

Jerzy Pilch

Zwycięstwo sobowtóra

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 221-227

1976

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.

nych zasad danego kontekstu autorskiego. Krytyka autorska i twórczość wzajemnie się definiują. Lecz nie w bezpośrednich sensach zdań — zdań dających się łatwo wyłączyć z kontekstu i skontrolować co do wartości logicznej — a poprzez wymagającą czulej rekonstrukcji historycznoliterackiej komplementarność zasad dystrybucji jednostek obu tych stylów.

Marian Plachecki

Zwycięstwo sobowtóra

Czytelnicy 13 bajek z królestwa Lailonii pamiętają zapewne bajkę zatytułowaną *Garby*.

Bajka ta opowiada o kamieniarzu Ajio, który zachorował na przedziwny garb. Garb ten, wciąż rosnąc i rozwijając się, zaczął nabierać ludzkich kształtów, aż objawił się nieszczęsnemu kamieniarzowi w postaci sobowtóra; sobowtóra bezczelnego i ekspansywnego, coraz w swym natręctwie śmielszego, a z biegiem czasu głoścącego wprost (co przy wrodzonej nieśmiałości i lękliwości kamieniarza przyszło mu tym łatwiej), iż to on — garb — jest prawdziwym kamieniarzem Ajio. Skargi jego były wielce sugestywne: gdy w mieście wynaleziono cudowny lek na garby — nie biednemu kamieniarzowi go podano, lecz sobowtórowi, w wyniku czego Ajio znikł, a pozostał — i przez to w pewnym sensie zwyciężył — jego garb.

Tradycja tego typu alegorycznych historii opowiadających o zwycięstwie sobowtóra jest, jak wiadomo, dość bogata; fakt jednak, że zwycięzcą jest w tym wypadku garb czyli ułomność, nadaje opowieści sens wyższy a morałowi, jaki z niej wynika, znamiona przewrotności. Garb kamieniarza w pewnym momencie zatracza status garbu, a uzyskuje status osobowy. Staje się doskonałą imitacją bohatera, repliką tak sugestywną, iż zwycięża ona oryginał. Z częściowym zwycięstwem repliki nad oryginałem mamy do czynienia wtedy, gdy jest ona w jakiś sposób lepsza od oryginału. Odpowiednio konkretyzując i rozszerzając znaczenie terminu „replika” — na przykładzie parodii a nawet adaptacji filmowej utworu literackiego — bez trudu odnajdziemy repliki doskonalsze od pierwowzorów. Utwór w zamierzeniu będący repliką, a swoją jakością artystyczną przewyższający oryginał, unieważnia jakby pewne swoje uzależnienia genetyczne, nie likwiduje natomiast oryginału jako takiego. Przeobraża i przewartościowuje hierarchię, nie naruszając bytu. Następnym krokiem w drodze do absolutyzacji repliki to właśnie likwidacja bytowa oryginału. Sobowtór w bajce osiągnął stan pełnej wolności nie tylko dzięki wywyższeniu się nad kamieniarzem, ale poprzez całkowite jego unicestwienie. Analogiczna w sensie dosłownym sytuacja w literaturze jest oczywiście możliwa. Łatwo sobie wyobrazić, a także z konkret-

nej historii piśmiennictwa przytoczyć przypadki, w których oryginał uległ zaprzepaszeniu, a to, co pozostało, jest jedynie repliką: odpisem, skrótem czy przekładem. Sytuacja taka zaistnieć może jedynie dzięki ingerencji sił zewnętrznych. Sama literatura pozbawiona jest niestety owej niezbędnej porcji sił witalnych, które zdolne byłyby w imieniu replik unicestwić oryginały. Pozbawiona takich sił literatura odwołuje się do mistyfikacji.

Uczłowieczony garb kamieniarza Ajio w swej pysze mógłby na powrót ogłosić się tylko garbem i propagować wtórność swej egzystencji: nikt zapewne — wobec braku punktu odniesienia — nie dałby mu wiary. Jego rzeczywista wtórność w stosunku do kamieniarza przestała istnieć. Obecnie w swej pysze (czy nawet skrusze?) może tę wtórność jedynie pozorować i mistyfikować. W tym względzie literatura jest w lepszej sytuacji, jej zdolności i umiejętności w mistyfikowaniu są większe. Literatura stwarza utwory rzekomo będące omówieniami innych dzieł, które to dzieła w rzeczywistości nie istnieją. Kreuje utwory oryginalne, pozorując ich wtórność. Każe czytać recenzje nie istniejących książek. Tworzy repliki pozbawione pierwowzorów.

Zjawisko to, naznaczone piętnem „nowoczesności”, ma przecież daleko sięgające tradycje. Z jednej strony książki Lema i Borgesa będące reprezentatywnymi przykładami tego konceptu, z drugiej zaś „nawet Rabelais nie był pierwszym, który go użył”¹. „Układanie obszernych książek to pracowite i zubożające szaleństwo: rozwijanie na pięciuset stronach idei, której doskonały ustny wykład zajmuje kilka minut. Lepiej udawać, że takie książki już istnieją i przedstawiać ich streszczenie, komentarz” — powiada żartobliwie Borges w *Prologu do Fikcyj*².

Znamienne, że krytyka odnajdująca u Borgesa patos intelektualny: labirynty idealizmu i otchłanie absolutu nie zapomina o owej żartobliwości. Chętnie charakteryzuje Borgesa jego językiem. John Barth pisze: „ktoś mnie kiedyś oskarżył złośliwie, że go (Borgesa) wymyśliłem”³. W tym samym szkicu autor wspomina o nie istniejącym pamflecie zatytułowanym *Trzej szalbierze*, a skierowanym przeciw Mojżeszowi, Chrystusowi i Mahometowi, który podobno krążył w XVII w. a w wieku XVIII doczekał się fałszywych odpisów. Krytyk, jakby włączając ten epizod do tekstów Borgesa, dziwi się, dlaczego nie zrobił tego samego pisarz, który przecież przeczytał wszystkie, w tym również nie istniejące książki.

W eseju Adama Ważyka zatytułowanym *Borges i inni* znajdujemy taki fragment: „Dziwi mnie, że nie natrafiłem u Borgesa (...) na echo pewnej próby odczytania pism Majów ogłoszonej w Paryżu zimą 1939 r. (...) Autor o niemieckim nazwisku, które mi dawno uciekło

¹ S. Lem: *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*. Kraków 1974, s. 7.

² J. L. Borges: *Fikcje*. Warszawa 1972, s. 9.

³ J. Barth: *Literatura wyczerpania*. „Literatura na Świecie” 1974 nr 10, s. 95.

z pamięci, założył, że teksty Majów należy czytać we wszystkich kierunkach, poziomo, pionowo i na krzyż: wtedy otrzymuje się poematy kosmogoniczne”⁴. Również i ten *passus* jest jakby wyjęty z tekstów Argentyńczyka.

Charakterystyczne jest owo pozostawanie krytyki w obrębie czysto literackich konwencji. Odzew języka krytyki na język tekstów Borgesa wydaje się równie ważny jak ich merytoryczne interpretacje, dobitnie bowiem manifestuje wspólnotę pisarstwa krytycznego i literackiego. W szkicu *Pogranicza krytyki literackiej* Kazimierz Bartoszyński zarysowuje linię ewolucji krytyki literackiej, której etapem ostatnim jest właśnie gatunek recenzji z nie istniejących książek⁵. Subtelnie analizując wzajemne przenikanie się literatury i krytyki, autor dochodzi do następującego wniosku: „maksymalnie nasyconym «twórczością» tekstem krytycznym jest *imitacja* krytyki, a w istocie tekst twórczy (klasyczny przykład: «recenzje» Lema). Przejawem zaś maksymalnie ukrytowanej działalności poetyckiej jest *imitacja* twórczości: pastisz, tekst w istocie krytyczny”⁶. Warto zwrócić uwagę na istotny i znaczący paradoks, jaki widoczny jest we wniosku Bartoszyńskiego. Oto tekst w swej istocie twórczy, czysto literacki, ma krytycznoliteracką tradycję, jest rezultatem tendencji rozwojowych krytyki literackiej i przez nią niejako został ukształtowany. Jego zawartość jest statyczna, nie charakteryzuje się żadnymi właściwościami gatunkowymi, które mogłyby znaleźć odniesienie w tradycji. Pozostaje anegdotą przefiltrowaną tylko przez język krytyki. Paradoks ten świadczy o ważności krytyki literackiej, wskazuje na to, że choć w tym konkretnym przypadku jest ona tylko imitowana — może być równocześnie traktowana jako siła napędowa.

Oprócz owego modelu genetycznego zarysowuje też Bartoszyński idealny model opisowy funkcjonowania krytyki i literatury. Zgodnie z tym modelem wypowiedź krytyczna miałaby się charakteryzować następującymi cechami:

- a) jest wypowiedzią semantycznie wtórną dotyczącą tekstów,
- b) jest głosem późniejszym wobec wypowiedzi literackich,
- c) operuje układami konwencji i kontekstów literackich,
- d) nie jest manifestacją indywidualności oraz właściwych jej poszukiwań w zakresie świata poetyki i wartości.

Szczególnie interesujące są punkty pierwszy i drugi. Ich sens oczywisty i niepodważalny (z punktu widzenia definicji genetycznej oraz pewnych idealnych modeli opisowych) może ulegać zasadniczym zmianom w procesie recepcji czytelniczej. W społecznym funkcjonowaniu literatury lektura tekstu krytycznego wyprzedza bowiem

⁴ A. Ważyk: *Gra i doświadczenie*. Warszawa 1975, s. 129.

⁵ K. Bartoszyński: *Pogranicza krytyki literackiej*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1974, s. 95—121.

⁶ Bartoszyński: *op. cit.*, s. 113.

często lekturę właściwego tekstu literackiego, w pewnym sensie go zastępuje; niejednokrotnie ów wtórny obraz dzieła ukształtowany w krytyce zwraca dopiero uwagę na samo dzieło. Przy współczesnej, masowej produkcji literackiej pierwszeństwo krytyki staje się oczywistością. Z łatwością też można sobie wyobrazić taki model pewnego stanu kultury, w którym krytyka jako zastępstwo literatury zdobywa przewagę nad samą literaturą. Wówczas ów krytyczny substytut dzięki przewadze ilościowej przybiera z wolna pozory naturalności. Publiczność literacka karmiona dłuższy czas substytutami powoli uznaje je za pożywienie naturalne. Wyobrazić sobie można całe pokolenia wychowane na replikach i uznające je za element naturalny. W konsekwencji może dojść do sytuacji, w której produkt naturalny — oryginał — zostanie odrzucony jako element w świecie powszechnej sztuczności właśnie niesztuczny, czyli relatywnie nienaturalny. Sens bajki o kamieniarzu Ajio zostałby przez taką sytuację wiernie odtworzony.

Model krytyki literackiej Bartoszyńskiego zmienia się w życiu społecznym następująco:

a) w świadomości czytelniczej krytyka literacka może być głosem wyprzedzającym wypowiedzi literackie;

b) krytyka zachowuje wprowadzicie swą wtórność semantyczną, tj. odnosi się do tekstów, ale równie mocno dopuszcza do głosu świat przedmiotów, być może nawet ujawnia tylko świat przedmiotów, lecz w wersji swoiście uproszczonej, uschematyzowanej, przefiltrowanej przez język krytyki.

W podobny sposób modyfikują się dalsze wyróżnione przez Bartoszyńskiego elementy wypowiedzi krytycznej, status ich w zasadzie nie zmienia się, w większym tylko stopniu dopuszczają do głosu właściwości dzieła literackiego: jego swoiste konwencje poetyckie i autorską ekspresję.

W pewnej odmianie obiegu społecznego krytyki język jej jakby przeczyczyścieje. Być może, iż się swoiście przez to wynaturza, a być może też, wzbogaca. Krytyka, która w społecznej recepcji wyprzedza literaturę, mówi nie tylko o tekstach literackich, ale i o przedmiotach, do których te teksty się odnoszą, dostarcza nie tylko zadowolenia intelektualnego, jakie towarzyszy lekturze tekstów dyskursywnych, ale dostarcza też swoiście przez ową dyskursywność krytyki precedzonych satysfakcji estetycznych.

Na tle takiej sytuacji tłumaczyć się dopiero mogą zaświadczenia Lema i Borgesa, które dezorientują czytelnika, pozorują tekst krytyczny, fałszywie zapewniając o istnieniu literackiego pierwowzoru. Przynależność całej prawie twórczości Stanisława Lema do gatunku *science-fiction* w pewnym sensie osłabia ową dezorientację. Świadomie rzeczą unika on mylących pozorów; w *Wielkości urojonej* pisze recenzje i wstępy do książek, które nie tylko nie istnieją, ale które na razie przynajmniej nie mogłyby istnieć. Zamyśl intelektualisty futurologa przesuwają realizację tych dzieł w przyszłość, czyteln-

nik bez trudu orientuje się, że takie książki jak *Eruntyka*, *Historia literatury bitycznej* czy *Ekstelpedia Vestranda* w 44 magnetomach to *science-fiction* w formie spotęgowanej; bardzo w swej strategii literackiej znamienna, lecz stosunkowo mało (właśnie ze względu na ewidentną przynależność do literatury fantastycznej) przewrotna. Również w tomie *Próżnia doskonała* Lem ujawnia, tym razem poprzez ostentacyjną parodię, reguły zabawy. *Les Robinsonades* parodiują Defoe'go, *Gigamesch* Joyce'a i literaturę wokół Joyce'a narosłą, *Odys z Itaki* to parodia Homera i parodia utworów parodiujących Homera. Lem posługuje się konwencją w sposób demonstracyjny, w przeciwieństwie do Borgesa, który ujawnia wprawdzie w prologu do *Fikcyj* tytuły pomieszczonych w tomie utworów, będących notami o książkach urojonych, lecz robi to chyba w celu wywołania tym większej dezorientacji odbiorcy. Zaiste utwór zatytułowany *Poszukiwanie Al-Mutasima* — charakterystyka urojonego dzieła — jest tak naznaczony prawdopodobieństwem, iż czytelnik doświadcza uczucia żalu, że książka ta nie istnieje i doznaje absurdałnej chęci odszukania nazwiska jej autora w katalogu biblioteki. Dezorientacja staje się w takich warunkach odmianą pozytywnego doznania estetycznego. Na ów rezultat artystyczny składa się cały szereg czynników. Przede wszystkim przedziwna dokładność szczegółów, cytaty z rzekomego oryginału, detale wyposażenia edytorskiego („editio princeps *Poszukiwania Al-Mutasima* ukazała się w Bombaju przy końcu 1932 roku. Papier był niemal papierem gazetowym, obwoluta powiadamiała nabywcę, że chodzi tu o pierwszą powieść kryminalną napisaną przez mieszkańca Bombay-City. W ciągu kilku miesięcy publiczność wyczerpała jej 4 nakłady, każdy po tysiąc egzemplarzy”⁷), a także dbałość o zachowanie równowagi pomiędzy kształtem anegdotycznym opowiadanej książki a krytycznym językiem tego opowiadania. Lem, streszczając książki nie istniejące, pogrąża się w ich warstwie anegdotycznej, porzuca język krytyki i przemawia językiem narracji literackiej. Borges dystansu między literaturą a krytyką nie narusza, odbiorca nigdzie nie ma wątpliwości, że czyta tekst krytycznoliteracki i dzięki owej perfekcji warsztatowej wzrasta też w jego oczach prawdopodobieństwo istnienia oryginału literackiego. W rezultacie jednak — na wyższym piętrze — potęguje się jego dezorientacja.

Kiedy prezentowana jest nie istniejąca monografia o pewnych powinowactwach czy podobieństwach myśli Kartezjusza, Leibniza i Johna Wilkinsa wydana w 1903 r. w Nîmes⁸, nie wiadomo czy istnieją książka pt. *Coat of many colours* (Manchester 1948), dzieło doktora Nahuma Corderero, mówiące o komplikacjach greckich i późnołacińskich, o Ben Jonsonie, o pomysłach Georga Moora i Eliota i wreszcie o opowiadaniu przypisywanemu antykwariuszowi Jozepho-

⁷ Borges: *op. cit.*, s. 29.

⁸ *Ibidem*, s. 37.

wi Carthaphilusowi⁹ oraz *Królowa Wieszczek* Spensera — w czytelniku rodzą się podejrzenia obejmujące swym zakresem także utwory bez wątplenia istniejące, a więc w tym konkretnym przypadku utwór Spensera. A nuż owa *Królowa Wieszczek*, o której pisze Borges, jest wprawdzie identyczna ze Spencerowską w jej kształcie widzialnym, lecz stanowi utwór w gruncie rzeczy zupełnie inny, niż czym ów *Don Kichote* Pierre Menarda, którego stronicami zbiegały się słowo po słowie, zdanie po zdaniu ze stronicami Cervantesa, ale były dziełem własnym Pierre'a Menarda?

Recenzja z urojonej książki to gatunek nie tylko imitujący krytykę literacką, ale także wyraźnie ją parodiujący. Jest to odmiana parodii wykorzystująca nie właściwości konkretnego tekstu, ale właściwości określonego zespołu tekstów. Parodystyczność, zwykle ujawniająca się w zestawieniu dwóch tekstów, tutaj ujawnia się w zestawieniu tekstu danego i całej klasy tekstów mu podobnych.

Nie jest natomiast skażony parodią ów element czystej literatury zawarty w tym gatunku: pozostaje on anegdotą, szkicem sytuacji czy nawet zamkniętą nowelą. Mamy tu więc do czynienia z tekstami o charakterze narracyjno-literackim, przyswajającymi sobie elementy dyskursu krytycznoliterackiego i poddającymi je parodii. Jeśli krytyka jest zawsze w pewnej mierze parodią literatury, to w tym wypadku stykamy się z reakcją samoobronną tej ostatniej. Literatura, jakby uświadomiwszy sobie daremność lojalnego sporu z krytyką, jakby przewidując, iż nie czeka ją ze strony krytyki nic prócz upokarzającego przedrzeźniania, parodię właśnie wykorzystuje jako oręż. Daje krytyce utwór już jakby przez krytykę przetrawiony. W pewnym sensie wyręcza krytykę, dając jej recepcję z fikcyjnej książki: utwór zarazem napisany i uschematyzowany w recepcji krytycznej. Jest to jeden z przejawów istotnego dramatu literatury współczesnej — świadomej doskonale wszystkich swych przypadków, konwencji... i bezradnej wobec nich w sensie pozytywnym, skazanej na obronę poprzez wartości negatywne, jakimi są parodie, imitacja czy mistyfikacja. Tego dramatu, który pięknie scharakteryzował Tomasz Burek, zabierając głos w dyskusji o literaturze lat siedemdziesiątych:

„jedną z tendencji bardzo wyraźnych — po upowszechnianiu się i rozplynięciu jakby w żywiole literackim kolejnych różnych awangard literackich XX wieku — jest dla mnie powstanie jakiejś nadświadomości literatury. Literatura po pierwsze, wątpi w ogóle w sztukę jako taką, w dzieło sztuki jako takie, a po drugie, zaczyna wielką grę z wszystkimi formami, gatunkami i mieszaniami tych gatunków. Ale w obrębie tej swoistej gry literackiej pojawia się też nurt kwestionowania «demontażu» wszelkich skostnień kultury, walki przez śmiech ze wszelkimi jej mechanizmami obezwładniającymi, z wszelkimi produktami alienacji tworców kulturalnych. Jest to wielki proces, który można przyporządkować częściowo procesom kontrkultury, ale może on się łączyć

⁹ *Ibidem*, s. 34.

także z racjonalizmem, intelektualizmem, z demaskowaniem wszystkiego co jest absurdem politycznym we współczesnym świecie. Jest to tendencja, którą w skrócie nazwałbym literaturą destrukcji i demaskacji a jednocześnie literackiej autodemaskacji. U nas ten nurt od dawna istniał na płaszczyźnie czysto racjonalistycznej u Słonimskiego, ale ogarniał i Leca, i Mrożka, dochodząc aż do Lema z jego ostatnimi tomami *Doskonałą próżnią* i *Wielkością urojoną (...)*¹⁰.

Zza tej diagnozy wyłania się problem kolejny, o nie mniejszej istotności — problem powolnego „przepoczwarczenia się” owej powszechnej parodii w powszechny patos. Parodia ogarniająca całość przestaje być parodią — zlikwidowane zostają bowiem wszelkie „nieparodystyczne” punkty odniesienia. Praktyka literacka diagnozę tę zdaje się potwierdzać: ironia najnowszej poezji polskiej bliższa jest patosowi niż komizmowi. Być może jesteśmy świadkami krystalizowania się nowych odmian jakości estetycznych, obszerne jednak i zasadne udokumentowanie tej diagnozy to temat osobny.

Jerzy Pilch

Jerzego Kwiatkowskiego zapiski z datą

Omówienie najnowszej książki felietonów J. Kwiatkowskiego¹ jako przykładu walczącej publicystyki krytycznoliterackiej podejmuję z upodobaniem, gdyż — powiem słowami Bachelarda — lubię towarzyszyć strumieniowi w dobrym kierunku. Kwiatkowski towarzysząc kilku już generacjom poetów, stał się świadkiem, kronikarzem i analitykiem stanu i przeobrażeń poezji powojennego trzydziestolecia. A przecież, jeżeli nawet szczęśliwe pokolenia literackie szybko zrywają z tematyką pokoleniową (90), to szczęśliwi krytycy z tematyką tą wiążą się trwale, chociaż w takim związku ich dorobek krytycznoliteracki z wolna się zmarmurza w historię literatury najnowszej. Kwiatkowski spogląda jednak nie tylko na wzgórze pokoleń. Uważnie, ostro i uporczywie przygląda się bieżącemu życiu literackiemu, a reagując na widziane zjawiska, staje się jego ważnym uczestnikiem. Wie, że z reguły wiersze z czasopism wpadają w otchłań milczenia nieraz na całe lata (87) i przeciwstawia się tej regule przez wyróżnianie i omawianie tych właśnie wierszy (gotów jednemu utworowi przypisywać znaczną doniosłość; 54—55), a nawet przez ogłaszanie — na podstawie kilku utworów — pojawienia się nowej indywidualności poetyckiej (47). Podobnie odnotowuje pasjonujący artykuł (178), wnikliwy esej (37) czy — rzecz jasna — czyjś najnowszy tom poezji (32, 53).

¹⁰ „Literatura” 1975 nr 8, s. 9.

¹ J. Kwiatkowski: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975. Do tej książki odsyłać będzie albo niemianowana liczba w nawiasie, albo liczba poprzedzona literą N. Litera R oznacza tegoż autora *Remont Pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969.