

Przemysław Czapliński

Manifest literacki jako tekst literaturoznawcy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/1, 62-82

1992

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.

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI

MANIFEST LITERACKI JAKO TEKST LITERATUROZNAWCZY*

Do tej pory literaturoznawstwo badało literaturę. Chodzi o to, aby zaczęło ją zmieniać. [Parafraza ostatniego punktu *Tez o Feuerbachu* K. Marksa]

Na przełomie XVIII i XIX w. autora manifestu i autora rozprawy historycznoliterackiej nic nie dzieli; sto lat później – w okresie, który stanie się głównym obiektem naszych zainteresowań – nic już ich nie łączy. Z pewnym ryzykiem stwierdzić można, że rozwój wiedzy o literaturze był sprzężony z procesem rozwoju manifestu literackiego, albo, jeszcze wyraźniej, że oba te typy aktywności zrodził tożsamy impuls poznawczy i historycystyczny. Starczy zwrócić uwagę na fakt, że prace *O klasycyzmie i romantyzmie* Kazimierza Brodzińskiego (1818), *Nowa epoka poezji polskiej* Seweryna Goszczyńskiego (1835) czy *Myśli o literaturze polskiej* (1828) bądź *O poezji XIX wieku* (1837) Michała Grabowskiego są z punktu widzenia dzisiejszej nauki o literaturze w tym samym stopniu manifestami literackimi co rozprawami historycznoliterackimi, aby dostrzec zasadnicze podobieństwo czy nawet nieodróżnialność obu tych gatunków. (Dodać można, że – w tym samym stopniu co manifesty literackie – rozprawami historycznoliterackimi były wcześniejsze od nich poetyki normatywne). O ich bliskości decyduje wspólny typ operacji dokonywanych na literaturze, skoro tak w jednym, jak i w drugim przypadku aktem podstawowym było wyobcowanie pewnego dorobku literackiego czynione przy użyciu pewnego zbioru pojęć kategorii, które w tym samym stopniu pochodziły z porządku typologicznego co postulatywnego¹. Dla obu tych gatunków konstytutywne było przecież przekonanie o zamkniętości omawianego dorobku, o historycznej zmienności literatury, ale i o racjonalnym charakterze samego procesu historycznoliterackiego. Pozostałe cechy wspólne, czyli periodyzacja, charakterystyka procesu, formułowanie praw rozwojowych literatury oraz rozważanie związków literatury ze zjawiskami pozaliterackimi – takimi jak idee filozoficzne, rozwój nauki, przemiany obyczaju i życia społecznego, postęp techniczny – wszystko to, nawet jeśli wynikało z chęci udzielenia

* Tekst ten stanowi gruntownie zmienioną wersję referatu wygłoszonego na XXIV Konferencji Teoretycznoliterackiej „Tekst literaturoznawczy” (Bolesławów, 24–26 IX 1990). Podziękowania za uwagi, wielce pomocne przy pracowaniu nad referatem, zechcą przyjąć: prof. Kazimierz Bartoszyński, doc. Seweryna Wysłouch, doc. Wojciech Głowala i dr Ryszard Nycz.

¹ Zob. H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*. Warszawa 1985, s. 62: „Świadomość estetycznoliteracka tego okresu pozostawała przede wszystkim w kręgu inspiracji Schellinga i Hegla, przy czym uogólnienia historyczne zlewały się często z twierdzeniami postulatywnymi”.

odpowiedzi na pytanie „czy zmiana rzeczywiście się dokonała?“, w istocie pomagało zmianie rzeczywiście się dokonać, ponieważ w odpowiedziach na pytanie o faktyczność przemiany uzasadniano prawo do jej wprowadzenia. I tu dochodzimy do punktu, w którym miejsce spotkania manifestu z historią literatury czy szerzej: z nauką o literaturze, okaże się miejscem rozstania.

Problem, a zarazem potencjalny konflikt, który stanowić będzie przedmiot tych rozważań, ma charakter dość oczywisty: oto dysponujemy dwoma dyskursami, z których każdy dotyczy literatury, choć każdy proponuje odmienny język. W jednym i drugim pojawiają się propozycje nazw i analiz, w jednym i drugim występują oferty definicji i syntez. Musi zatem istnieć coś, co decyduje o zatwierdzeniu prawa do nadania nazwy i przyznaniu prawa do nadawania znaczeń. Choć obustronna – tzn. prowadzona przez twórców i czytelników – dysputa nad literaturą nie jest zjawiskiem wyróżniającym wiek XIX czy XX, to jednak nie popełnimy większego błędu stwierdzając, że właśnie te dwa stulecia charakteryzują się szczególnym nasileniem obustronnych uzurpacji do wyłączności. Nic w tym dziwnego, skoro przełom romantyczny wiąże się m.in. z degradacją autorytetu przyznawanego instytucji społecznej decydującej o ustalaniu kryteriów wartościowania – a tym samym i kryteriów rozumienia – literatury. Destrukcyjna zasada ponadosobowego autorytetu oznaczała w sposób nieuchronny narodziny sporu między krytykiem a twórcą, choć istota tego sporu nie dotyczy obowiązującej wykładni danego zjawiska literackiego, lecz zasady autorytetu i kontroli nad symbolami. U progu romantyzmu historyk literatury, zainteresowany badaniem „ducha narodowego”, pisząc rozprawę pisze w istocie manifest. Co więcej, z racji swego nastawienia staje w opozycji do krytyka, zainteresowanego normatywnością i „rynkowością”². Jak zatem doszło do tego, że w ostatecznym rachunku manifesty „przeszły” do krytyki literackiej, od której przez cały czas i za wszelką cenę chciały się odróżnić? I jak doszło do tego, że z jednego pnia historycyzmu wyszły dwa dyskursy, historiograficzny i manifestowy, z których pierwszy okazał się w wyniku rozwoju historycznego instancją nadrzędną wobec drugiego, instancją zatwierdzającą ważność bądź orzekającą nieważność tekstów pochodzących z grupy drugiej?

1. „węsząc pod bramami akademii...”³

W numerze 3 „Zwrotnicy” z r. 1922 ukazuje się *Metafora terażniejszości* Tadeusza Peipera; trzy lata później ten sam autor publikuje manifest-rozprawę

² Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*. Wrocław 1990, s. 309–310: „Krytyka początków XIX wieku rozwijała się w sytuacji postępującego różnicowania nie tylko literatury, ale również publiczności odbiorców, jej gustów i preferencji czytelnicznych. Z jednej strony obserwować można przejawy aktywności krytycznoliterackiej przedstawicieli orientacji klasycystycznej, niejednokrotnie usztywniających swe poglądy i kryteria ocen wobec narastającej fali twórczości nieregularnej, szczególnie w dramacie. Z drugiej jednak – zaczęła dochodzić do głosu opinia nieelitarnych odbiorców literatury i teatru. Z czasem znaleźli oni wyrazicieli swych upodobań w krytyce rozwijanej przez zawodowych dziennikarzy, którzy zadanie swe widzieli raczej w towarzyszeniu publiczności w jej przygodzie ze sztuką, a nie – kierowaniu obiema i narzucaniu im własnych przekonań i gustów”.

³ F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. Przekład M. Czerwiński. W zbiorze: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1977, s. 153.

Nowe usta (Lwów 1925), której – arytmetycznie i merytorycznie – centralną częścią, *Poezja jako budowa*, zawierała podrozdział *Rytm i rym*; w 1929 r. powstają: *Droga rymu* („Przegląd Współczesny” 1929, nr 91) i *Rytm nowoczesny* („Kwadryga” XII 1929 – I 1930, nry 3–4). W roku 1929 Karol Irzykowski wydaje *Walkę o treść. Studia z literackiej teorii poznania*: w rozdziale zatytułowanym *Metaphoritis i złota plomba* autor zajął się krytycznym omówieniem Peiperowskiej koncepcji metafory, na co wezwany do odpowiedzi Peiper zareplikował artykułem *Komizm, dowcip, metafora*, włączonym do zbioru kierunkowych rozpraw, szkiców i manifestów opatrzonych znamienym tytułem – *Tędy* (Warszawa 1930)⁴.

W drugim wydaniu *Słownika terminów literackich* uważny czytelnik znajdzie w literaturze przedmiotu polecanej przy hasłach „metafora”, „rym” i „rytm” wszystkie niemal wyżej zestawione teksty Peipera, a informacji o pominiętej tam *Metaforze terażniejszości* dostarczy bibliografia do hasła „metafora” zamieszczonego w *Literaturze polskiej. Przewodniku encyklopedycznym*⁵. Można powiedzieć, że sporządzenie bibliografii przedmiotowej do odnośnych hasel w obu tych kompendiach było aktem zatwierdzenia literaturoznawczej wiarygodności manifestów Peipera: zawarta w jego tekstach oferta pojęciowa i definicyjna, stosowana w nich praktyka analizy dzieła oraz wyniki ujęć syntetycznych – wszystko to zostało zaakceptowane przez wspólnotę

⁴ Wszystkie teksty T. Peipera cytuję według: *Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Kraków 1972. Oczywiście wydaje się pytanie, czy Peiperowskie teksty są manifestami literackimi, zwłaszcza że sam autor nadał zbiorowi *Tędy* podtytuł *Artykuły*. Jednakże, po pierwsze, zadaniem całej książki było uprawomocnienie nowej poezji (zadaniem, dodajmy od razu, niespełnialnym, choć przez Peipera kapitalnie spełnianym), a zatem charakter programowy ma ona tylko w całości. Stąd też poszczególne teksty nabierały manifestowej tonacji dzięki starannie pomyślanej kolejności i sąsiedztwu. Tym samym – wyrwanie tekstu z macierzystego kontekstu powoduje osłabienie czy nawet wytlumienie manifestowego charakteru (problem ten powróci w zakończeniu artykułu). Po drugie, posłuchajmy samych tekstów: „Czemuż nie szukać dla metafory źródeł nowych. Czemuż nie sięgnąć do przedmiotów jak najbardziej dzisiejszych, jak najbardziej charakteryzujących naszą epokę, ażeby spośród nich właśnie wybierać pojęcia metaforyzacyjne” (*Metafora terażniejszości*, s. 60); „Na skutek rozpowszechnienia, jakiemu ulegały przez kilka stuleci rymy dotychczasowe, ich największe oddalenia wydają nam się już za bliskie. Ich ogranie, wpływy, jakie wywiera na nasz słuch rozwijająca się wciąż muzyka, a wreszcie różne czynniki natury ogólnocywilizacyjnej sprawiają, że rymy, rozpowszechnione w dotychczasowej poezji, wydają nam się obecnie niewystarczającymi, wydają nam się niedopuszczalnie bliskimi. To ich wzajemne trącanie się, obtłukiwanie się odczuwamy już jako nieznośne. [...] Na nieznośność rymów bliskich istnieje prosty sposób: to, co jest bliskie, oddalić” (*Droga rymu*, s. 66–67; po cytowanym fragmencie następuje zwięzły, i poparty demonstracją, instruktaż oddalania rymów); „zestawienia słowne uchodzące za dźwięczne nie tylko powtarzają te same dźwięki, lecz dokonują jeszcze wśród nich szczególnych zbliżeń. To, co sprawia »dźwięczność« zestawień słownych, pochodzi w sporej części z tych właśnie zbliżeń. A te natrętne zbliżenia dźwiękowe to też twór pierwotnych odczuwań. Mogły one być miłe słuchowi niewyczulonemu i myśli krótkiej, nas wzruszać nie mogą, nie powinny. Bo nas, jak całą kulturę naszych czasów, noszą i unoszą oddalenia, związki na odległość, działania na odległość” (*Rytm nowoczesny*, s. 81). Po trzecie wreszcie – Peiperowskie artykuły są w niniejszej pracy dogodnym, choć nie jedynym, punktem odniesienia, ponieważ przedmiotem mego zainteresowania jest nie tylko problem synchroniczny odległości manifestu od nauki o literaturze, lecz również problem historycznych przyczyn, które doprowadziły do separacji manifestu z teje nauki.

⁵ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1989 (nadmienić warto, że – w zakresie interesujących nas hasel – wyd. 1, z r. 1976, zawiera tylko odsyłacz do *Komizmu, dowcipu i metafory* Peipera). – *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1984.

badaczy w skomplikowanym i rygorystycznym procesie odtwarzania kultury⁶. Efektem tej procedury nie jest przecież zmiana w gatunkowej kwalifikacji prac Peipera: zatwierdzone przez literaturoznawstwo nie przestały być manifestami. Wręcz przeciwnie: jako jedne z niewielu – albo poprawniej: jako jedyne spośród wielu manifestów literackich dwudziestolecia międzywojennego – znalazły swoje spełnienie w paśmie kultury odmiennym niż pasmo literackie. Chcę przez to powiedzieć, że dzieło literackie napisane zgodnie z poetyką wykładaną w manifestie nie jest jedynym spełnieniem samego manifestu, choć prawdą jest, że dyskursywny i retoryczny wysiłek autorów manifestów najczęściej ześrodkowuje się właśnie na tym, aby zobowiązać – siebie lub innych – do pisania dzieł zgodnych z proponowanymi prawidłami estetyki. Jednakże trudno pochwytnie bogactwo manifestu tkwi, jak sądzę, zupełnie gdzie indziej.

Manifest literacki, deklaracja ideowo-artystyczna, zawdzięcza swą kulturową – a przez to i gatunkową – tożsamość realizowanej przez wszystkich autorów szczególnej praktyce piśmienniczego zobowiązania. Ogół składanych i nakładanych w manifestie zobowiązań sprowadzić można, jak sądzę, do czterech: pierwsze, literackie, spełnia się w napisanym dziele, dla którego sam manifest stanowi poetykę sformułowaną – przedmowę i zapowiedź, zbiór reguł składania i reguł czytania; drugie, pozaliterackie, spełnia się w podjęciu postulowanych działań, dla których manifest jest swoistym scenariuszem; trzecie, manifestowe, realizuje się w napisaniu kolejnego manifestu zapowiadanego jako ciąg dalszy tekstu wcześniejszego; czwarte wreszcie, lekturowe, spełnia się w dowolnej piśmiennej replice czytelniczej, do której manifest – często prowokacyjnie – zachęca. Krótko mówiąc: dzieło, działanie, kolejny manifest i respons czytelniczy to cztery różne, ale całkowicie równoprawne spełnienia manifestu w rejestrze zdarzeniowym⁷ procesu historycznoliterackiego; podjęcie któregośkolwiek ze zobowiązań zapewnia manifestowi inne przedłużenia w historię i każde z nich eksponuje w manifestie inną hierarchię jego kulturowych funkcji. Nie jest więc tak, że posłuch dany futurystycznemu zawołaniu „Chwytajcie za kilofy, za siekiery, za młoty i burzcie, burzcie bez litości szacowne miasta!”⁸ przekształciłby włoski manifest w agitkę nihilistycznej rewolucji, i nie jest też tak, że polemika z merytoryczną zawartością manifestu literackiego przekształciłaby go w tekst krytycznoliteracki czy, tym bardziej, poetykę normatywną. Odmienność spełnień zasada się nie na wyeliminowaniu, ale na wytłumieniu jednych funkcji kosztem drugich⁹.

⁶ Zob. L. Kołakowski, *Reprodukcja kulturalna i zapominanie*. W: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*. Londyn 1984. – B. Bernstein, *Odtwarzanie kultury*. Wybrał i opracował A. Piotrowski. Przełożyli i wstępem opatrzyli Z. Bokszański, A. Piotrowski. Warszawa 1990, zwł. rozdz. 6.

⁷ Terminy „rejestr zdarzeniowy”, „rejestr koniunktury” i „rejestr długiego trwania” pochodzą od F. Braudela (*Historia i nauki społeczne: długie trwanie*. W: *Historia i trwanie*. Przełożył B. Geremek. Przedmową opatrzyli B. Geremek i W. Kula. Warszawa 1971, zwłaszcza s. 50–58).

⁸ Marinetti, *op. cit.*, s. 153.

⁹ Stwierdzenie to pozwala mi sformułować pewną wątpliwość pod adresem – skądinąd arcyważnej – książki P. van Tieghema *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu* (Przełożyły M. Wodzyńska, E. Maszewska. Warszawa 1971). Otóż autor sytuuje poetyki normatywne formacji klasycznej oraz manifesty formacji romantycznej i awangardowej na poziomie tego samego dyskursu. Rzecz o tyle wątpliwa, że, jak sam z dużą przenikliwością zauważa, od czasów romantyzmu niemożliwa jest poetyka normatywna (całościowa doktryna

Niepodobieństwem byłoby opisać w jednym artykule realizację wszystkich czterech zobowiązań na przestrzeni w. XIX i XX, choć jest to zadanie tyleż karkołomne, co potrzebne. W niniejszej pracy, zgodnie z jej tytułem, chciałbym przedstawić wyłącznie literaturoznawcze aspekty manifestu; przedmiotem analizy będzie zatem jego poetyka rozpatrywana pod kątem rozszczeń poznawczych, jakie pod adresem manifestu zgłaszać mógłby wyspecjalizowany odbiorca, czyli literaturoznawca. Jest to więc próba wyjaśnienia, dlaczego manifest, tekst pisany przez znawców literatury i literaturze poświęcony, tak rzadko trafia do „królestwa” literaturoznawczego rejestru długiego trwania. Problem byłby pozorny, jeśli pamiętać, że manifest, wespół z krytyką literacką, okupuje pogranicza dominium wiedzy o literaturze, a zatem, jako odmienny typ dyskursu, do innego królestwa trafić chciałby, a do literaturoznawczego – nie musi. A jednak już samo to, że autorzy, tematyka i adresaci manifestów dają się określać wyłącznie w odniesieniu do uniwersum literackości¹⁰, czyni ów problem intrygującym; poza tym, by nawiązać do listy sporządzonej na wstępie, istnieją manifesty, którym przecież udało się ta trudna sztuka...

2. „Samotne pisanie, nienadaremnie będziesz doświadczane...”¹¹

Manifest „chce” być czytany. Warto podkreślić tę oczywistość, zwłaszcza że świadomość konieczności ukierunkowania lektury nie była obca autorom manifestów; właśnie takie zobowiązanie lekturowe pojawia się na końcu *Manifestu w sprawie krytyki artystycznej* Brunona Jasińskiego: „Odczytać we wszystkich związkach artystycznych, klubach, zjazdach i organizacjach futurystycznych”¹². Za tą wstępną oczywistością postępują rzeczy mniej oczywiste. W kulturze pisma czytane jest to, co czytelne; w kulturze druku, wyspecjalizowanej postaci tej pierwszej, czytelne jest to, co czytane; innymi słowy, w kulturze tej ważniejszy od aktu lektury samej jest akt piśmienniczego zaświadczenia o lekturze: przeczytane istnieje o tyle, o ile istnieje zapis czytania.

Takim właśnie zapisem lektury, czytelniczą repliką na manifest będzie – w rejestrze zdarzeniowym – zarówno list oburzonego czytelnika przesłany do redakcji „Zdroju” i w samym piśmie przedrukowany, jak i życzliwa reakcja Ignacego Grabowskiego na manifest futurystów włoskich bądź też, mocno alergiczna w tonie, notka podpisana „eł.”, dokumentująca fakt pojawienia się

estetyczna), a to dlatego, że nie istnieje już powszechna zgoda na cele, które literatura realizować powinna, zatem i na *sensus* jej funkcjonowania w kulturze. Od momentu, gdy uzasadnienia wymaga nie tylko zmiana wprowadzana w literaturę, ale i sama literatura, miejsce doktryny zajmują negocjacje na temat „prawa do wiersza” prowadzone m.in. przez manifest literacki, czyli gatunek, w którym cała siła płynąca wcześniej z arcyjasnej i komfortowej pewności celów przechodzi w trud uprawomocnienia literatury.

¹⁰ Określenie „uniwersum literackości” pochodzi od K. Bartoszyńskiego (*Od „naukowego” literaturoznawstwa do „świata literackości”*. Referat wygłoszony na XXIV Konferencji Teoretycznoliterackiej „Tekst literaturoznawczy”).

¹¹ J. A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, *Artykuł wstępny*. W zbiorze: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Teksty wybrał i przełożył A. Ważyk. Warszawa 1976, s. 105.

¹² B. Jasiński, *Manifest w sprawie krytyki artystycznej*. W zbiorze: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz opracował Z. Jarosik. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978, s. 24.

Jednodniówki futurystów, jak wreszcie poważna — przeprowadzona przez Zawodzińskiego, Lewika i Piechała — krytyka merytorycznej zawartości *Rytmu nowoczesnego* Peipera¹³.

Manifest jako tekst literaturoznawczy, zależny w swej żywotności od piśmiennych replik czytelniczych, może nie przekroczyć granic rejestru zdarzeniowego, a jego kulturotwórczą aktywność podtrzymywać będą zjawiska spoza obszaru literaturoznawstwa: dzieła nawiązujące do poetyki sformułowanej w manifestie, działania czerpiące scenariuszowe wskazówki z tekstu odezwy czy wreszcie kolejne manifesty w minimalnym choć stopniu odwołujące się do wcześniejszego wystąpienia. Tak stać się może, ale nie musi. Nietrudno przecież wyobrazić sobie przedłużenie manifestu jako tekstu literaturoznawczego w rejestr koniunktury. W rejestrze tym za spełnienie zobowiązania lekturowego uznać bowiem można polemikę krytycznoliteracką rozwijającą się wokół idei zaproponowanych w manifestie. Najobfitsze z takich sporów wywołanych manifestem, sięgające w dwudziestolecie międzywojennym niekiedy nawet kilkunastu artykułów¹⁴, zazwyczaj z każdym kolejnym wystąpieniem oddalały się coraz bardziej od swego „pierwotekstu”. Niemniej jednak nawet minimalna dawka intertekstualności w poszczególnych artykułach — odwołanie do źródeł, cytaty, akcent polemiczny skierowany zarówno ku manifestowi, jak i ku innym tekstom doń nawiązującym — przenosi manifest z rejestru zdarzeniowego w rejestr koniunktury, przedłuża jego istnienie w procesie historycznoliterackim. Łańcuch nawiązań, jaki tworzy się pomiędzy manifestem a tekstami odeń późniejszymi oraz, co równie ważne, pomiędzy samymi tekstami, wynika z intencji podstawowych dla odtwarzania kultury w tym jej paśmie, które zabudowują nauki humanistyczne: ktoś pisze o manifestie, aby rozpropagować idee w nim zawarte lub też po to, by nie dopuścić do ich zainstalowania się

¹³ Replika na manifest J. Stura *Czego chcemy* („Zdrój” 1920, marzec): *Forma, ogół i Żydz*. List W. R. do redakcji „Zdroju”, nr z sierpnia 1920. Przedruk w zbiorze: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak. Poznań 1987, s. 222. — Replika na *Akt założycielski i manifest futuryzmu* (opublikowany we francuskim „Figaro” 20 II 1909, a następnie we włoskim czasopiśmie „Poesia” 1909, nr 1/2): I. Grabowski, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futurizm*. „Świat” 1909, nr 40, 41, przedruk w zbiorze: *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*. Opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 696. — Replika na *Jednodniówkę futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*. Wydanie nadzwyczajne na całą Rzeczpospolitą Polską. Kraków, czerwiec 1921: et., *Uwagi o manifestie futurystycznym*. „Tydzień Polski” 1921, nr 26. — Repliki na *Rytm nowoczesny* Peipera: K. W. Zawodziński, *Kwestie poetyki w bieżących czasopismach*. „Pamiętnik Warszawski” 1930, nr 6. — W. Lewik, *Nowe rymy w świetle badań nad teorią istoty, wartości i znaczenia współdźwięków*. „Pamiętnik Warszawski” 1930, nr 7. — M. Piechała, *O twórczych podstawach nowego rymowania*. „Pamiętnik Warszawski” 1930, nr 9. Reakcje na *Nowe usta* Peipera: J. Herlaine, *Raz*. „Świat” 1929, nr 36. — J. Wit, *Poeta teraźniejszości*. „Głos Literacki” 1929, nr 11. — F. Krassowski: *Projekt nr 4. „Zwrotnica”* 1926, nr 7; *Scena narastająca*. Kraków 1926.

¹⁴ Polemika wywołana *Poezją integralną* J. Brzękowskiego (Warszawa 1933. „Biblioteka »a.r.«” t. 5): L. Piwowar, *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*. „Gazeta Artystów” 1934, nr 6. — J. Przyboś, *Dwa chwytły*. Jw., nr 8. — L. Piwowar, *Raz, dwa, trzy*. Jw., nr 9. — J. Przyboś, *Jeszcze raz trzy*. Jw., nr 10. — J. Brzękowski, *Dwa wymiary*. Jw., nr 11. — K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk tzw. watorów*. „Pion” 1934, nr 39. — J. Brzękowski, *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu*. „Gazeta Artystów” 1934, nr 14. — L. Piwowar, *Awangardiści przeciw awangardzie*. „Tygodnik Artystów” 1934, nr 3. — J. Bonner, *Konfrontacja*. Jw., nr 4. — J. Przyboś, *Przerywam dyskusję. Polemika dokola awangardy*. Jw., nr 5. — L. Piwowar, *A ja ją kończę*. Jw., nr 6. — J. Przyboś, *Uzupełnienie do konfrontacji*. Jw., 1935, nr 8. — J. Brzękowski, *Talmudystom Peipera*. „Gazeta Artystów” 1935, nr 17.

w kulturze. Spór krytycznoliteracki jest więc sprawdzianem produktywności poznawczej manifestu i operatywności kategorii przezeń oferowanych – podobnie jak kierunek literacki bywał sprawdzianem poetyki wykładanej w manifestach i podobnie jak teatr życia literackiego¹⁵ akceptował bądź odrzucał modele indywidualnych i zbiorowych zachowań propagowane w deklaracjach ideowo-artystycznych od początków romantyzmu.

W rejestrze długiego trwania wreszcie zobowiązanie lekturowe spełni się wówczas, gdy manifest przekształci się z dokumentu świadomości literackiej i z przedmiotu krytycznoliterackiego sporu w zasobnik prawomocnej wiedzy o literaturze (prawomocnej, czyli nie wymagającej relatywizacji kontekstowych), a więc wtedy, gdy stanie się on tekstem literaturoznawczym.

Historia literatury zaakceptować może proponowaną w manifestach nazwę własną kierunku literackiego, nazwę chwytu poetyckiego czy też jakieś określenie gatunkowe¹⁶; akceptacja definicji zjawiska literackiego stojącego za taką nazwą wymaga już negocjacji z teorią literatury, natomiast zatwierdzenie wiarygodności całego manifestu wiązałoby się z konsultacją metodologiczną. Powraca więc problem wyjściowy: dlaczego teksty nad miarę bogate w definicje, pojęcia, kategorie i syntezy tak rzadko są akceptowane przez literaturoznawstwo (albo – co na jedno wychodzi – jak to jest możliwe, że w ogóle bywają akceptowane)? Problem ten, tak sformułowany, dotyczy w istocie dwu zagadnień: poetyki manifestu (rozpatrywanej z punktu widzenia potrzeb i rygorów literaturoznawczych, a więc badanej tak samo, jak bada się poetykę recenzji, eseju czy rozprawy historyczno- bądź teoretycznoliterackiej) oraz procedur uprawomocnienia manifestu stosowanych w obrębie wiedzy o literaturze. Zacząć chciałbym właśnie od tych ostatnich.

3. „ten, co pisze, jeszcze niewidzialny, będzie zaliczony do nieobecnych”¹⁷

Awangardyści sądzili, że nadawca znaków jest dawcą znaczeń, że nazwa wyjaśnia i unieruchamia znaczenie. Ale spór pomiędzy literaturoznawstwem a manifestami awangardy zasadzał się nie na tym nieprzejednanym nominalizmie, lecz na skłonności poetów do tworzenia jednokrotnego i wyłącznego języka opisu – osobnego dla każdego kierunku. Jak romantyzm groził

¹⁵ Przez określenie „teatr życia literackiego”, skonstruowane na wzór Goffmanowskiego „teatru życia codziennego”, rozumieć chciałbym nieuniknioną, ale i często wzmocnianą teatralizację rodzącą się przy okazji wszelkich – zwłaszcza projektowanych przez manifesty – spotkań (interakcji) między twórcą a odbiorcą. Określenie to sugerować ma wszelkie pozaliterackie zachowania, po których rozpoznaje się „artystę”. Jak napisał J. Zagórski (*Radion sam pierze. Prawo do wiersza*). „Żagary” 1932, nr 6): „żerujący na paseizmie odbiorców mało utalentowany członek cyganerii wiąże czarną kokardę, zapuszcza brodę i roni oktawy lub sekstyny”.

¹⁶ Przy okazji pojawia się więc problem „literatury potencjalnej” (literackiego odpowiednika „sztuki konceptualnej”), a więc przeogromnego zbioru nazw, którym w historii literatury nic, poza samą deklaracją, nie odpowiada („horla” K. Irzykowskiego, „spontanizm” T. Bocheńskiego, „metarealizm” i „integralizm” J. Brzękowskiego, a z dorobku zachodniego: „syntetyzm” J. de la Hire’a, „integralizm” A. Lacuzona, „impulsjonizm” F. Parmentiera). Uznanie tych deklaracji za fakty literackie (a nic nie przemawia przeciwko takiej decyzji) wiązałoby się z koniecznością przyznania im statusu tekstów literaturoznawczych z racji zawłaszczonego przez nie prawa do nadawania znaczeń terminom.

¹⁷ Boiffard, Eluard, Vitrac, *op. cit.*, s. 105.

rozbiciem tradycji gatunków i rodzajów literackich, tak awangarda zmierzała mimowolnie do destrukcji gatunków literaturoznawczych. Jeśli romantyk mówił: „Smak jest racją geniuszu”, autor awangardowego manifestu mógłby powiedzieć: „Program jest racją dzieła”.

Co literaturoznawstwo przejąć może z tych programów? Najmniejszą częścią „wybieraną” z manifestu jest określenie (termin, nazwa, pojęcie). Ale – określenie czego? Wszak „*zaumnyj jazyk*” i „*écriture automatique*” należeć będą do innego porządku niż „futuryzm” i „surrealizm”. Autor manifestu może zatem proponować terminy określające nowe chwytły poetyckie, ale może też wprowadzać nazwy kierunków artystycznych. Pierwsze z nich nazwijmy metapoetologicznymi, drugie – metasystemowymi. Rozróżnienie to ma charakter poniekąd funkcjonalny, wymaga zatem krótkiego komentarza. Meta-poetologiczny charakter manifestu polega na tym, że bywa on propozycją języka opisu składników jakiejś konkretnej poetyki (np. futurystycznej, ekspresjonistycznej, surrealistycznej), a więc opisu tego dorobku, który w praktyce literackiej wypracowany jest przez przedstawicieli danego kierunku czy prądu. Meta-poetologiczną wartość manifestu przyjmujemy wtedy, gdy przenosimy go z obszaru tekstów źródłowych do obszaru tekstów wyjaśniających to, co źródłowe, czyli wtedy, gdy ze względu na zawartość poznawczą jakiegoś manifestu, np. futurystycznego, decydujemy się uznać go za równoprawne w stosunku do innych opracowanie dotyczące chwytły futurystycznego.

Z kolei metasystemowy charakter manifestu przejawia się wówczas, gdy przedmiot odniesienia dla opisu „leksykalnego” i „syntaktycznego” przedkładanego w deklaracji jest literatura w ogóle, nie zaś konkretna jej odmiana. Uznajemy metasystemową wartość manifestu, jeśli przenosimy go z obszaru tekstów źródłowych do obszaru tekstów objaśniających zagadnienia pozaźródłowe (np. zagadnienia rymu, rytmu, metafory, konwencji, gatunku, rozróżnienia proza – poezja). Krótko mówiąc: ilekroć powołujemy się na manifest jako na przekonującą wykładnię danego zjawiska literackiego, najczęściej mieszczącego się w zakresie poetyki opisowej, nie zaś jako na dokument świadomości literackiej, tylekroć staje się on tekstem literaturoznawczym.

Na tym jednakże nie kończą się zróżnicowania w procedurach uprawomocniających. W manifestie może pojawić się jakieś pojęcie z zakresu meta-poetologicznego (np. pojęcie układu rozkwitania, ekwiwalentyzacji, *écriture automatique*), definicja tego pojęcia oraz syntetyczny jego ogląd. W przypadku zakresu metasystemowego rzecz przedstawia się podobnie, choć zasadniczo pominąć należy aparaturę pojęciową (nie jest nieprawdopodobny, ale też nie jest mi znany przypadek, by manifest zaproponował pojęcie, które później stałoby się uniwersalnym – takim jak pojęcia strofy, rymu, prozy, poezji – narzędziem analitycznym wiedzy o literaturze, chyba że za pojęcia takie uznamy nazwy własne kierunków literackich; wydaje się, iż to raczej XX-wieczne teksty literaturoznawcze sięgały po poetykę i retorykę manifestów, by wprowadzić jakieś pojęcie¹⁸). Tak więc dla przejrzystości opisu zabiegi

¹⁸ Wymienić tu można choćby *Teorię metody formalnej* B. Eichenbauma, *Działalność strukturalistyczną* R. Barthes'a, *Czym jest literatura?* J. P. Sartre'a, *Realizm bez granic* R. Garaudy'ego, *Czym jest sytuacja dramatyczna?* E. Souriau. W każdym z tych przypadków o manifestowych naleciałościach decyduje wysiłek uprawomocnienia nowej metody literaturoznawczej.

uprawomocniające ułożyć można w porządku rosnącym: zatwierdzenie meta-poetologicznych pojęć lub kategorii, zatwierdzenie metapoetologicznych lub metasystemowych definicji i wreszcie akceptacja całościowa manifestu.

Pomiędzy całościowym odrzuceniem manifestu przez wiedzę o literaturze, co stało się udziałem absolutnej większości deklaracji, a całościową akceptacją, co przypadło w udziale zaledwie kilku tekstom, rozciąga się jednak sfera pośrednia – aprobaty cząstkowej.

4. „Stwórzmy wreszcie tę poezjologię”¹⁹

W roku 1919 Filippo Marinetti pisze manifest *Les Mots en liberté futuristes*. W roku 1925 Tadeusz Peiper publikuje zbiór rozpraw kierunkowych opatrzonej tytułem *Nowe usta*; w drugiej części tej książki wprowadza pojęcia: „pseudonim poetycki”, „ekwiwalent uczuć”, „układ rozkwitania”. W roku 1935 Julian Przyboś w *Uwagach o nowej liryce* („Pion” 1935, nr 2) używa określenia „międzysłowie”. Prezentacja dokonań Awangardy krakowskiej czy futuryzmu bez tych pojęć, zaproponowanych przecież przez samych twórców, byłaby niemożliwa.

Literaturoznawcza scheda po europejskich manifestach formacji awangardowej rozpatrywana w zakresie nazewnictwa i terminologii przedstawia się dość dziwnie. Zdecydowana większość nazw własnych określających awangardowe kierunki literackie pochodzi z manifestów: „ekspresjonizm”, „futuryzm” (1909), „dadaizm” (1915), „surrealizm”, a w Polsce choćby: „integralizm” Brzękowskiego (*Poezja integralna*. Warszawa 1933. „Biblioteka »a.r.«” 1933, t. 5), „autentyzm” Czernika (*Co i jak <czyli 13 tez autentyzmu>*. „Okolice Poetów” 1936, nr 10) – to wszystko nazwy zaproponowane przez autorów, a dopiero później przejęte przez badaczy.

O wprowadzeniu manifestu do grupy wypowiedzi literaturoznawczych w zakresie metapoetologicznych pojęć lub kategorii można zatem mówić wtedy, gdy jednorazowe propozycje nazewnicze przekazane w manifestcie i potwierdzone twórczością literacką zostają przekształcone w uniwersalne, niezbędne elementy opisu tej całości, która była układem macierzystym dla samej deklaracji.

W tym miejscu wprowadzić należy jednak kilka istotnych zastrzeżeń. Po pierwsze, czynnikiem decydującym o zbliżeniu manifestu do tekstu literaturoznawczego jest swego rodzaju historyczna fortunność, jaką stanowi – zależna jednak nie tylko od autora manifestu – literacka realizacja proponowanej w manifestcie poetyki; spełnienie programu poetyckiego, pojawienie się dzieł literackich jak najbliższych układowi pojęciowemu z deklaracji, a więc dzieł stanowiących niejako wykład doktryny w języku poezji samej, wyposaża manifest w autorytet tekstu z poetyki historycznej. Z tekstu takiego czytelnik może się dowiedzieć nie tyle, jaki jest sens dzieła, ile z jakich elementów dzieło to się składa i jakie znaczenia można w ogóle tym elementom zasadnie przyporządkowywać. Ale, po drugie, akceptacja pojęcia nie odbywa się bezwzględnie: ustępstwo ze strony literaturoznawstwa jest uznaniem dla trafności nazewniczej popartej konsekwencją dokonań literackich; pojęcie z manifestu

¹⁹ Jest to dosłownie powtórzony tytuł artykułu J. Maślińskiego („Żagary” 1934, nr 3/4).

zostaje więc zatwierdzone wtedy, gdy jest ono adekwatnym nazwaniem rzeczy poetyckiej. Tym samym — pojęcie to zostaje jakby odebrane manifestowi, ponieważ rzecz, do którego ono się odnosi, stanowi całość przerastającą zawartość manifestu. W efekcie kategorie odrywają się od swych macierzystych definicji i do wszelkich opracowań, podręczników i słowników trafiają w postaci wyobcowanej: wszystkie wymienione pojęcia — „ekwiwalentyzacja”, „pseudonim”, „międzysłowie” — są nazwami haseł w *Słowniku terminów literackich*, ale w żadnym z tych haseł nie pojawia się ani cytata z tekstu źródłowego, ani też nawet odsyłacz do tego tekstu²⁰. Tak więc warunkiem pierwszym akceptacji terminu jest fortunność historycznoliteracka wyrażająca się w prostym istnieniu dzieł, z których sens wydobywamy m.in. dzięki pożytkowaniu samego terminu. Jednakże kosztem takiej akceptacji jest swego rodzaju alienacja, czyli pozbawienie manifestu funkcji kontekstu interpretacyjnego. (O fortunności drugiej, metodologicznej, i o kosztach, jakie w związku z nią ponosi manifest — w końcowej partii artykułu.)

Jeżeli w hasle słownikowym dotyczącym kategorii lub pojęć zaczerpniętych z manifestu pojawi się odsyłacz do źródła, mamy wówczas do czynienia z drugą procedurą uprawomocniającą. Procedurę tę można nazwać równouprawnieniem intencjonalnie definicyjnym (intencjonalnie — ponieważ faktycznie staje się ono zatwierdzeniem całości manifestu, nie zaś tylko jego części zawierającej definicję). W działaniu takim badacz posługuje się nowszymi zastępnikami terminologicznymi, nowszym językiem dla wyjaśnienia sensu samego pojęcia, a więc, uznając *pars definiendum* tłumaczy *pars definiens* manifestu. Co jednak należy podkreślić, w wyniku takiego postępowania definicja pierwotna nie zostaje unieważniona, ale tylko przełożona i uwspółcześniona: choć samo hasło sporządzone jest w innym języku, to odsyłacz do tekstu źródłowego utrzymuje w mocy również definicję pierwotną. W przypadku wcześniej omówionej procedury manifestowi odbiera się prawo do eksplikowania pojęcia, a pozostawia się tylko prawo nadawania nazwy (można by to więc nazwać *ius primi nominis*). W procedurze drugiej natomiast manifest staje się — w dalszym ciągu tylko odnośnie do dokonań literackich choćby częściowo przezeń projektowanych — tekstem równoprawnym względem tekstów literaturoznawczych: wiedza o literaturze uznaje tym samym już nie tylko trafność nazewniczą deklaracji, lecz również jej trafność i siłę eksplikatywną. Objasnienie pojęć „*écriture automatique*” czy „surrealizm” zawarte w manifestach Bretona ma więc moc obowiązującą, a autorowi tych manifestów przyznano tym samym prawo nadawania znaczeń²¹.

Tak, w największym skrócie, przedstawia się charakterystyka procedur uprawomocniających stosowanych przez literaturoznawstwo wobec manifestu literackiego. Pora zatem zadać kolejne pytania, które wiążą się z powyższym opisem. Jeśli bowiem spośród setek manifestów napisanych w dwudziestolecu zaledwie kilka weszło do zbioru tekstów literaturoznawczych, to logiczne będzie podejrzenie, że w samej poetyce manifestu istnieją cechy, które decydują

²⁰ Pozbawienie manifestów prawa do nadawania znaczeń dotyczy haseł: „ekwiwalent uczuć”, „układ rozkwitania”, „pseudonim poetycki”, „międzysłowie”.

²¹ Chodzi o *Manifestes du Surrealisme* A. Bretona (Paris 1962). Zob. też *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, zwłaszcza A. Breton: *Manifest surrealistyczny; Drugi manifest surrealistyczny*.

o narodzinach jakiegoś zasadniczego konfliktu między dyskursem literaturoznawczym a manifestowym. I stąd wynikają dwa pytania, którym chciałbym sprostać w dalszej części pracy: 1) jakie cechy poetyki manifestu przesądzają o zasadniczej nieprawomocności przekazywanej w nim wiedzy o literaturze? (albo inaczej: w czym wyrażają się różnice dzielące manifest literacki od tekstu literaturoznawczego?); 2) jakie właściwości manifestu decydują o tym, że pojawia się w nim jakakolwiek wiedza o literaturze?

Pytanie drugie: „skąd w manifestie literackim jakakolwiek wiedza o literaturze?”, brzmi cokolwiek dziwnie. Jeśli bowiem pytanie to przekształcić, okaże się, że dotyczy ono gatunkowych wyznaczników manifestu i, w przeformułowanej postaci, brzmi: „czy o rozpoznawalności manifestu decyduje fakt przekazywania przezeń wiedzy o literaturze?” Na tak postawione pytanie odpowiedź musi brzmieć przecząco.

5. „Nie mamy nic wspólnego z literaturą...”²²

Oto fragment nigdy dotąd nie publikowanego manifestu:

1. Sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości. Sztuka jest synonimem bytu. Sztuka winna wyrażać epokę, winna być jej syntezą, nie zaś fragmentem.

2. Żądamy od twórczego dzieła, by zaspokoiło całokształt naszych pragnień metafizycznych. Chcemy dać jak najwierniejszą, jak najpotężniejszą, jak najbardziej bezpośrednią wypowiedź nagiej duszy.

3. Jeżeli jesteście żywym narodem, a nie narodzikiem, jeżeli półtorawiekowa niewola nie wyżarła wam mlecza pacierzowego, jeżeli jesteście rzeczywiście narodem jutra, a nie narodem-pasztecikiem — pójdziecie za nami.

4. Dla dokładnego tłumaczenia swojej syntezy [...] [musimy] mieć styl o istotności absolutnej, zdania mocno napięte na przemian ze zdaniami faliście słabnącymi, znaczące pleonazmy, tajemnicze elipsy, zawieszony anakolut, wszelkie tropy odważne i różnokształtne; i wreszcie szlachetny język — przywrócony i odnowiony — szlachetny, bujny i zwiny. Należy podbić przez poezję środki stosowane przez plakat, reportaż i fotomontaż²³.

Zaprezentowany tekst, arcydzieło niespójności, nie jest rzeczywistym (autorskim, autentycznym) manifestem. Każde ze zdań pochodzi z innego tekstu programowego, choć, jak wolno przypuszczać, nie zlekowość jest tu przyczyną niekonkretności. Zapytajmy tedy, czy z tych nielicznych i na dodatek niezbyt treściwych formuł skorzystać może literaturoznawca.

Jeśli cały ten zestaw zdań potraktujemy jako ciąg odpowiedzi, to skonstruowany przez nie manifest będziemy mogli ująć jako mniej lub bardziej

²² *Deklaracja Biura poszukiwań surrealistycznych*. (1925). W zbiorze: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, s. 109.

²³ Skompilowany przeze mnie manifest „zbiorczy” składa się z fragmentów następujących tekstów: 1. J. Czechowicz, *Tezy do manifestu*. (1936). W: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Wstęp, wybór i opracowanie T. Kłak. Lublin 1972, s. 90. — 2. J. Stur: (zdanie pierwsze:) *Ekspresjonizm*. „Gazeta Wieczorna” (Lwów) 1919, nry 4733, 4735, 4737. Przedruk w: *Na przelomie*. Lwów 1922, oraz w: *Krzyk i ekstaza*, s. 125; (zdanie drugie:) *Czego chcemy*. „Zdrój” 1920, marzec. Przedruk w: *Krzyk i ekstaza*. — 3. B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystyki życia*. (1921). Przedruk w: *Antologia polskiego futurystyki i Nowej Sztuki*, s. 17. — 4. (Zdanie pierwsze:) J. Moreas, *Symbolizm*. (1886). W zbiorze: *Moderniści o sztuce*. Wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska. Warszawa 1971, s. 256 (tłum. M. Żurowski) (do zdania tego sięgnąłem przede wszystkim po to, aby zadokumentować pierwsze pojawienie się funkcji instruktażowej w manifestach europejskich). — (Zdanie drugie:) Zagórski, *Radion sam pierze*.

zretoryzowaną reakcją na pewien kwestionariusz. W skład takiego kwestionariusza wchodzi przede wszystkim cztery pytania: 1) co jest wyróżnikiem deklarowanej koncepcji literackiej (albo, co – jak zobaczymy – na jedno wychodzi: czym jest sztuka)?; 2) co „my” zobowiązujemy się zrobić? 3) jakie zobowiązania spoczywają na „was”? 4) w jaki sposób można spełnić składane i nakładane zobowiązania? Dla wygody opisu poszczególnym pytaniom przyporządkować można nazwy funkcji. Tak więc odpowiedź na pytanie o ideowo-artystyczny wyróżnik spełnia funkcję *quasi-definicyjną*; odpowiedź na pytanie o zobowiązania podejmowane spełnia funkcję deklaratywną; odpowiedź na pytanie o zobowiązania nakładane spełnia funkcję retoryczną, wyłożenie zaś techniki realizacji zobowiązań – funkcję praktyczną. Nietrudno zauważyć, że cztery te funkcje wykazują dalekie podobieństwo do Jakobsonowskich funkcji komunikacyjnych: *quasi-definicyjna* odpowiadałaby poznawczej, deklaratywna – ekspresywnej, retoryczna – impresywnej, a praktyczna (można ją też nazwać operatywną) – metajęzykowej. Ze wszystkimi tymi poprawkami można by prowadzić rozważania dalej, gdyby nie kwestia, jak się wydaje, podstawowa, a mianowicie kwestia dotycząca funkcji poznawczej, nazwanej tu *quasi-definicyjną*.

Oto krótka definicja rozwoju poezji sformułowana przez Peipera: „Rzecz poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy”²⁴. Propozycja określenia tego zdania jako *quasi-definicji* nie jest bynajmniej reakcją na pewną niekonkretność zawartych w nim terminów, pochodzących z różnych języków („słowny ekwiwalent” z poetyki opisowej, „oddalać się” – z opisu przestrzennego, „imię rzeczy” – z poetyckiej metafizyki), jak również nie wynika z zakwestionowania kilku presupozycji kluczowych dla wyrażonej myśli (choćby takich, że poezja może się rozwijać i że rzecz ma swoje imię); zasadniczym powodem nieufności jest fakt, że o istocie tego zdania decyduje jego zobowiązujący i uzasadniający charakter. Para tych pojęć w strukturze manifestu stanowi właściwie konstrukcję zwrotną: po przeczytaniu definicji powinniśmy się czuć zobowiązani do oddalania słownego ekwiwalentu od imienia rzeczy, ponieważ na oddalaniu tym polega rozwój poezji, ale i na odwrót – każdy, kto chce być uprawniony do rozwijania poezji, powinien oddalać słowny ekwiwalent rzeczy od jej imienia.

W samej strukturze manifestu nie istnieje osobna funkcja obligacyjna czy legitymizacyjna, a jednak właśnie one decydują o gatunkowej tożsamości wszystkich tekstów programowych. Każda definicja pojawiająca się w manifestach należy właśnie do takich wypowiedzi, w których poznawcza wartość i funkcja prezentacji jakiegoś zjawiska literackiego zostaje nasycona treściami zobowiązującymi do spełnienia te same definicji (co oczywiście redukuje zakres definiowanej literackości do obszaru zjawisk dających się spełniać) oraz treściami uzasadniającymi sensowność samego spełnienia. Sprzężenie, jakie zachodzi między oboma tymi napięciami semantycznymi, polega, przykładowo, na tym, że jeśli do tworzenia nowej sztuki zobowiązują nas nieubłagane prawa dziejowe bądź istota sztuki, bądź nowy odbiorca, to zarazem prawa dziejowe, istota sztuki i odbiorca są tym, co czyni prawomocnym nowe tworzenie. Sztuka pisania manifestu to w gruncie rzeczy sztuka zobowiązywania poprzez

²⁴ T. Peiper, *Nowe usta*. (1925). W: *Tędy. Nowe usta*, s. 341.

nazywanie: w manifestcie to, co być powinno, ukazane zostaje jako to, co jest. Dlatego o specyfice manifestu decyduje fakt, że każda definicja literaturoznawcza pojawia się tu jako coś, co legitymizuje działania tekstotwórcze i oblikuje do nich, żadna zaś z definicji nie jest bezinteresownym nazwaniem rzeczy, istniejącej niezależnie od ludzi, którzy czuliby się tym zobowiązani. Dla manifestu wszelkie byty, w mikro- i makroskali literackiej, mają charakter deklaracyjny i niejako personalny, albo inaczej – stronniczy: istnieje nie to, co jest, i nie to, co daje się pomyśleć, lecz to, za czym lub przeciwko czemu ktoś się opowiada.

Wydaje się więc, że już teraz wymienić można trzy podstawowe zbieżności i rozbieżności, jakie zachodzą między manifestem literackim a tekstem literaturoznawczym.

Po pierwsze, zarówno autor tekstu literaturoznawczego, jak i autor manifestu stają przed podstawowym problemem, który wyraża się w konieczności oddzielenia kryteriów wyodrębniania omawianego przedmiotu od zasad interpretowania tegoż przedmiotu, przy czym stanowisko badawcze zajmowane przez literaturoznawcę jest hipotezą tłumaczącą pewien materiał empiryczny, a sam akt doboru materiału jest niezależny od hipotezy, podczas gdy stanowisko zajmowane w manifestcie jest takim wyłożeniem zasady doboru owego materiału, które staje się wyłożeniem zasady rozumienia. Innymi słowy, wypowiedź literaturoznawczą, przy pewnym uproszczeniu, przekształcić można w szereg hipotez weryfikowalnych na gruncie języka, jakim w tej wypowiedzi ktoś się posłużył, manifest literacki natomiast jest wypowiedzią nieweryfikowalną, spekulatywną, a więc taką, którą potwierdzi dowolny zbiór faktów literackich, jeśli zaakceptujemy *quasi*-definicję (bądź którejś nic nie potwierdzi, jeśli *quasi*-definicji odmówimy swojej akceptacji).

Po drugie, zarówno manifest literacki, jak i tekst literaturoznawczy stają przed koniecznością udzielenia odpowiedzi na pytania, których nie można rozstrzygać empirycznie, ale które mimo to muszą być rozstrzygane, ponieważ od nich zależą nasze systemy wartościowań²⁵; o zasadniczej rozbieżności decyduje w tym przypadku postawa zajmowana wobec kwestii aksjologicznych: tak więc autor tekstu literaturoznawczego zmuszony jest – intencją obiektywizacyjną – odseparować kryteria literackości od kryteriów wartościowania, autor manifestu zaś – zmuszony intencją obligacyjną – przedstawia kryteria wartościowania jako kryteria literackości. Innymi słowy: tekst literaturoznawczy jest próbą dyskursywnego zawłaszczenia wartości, manifest literacki – próbą jej zadekretowania. Można więc powiedzieć, że pod tym względem manifest literacki to nieczyste sumienie literaturoznawstwa, ponieważ rozważa on w trybie bezdyskusyjnym kwestie, których – z racji nierozstrzygalności – wiedza o literaturze unika: wszystkie przesłanki fundujące wypowiedź literaturoznawczą (tzn. przesłanki dotyczące istoty języka, literatury, wzajemnych wpływów literatury i rzeczywistości, *etc.*) są zawsze kwestionowalne, co oznacza, że akceptowalne wyłożenie tychże przesłanek możliwe jest wyłącznie w obrębie przyjętego języka badawczego. W związku z tym manifest literacki nie osiągałby statusu wypowiedzi literaturoznawczej dlatego, że rozważa kwestie należące właśnie do tego, co znajduje się poza

²⁵ L. Kołakowski, *Psychoanalityczna teoria kultury*. W: *Czy diabeł może być zbawiony* [...], s. 56.

obszarem weryfikowalności języków literaturoznawczych, czyli, w tym wypadku, przekształca wartości w byty realne i opisuje je jako fakty należące do porządku światopoglądowego.

Z powyższej wypowiedzi wynika, że manifest należy do szczególnego typu literaturoznawstwa „nieodpowiedzialnego”, tzn. takiego, w którym rozważa się pytania wykluczone z literaturoznawstwa pretendującego do miana naukowości – ekskluzja taka byłaby wynikiem nienaukowości pytań samych, czyli ich nieweryfikowalności bądź niewyczuwalnej wartości poznawczej charakteryzującej odpowiedź („sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości”)²⁶. Manifest literacki mógłby więc należeć do filozofii literatury albo do jej propedeutyki, gdyby nie konstytutywna dla niego właściwość polegająca na używaniu zdań performatywnych przy formułowaniu definicji. Tak więc drugą różnicę pomiędzy oboma typami tekstów upatrywać można w tym, że wiedza o literaturze dotyczy faktów istniejących niezależnie od aktu wypowiedzi, podczas gdy manifest literacki należy do wypowiedzi stwarzających fakty.

Jednakże, po trzecie, taką wizję manifestu jako alternatywnego i prześladowanego literaturoznawstwa zakłóca fakt, iż badacz literatury może być zainteresowany odpowiedzią na pytanie „czym jest literatura?” w aspekcie poznawczym, w zakresie implikacji epistemologicznych bądź antropologicznych, autor manifestu natomiast przejawia zainteresowanie tym samym pytaniem ze względu na jego implikacje ideologiczne.

Powrócić teraz chciałbym jeszcze na moment do funkcji komunikacyjnych manifestu, dodając do nich dwie uwagi. Po konstytutywnej dla manifestu funkcji *quasi*-definicyjnej następowała funkcja deklaratywna („co my zobowiązujemy się zrobić?”) i retoryczna („jakie zobowiązania spoczywają na was?”). Otóż, jeśli wszelkie nazywanie w manifestie ma charakter obligacyjny i legitymizacyjny, to funkcja deklaratywna i retoryczna okazują się w gruncie rzeczy – i paradoksalnie – drugorzędne w deklaracji, co znaczy, że dla społecznej rozpoznawalności manifestu nie jest konieczne, by w samym tekście przy autorskim „ja” lub „my” pojawiły się podejmowane zobowiązania, i nie jest konieczne, by na adresata wskazanego zaimkami nakładano jakieś zobowiązania, ponieważ już samo zdefiniowanie istoty sztuki niesie w sobie spory ładunek zobowiązań. Starczy więc jedna z tych funkcji, bo i tak każda z nich stanowi tylko ukierunkowanie obligacyjnego ładunku ukrytego w *quasi*-definicji.

Druga z kolei uwaga dotyczy funkcji operacyjnej realizowanej przez odpowiedź na pytania „jak spełnić zobowiązania?” Jest zrozumiałe, że funkcja ta będzie zależna od treści zobowiązania. Jeśli autorzy manifestu zadeklarują: „Pragniemy być ludźmi, których porywa prąd dziejących się w rzeczywistości wypadków, którym ból sprawia ludzkość staczająca się w objęcia hańby i rozwydrzenia, naród ujarzmiony, robotnik głodny, kobieta niewyzwolona”, to zrozumiałe jest, że funkcję operacyjną spełniać będą zdania dotyczące kwestii ludzkich, a nie literackich, czyli – w tym wypadku – zdania tłumaczące, w jaki sposób powinniśmy „przemienić się gromadnie – wszyscy bez wyjątku! – w artystów i filozofów codziennego życia”²⁷. Pozaliteracka funkcja opera-

²⁶ Czechowicz, *op. cit.*, s. 90.

²⁷ Stur, *Czego chcemy*. Cyt. z: *Krzyk i ekstaza*, s. 214, 216.

cyjna istniała w manifestach od początków tego gatunku, choć dodać należy, że w manifestach awangardy swoisty sojusz koncepcji artystycznych z koncepcjami ideologicznymi zdecydował o gwałtownej radykalizacji treści instruktażowych i niepomiarowym rozszerzeniu ich zakresu. Jak niecodzienne kształty przybierało to bogactwo, niech świadczy najbardziej lapidarny przykład pozaliterackiej funkcji operacyjnej zawarty w pamiętnym zdaniu Bretona z *Drugiego manifestu surrealizmu* mówiącym, iż „najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił”²⁸. Jednakże w manifestach awangardy – i to jest ich wyróżnikiem historycznym – pojawia się operacyjna funkcja literacka, czyli zdania wyjaśniające sposób, w jaki można napisać dzieło, które spełni deklarowaną definicję sztuki. Im większe bogactwo propozycji literackich na „wolnokonkurencyjnym rynku sztuki”, tym większe prawdopodobieństwo, że manifesty zmieniają się w swoiste poetyki stosowane poszczególnych kierunków. Najprostszym spełnieniem literackiej funkcji operacyjnej jest zdanie z manifestu dadaistycznego: „Potnijcie dowolny tekst z gazety na kawałki. Włóżcie słowa do kapelusza, wyciągnijcie na chybił trafił, otrzymacie poemat dada”²⁹. Jednakże, zgodnie z wcześniejszymi uwagami, cechą charakterystyczną definicji „sztuki” i „literatury” w manifestach awangardy jest ich perswazyjność, czyli z jednej strony przemycanie zobowiązań poprzez nazywanie (np. „Sztuka jest tworzeniem rzeczy nowych”³⁰), z drugiej zaś – otwartość na różne wskazówki instruktażowe.

Wniosek, jaki z dwu powyższych uwag wynika, ma postać dość trywialną, wart jest jednak sformułowania, ponieważ dopełnia obrazu różnic dzielących manifest od tekstu literaturoznawczego. Otóż manifest należy do tekstów o najniższym poziomie spójności: zależność pomiędzy poszczególnymi funkcjami nie jest regulowana żadną (wykrywalną) zasadą liniowego czy hierarchicznego następstwa. Nie istnieje żadna zależność łańcuchowa, która decydowałaby o nakazach i zakazach łączliwości poszczególnych funkcji bądź o ich występowaniu w ogóle. Sytuuje to manifest niemal na przeciwnym biegunie w stosunku do tekstu literaturoznawczego, który podlega wymogom spójności nakładanym na teksty przynależne do dyskursu retorycznego. Gdyby więc kusić się o wstępną charakterystykę gatunkową manifestu, to należałoby stwierdzić, że o jego podobieństwie diachronicznym – a mowa tu o okresie obejmującym przełomy literackie od „burzy i naporu” po schyłek awangardy – decyduje wiązka wspomnianych czterech funkcji, o podobieństwie synchronicznym zaś splot dowolnej funkcji z *quasi*-definicją. Znaczy to, że w dowolnym momencie owego 200-letniego okresu odbiorca wtedy rozpoznawał, że czytany przez niego tekst jest manifestem, gdy dostrzegał połączenie *quasi*-definicji dotyczącej istoty sztuki z dowolną funkcją spośród trzech pozostałych; znaczy to również, że ów swoisty społeczny „rozpoznawalnik” manifestu był także sygnałem dla twórcy: jeśli chciał on, by jakiś tekst identyfikowano jako manifest właśnie, wyposażał go w definicję sztuki i wzbo-

²⁸ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*. (1930). W zbiorze: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, s. 127.

²⁹ T. Tzara, *Sept manifestes dada*. Paris 1924. Cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Dadaizm*. W: *Od Czystej Formy do literatury faktu*. Warszawa 1976, s. 135.

³⁰ B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*. (1921). W zbiorze: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. 18.

gacał ją albo podjętym zobowiązaniem, albo zobowiązaniem nałożonym, albo wreszcie instrukcją obsługi definicji. Nietrudno przecież o przykład: oto starczyło, aby w tekście zatytułowanym *Manifest poetycki* pojawiła się *quasi-definicja*: „Poezja jest funkcją społeczną. Zadaniem jej jest opiewanie dziejów, które się dzieją”, oraz zobowiązanie: „Śpiewajcie o pracy ludzkiej, o roli, o fabrykach, o miastach, o młynach, o wielkich ludziach i o znakomitych czynach. Śpiewajcie o Rzeczypospolitej!”, aby tekst trafił do antologii manifestów literackich dwudziestolecia międzywojennego³¹.

Pora zatem odpowiedzieć na drugie z postawionych wcześniej pytań, a mianowicie: „skąd w manifestie literackim bierze się jakakolwiek wiedza o literaturze?” Pytanie to brzmi już teraz mniej dziwnie: jako splot podejrzanej *quasi-definicji* z jedną spośród funkcji pozostałych, manifest literacki ma wszelkie prawa być sumą jednego stereotypu („poezja jest dla człowieka samoobjawieniem”; „Każda wielka poezja stanowi silną dźwignię społeczną”³²) i listy oburzających zobowiązań. Jednakże, nawet jeśli w zdaniu „Nie mamy nic wspólnego z literaturą” tkwiła część prawdy, to przecież druga część teź prawdy tkwi w zdaniu następnym...

6. „Ale potrafimy w razie potrzeby posługiwać się nią jak wszyscy”

Wszystkie omówione wcześniej funkcje sumują się w pewien obraz świadomości literackiej³³ czy inaczej — świadectwa świadomości literackiej. Takich samych świadectw dostarczają pamiętniki i notesy literackie, recenzje i listy: są dokumentami, choć naczelną ich wartość dokumentarna polega na tym, że dostarczają wiedzy o stanie świadomości literackiej swoich twórców. Jednakże w przypadku manifestu — o literaturoznawczej wartości tych świadectw zadecyduje hierarchia celów, jakie towarzyszą samemu wystosowywaniu manifestu. Dla jakich zadań pisze się manifest? Po co występuje się z deklaracją ideowoartystyczną? Pisze się manifest po to, by zobowiązać do troski o wartości związane z samą literaturą bądź literaturę przekraczające, a przez nią wcielane; pisze się manifest po to, by uzasadnić prawo do istnienia danej propozycji literackiej, i wreszcie po to, by spopularyzować konkretną ofertę artystyczną. Istnieją zatem trzy uniwersalne cele towarzyszące pojawianiu się manifestu w kulturze europejskiej od schyłku w. XVIII aż po drugą połowę w. XX: zobligować, uprawomocnić, spopularyzować. Dominacja któregośkol-

³¹ J. Kurek, *Manifest poetycki*. (1929). W zbiorze: *Literatura współczesna. Antologia wypowiedzi programowych i opracowań naukowych*. Wybrał J. Kajtoch. Kraków 1980, s. 67–69.

³² M. Bibrowski, *Sztuka wojująca i triumfująca*. „Kwadryga” 1927, nr 1. — J. Czechowicz, *Poezja godna epoki*. „Kurier Poranny” 1936, nr z 27 VIII.

³³ Termin „świadomość literacka” — zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976. — K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973. Omówienie świadectw świadomości literackiej składanych przez manifest wymagałoby osobnego studium, tu zatem ograniczę się tylko do sporządzenia listy; świadectwa te można podzielić następująco: świadectwo socjologiczne (rynkowe uwarunkowania sztuki), świadectwo procesu twórczego (przeżycia i predyspozycje psychiczne konieczne do napisania wiersza bądź sposoby wywoływania stanów warunkujących pisanie), świadectwo aksjologiczne (kryteria wartościowania literatury), świadectwo metamanifestowe (wyłożenie przyczyn pisania manifestu bądź zasad funkcjonowania manifestu w kulturze), świadectwo poetyki stosowanej (instruktaż poetycki) oraz świadectwo lekturowe (przegrupowanie tradycji literackiej, wskazanie na wzorce i antywzorce).

wiek z tych zadań powoduje zbliżenie manifestu do różnych typów aktywności kulturowej zainteresowanej literaturą, a równocześnie wymusza na twórcach sięganie po różne warianty gatunkowe manifestu.

Tak więc – co do celu obligacyjnego powiedzieć można, że jego dominacja powoduje wyraźne wychylenie manifestu w stronę języka ideologii i tych instytucji, które „nie mają nic wspólnego z literaturą”, ale dążąc do zinstrumentalizowania literatury, „potrafią posługiwać się nią jak wszyscy”; w wyniku tego następuje zbliżenie samego tekstu do proklamacji, odezwy (A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*), agitki, dekretu (W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk, *Dekret nr 1 o demokratyzacji sztuki*), ukazu, apelu; tak czy inaczej – słowa obwieszczającego.

Z kolei dominacja uzasadnień zbliża manifest do tych odrębnych, ale kontaktujących się z literaturoznawstwem dziedzin, dla których relacją naczelną jest związek, jaki zachodzi pomiędzy dziełem a pozaliterackimi warunkami jego rozumienia, czyli do socjologii, psychologii i filozofii literatury. Jeśli bowiem będę usiłował przede wszystkim uprawomocnić jakąś propozycję literacką, to zrozumiałe jest, że użyję którejś z trzech klasycznych legitymizacji uzasadniających istnienie – prawo do istnienia, konieczność istnienia! – nowatorskiej sztuki: 1) albo stwierdzę, że nowa propozycja artystyczna w sposób najdoskonalszy spełnia potrzeby „nowego odbiorcy”, wywodzącego się z nowej klasy, rasy czy odnowionego narodu, a zatem, że najdoskonalej spełnia „nowe obowiązki literatury wobec nowego społeczeństwa”; 2) albo oznajmię, że uzasadnieniem tej sztuki są „nowe prawa tworzenia i odbierania”; 3) albo wreszcie uprawomocnię nowy kierunek argumentem „praw rozwoju literatury”. Manifest nastawiony na uprawomocnienie literatury przybiera najczęściej postać rozprawy filozoficznej czy socjologicznej, eseju, ale również wyznania wiary (*credo, confiteor*); tak czy inaczej – słowa objawiającego.

Hegemonia celu popularyzatorskiego natomiast powoduje, że w manifestcie przekazuje się sposób krojenia (a więc zarówno tworzenia, jak i interpretowania) dzieła literackiego, że eksplikuje się w nim naczelne idee i pojęcia pewnej propozycji literackiej; pojawiają się wówczas w manifestcie dwa języki: ten, który znajduje się najbliżej propagowanego modelu sztuki, i ten, który poetycką nowość wyodrębnia i objaśnia. Zadaniem drugiego z tych języków, podobnie jak w tekście literaturoznawczym, jest stworzenie iluzji całkowitego zawłaszczenia nowości, a tym samym wyczerpującego ukazania mechanizmu tworzenia się znaczeń. Manifest nastawiony na uprzystępnienie przybiera postać reklamy (czegoś na wzór „tych ogłoszeń, jakie chłopcy na ulicach dają przechodniom o paście do obuwia lub o rewelacyjnym filmie w kinie”³⁴), normatywnego wykładu („zarysu nowej poetyki”³⁵), instruktażu poetyckiego („kieszonkowego podręcznika nowej poezji”³⁶), tak czy inaczej – słowa

³⁴ *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933*. Opracował A. Turowski. „Rocznik Historii Sztuki” t. 9 (1973), list z 19 I 1930, s. 231. W liście tym Strzemiński proponuje Przybosowi ułożenie tekstu „wkładki” („coś pomiędzy manifestem a reklamą”) do tomiku *Z ponad*, który miał ukazać się w „Bibliotece »a.r.«”.

³⁵ Określenie to stanowi pełny tytuł manifestu S. Brucza pomieszczonego w „Almanachu Nowej Sztuki” (1924, nr 2).

³⁶ Etykietkę „kieszonkowy podręcznik nowej poezji” przypisał L. Piwowar („Gazeta Artystów” 1934, nr 6) manifestowi Brzękowskiego *Poezja integralna* (zob. przypis 14).

objaśniającego. Nie jest zatem dziwne, że największe szanse na zbliżenie się do tekstu naukowoliterackiego ma ten manifest, w którym dominuje właśnie cel popularyzatorski, skoro cel ów wymaga użycia języków z dwóch kręgów wtajemniczenia: literackiego i literaturoznawczego.

Tak więc wiedza o literaturze występująca w manifestcie pojawia się w najmniejszym stopniu za sprawą deklaracji, w większym – za sprawą racji, ze względu na które ktoś samą deklarację składa, a w największym – za sprawą zamiaru upowszechnienia zdobyczy poetyckich. Co więcej, triada ta pozwala zaproponować wstępne i cokolwiek schematyczne rozróżnienie w historii manifestów europejskich. Otóż, manifesty formacji romantycznej³⁷ dadzą się charakteryzować jako teksty przede wszystkim uprawomocniające, a manifesty formacji awangardowej jako teksty obligujące i uprzystępniające, choć oczywiście jest to kwestia przewagi tonacji, nie zaś – wyłączności. Wyjaśnia to jednak, przynajmniej po części, zdecydowaną dominację „słowa władcy” i „słowa fachowca” w manifestach awangardy. Z całą pewnością o specyfice poetyki manifestów awangardowych decyduje – z historycznego punktu widzenia – pojawienie się treści objaśniających reguły tworzenia wiersza i odtwarzania jego znaczeń; w tekstach takich autor – poprzez instruktaż poetycki czy demonstracyjną analizę – usiłuje „wskazać na możliwości interpretacyjne, wyjaśnić funkcjonowanie mechanizmu twórczego, zajrzeć do środka jak do mechanizmu zegarka”³⁸.

Z zaproponowanym rozróżnieniem wiąże się pewien paradoks: otóż najmniej przydatne dla literaturoznawstwa są manifesty, by tak rzec, „najbardziej manifestowe”, czyli najbardziej agresywne w swej obligacyjności, a więc teksty deklaracji futurystycznych i ekspresjonistycznych, które ustanowiły pewien wzór rozpoznawalności XX-wiecznego manifestu. Z kolei manifesty najsilniej wychylone w stronę bieguna literaturoznawczego będą – z racji wytłumionego zobowiązania i uprawomocniania – najmniej manifestowe, podatne na przesunięcia do obszaru tekstów literaturoznawczych. Przy ich odbiorze skłonni jesteśmy „puścić w niepamięć” ich manifestowy rodowód, choć żaden z tekstów Peipera – by jeszcze raz powrócić do listy sporządzonej na wstępie – do takiego zapomnienia nie uprawnia.

7. „Pozwólcie więc sobie powiedzieć, Panowie, że jesteście uzurpatorami”³⁹

Pora zatem odpowiedzieć na pierwsze z pytań postawionych w niniejszej pracy: jak wyjaśnić można proces „przejścia” manifestów z obszaru historiografii literackiej do obszaru krytyki? Proces ów dokonał się za sprawą swoistej próby stworzenia zupełnie nowego, alternatywnego literaturoznawstwa, albo

³⁷ Terminy „formacja romantyczna” (na oznaczenie epoki romantycznej, pozytywistycznej i modernistycznej) oraz „formacja awangardowa” (na oznaczenie literatury po r. 1918) stosuję za artykułem J. Ziomka *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej* („Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4).

³⁸ Brzękowski, *Poezja integralna*. Cyt. z: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976, s. 36.

³⁹ *List do rektorów uniwersytetów europejskich*. W zbiorze: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, s. 107.

inaczej: „zaniedbania metodologicznego”, które u schyłku pozytywizmu ostatecznie zdecydowało o rozejściu się manifestu i krzepnącej refleksji nad historią literatury. Otóż rozwój historii literatury na przełomie XVIII i XIX w. oznaczał początek procesu powolnego włączania dyskusji o literaturze w cyrkulację pozaliteracką poprzez usilne przekonywanie odbiorcy do takiej wizji, w której literatura jest gwarantem istnienia pewnej kruchej, powszechnie ważnej i niesamodzielnej wartości, takiej jak samowiedza narodu, postęp społeczny, autoekspresja, wolność, człowieczeństwo, a zatem poprzez sugerowanie, że nie można zachować bądź zmienić tej wartości bez zachowania czy zmiany literatury. Stąd też zarówno w manifestach, jak i w historiografii widoczny swoisty interwencjonizm historycznoliteracki, który wyrażał się w przekonaniu, że skuteczny dyskurs krytyczny zdolny jest odkształcić proces literacki i nadać mu pożądany kierunek. Sądzić jednak można, że tkwiący zarówno w historiografii literackiej, przynajmniej potencjalnie, jak i w manifestach ów swoisty interwencjonizm uległ nasileniu w tych ostatnich właśnie dlatego, że autorzy deklaracji nigdy nie rozwinęli refleksji nad samym manifestem jako gatunkiem neliterackim (bo przecież używanym do wywierania wpływu na literaturę!), a zatem – nigdy nie postarali się o sprecyzowanie statusu manifestu. Jeśli przyjąć, że teoria literatury i metodologia stanowią swoisty metajęzyk historii literatury, to manifestom literackim takiego właśnie metajęzyka zabrakło. Albo inaczej: dla każdej wiedzy konstytutywna jest samowiedza. Jeśli tak, to nauka o literaturze mogła powstać dzięki równoległemu rozwijaniu odpowiedzi na dwa pytania: „czym jest literatura?” i „czym jest nauka o niej?”, dzięki ustawicznemu ponawianiu pytań o przedmiot badań i o swój własny charakter. I właśnie tego ostatniego pytania w historii rozwoju manifestu zabrakło, a zatem zabrakło uwiarygodnienia, którego każda nauka humanistyczna dostarcza poprzez zdolność do kwestionowania samej siebie.

Tymczasem historia manifestów przypomina historię wiecznego niezadowolenia z literatury, nie zaś z manifestów, dzieje ustawicznego zapominania o źródłach i poprzednikach, którym nie udało się zmienić literatury na lepsze. Naczelną właściwością niemal każdego manifestu jest sugestia, jakoby tekst deklaracji stanowił absolutne *novum* – nie tylko swoją zawartością, lecz również swoim charakterem gatunkowym. W konsekwencji manifest nigdy nie przestał uobecniać sobą najsilniejszego marzenia historycznoliterackiego o możliwości przejścia całkowitej władzy nad dziejami literatury. Warunek marzenia, nieograniczona możliwość skokowego wprowadzania zmian w literaturę, fundowany jest ideą sztuki jako depozytariusza sensu, sensu, który przejawia się poprzez literaturę, i tylko przez nią, ale w całej swej pełni uobecnia się gdzie indziej. Z idei tej autorzy manifestów nigdy nie zrezygnowali.

Jednakże dodać można, że kres manifestu, w jego postaci awangardowej, wiąże się z kresem istnienia wyraźnej, wyodrębnionej w kulturze metody badań nad literaturą. Nie – badań literaturoznawczych w ogóle, lecz pewnej ich szczególnej postaci, a mianowicie tej, która przeświadczenie o możliwości stworzenia i uprawomocnienia metajęzyka literatury wiązała z wizją tekstu jako wyłącznego nadawcy znaczeń i jako jedyne regulatora procesu poprawnego ich odczytywania. Jest to uniwersalny fundament „naukowego” literaturoznawstwa i kultury manifestowej, jako dwóch konkurencyj-

nych – choć w istocie komplementarnych! – sposobów ustalania zasad transferu tych sensów, które uobecniają się w słowie pisanym. Historyczność obu typów dyskursu ujawni dopiero, charakterystyczna dla postmodernizmu, odmowa zaufania do metajęzyka. Do tego momentu zatwierdzenie wiarygodności manifestu leży w gestii wiedzy o literaturze.

Podsumujmy zatem: na pytanie „czy manifest jest tekstem literaturoznawczym?” odpowiedzieć można dwojako. Po pierwsze – negatywnie, jeśli uwzględnimy, że wiedza o literaturze przekazywana w manifestach jest nieprawomocna. Przypomnijmy, że o nieprawomocności tej wiedzy decydują: spekulatywność, czyli formułowanie definicji potwierdzonych przez wszelkie fakty; perswazyjność, czyli takie wykorzystanie dyskursu, które nie oferuje odbiorcy niemal żadnych możliwości zajęcia samodzielnego stanowiska i które dąży nie do przekonania, lecz do zjednoczenia słuchaczy wspólnie wyznawanymi poglądami albo, innymi słowy, które wypływa z zainteresowania socjotechnicznymi implikacjami definicji literaturoznawczych; i wreszcie performatywność, czyli mówienie o wartościach stwarzanych w wypowiedzi jako o faktach niezależnych od aktu wypowiedzania. W sumie – o ekskluzji manifestu z obszaru literaturoznawstwa decydowałby więc nie tyle niedobór wiedzy o literaturze, ile nadmiar wiedzy o literaturze nie istniejącej: złamanie podstawowego obowiązku referencjonalności, poznawczości bierze się w manifestcie stąd, że należy on do swoistego literaturoznawstwa interwencyjnego – konstytuowanego przez typ wypowiedzi, których autorzy są zainteresowani badaniem literatury tylko w takim stopniu, w jakim z wiedzą tą łączy się władza wprowadzania zmian w przedmiot badań.

Jednakże na to samo pytanie odpowiedzieć można pozytywnie, jeśli stwierdzimy, że tekstem literaturoznawczym jest to, co za tekst literaturoznawczy zostaje uznane. Przypomnijmy, że manifesty podlegały ustawicznemu uprawomocnianiu przez wiedzę o literaturze i że proces ten przebiegał na trzech poziomach: równouprawnienia nazewniczego, definicyjnego i całościowego. Przypadek ostatni odbywa się już w instytucjonalnym wymiarze literaturoznawstwa i polega na włączeniu manifestu do kanonu lektur z poetyki opisowej czy teorii literatury funkcjonującego na jednym z poziomów cyrkulacji wiedzy o literaturze. Przypomnijmy też, że pierwszym warunkiem zaakceptowania terminologii proponowanej w manifestach jest literackie spełnienie propozycji i że kosztem takiej akceptacji staje się odebranie manifestowi prawa do ustalania znaczeń. Z kolei warunkiem akceptacji manifestów w ich funkcji metapoetologicznej (np. manifest surrealistyczny jako tekst literaturoznawczy o surrealizmie, *Tędy i Nowe usta* Peipera, *Linia i gwar* oraz *Sens poetycki* Przybosia, *Wyobraźnia wyzwolona* Brzękowskiego jako teksty o Awangardzie krakowskiej) jest już nie tylko fortunność historycznoliteracka, czyli zestaw dzieł spełniających program, lecz i fortunność druga – natury metodologicznej. Wyraża się ona w tym, że całościowe zatwierdzenie manifestu przez wiedzę o literaturze może odbyć się wyłącznie w obrębie tego paradygmatu literaturoznawczego, w którego współtworzeniu brały udział same manifesty! Kosztem takiej akceptacji jest maksymalne wytłumienie treści zobowiązujących i legitymizujących, jakie w manifestcie wystąpiły, a więc zaprzeczenie jego manifestowego charakteru.

Tak więc okazuje się, że paradygmat strukturalistyczny⁴⁰ oferuje tylko dwa – rozłączne – rozwiązania paradoksalnej sytuacji manifestu jako wyzwania lekturowego: albo wyrwanie nazwy i wyłączenie z prawa do nadawania znaczeń tejże nazwie, albo wyrwanie tekstu jednostkowego z kontekstu całościowego (*Rytmu nowoczesności z Nowych ust*) i wyłączenie z manifestowego charakteru. Dodać jednak wypada, że generalne równouprawnienie wszystkich manifestów byłoby możliwe tylko za cenę trwałego zniesienia kryteriów odróżniających literaturę od wiedzy o literaturze. W takiej sytuacji każdy tekst literaturoznawczy staje się manifestem, a każde dzieło – tekstem literaturoznawczym. I to jest, jak sądzę, postmodernistyczna kondycja literaturoznawstwa.

⁴⁰ Zob. H. R. Jauss, *Zmiany paradygmatów w nauce o literaturze*. Przełożył W. Białik. W zbiorze: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył H. Orłowski. Warszawa 1986, s. 155. Jauss stosuje określenie „paradygmat estetyczno-formalistyczny”; kluczowa przesłanka tego paradygmatu głosiła, że „historyczne wyjaśnianie dzieła nie jest w stanie dać tyle, ile można wywnioskować z samego dzieła jako systemu ekspresji języka, stylu i kompozycji”. Opisane przez Jaussa trzy wielkie paradygmaty nauki o literaturze – co dodać można w ramach komentarza – „wyczerpywały się zawsze wówczas, gdy ich metody interpretacji nie były już w stanie dokonać aktualizacji minionej sztuki i ciągłego przeformowywania kanonu dzieł, które jeszcze albo znów dadzą się przetransportować na współczesność. Wraz z wyczerpaniem się swych metod interpretacyjnych paradygmat zatracał też zawsze zdolność uzasadniania krytycznych ocen sztuki współczesnej” (s. 161).