zgodnie z tradycjami, jakie w krytyce literackiej się ukształtowały. W szkicu o Kasprowiczu nie przedstawia Miriam bezpośrednich ocen (a jeśli to czyni, to w dawkach minimalnych), w szkicu o Lemańskim natomiast jest ich sporo.

Co zdecydowało o tak znacznych różnicach w dwóch pracach krytycznych drukowanych przez tego samego autora w tym samym roku 1902 i na łamach tej samej „Chimery”? Gdyby Miriam wychwalał Kasprowicza i dezawuował Lemańskiego, sprawa byłaby oczywista, jednakże — jak wiemy — ceni on obydwu poetów. Wydaje się, iż odpowiedzią na to pytanie będzie stwierdzenie, że immanentne wartościowanie za pomocą krytycznej mowy pozornie zależnej możliwe było tylko wówczas, gdy krytyk przypisywał dziełu szczególną istotność i gdy swobodnie mógł mówić jego językiem. Istotność metafizyczną, filozoficzną, religijną, ideową, społeczną, czasem — polityczną. I właśnie taką istotność mógł Miriam znaleźć w utworach Kasprowicza, nie natrafiał jednak na nią w bajkach Lemańskiego, którym skądinąd przypisywał wagę i uważał za pisarskie osiągnięcie. W takich przypadkach chodziło więc o ocenę szczególną, jakby najwyższego stopnia. A zarazem taką, która zakładała, że od mówienia o dziele można przejść do mówienia o świecie. Owa istotność bowiem nie była tylko istotnością literacką, obejmowała także postawy (filozoficzne, moralne, społeczne), wizje świata, idee. Innymi słowy, intertekstualna koncepcja krytyki była — by tak powiedzieć — koncepcją skrajnie „antyformalistyczną”, gdyż nie dążyła do pokazania mechanizmów języka występującego w dziele, ale jakby do wypróbowania i potwierdzenia ważności tego języka w mówieniu o tym, co poza dzieło wykracza.

Ujawniając założenia aksjologiczne, które stały u podstaw intertekstualnych praktyk krytyki młodopolskiej, ze szczególną dobitnością wskazuje się właściwe sfery jej działania, czy też — jeśli kto woli — ograniczenia. Praktyki te miały w jej obrębie rozległy zasięg, nigdy jednak nie ogarniały całości, nigdy nie obejmowały nawet całej twórczości danego krytyka. Jak już wiemy, ta metoda budowania dyskursu krytycznego stosowana była wówczas, gdy chodziło o dzieła w specyficzny sposób cenione, ale już nie mogła występować w pracach, które

³⁸ Z. Przesmycki (Miriam), *Odrodzenie bajki*. [„Chimera” 1902]. W: *Wybór pism krytycznych*, t. 2.

kwestionowały w omawianym dziele jakieś elementy lub w ogóle podawały je w wątpliwość. Tak np. Ortwin w większości swych prac o Wyspiańskim konsekwentnie praktykuje intertekstualny sposób pisania, nie czyni tego wszakże w szkicu o *Sędziach*, bo zgłasza wobec tego dramatu liczne zastrzeżenia³⁹. Aksjologia wyznacza najbardziej zasadnicze granice tej metody krytycznej, jednakże nie do niej sprowadza się cały problem, gdyż wchodzi tu w grę także inne współczynniki.

Współczynniki tak przedmiotowe, jak gatunkowe. Przedmiotowe, gdyż właściwą domeną intertekstualnej mowy pozornie zależnej są te dyskusje krytyczne, których przedmiot stanowią konkretne utwory literackie — bądź jeden tekst, bądź pewien zespół tekstów (najczęściej dzieła jednego pisarza). I to wydaje się oczywiste, gdyż w takich przypadkach pojawiają się szczególne możliwości nawiązania kontaktu intertekstualnego. W konsekwencji jego domeną są takie gatunki krytyczne, jak swoiście przekształcona recenzja (przekształcona, gdyż brak jej na ogół takich wyróżników gatunkowych, jak elementy o charakterze informacyjnym), artykuł monograficzny, portret literacki pisarza.

Jednakże niejako z góry do pewnych typów wypowiedzi krytycznej intertekstualna mowa pozornie zależna nie ma wstępu, a gdy się pojawia, to odgrywa rolę marginesową. Należą tu, co zrozumiałe, wszelkiego typu artykuły polemiczne, ale także szkice, których celem jest uogólnianie zjawisk literackich, wydobywanie ich ponadjednostkowych sensów. W tej sferze należy również umieścić — o czym już wspominałem — wszelkiego rodzaju teksty programowe, manifesty, w których chodzi nie o odtworzenie tego, co już zostało napisane, lecz o zaprogramowanie literatury, która dopiero ma powstać. Wszystkie te typy wypowiedzi krytycznej odgrywają w epoce Młodej Polski dużą rolę, stanowiąc niejako naturalny kontekst dla dyskursów opierających się na intertekstualności i wskazując na właściwy zakres jej działania.

Jeśli pominiemy manifesty jako szczególną odmianę dyskursu krytycznego, powiedzieć możemy, że na inwazję intertekstualności odporne są przede wszystkim te gatunki krytyczne, w których nienaruszona została dominująca pozycja metatekstowej (czy metajęzykowej) funkcji języka. Ta sprawa wydaje się oczywista i nie wymagałaby osobnych komentarzy, nasuwa się jednak pytanie, które postawiłem na wstępie tego szkicu, pozostawiając je bez odpowiedzi. Czy intertekstualność krytyczna, której podstawowym przekąźnikiem jest swoiście kształtowana mowa pozornie zależna, stanowi przeciwieństwo metatekstualności? Czy w tekście, w którym procedury intertekstualne zdobywają miejsce naczelne, relacje metatekstualne tracą znaczenie lub w ogóle zanikają? Sądzę, że

³⁹ O. Ortwin, „*Sędziowie*” Wyspiańskiego. [„Krytyka” 1907]. W: *O Wyspiańskim i dramacie*.

jednoznacznie pozytywna odpowiedź na te pytania równałaby się stwierdzeniu, że krytyka literacka operująca intertekstualnością jako zasadniczym wyznacznikiem strukturalnym, po prostu nie jest krytyką, że stanowi — być może — jakiś rodzaj metaliteratury. Odpowiedź taka byłaby jednak rażąco fałszywa. Z tej przede wszystkim racji, że wchodziłaby w konflikt ze strukturą i przeznaczeniem tych tekstów, intertekstualność nie pociągała za sobą i — z pewnością nie miała pociągać — rezygnacji z tego, co decydowało o przynależności tych tekstów do tego działu piśmiennictwa, które zwykło się nazywać krytyką literacką. Sympatia, o jakiej przy różnych okazjach krytycy młodopolscy pisali, nie prowadziła do zaniechania krytyczności. Mówienie za pomocą elementów dzieła było również mówieniem o dziele, żywioł metakrytyczny nie został wyeliminowany, znalazł tylko nowe formy wyrazu i nowe ujścia. W takich przypadkach intertekstualność nie staje się w żadnym wypadku przeciwstawieniem metatekstualności, przeciwnie, oparta na dialogu dwóch (czy wielu) języków, wchłania jej elementy. W konsekwencji podstawowe funkcje krytyczne zostają zachowane, tym bardziej że — jak wiemy — intertekstualność jest w sposób szczególny ukierunkowana aksjologicznie.

5

Na koniec pozostał do rozważenia problem niebagatelny: jak interpretować teksty krytyczne, w których żywioł intertekstualny decyduje o charakterze dyskursu? Pytanie niebagatelne nie tylko dla interpretatora dzieł poszczególnych krytyków, także dla historyka młodopolskiej krytyki. Pytanie z rzędu tych, za którymi kryją się inne, bardziej elementarne: jak czytać tego rodzaju prace krytyczne? Czy jako samodzielną wypowiedź krytyka, czy też jako swoiste powtórzenie tego, co powiedziane zostało wcześniej? jako oryginalny wywód czy streszczenie albo mniej lub bardziej zakamuflowany montaż cytatów? Kwestie takie stawiać sobie musi nie tylko badacz młodopolskiej krytyki literackiej, także zajmujący się tą epoką historyk idei: pytanie o funkcję żywiołów intertekstualnych jest pytaniem o budowę dyskursu, a więc także i o jego sensy. Uwzględnienie roli owych żywiołów pozwala zdać sprawę ze swojego przenikania w tekst krytyka — tekstu stanowiącego przedmiot jego dociekań, a więc pozwala zwrócić uwagę na swoistą rolę Bachtinowskiego „cudzego słowa”. Zapoznanie tego faktu prowadzi do interpretacji bądź fałszywych, bądź chwiejnych i niewyraźnych. Sięgnijmy po przykład: książka Andrzeja Walickiego o Brzozowskim należy niewątpliwie do lepszych studiów, jakie mu poświęcono. W monografii tej zwraca uwagę fakt, że interpretacja *Filozofii romantyzmu polskiego* jest właśnie dziwnie mało wyrazista i niepewna. W pierwszym rozdziale swej książki, przedstawiającym ewolucję poglądów Brzozowskiego, monografista stwierdza:

W chwili obecnej interesuje nas jedynie miejsce i znaczenie *Filozofii romantyzmu polskiego* w ewolucji ideowej jej autora. Nie jest to jedynie sprawa oceny dziedzictwa kulturalnego. Rzeczą najważniejszą — wprowadzającą wielu badaczy w poczucie zakłopotania i bezradności interpretacyjnej — jest bowiem fakt, że koncepcje polskich romantyków, łącznie z bardzo wysoko ocenioną mistyką Towiańskiego, włączone tu zostały w kontekst najbardziej aktualnych polemik ideologicznych i bezpośrednio przeciwstawione marksizmowi. Jeszcze bardziej zaskakująca może wydawać się okoliczność, że to ostre wystąpienie przeciw marksizmowi nastąpiło w rewolucyjnym roku 1905, w bezpośrednim nawiązaniu do bieżących wydarzeń politycznych⁴⁰.

I rzeczywiście może dziwić, że ów lewicowy intelektualista „w rewolucyjnym roku 1905” przemawia do publiczności w taki właśnie sposób (przypomnijmy, że *Filozofia romantyzmu polskiego* to cykl wykładów, wygłoszonych przez Brzozowskiego w tym właśnie roku we Lwowie). Może dziwić zwłaszcza wówczas, gdy nie uwzględnia się tego, jak w nim skonstruowany został wywód. Do tej pracy powraca Walicki w rozdziale zajmującym się stosunkiem Brzozowskiego do religii.

Obecnie, aby ustalić jej [tj. *Filozofii romantyzmu polskiego*] miejsce w ewolucji poglądów pisarza na zagadnienie religii, musimy przede wszystkim zadać sobie pytanie, czy religijna szata językowa tego osobliwego tekstu jest tylko kwestią stylu, czy też mamy ją traktować jako wyraz zmiany stosunku autora do religii jako takiej.

Wydaje się, że wszystko przemawia za pierwszą z tych interpretacji⁴¹.

Analiza ta, w której mowa także o „swobodnym streszczaniu” Cieszkowskiego, prowadzi do takiej konkluzji:

W żadnym wypadku jednak religijna terminologia *Filozofii romantyzmu polskiego* nie powinna być traktowana jako świadectwo rzeczywistego „ureligijnienia” poglądów pisarza⁴².

Dziwna zaiste zarysowuje się sytuacja: myśliciel mówiąc o romantyzmie polskim sięga po religijną terminologię z przyczyn stylistycznych. Dziwna tym bardziej, że interpretacja taka znalazła się w książce historyka idei, który w swych licznych publikacjach nie zwykł się na ogół zastanawiać, jak badane przez niego idee zostały zwerbalizowane. Gdyby kontynuować ten tok rozumowania, powiedzieć by można, że styl ów jest wysoce niefunkcjonalny — tak wobec problematyki, jaką Brzozowskiego zaprzętała, jak też odbiorców, do których w swych wykładach się zwracał. Sam trop stylistyczny wskazał jednak Walicki trafnie, tylko że proponowana przezeń interpretacja nie daje możliwości wyjaśnienia zjawiska. A wyjaśnić je można wtedy, gdy uwzględni się pewne ogólne reguły budowy dyskursu funkcjonujące w czasach młodopolskich. Krótko: gdy wskaże się na właściwości intertekstualne tej

⁴⁰ A. Walicki, *Stanisław Brzozowski — drogi myśli*. Warszawa 1977, s. 60.

⁴¹ *Ibidem*, s. 358.

⁴² *Ibidem*, s. 361.

właśnie rozprawy. W roku 1905 Brzozowski niewątpliwie nie był myślicielem religijnym, ale w tej swojej pracy o myślicielach religijnych mówił — i uznał za swój obowiązek posłużyć się ich językiem. Nie chciał się wobec nich dystansować, cenił te dzieła i zamierzał dotrzeć do tego, co uważał w nich za najistotniejsze, a więc rozważania np. o Cieszkowskim konstruował w ten sposób, że wprowadzał w nie jego formuły, czy też z mniejszą lub większą konsekwencją posługiwał się jego językiem. Brzozowski był ideologiem, ale był także hermeneutą — i w tym konkretnym wypadku hermeneuta niewątpliwie zdominował w nim ideolog. Stąd „słownictwo idealistyczno-mistyczne”, od którego — jak twierdzi Walicki — miał się Brzozowski uwolnić w pracach następnych⁴³. Ale też owe prace następne dotyczyły innej problematyki i obracały się w innych rejonach, takich, w których nie było żadnej potrzeby przejmowania słownictwa tego typu.

Dorzućmy jeszcze, że praktyki Brzozowskiego w *Filozofii romantyzmu polskiego* nie były na początku wieku odosobnione, przeciwnie, odpowiadały ogólnej tendencji, w ten sposób bowiem wówczas się o romantyzmie polskim pisało (wystarczy przypomnieć choćby publikacje Jellenty czy Górskiego). I to właśnie, że prace dotyczące romantyzmu były wyraźną i niekwestionowaną dziedziną intertekstualności, świadczy, jakie znaczenie mu przypisywano, że traktowano go nie tylko jako element historycznego dziedzictwa, ale także jako swego rodzaju przesłanie współczesne. Przypomnijmy, że praktyki intertekstualne operowały aktualizacją i opierały się na wyraźnych wartościowaniach. Także ów „styl” Brzozowskiego, owo zaskakujące u lewicowego intelektualisty „słownictwo idealistyczno-mistyczne” były aktami aksjologicznymi.

Nie jest, rzecz jasna, moim celem polemika o rozumienie tego konkretnego utworu Brzozowskiego. Analizy Walickiego są jednak dowodem, że także w rozważaniach historyka idei nie można pomijać tej sfery, na jaką składają się zasady budowy dyskursu. Uwzględnienie elementów intertekstualnych w *Filozofii romantyzmu polskiego* stanowi konieczny współczynnik interpretacji. Gdy bierze się je pod uwagę, nie można czytać młodopolskich tekstów krytycznych tak, jakby ich sensy dane były odbiorcy bezpośrednio, powstają one bowiem w toku interakcji między tym, co stanowi język krytyka, a tym, co składa się na język analizowanego dzieła. Nie chodzi oczywiście o to, by pewne formuły czy fragmenty przypisać krytykowi, inne zaś pisarzowi, którym on się zajmuje, nie chodzi więc o rozdzielenie tych dwóch szeregów, ale przeciwnie — o ujawnienie ich współdziałania, pokazanie, jak one na siebie się nakładają, jak się wzajem określają, by w rezultacie złożyć się na całość dyskursu. Analizując tekst krytyczny oparty na zasadzie intertekstualności, nie można traktować tego, co weń przeniknęło z oma-

⁴³ *Ibidem*, s. 437.

wianego dzieła, jako prostego cytatu, ale nie można też przyjmować, że są to bezpośrednie sądy krytyka wypowiedziane bez żadnych mediatyzacji. W konsekwencji w interpretowaniu dyskursów zbudowanych na takich zasadach szczególnie nieprzydatne okazują się tradycyjne metody analizy, oparte na założeniu, że teksty krytyczne przekazują jawnie i bez zapośredniczeń swoje idee, a więc że wystarcza po prostu omawianie ich „treści”. Przedstawiając formy i zakresy funkcjonowania intertekstualności w młodopolskiej krytyce literackiej, analizując jej najbardziej charakterystyczny przejaw stylistyczny — mowę pozornie zależną, przyjąłem założenie inne. Sądzę bowiem, że najlepiej ujawnia się właściwości wszelkiego tekstu dyskursywnego (a operującego intertekstualnością w szczególności) wówczas, gdy stosuje się metody i kategorie wypracowane w analizie dzieła literackiego, a więc — mówiąc najogólniej — instrumentarium poetyki. Obszary poetyki znacznie się rozszerzyły.