

Zofia Mitosek

Od dzieła do rękopisu : o francuskiej krytyce genetycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/4, 393-403

1990

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.

OD DZIEŁA DO REKOPISU
O FRANCUSKIEJ KRYTYCE GENETYCZNEJ

Termin „krytyka genetyczna” stosuję na określenie dużego zespołu badaczy, którzy pracują w Institut des Textes et Manuscrits Modernes przy Centre National de Recherches Scientifiques i Bibliothèque Nationale w Paryżu. I.T.E.M. ukonstytuował się w r. 1982 jako przedłużenie działającego od 1972 r. Centre d'analyse des manuscrits. Prace nad rękopisami, przede wszystkim nad ich publikacją i transkrypcją, prowadziła już od 1968 r. ekipa zajmująca się spuścizną Heinricha Heinego. Kiedy grupą „manuskrytologów” zaczął kierować Louis Hay, pojawiły się pierwsze próby teoretyzacji. W roku 1977 ukazała się zbiorowa książka *Essais de critique génétique*, redagowana przez Haya i zawierająca artykuły znanych literaturoznawców, takich jak Henri Mitterand, Raymonde Debray-Genette, Jean Bellemain-Noël, poświęcone metodologicznym perspektywom pracy nad rękopisami. W roku 1978 zorganizowano na Węgrzech międzynarodową konferencję, gdzie obok gospodarzy i Francuzów obecni byli tekstolodzy niemieccy (Günter Martens, Siegfried Scheibe) oraz rosyjscy (Ludmiła Smirnowa, Lidia Jestigniewa-Spiridonowa). Ze strony francuskiej w spotkaniu uczestniczyli: Louis Hay, Almuth Grésillon (obecna dyrektorka I.T.E.M.), Jean-Louis Lebrave, Jean Bellemain Noël, Raymonde Debray-Genette i inni. Zbiór materiałów z konferencji zatytułowany *Avant-texte, texte, après-texte*, ukazał się na zasadzie kooperacji francusko-węgierskiej w 1984 roku. W roku 1987 odbyła się sesja francusko-radziecka; materiały z tej konferencji ukazały się jesienią 1988 w tomie *De la genèse du texte littéraire, manuscrit, auteur, texte, critique*, zredagowanym przez Grésillon.

W omawianym zespole pracują literaturoznawcy (B. Brun, J. Bellemain-Noël, autor podstawowej książki *Texte et avant-texte* (1972), badacz uprawiający psychoanalizę literatury, oraz R. Debray-Genette, strukturalistka zajmująca się prozą Flauberta — warto zaznaczyć, że z I.T.E.M. są oni związani nie tyle instytucjonalnie, co merytorycznie), językoznawcy (A. Grésillon, J.-L. Lebrave), informatycy, specjaliści z dziedziny optyki. Ale I.T.E.M. zdołał już wykształcić własnych „manuskrytologów”, takich jak Eric Marty — badacz spuścizny rękopiśmiennej Prousta, czy Pierre-Marc Biasi — wydawca *Carnets de travail Flauberta* (1988). „Wydania genetyczne” wspomnianych już notatników Flauberta, *Cahiers Valéry'ego* (N. Celeyrette i J. Robinson-Valery, 1987), *Carnets d'enquête* Zoli (H. Mitterand, 1986) i korespondencji tego pisarza — wszystkie te osiągnięcia dowodzą efektywności metody, której nazwa z punktu widzenia strukturalizmu brzmi aż nazbyt tradycyjnie, kojarząc się z pozytywizmem, biografizmem i psychologizmem, a w najlepszym wypadku z krytyką strukturalno-genetyczną Luciena Goldmanna.

Nic z tych rzeczy. Jak zwykle w zespole łączącym badaczy z własnymi, określonymi już wcześniej polami zainteresowań, koegzystują tu rozmaite tendencje, różne pytania stawia się rękopisom i różne konkluzje wyciąga się z ich badania. Ponadto rozmaicie rozumiany jest sam rękopis: raz chodzi o manuskrypty określonych utworów, innym razem — o bruliony, zarysy, scenariusze opowiadań czy wierszy, jeszcze innym razem — o notatki i karnety pisarzy, które nie wchodzą do tekstów publikowanych, zachowując status świadectw pisarstwa („écriture”). Jest jednak kilka ważnych założeń i kilka istotnych opozycji, które łączą wszystkich reprezentantów krytyki genetycznej. Warto je przedstawić.

Zacznijmy od opozycji:

1. Sprzeciw wobec dotychczasowej tekstologii. Wbrew praktyce filologicznej i edytorskiej badanie rękopisów nie służy ustaleniu ostatecznej — najdoskonalszej, wersji dzieła. Nie chodzi też o wykazywanie niewierności wydania czy też nieporozumień wynikających z pomyłek drukarskich i interpretacyjnych.

2. Badanie świadectw pisania nie służy także odtworzeniu atmosfery kulturalnej, historycznej czy psychologicznej, która złożyła się na powstanie dzieła. Jeżeli w rękopisie pojawiają się symbole, to interesują one badaczy jako skupiska sensu narastające i opalizujące w trakcie pisania, a nie ze względu na wieloznaczność i wieloraką referencję czy też artykulację jednostkowej *psyche*. Genetycy francuscy zdecydowanie odcinają się od hermeneutyki, tak XIX-wiecznej (Schleiermacher, Dilthey), jak i współczesnej (Ricoeur, Gadamer).

3. *Contra* strukturalizm. Słynne zdanie Michela Foucaulta: „Nieważne, kto mówi” (przez każdą bowiem wypowiedź przemawia bezosobowy dyskurs), zostaje zanegowane. Jak pisze Grésillon, od początków w. XX, po przełomie antypsychologicznym, w miarę rozwoju tendencji strukturalnych, patrzono na wypowiedzianie („*énonciation*”) z perspektywy wypowiedzenia („*énoncé*”), czyli gotowego tekstu. Krytyka genetyczna chce badać procesy wypowiedziania, tak jak są one utrwalone w rozmaitych wersjach brulionów¹. Indywidualizacja podmiotu twórczego nie oznacza jednak powrotu do refleksji nad intencjami autora, jego pragnieniami czy zamiarami (także literackimi). Te ostatnie liczą się tylko wtedy, gdy pozostawiają materialne ślady — zapisy. Biasi stwierdza: „Autor indywidualizuje się w równej mierze poprzez kształt swojego pisma, poprzez szczególne posługiwanie się skrótami, jak i przez sposób zagospodarowywania materialnej przestrzeni kartki, na której pisze, oraz przez charakter stopniowego dysponowania całością redagowanych stron”².

Dlatego omawianą metodę można określić jako prąd poststrukturalistyczny. Korzystając z dorobku lingwistyki, narratologii, tematologii, intertekstualizmu, chce ona „rozruszać” spetryfikowany mechanizm, jakim jest struktura literacka, pokazać drogi generowania sensu, które niewiele mają wspólnego z jednostkową psychiką, a raczej dokumentują wybory kulturowe pisarza czy też zinternalizowane wzorce pisania. Genetycy przyjęli ze strukturalizmu przekonanie, że pisarstwo jest grą opartą na przymusach i konwencjach. Grę ową chcą odtworzyć analizując perypetie powstawania tekstów.

Sprzeciw wobec tekstologii, hermeneutyki i analizy strukturalnej nie oznacza odrzucenia tych dyscyplin. Krytyka genetyczna przedstawia się jako metoda globalizująca, która studiuje produkcję tekstu i proces rodzenia się znaczeń³. Towarzyszy temu przeświadczenie, że pisarstwo nie jest przekazywaniem gotowych, istniejących wcześniej znaczeń, ale pracą je wytwarzającą.

Teraz kilka twierdzeń pozytywnych, a raczej definicji podstawowych terminów, które składają się na siatkę pojęciową metody.

1. Genetyka: jeżeli przez genetykę rozumie się naukę zajmującą się badaniem dziedziczności i zmienności organizmów żywych, to związek z nią naszej krytyki genetycznej jest tylko pośredni. Nie ma mowy o dziedziczności (chyba że chodziłoby o tradycję literacką), a geneza pojęta jest jako proces powstawania tekstu. Hay powtarza za Novalisem: „*De l'engendré renait l'engendrement* [to, co zrodzone, odradza proces rodzenia]”⁴. Geneza to zespół warunków, które złożyły

¹ A. Grésillon, J.-L. Lebrave, *Avant-propos*. „Langages” 1983, nr 69, specjalny: *Manuscrits, Écriture, Production linguistique*, s. 7. Opinia ta jest parafrazą zarzutu T. Todorova (jw., nr 17, s. 3): „Znamy tylko wypowiedzianie wypowiedziane, tzn. wypowiedź, której wypowiedzianie pozostaje zawsze do wypowiedzenia; samo wypowiedzianie stanowi więc archetyp tego, co niepoznawalne”.

² P.-M. Biasi, *Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre*. W: *Encyclopedia universalis. Symposium 1988*, s. 15.

³ L. Hay, *La Critique génétique, origines et perspectives*. W zbiorze: *Essais de critique génétique*. Paris 1979, s. 231.

⁴ Novalis, *Études de Friburg*. Cyt. za: Hay, *op. cit.*, s. 232.

się na powstanie i rozwój danego zjawiska oraz określili sposób jego powstawania i rozwoju. Spośród warunków tych krytykę genetyczną interesują tylko ograniczenia związane z przymusami pisania i tylko wtedy, gdy zostają one utrwalone w różnych postaciach rękopisów. Egzogeneza oznaczałaby w tym wypadku ogół społecznie przyjętych form wypowiedzenia: nie tylko systemów językowych, ale także stereotypów poetyckich, klisz opinii publicznej, zbiorowych przeżyć i lektur, dyktowanych przez kulturę literacką. Egzogeneza w zasadzie nie interesuje badacza rękopisów, ale — jak pokazał Mitterand na przykładzie pisarstwa Zoli — genotyp kulturowy określa sam proces produkcji literackiej, która jest akceptacją, dialogiem czy walką z tym, co „*déjà vu, déjà lu, déjà su* [już widziane, już czytane, już poznane]”⁵. Wiele materiałów składających się na egzogenezę pozostaje w notatkach i brulionach, nie wchodząc do utworu, i z tego właśnie względu powinni zajmować się nimi historycy literatury. Endogeneza — to, co istotnie fascynuje „manuskrytologów”, to transformacje tekstu od pierwszego szkicu aż do czystopisu, ze wszystkimi śladami pracy pisania⁶.

Literatura pojęta jest jako pisanie („*écriture*”). Genetycy powtarzają za Rolandem Barthes'em: „przez literaturę rozumiem nie tyle określony korpus czy następstwo dzieł, ani też sektor handlu czy nauczania, ale graf złożony ze śladów pewnej praktyki: praktyki pisania”⁷.

Utwór („*ouvrage*”) rozumiany jest jako indywidualny zapis opublikowany pod czymś nazwiskiem (nazwiskiem pisarza). Wymiary są tu obojętne: może to być książka, artykuł, wiersz, pod warunkiem, że ma początek (tytuł) i koniec⁸.

Tekst — wszystko to, co wykazuje zdolność do wewnętrznej strukturalizacji, dostatecznie silnie, aby mogło się ono oprzeć strukturom je wyprzedzającym (językowym, społecznym, psychicznym)⁹. W definicji tej najważniejszymi cechami są odgraniczenie i wewnętrzna strukturalizacja — właściwości, które przeciwstawiają tekst jako skończoną całość znaczeniową (przedmiot artystyczny?) otwartemu i płynnemu procesowi pisania.

• „*A v a n t - t e x t e*” („przed-tekst?”) — jest to podstawowa dla krytyki genetycznej kategoria obejmująca całość dokumentów: notatek, planów, scenariuszy, brulionów, poprawek, czystopisów, które materialnie wyprzedzają tekst¹⁰.

• „*A p r è s - t e x t e*” („po-tekst?”) — kolejne, poprawiane czy zmieniane przez autora wydania danego tekstu.

Rękopis — określenie nie jest tu jasne. Zgodnie z metodą, powinno ono odnosić się do wszystkich zapisów wyprzedzających tekst (a więc do „przed-tekstu”). Bellemin-Noël pisze jednak, że rękopis to taki etap danego zapisu, który służy za podstawę druku. Czyli byłby to czystopis („*mis au net*”, „*manuscrit définitif*”). Praktycznie jest to ostatnia wersja tekstu, stan, w którym skończone dzieło staje się utworem¹¹.

⁵ H. Mitterand, *Programme et préconstruite génétique; le dossier de l'Assomoir*. W zbiorze: *Essais de critique génétique*, s. 203.

⁶ Terminami „egzogeneza” — „endogeneza” posługuje się R. Debray-Genette w pracy *Poétique et génétique* (w zbiorze: *Essais de critique génétique*, s. 28).

⁷ *Ibidem*. Określenie Barthes'a pochodzi z wykładu inauguracyjnego w Collège de France. Zob. R. Barthes, *Leçon*. Paris 1977.

⁸ Zob. J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*. Paris 1972, s. 14.

⁹ Zob. Debray-Genette, *op. cit.*, s. 49.

¹⁰ Zob. Bellemin-Noël, *op. cit.*, s. 15. Określenie „*avant-texte*” przyjęła za tym autorem cała krytyka genetyczna.

¹¹ *Ibidem*, s. 14.

Brulion („*brouillon*”) — zgodnie z etymologią („*bouilli*” i „*brou*”) słowo to wskazuje na genetyczny nieporządek, stan wrzenia. Oznacza ono, w przeciwieństwie do innych elementów „przed-tekstu”, na ogół którąś z wersji utworu — tekstu. Cechą brulionów jest wielowymiarowość: układ słów i poprawek odbiega od jednokierunkowości (linearności) tekstu gotowego. Narastający nieporządek sprawia, że brulion czyta się w wielu kierunkach, nawet gdy jest on zawarty w obrębie dwuwymiarowej strony¹².

Podmiot piszący to w teorii genetycznej nie autor („*auteur*”), ale skryptyor („*scripteur*”). Termin ten, bardziej neutralny niż określenia: „pisarz” czy „autor”, nie przesądza o talencie ani o wartości literackiej studiowanego dokumentu i nie zawiera konotacji teleologicznej¹³. Skryptyor pisze, tak jak nadawca („*locuteur*”) mówi. Ale istnieje ważna opozycja między tymi podmiotami: pisanie jest tworzeniem sensu, a nie wypowiedzianiem gotowych znaczeń. Praca pióra jest nieporównywalna z mową. Inne przeciwstawienie to skryptyor i czytelnik („*lecteur*”). Rękopisy czytają faktycznie dwaj osobnicy: badacz-analityk, podmiot zewnętrzny wobec aktu pisania, deszyfrujący jego ślady, oraz sam piszący — skryptyor; w momencie nanoszenia zmian, w chwili ostatecznej akceptacji tekstu jest on czytelnikiem swojego zapisu. Krytyka genetyczna dokumentuje modną tezę o jedności procesu pisania i czytania („*écriture*” — „*lecture*”).

Następne terminy wiążą się z praktyką badawczą i edytorską.

Manuskryptologia według słownika etymologicznego jest dziedziną zajmującą się badaniem rękopisów, a w szczególności tekstów i dokumentów pracy danego autora. W zakres zainteresowań nie wchodzi tu książki rękopiśmienne sporządzane przez średniowiecznych kopistów¹⁴. Krytycy genetyczni zdecydowanie odcinają się od nastawień teleologicznych, obecnych w dawnej manuskryptologii, która na ogół stawiała sobie za zadanie ustalenie poprawnej wersji tekstu, kolejne rękopisy traktując jako poronione warianty tekstu finalnego. Dla tych badaczy każdy tekst jest ważny, można nawet powiedzieć, że najmniej liczy się czystopis. Nakładające się i krzyżujące wersje, bruliony i plany pozwalają uchwycić wypowiedzianie *in statu nascendi* („*énonciation in statu nascendi*”) ¹⁵.

Praca manuskryptologa ma trzy etapy:

1. Przebadanie i opis materialnej informacji, którą zawiera dokument: analiza papieru, atramentu i znaków wodnych, odkrywanie śladów, palimpsestów itp. Określenie czasowych ram tekstu.

2. Deszyfracja i transkrypcja materiału tekstowego; ustalenie znaków graficznych, utrwalonych i rozproszonych w zapisie, rozczytanie duktu pisma.

3. Interpretacja może nastąpić dopiero po tych dwóch etapach. Przebiega ona w różnych kierunkach, od krytyki literackiej do językoznawstwa, przechodząc przez psychoanalizę, socjologię i socjokrytykę, aż po krytykę ideologii.

Słowo „poprawki [*corrections*]” nie jest lubiane przez krytyków genetycznych, ponieważ sugeruje, że liczy się tylko tekst końcowy, a bruliony są niedołącznymi wprawkami w drodze do niego. Zamiast więc o poprawkach mówi się o zmianach („*changements*”), podkreślając, że to ostatnie wyrażenie nie zawiera konotacji teleologicznych. Wyróżnia się cztery rodzaje zmian: dodanie jakiegoś elementu; zniesienie („*suppression*”) bez zastąpienia skreślonego słowa innym; substytucja — w miejsce elementu skreślonego wstawia się inny; przemieszczenie¹⁶.

¹² Grésillon, Lebrave, *op. cit.*, s. 8.

¹³ *Ibidem*, s. 8—9. Termin ten też jest przyjęty z *Leçon Barthes'a*.

¹⁴ Zob. J. Rey-Debove, *Dictionnaire sémiotique*. Paris 1979, s. 93.

¹⁵ Grésillon, Lebrave, *op. cit.*, s. 7.

¹⁶ *Ibidem*, s. 8.

Krytyka genetyczna nie lubi słowa „w a r i a n t”, ponieważ ono również zakłada teleologię tekstu finalnego, wzorca, którego słabszymi odmianami są szkice i bruliony. Musi jednak określenie to przyjąć, nazywając wariantem to wszystko, co zmienia się w danym momencie „przed-tekstu”, od pierwszego zarysu aż do kolejnych wydań. Każdy wariant jest znaczący.

Do jakich odkryć prowadzić może praca nad rękopisami? Jakie korzyści może przynieść ona np. historii literatury?

1. W wypadku badania tekstów anonimowych, o nie ustalonych granicach czasowych studiowanie papieru, typografii, marginesów, narzędzi pisania pozwala orientacyjnie określić datę powstania zapisu, a poprzez porównanie z innymi manuskryptami — niekiedy również autora.

2. Ustalenie daty rękopisu jest równie istotne w wypadku rękopisów, których autora znamy; zmiana datacji wpływa na historyczną sylwetkę pisarza.

3. Analizy optyczno-numeryczne¹⁷ pozwalają odróżnić autentyczne pismo autora od pisma jego sekretarzy czy kopistów. Grafologia służy dowodami autorstwa bądź fałszerstwa.

4. Studiowanie rękopisów pozwala na stawianie hipotez co do sposobu pisania danego dzieła. Np. badania brulionów *Journal italien* Claudela obaliły podtrzymywaną przez autora tezę o „momentalności” zapisu, typowej dla notatek z podróży, i pozwoliły stwierdzić, że jest to świadomie zaplanowany utwór pisany już po powrocie z Włoch. Dowodów dostarczyła analiza papieru, pióra i atramentu.

5. Nowoczesna manuskryptologia wypracowuje metody rozczytywania tekstów nieczytelnych, zatartych czy zniszczonych. Tu zbliża się ona do paleografii. Wartości takich prac dla historii literatury nie sposób przecenić — np. Flaubert zostawił kilka tysięcy stron rękopisów, z których tylko 1/4 dała się odczytać. Wydanie *Carnets de travail* pisarza przez Biasiego było w jakiejś mierze możliwe dzięki takiej „rozświetlającej” pracy.

6. Osobnym wkładem do historii literatury są tzw. wydania genetyczne¹⁸. W przeciwieństwie do wydań krytycznych, znanych dobrze filologii i tekstologii od ponad wieku, a polegających na edycji gotowego tekstu, uzupełnionej w przypisach danymi pochodzącymi ze źródeł, również rękopiśmiennych, wydanie genetyczne polega na publikacji całego „przed-tekstu”, wszystkich dostępnych śladów pisania danego utworu. Należy zaznaczyć, że wydanie takie nie jest nigdy mechaniczną sumą odkrytych dokumentów; opiera się na określonej interpretacji „*oeuvre*” pisarza. Praca wydawcy składa się z trzech faz:

— **Inwentaryzacja.** Chodzi o układ rękopisów według pewnych zasad: chronologicznych, tematycznych czy stylistycznych. Biasi pisze o klasyfikacji genetycznej, uwzględniającej daty danego rękopisu, a raczej jego partii, oraz o klasyfikacji teleologicznej, dokonywanej z punktu widzenia gotowego utworu. Bernard Brun, który pracował nad wydaniem notatek Prousta, proponuje układ treściowy: strukturalizację zasobu rękopisów według rozwoju fabuły, zbliżającą maksymalnie rozmaite i w różnym czasie powstałe wersje tego samego motywu, wydarzenia, postaci. Chodzi również o podział na akapity, rozdziały, części: tutaj wiele zależy od samego wydawcy, który nieraz zmuszony jest narzucić własną segmentację i uporządkować niezborne — nie opublikowane — strzępki pisarstwa¹⁹. W inwen-

¹⁷ Zob. D. Charraut, J. Duvernoy, L. Hay, *L'Analyse automatique de l'écriture*. „La Recherche” 1987, nr 194.

¹⁸ B. Brun, *Problèmes d'une édition génétique: l'atelier de Marcel Proust*. W zbiorze: *Avant-texte, texte, après-texte*. Paris 1984.

¹⁹ B. Brun, *L'Inventaire descriptif*. „Bulletin d'Informations Proustiennes” 1975, nr 19.

taryzacji może być pomocny materialny opis manuskryptu; np. wydarte z tego samego zeszytu kartki, rozproszone lub zgromadzone w różnych miejscach tekstu (także w różnych segmentach fabuły) świadczą o pojawianiu się odmiennych motywów w tym samym momencie pisania i tych samych motywów w różnych momentach tworzenia.

— Organizacja rękopisów w tomy. W jakiej kolejności należy je drukować? Czy zgodnie z wymogami klasyfikacji genetycznej czy teleologicznej? Okazało się np. w trakcie badań w Atelier Proust, że pierwsza wersja *Czasu odnalezionego* powstała przed tomami *W stronę Guermantes* i *Uwięziona*. Układ rękopisów jest więc interpretacją dzieła Prousta. Od inicjatywy badacza zależy, czy dołączy do wydania genetycznego listy lub komentarze współczesnych; edycja ta może rozrastać się w nieskończoność.

Na razie obawy takie są czysto teoretyczne: nie udało się jeszcze wydać „genetycznie” żadnego większego utworu. Najbardziej doniosłym dokonaniem jest edycja *Prostego serca* i *Kuszenia świętego Antoniego* Flauberta. Książka Bellemina-Noëla *Le Texte et l'avant-texte* jest analizą 40 wersji jednego wiersza Oscara Miłosza.

— Transkrypcja rękopisów. Jest to faza najtrudniejsza. Badacz-edytor powinien zachować układ graficzny rękopisu, zarazem dostosowując go do wymogów druku. Nasuwa się tu kilka możliwości:

a) Zapis zgodny z praktyką wydań krytycznych, tzn. próba ustalenia — na podstawie manuskryptu — względnie koherentnego tekstu, opatrzonego przypisaniami, w których podaje się warianty (słów, zdań, akapitów). Tak postąpił z notatnikami Prousta Philippe Kolb²⁰.

b) Tzw. wydanie dynamiczne, które proponuje Brun, krytykując Kolba, polega na zapisie linearnym, gdzie uwzględnia się poprawki, zmiany i warianty. Tekst tak przedstawiony zachowuje cechy montażu i uwypatnia potencjalność rozwiązań pisarskich. Oczywiście takie odtworzenie rękopisów wymaga odtworzenia typografii, która pozwala czytelnikowi-niespecjaliście rozpoznać zmiany, poprawki, dodatki i skreślenia²¹. Wydanie dynamiczne przypomina w pewnym sensie edycję teleologiczną, proponowaną przez Biasiego.

c) Tzw. wydanie dyplomatyczne („*diplomatique*”; termin pochodzi od „dyplomatyki” — ‘nauki o dokumentach’). Zdaje się ono najbardziej wiarygodne — uwzględnia typologię rękopisów, a jednocześnie zawiera drukowaną transkrypcję wszystkich pisarskich wersji. I znów okazuje się ono niemożliwe w odniesieniu do rękopisów dużych dzieł: najlepiej prezentuje się tu produkcja utworów lirycznych.

d) Tzw. wydanie automatyczne, nad którego zasadami pracują Grésillon i Lebrave. Posługując się metodami informatyki badacze ci starają się skompletować listy poprawek, substytucji i skreśleń, tworząc rodzaj paradygmatu, który ujmowałby w sposób synchroniczny wszystkie operacje tekstowe. Lingwiści z I.T.E.M. celowo dezorganizują teksty rękopisów, aby rekonstruować modele wyborów i prób. Rezultaty tego typu operacji badawczych doprowadzają do stworzenia swego rodzaju banku danych, który może stanowić podstawę bardziej szczegółowych badań nad leksyką pisarza, typem organizacji tekstu („*type-tableau*”, „*type-Je*”), nad kompetencją językową twórcy²².

²⁰ M. Proust, *Carnets 1908*. Ed. Ph. Kolb. Paris 1976.

²¹ Zob. transkrypcję tego samego fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* z edycji Kolba i w ujęciu zaproponowanym przez Bruna w *Problèmes d'une édition génétique*.

²² A. Grésillon, J.-L. Lebrave, *Manuscrits, linguistique et informatique*. W zbiorze: *Avant-texte, texte, après-texte*, s. 179.

Eksploracje tego typu wykraczają oczywiście poza zakres krytyki genetycznej i wiążą — poprzez odniesienie do produkcji tekstu — poetykę genetyczną²³ z językoznawstwem. Zbliżenie to nie jest w XX w. nowością, tyle że zamiast pytać o lingwistyczną strukturę gotowego przekazu literackiego językoznawcy z I.T.E.M. traktują proces twórczy jako rodzaj performacji opartej na określonych kompetencjach²⁴. Otwarty pozostaje problem, czy kompetencje te polegają na opanowaniu rozmaitych społecznych kodów ekspresji i dlatego łatwo uporządkować ich tekstowe realizacje w paradygmaty, czy też mają charakter całkowicie indywidualny, motywowany przez nieświadomość, a badacz opisując je narzuca im własną strukturalizację.

W ten sposób dochodzimy do pytań, od których krytyka genetyczna w swych praktycznych zabiegach wprawdzie się uchyla, ale które pojawiają się w ujęciach literaturoznawców sympatyzujących z tą orientacją. Są to pytania dotyczące mechanizmów twórczości; nie chodzi już o opis czy interpretację procesu powstawania pojedynczego utworu, ale o refleksję nad przyczynami, generującymi zmiany, skreślenia i substytucje, które powodują, że w trakcie pisania jednego utworu zachodzą istotne transformacje gatunkowe — tak jak to było w wypadku Prousta: jego *W poszukiwaniu straconego czasu* stanowi efekt transformacji eseju *Contre Sainte-Beuve* w strukturę fabularną. Psychoanalityk i badacz ideologii stwierdzą na podstawie analizy rękopisów, że w dziele swym pisarz powiedział to, czego w istocie nie chciał powiedzieć. Np. Bellemin-Noël pisze, że w manuskrypcie nie ma nic takiego, jak indywidualna *psyche* wyrażająca swoje przeżycia; w pracy tekstu krystalizuje się nieświadomość i stąd powinniśmy mówić o psychoanalizie dzieła, a nie psychoanalizie autora²⁵. Z kolei Mitterand konstatuje, że pisarstwo jest nieświadomym powielaniem struktur ideologicznych, które ujawniają się na poziomie frazeologii i konstrukcji fabularnych: porównanie wymowy planów i projektów Zoli, odnalezionych w jego rękopisach, ze społeczną wymową tekstu ostatecznego wskazuje na złudzenia pisarza²⁶. Teoretyk literatury analizując manuskrypty odnajdzie w autorskim borykaniu się z tekstem nie tyle echo fantazmatów, co projekcję modeli ingwistycznych, retorycznych, narracyjnych i tematycznych — jak to zrobiła Debray-Genette na przykładzie materiałów składających się na „przed-tekst” *Prostego serca* Flauberta²⁷. Gotowe dzieło nazywa się „makijażem blizn”, ale stale przypomina się, że blizny owe pochodzą ze starcia — świadomego lub nie — z ogólnymi wzorcami ekspresji. Dlatego program krytyki genetycznej tak pociąga językoznawców: proces pisania zmaterializowany w różnych odmianach notatek i brulionów pozwala na uchwycenie ogólnych i przeważnie trudnych do przebadania mechanizmów wypowiedzania. Mechanizmy te zyskują konkretność podmiotową, co pozwala sprawdzić hipotezy i założenia teorii generatywnych.

²³ Termin „poetyka genetyczna” wprowadziła Debray-Genette (*op. cit.*, s. 49). Nauka ta miałaby rozpatrywać gotowy tekst jako system wariantów.

²⁴ A. Grésillon (*Les manuscrits littéraires: les textes dans tous ses états*, „Pratiques” 1988, nr 57, specjalny: *L'organisation des textes*, s. 118) powołuje się na tezy E. Benveniste'a: „Czytać rękopisy z punktu widzenia lingwisty to dochodzić do mechanizmów »funkcjonowania języka w jednostkowym akcie użycia« (Benveniste), których żaden inny pisany dokument nie pozwoliłby dostrzec”.

²⁵ Bellemin-Noël, *op. cit.*, s. 130.

²⁶ Mitterand, *op. cit.*, s. 211, 213—223.

²⁷ Zob. Debray-Genette, „*Un Coeur simple*” — *ou comment faire une fin: étude des manuscrits*. „La Revue des Lettres Modernes” 1984, nr specjalny: *Gustave Flaubert*, 1.

Znamienne jest to, że — wbrew antystrukturalnym deklaracjom — krytyka genetyczna w swoich realizacjach psychoanalitycznych, historycznoliterackich, teoretycznoliterackich i lingwistycznych znów gubi z pola swego widzenia niepowtarzalną kreację artystyczną. Podmiot piszący — skryptor — w ostatecznej interpretacji niewiele różni się od „podmiotu czynności twórczych”, a praktyka graficzna stanowi szczególną aktualizację różnorodnych praktyk społecznych.

Czytelnikowi przytaczanych tu twierdzeń nieuchronnie nasuwa się pytanie o przedmiot badań krytyki genetycznej. Odpowiedź wydaje się jasna: nie o tekst literacki w tym wypadku chodzi, nie o gotową strukturę artystyczną, ale o rekonstrukcję procesu jej powstawania. Uparty obserwator kontynuuje wątpliwości: po co, w jakim celu bada się proces powstawania dzieła? Czy po to, aby oświetlić już istniejący utwór? Ależ robiły to wszelkie orientacje genetyczne od połowy XIX wieku. Czyż nie jest w istocie tak, że to gotowy utwór, dzieło, tekst wyjaśnia proces produkcji — jak to się dzieje w wypadku omawianych przez Biasiego wydań teleologicznych?²⁸

Zarzuty te nie są banalne, ale też niebanalną odpowiedź kryją w zanadru genetycy. Zacznijmy od doświadczeń edytorskich. W jaki sposób należy wybrać ze stosu papierów pozostałych po Pascalu korpus tekstowy, który został zatytułowany *Myśli*? Dlaczego nie opublikowano dotychczas w całości dzieła tak ważnego, jak *Król Duch* Słowackiego? Dlaczego wielcy tekstolodzy do dzisiaj sprzeczą się o szczegóły, ale i o zasady krytycznych wydań tekstów Norwida? We wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z podobną sytuacją: autor umarł, pozostawiając część swego „*oeuvre*” nie wydaną. Z różnych powodów: śmierć przerwała proces twórczy, wydawcy nie chcieli publikować pewnych tekstów uznając je za niezrozumiałe, poeta pogubił rękopisy. Całościową strukturę tekstową zawdzięczamy wydawcom, zmuszeni do postawienia znaku równości między pracą edytorską a pracą twórczą.

Fakt ten zdaje się potwierdzać hipotezy materialistycznej teorii produkcji literackiej. Tekst — produkt pracy pisarza, wchodząc w proces wymiany zyskuje postać niezależną od intencji autora, stanowi efekt działalności podmiotów zbiorowych, takich jak wydawcy, cenzorzy, korektorzy i tekstolodzy. Utwór literacki jest więc w takim ujęciu produktem pracy zbiorowej i mechanizmy tej pracy (produkcji w sensie ekonomicznym) powinna badać socjologia literatury czy socjokrytyka²⁹.

Dziedziny te nie zajmują się jednak rękopisami. Aczkolwiek ich badanie mogłoby dostarczyć danych o sytuacji materialnej, politycznej i historycznej piszącego, to teoria produkcji literackiej stawia inne pytania. Np. pyta o to, w jaki sposób określone typy publikowania powieści (w całości, w gazetach, w zeszytach) wpływają na segmentację fabuły³⁰. O wiele bardziej interesuje się literacką wymianą i sprawami publiczności literackiej. Produkcję literacką pojmowaną jako proces powstawania indywidualnego zapisu pozostawia poza polem swoich dociekań.

Problem tekstu globalnego, kwestia dzieła rekonstruowanego na podstawie nie wydanych materiałów nasuwa pytania bardziej podstawowe. Chodzi o skończoność i otwartość dzieł sztuki. Tezy o „dziele otwartym” powracają od przeszło 20 lat w estetyce i teorii literatury. Umberto Eco, główny inspirator tych idei, otwartość rozumiał dwójako: albo jako nieskończoną podatność utworu-dzieła na roz-

²⁸ Przypominamy tu o metodzie organizacji (a także inwentaryzacji i transkrypcji rękopisów) według porządku artykułowanego w tekście finalnym. Zob. Biasi, *op. cit.*, *passim*.

²⁹ Zob. S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980.

³⁰ Zob. P. Barbéris, wstęp w: H. Balzac, *Un début dans la vie*. W: *Oeuvres complètes*. Ed. „Pléiade”. T. 1.

maite lektury, albo jako celową konstrukcję artystyczną, która te odbiory stymuluje⁸¹. W pierwszym wypadku idee Eco zbliżają się do badań estetyki recepcji. W drugim — sugerują określoną interpretację sztuki współczesnej. Krytyka, która chce pod powierzchnią ukształtowanego tekstu odkryć wielość tekstów potencjalnych, odpowiada na wyzwanie literatury, poszukującej form otwartych. Francis Ponge, autor *Fabrique du pré*, w otwartości i mobilności swoich tekstów poetyckich widzi ich główny walor. Raymond Queneau w *Exercices de style* przedstawia wielość form, w których można opowiedzieć tę samą anegdotę. Książka jest tylko systemem wariantów, niejako przepisany w całości „przed-tekstem”.

Dynamika rękopisów zdaje się odpowiadać nowemu pojmowaniu dzieł: i tych celowo nie zakończonych, i tych, których zakończenie implikuje wiele odbiorów, i wreszcie tych klasycznych, harmonijnych, pełnych, które — jak mistrzowskie opowiadania Flauberta — rozpadają się w analizie rękopisów na przekreślone kartki, strzępki i fragmenty, udowadniając niejako, że tekst finalny — utwór, petryfikuje nieskończoną ilość tekstów potencjalnych. W tym sensie genetycy twierdzą, że zaakceptowana przez współczesne literaturoznawstwo para dzieło—lektura winna być uzupełniona o element trzeci: pisanie („écriture”)⁸².

Bliska pomysłom krytyki genetycznej wydaje się teoria „tekstu jako produktywności [*productivité dite texte*]” Julii Kristevej. Kristeva twierdzi, że utwór literacki jest całością wypowiedzeniową zbudowaną nie tylko z wielu poziomów semiotycznych, ale i zawierającą w sobie wiele tekstów. Dzieło zawłaszcza, powiela i transformuje praktyki znaczące typowe dla różnych odmian mowy. Stąd cechą tekstów artystycznych jest niekończąca się intertekstualność. Wcielają one urywki, klisze, fragmenty dyskursów, zawierają cytaty i aluzje, wchodząc w ten sposób w dialog z innymi całościami wypowiedzeniowymi, z których te elementy pochodzą. Sens utworu, nigdy nie zakończony i migotliwy, powstaje na skrzyżowaniu różnych tradycji. Niemniej jednak poszukiwać go trzeba w strukturze utworu, a nie w percepcji czytelniczej czy też w śladach pisania, jakimi są rękopisy. Kristeva mówi o geno-tekście, ale ta „przed-tekstowa” kategoria interesuje ją tylko wtedy, kiedy jest zaktualizowana w dziele⁸³.

Kristeva niewąznicznie daje do zrozumienia, że proces produkcji literackiej jest równie interesującym przedmiotem badania, jak sam produkt; co więcej, wyraźnie zwalcza teorię komunikacji literackiej odwołującą się do wymiany gotowych tekstów-produktów. Dlatego Bellemin-Noël w książce *Le Texte et l'avant-texte* wielokrotnie odwołuje się do koncepcji Kristevej. W książce *La Révolution du langage poétique* uczona ta przeprowadza drobiazgową analizę porównawczą tekstu *Poezji* Lautréamonta oraz *Myśli* Pascala i maksym *Vauvernarques'a*⁸⁴. Krytyk genetyczny na jej miejscu sięgnąłby do rękopisów poety i odnalazł tam transformowane cytaty, wskazówki i aluzje. Żmudne poszukiwania intertekstu zostałyby znacznie uproszczone. Pod warunkiem wszelako, że dysponowałby tymi rękopisami. Myślę jednak, że nawet w tym wypadku Kristeva i badacze zajmujący się intertekstualnością nie zgodziliby się na takie ułatwienie.

Michael Riffaterre, autor książki *Production du texte* pisze, że kontakt autora z jego poprzednikami, wpływy i źródła są zupełnie nieistotne dla określenia inter-

⁸¹ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przełożyła J. Gałuszka [i inni]. Warszawa 1973.

⁸² Zob. Hay, *op. cit.*

⁸³ J. Kristeva, *La Productivité dite texte*. W zbiorze: *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

⁸⁴ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, rozdz.: *Le contexte présuppose*.

tekstu³⁵. Wystarczy, że sam czytelnik dokona zbliżenia dwóch czy więcej tekstów i wyciągnie z tego zbliżenia konsekwencje semantyczne. Struktura znaczeniowa dzieła nie jest więc immanentna, ale wszelkie koneksje z innymi utworami i wypowiedziami liczą się o tyle, o ile są zasygnalizowane w tekście. Dlatego poszukiwanie związków intertekstualnych nie może być dowolne. Nie może sięgać także do śladów pisania, jakie składają się na „przed-tekst”. Twierdzenie (Kristevej, Riffaterre'a), że utwór literacki zawiera nieskończoną ilość tekstów, nie wskazuje na procesualność tworzenia, na zmienność i dialektykę znaczeniową typową dla produkcji językowej. Praktyka pisania zostaje uobecniiona we współistnieniu znaczących i znaczonych, jakie zachodzi w tekście czytany. Tak więc jeżeli badacze intertekstualności życzliwie patrzą na osiągnięcia poetyki odbioru, badanie procesu pisania zupełnie ich nie interesuje.

Wiąże się z tym inne przekonanie: odniesienia intertekstualne mogą istnieć w utworze poza intencją jego autora, tekst produkuje się niejako sam, zanurzony w atmosferze kulturalnej i literackiej. Cytat i aluzja pojawiają się jako nieświadomy efekt wykształcenia autora i w podobny sposób oddziałują na czytelnika. Ponadto wskazówki intertekstualne istniejące w rękopisach nie docierają do odbiorcy, chyba że jest nim czytelnik „szczególny”, badacz rękopisów. Dla czytelnika „normalnego” pionowe odniesienia do innych tekstów, jeśli nie są wprost zaznaczone przez autora, wskomponowują się w poziomą linearność wypowiedzi i nie od intencji pisarza, ale od kultury literackiej zależy ich odczytanie³⁶.

Dla krytyki genetycznej szczególnie ważne są twierdzenia o materialnym charakterze pisarstwa, o tym, że sens rodzi się w zderzeniu indywidualnego pióra z językiem. Literatura nie jest przekazywaniem gotowego, wcześniej wypracowanego znaczenia („*signifié transcendental*”), ale — jak twierdzi Jacques Derrida — jego zmuśnionym wytwarzaniem³⁷. Teza taka podważa wszelkie ideologie fonocentryczne: literatura to sprawa pisma, a nie głosu i w praktykach grafemicznych należy szukać jej specyfiki. O ile jednak genetycy chętnie odwołują się do prac Barthes'a (cytowane wcześniej pojęcia literatury jako grafu oraz pisarza-skryptora), o tyle rozwijana przez Derridę filozofia pisma zdaje się ich nie interesować. Przyczyna jest prosta: badacze z I.T.E.M. są praktykami; odczytywanie i transkrypcja rękopisów stwarza dostatecznie dużo kłopotów, aby nie wikłać się w wielkie filozofie kultury, nawet jeśli mogłyby one usprawiedliwiać ich eksploracje³⁸. Z drugiej strony — można by podjąć eksperyment sprawdzenia pewnych kategorii „gramatologicznych” Derridy, takich jak ślad („*trace*”), różnica — różnia („*différence*” — „*différance*”), szczep („*germe*”), graf („*graphe*”) i pismo („*écriture*”), poprzez analizę rękopisów któregoś z ukochanych pisarzy tego uczonego (np. Mallarmégo).

Kreacja artystyczna od bardzo dawna była obiektem zainteresowania badaczy literatury, psychologów, przeciętnych czytelników. „Obsesja immanencji” wprowadzona do literaturoznawstwa przez fenomenologów i strukturalistów w XX w. sto-

³⁵ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przełożyli K. i J. Falicy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

³⁶ Zob. M. Riffaterre, *La Trace de l'intertexte*. „La Pensée” 1980, nr 215.

³⁷ J. Derrida, *La Dissémination*. Paris 1972, s. 218—220.

³⁸ Warto zwrócić uwagę, że tytuł programowego artykułu Biasiego brzmi *Vers une science de la littérature* — co jest wyrażeniem odbiegającym od tradycji francuskiej, gdzie słowo „*science*” odnosi się do nauk ścisłych i empirycznych, a refleksji o literaturze przysługuje miano „*critique*” czy „*études littéraires*”. Artykuł ten wyraża jasno nową orientację w literaturoznawstwie, z jej nastawieniem na ścisłość i empirię.

sunkowo krótko święciła triumfy naukowe, porzucona dość szybko na rzecz postaw „transcendentnych”, kierujących zainteresowania uczonych na teorię i praktykę komunikacji, na zagadnienie odbioru i — rozmaicie pojmowaną — problematykę produkcji literackiej. Renesans zainteresowań genezą dzieła literackiego oznacza ich istotną transformację. Twórczość zajmowała na ogół badaczy jako enigmatyczna przygoda ducha. Opisywana była na podstawie wyznań, listów, biografii i traktowana jako objaw zewnętrznych wobec tworzenia okoliczności. Obrazów kreacji poszukiwano w samych dziełach, a częste — zwłaszcza w romantyzmie — eksklamacje pisarzy na temat sztuki, talentu, osobowości twórcy traktowano jako wyraz ich praktyki pisarskiej. Ten sam duch rządził dziejami i piórem pisarza. Krytyka genetyczna podejmuje odwieczną i interesującą wszystkich problematykę, ograniczając ją wszelako do wąskiej i bardzo konkretnej dziedziny, jaką jest praca pisania. Przygoda ducha zostaje zastąpiona (ograniczona?) przez przygodę pióra. Zgodnie z melancholijnym wyznaniem Flauberta: „Wracam do mojego ubożego, tak pustego i spokojnego życia, w którym przygodami są zdania”³⁹.

Zofia Mitosek

³⁹ G. Flaubert, fragment listu. Cyt. za: G. Bollème, *Préface à la vie d'écrivain*. Paris 1963, s. 186.