

Ryszard Nycz

Literatura modalności (2)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 55-71

1980

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.

Ryszard Nycz

Literatura modalności (2)

„Dla mnie zagadnieniem jest nie «początek», «środek» i domniemany «koniec» dramatu, ale trwanie pewnej sytuacji” (RS, s. 306)¹ — powiada Tadeusz Różewicz w *Przyroście naturalnym*, rozważając okoliczności motywujące decyzję odstąpienia od kanonicznych reguł kompozycji na rzecz przyjęcia innej organizacji tekstu, której walory odkrywa pisarz w toku problematyzacji modalnych ram² formułowanej przez siebie wypowiedzi. Kazimierz Wyka, wywodzący z tego właśnie utworu swą teoretyczną koncepcję „zamienika gatunkowego”, wyróżnia nawet przytoczone

Dwa teksty

¹ Tak oznaczam w tekście lokalizację cytatów z pism T. Różewicza. RS — T. Różewicz: *Sztuki teatralne*. Wrocław 1972; RP — T. Różewicz: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971.

² Występujące tu pojęcie ramy modalnej różni się pod wieloma względami od znaczenia nadanego mu przez A. Wierzbicką w *Dociekaniach semantycznych* (Wrocław 1969). Najkrócej rzecz określając, w odróżnieniu od uniwersalności oraz jednostkowości artykułowanych prymarnych aktów mentalnych — ma charakter historyczny i kompleksowo-systemowy.

stwierdzenie specjalną uwagą, uznając, że wprowadza „w sedno rozpatrywanego, a jeszcze nie rozpatrzonego do końca problemu” (W, s. 90)³. Symptomatyczny sposób rozpatrywania przez Wykę owej kwestii czyni z *Problemu zamiennika...* nie tylko zajmujące świadectwo lektury, lecz również nader znamienny przykład szczególnej sytuacji badawczej, w jakiej widzi się zmuszonym odnaleźć historyk współczesnej literatury postawiony wobec dzieła innowacyjnego — sytuacji, która jednak, jak się wydaje, raczej wyostrza niż zmienia podstawowe cechy i tradycyjne osobliwości typowych historycznoliterackich procedur. Wspólne obu tekstom — Różewicza i Wyki — zagadnienie modalności stanowi tu wszelako główny i sam przez się wystarczający wzgląd dla ich konfrontacji.

Polirodzajowy tekst Różewicza zbudowany został na trzech planach, którym mniej więcej odpowiadają trzy kolejne zapisy z dziennika pisarza. Plan pierwszy, który można by nazwać przedmiotowym, przynosi historię powstawania utworu, jak powiada Różewicz: „Biografię sztuki teatralnej”, czyli opis okoliczności jej wytwarzania, prezentację złożonej sytuacji intertekstualnej „stającego się” dzieła. Tekst *Przyrostu naturalnego* zachowuje i przedstawia pewne elementy owego pre-tekstu: tytuł, zasadniczy pomysł (RS, s. 300), pierwotną „wizję sztuki” (RS, s. 301) z podanymi czasem, miejscem, typami postaci, schematem sytuacyjnym i kulturowym systemem odniesienia, oraz kilka szczegółowych scen, obrazów i wypowiedzi postaci świadczących o rozwoju i częściowym przekształceniu koncepcji (RS, s. 302—303). Przede wszystkim jednak opisany zostaje proces wyłaniania się nowego utworu z kultu-

„Biografia
sztuki
teatralnej”

³ Tak oznaczam w tekście lokalizację przytoczeń z artykułu K. Wyki. W — K. Wyka: *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. W: *Różewicz parokrotnie*. Opr. M. Wyka. Warszawa 1977. Liczba wskazuje odpowiednią stronicę.

rowego pola wypowiedzeniowego; autor informuje ogólnie o liczbie i różnorodności zgromadzonych przez siebie materiałów, niektóre z nich wymieniając i omawiając szczegółowiej — jak na przykład excerpta poczynione z pism Ojców Kościoła a zmontowane w kwestię dla jednej z postaci (RS, s. 303—304). Nowe układy znaczeniowe, powstałe w wyniku transformacji zebranego materiału słownego, nie zostały tu wszakże uporządkowane wedle reguł któregoś z gatunkowych kodów; naturalna, jak się początkowo pisarzowi zdawało, akceptacja danej konwencji („napiszę komedię”) lub wybór innej („czuję, że «duch czasu» pragnie teraz dramatu (może tragedii), a nie komedii” — RS, s. 299) stała się problemem wymagającym generalnych rozstrzygnięć autora. Tytułowy „przyrost naturalny” obejmuje bowiem swym znaczeniem również sytuację twórcy w świecie literatury; „naturalny” przyrost form wyklucza, zdaniem pisarza, możliwość spójnego rozwinięcia utworu. Powiada: „Aby istniały formy i aby te formy mogły rozwijać się, muszą mieć pewną przestrzeń wolną dookoła. Może to być milczenie. W sztuce *Przyrost naturalny* chodzi o operowanie żywą, rosnącą masą ludzką, która ze względu na ciasnotę niszczy wszystkie formy i przelewa się «z pustego w próżne»” (RS s. 299—300). Odnosząc tę uwagę do sytuacji literatury, sądzić by należało, że Różewicz operuje tu opozycją literatury i nie-literatury jako przeciwstawieniem tego, co nacechowane temu, co nie nacechowane. Rozwój form miałby, z tego punktu widzenia, charakter ekstensywny, obejmujący stopniowo kolejne obszary mowy „niczyjej”. Zajęcie tych terytoriów, leżących gdzieś *ubi leones*, wyczerpywałoby możliwości ekspansji, zmuszając twórcę do przyjęcia roli destruktora, zmierzającego poprzez dekonstrukcję do restrukturyzacji form i resemantyzacji „zużytego” materiału werbalnego. Inną, ciekawszą interpretację podsuwa motyw milczenia, na który zresztą zwrócił uwagę

Przyrost form

Przemilczenie

Wyka (*W*, s. 87—88). Wedle tego ujęcia „organiczny” rozwój formy byłby możliwy dzięki przemilczeniu „różnojęzycznej mowy” (termin M. Bachtina), która stanowi jej podstawę. Efekt spójnej kompozycji byłby więc w tej perspektywie rezultatem zatarcia śladów, zerwania intertekstualnych związków dzieła z przestrzenią wypowiedzi.

Różewicz opisuje tę sytuację na drugim, podmiotowym planie tekstu. Działalność podmiotu twórczego przedstawiona tu zostaje zarówno od strony życiowych okoliczności formułowania wypowiedzi, jak i instytucjonalnych ram procesu twórczego (systemu literatury). Łatwo spostrzec, że osobowość pisarza podlega tym samym prawom co dzieło; jeśli akcją przedstawioną w sztuce ma być jej „rozpad” (*RS*, s. 300) a procesem wytwarzania kierują raczej reguły rozkładu niż konstrukcji i konkurencji norm niż ich wyboru — to praktyce artystycznej zagraża z kolei kryzys tożsamości podmiotu, który poddany presji różnorodnych systemów jego środowiska zaczyna się rozpraszać („jestem ruchomy”), posłuszny zaś przyjętym normom literatury redukuje swe znaczenie do roli instrumentu, do samej funkcji wytwarzania („staję się narzędziem”). Dylemat, który pragnie uchylić Różewicz, można by więc przedstawić następująco: wybór automatyzuje proces twórczy przynosząc w rezultacie utwór wysoce standardowy; natomiast uległość wobec mnogości istniejących konwencji bądź też typowe, także dla tego autora, pragnienie ogarnięcia „wszystkiego” — prowadzą w równym stopniu do destrukcji tożsamości podmiotu i dekompozycji dzieła. Pisarz czyni z tej okazji znamienne wyznanie: „Czuję, że prowadzę rzecz w fałszywym kierunku. A może jestem prowadzony, pchany przez «rzecz» w fałszywym kierunku? Kiedy leżą w ciemności z otwartymi oczami, mam uczucie (czuję), że to właśnie pisanie jest pozabawionym sensu umieraniem. Czemu pierwotny pomysł — czysty i ostry — zaczyna obrastać błazeń-

skimi dzwoneczkami! W organizmie sztuki rozrastają się jakieś nowotwory. Pożerają ten zdrowy jasny pomysł. Stają się narzędziem w trakcie pisania. A nie chcę tego..." (RS, s. 305).

„Stają się narzędziem...”

Pisanie jest „umieraniem”, gdyż niszczy pierwotną więź podmiotu z przedmiotem, deformuje „czysty i ostry” pomysł w jego realizacji, alienuje wypowiedź od twórcy i w końcu skazuje go na nieistnienie. „W organizmie sztuki rozrastają się jakieś nowotwory”. Rozpatrzmy to zdanie. Biologiczno-pozytywistyczne określenie sztuki wskazuje, po pierwsze, na charakterystyczny somatyzm tej twórczości, w którego ramach biotyczna metaforyka służy również prezentacji aktu twórczego⁴. Po wtóre zaś uzmysławia, że sztukę, literaturę, pojmuje autor *Twarzy trzeciej* na podobieństwo organizmu, tzn., w najogólniejszym określeniu, jako system wzajemnie powiązanych elementów, które mają swą fazę wzrostu, a potem pełnego rozkwitu oraz fazę rozkładu, będącą zarazem okresem fermentu, transformacji obumierających kształtów w nowe formy. Pojęcie „nowotworu”, które tu występuje w kontekście jednoznaczny, jako synonim choroby „organizmu sztuki” i czynnik destrukcyjny wobec „zdrowego” pomysłu, osłabia swą jednowymiarowość przy porównaniu z fragmentem nieco wcześniejszym, gdzie właśnie wyobraźniowy rozwój pomysłu, którego twórca nie chce niszczyć realizacją, określony został w podobny sposób (RS, s. 300), a traci ją całkowicie w zestawieniu z użyciem tego słowa w twórczości poetyckiej. W podobnym znaczeniu pojawia się to pojęcie tylko raz, w opisie płótna Landuyta, na którym „nowotwory pożerają tkanki” (RP, s. 587). Jednakże wkrótce staje się dwuznaczne: „rozkład rozwój nowotworów Burriego” (RP, s. 588), które przedstawia Różewicz w tym samym *Opowiadaniu*

Pojęcie „nowotworu”

⁴ Zob. M. Piwińska: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973, s. 399.

dydaktycznym z 1962 r., każe dostrzec w nim ambiwalentne słowo Bachtinowskie. Dwuznaczny sens rozkładu-rozwoju, choroby-twórczości, de- i re-konstrukcji zostaje świadomie rozbudowany w *Powstaniu nowego poematu*. Utwór ten, pochodzący z tego samego roku co *Przyrost naturalny* (1967 r.), jest ważnym uzupełnieniem tekstu ostatniego, również dlatego, że pozwala odczytać faktyczne znaczenie artystycznych poszukiwań pisarza:

„Poemat
trzeci”

Przez noc
pędzą dwa poematy
wyrzucone
naprzeciw
.
zderzenie
nowy poemat
poemat trzeci
rodzi się w agonii
płyń przez
płodowe wody
ludzkości

nowotwór
zagadkowo uśmiechnięty
utajony
przygotowany
do nagłego
rozrostu
(*RP*, s. 692—693)

Ambiwalentnemu statusowi przedmiotu, który jest zarazem siłą niszczącą i nowym tworem, odpowiada ambiwalentny charakter podmiotu: „ja martwy (...) czy jestem larwą nowego” (*RP*, s. 658). Koncepcja „teatru wewnętrznego”, którą szkicuje Różewicz na trzecim planie, w ostatniej części *Przyrostu naturalnego*, umożliwić ma, jak się wydaje, przewyżczenie głównej opozycji: podmiotu i przedmiotu, zdarzenia i struktury, wytworu i jego sprawcy. Biografia przedmiotu (utworu), jak i biografia podmiotu twórczego stają się na tej płaszczyźnie przesłankami rozważań prowadzących do koncepcji innego sposobu pisania; wypowiedzi jako biografii, rodzącej

się w efekcie szczególnego tekstualnego „spektaklu”. Przedsięwzięta przez pisarza refleksja nad sztuką odkrywa na prejednostkowym i preliterackim, residualnym obszarze mowy pierwotną więź podmiotowo-przedmiotową, więź, która w toku werbalizacji ulega zerwaniu czy różnicowaniu, by się później odnaleźć ponownie, na innym poziomie, w projekcie nowej jedności „odgrywanej” w tekście. Trudno nie dostrzec, że w tym „teatrze wewnętrznym” autor byłby również głównym bohaterem, tyle że tutaj role autora i czytelnika, aktora i widza stają się wymienne, czy też raczej zostają związane wspólną sytuacją lektury-pisania⁵. Relacje wiążące pozycję nadawcy (wyznaczaną zakresem doświadczeń i kompetencji, horyzontem poznania, społeczno-kulturowym statusem podmiotu) z zespołem instytucjonalnych norm wypowiedzi tworzą tu układ ramowy określający granice oraz warunki realizacji dla możliwych konfiguracji semantycznych tekstu kolażowego. „Dialogi. Gadanina. Dowcipy. Tymczasem dramat rozgrywa się w ciszy. A słowa są tylko małeńkimi (koralowymi) wysepkami rozrzuconymi w tej nieskończonej przestrzeni” (RS, s. 283). Tego obszaru „półcudze” (termin M. Bachtina) słowo kolażu — zatrzymane w pół drogi, trwale zawieszona między aktualnymi i dawnymi kontekstami — nie gubi, lecz w przemilczeniu właśnie uwydatnia; wprost wskazując w ten sposób na ową pełną znaczenia pustą przestrzeń, której ślady odnajdywał autor u Dostojewskiego, Conrada i Czechowa: „pustkę między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie” (RS, s. 307). Tak więc dwie skrajne postawy, jakie, wedle M. Durana⁶, pisarz może za-

⁵ Zob. na ten temat S. Heath: *The Nouveau Roman. A Study of the Practice Writing*. London 1972 (rozdz. 1) oraz J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977.

⁶ Zob. M. Duran: *Inside the Glass Cage: Poetry and «Normal» Language*. *New Literary History* Vol. IV 1972 nr 1.

Kolaż
i milczenie

jąc wobec literatury, dwa ekstremalne stanowiska wobec języka: kolaż i milczenie — tworzą wspólnie paradoksalną zasadę konstrukcji „wewnętrznego teatru” Tadeusza Różewicza.

Substytucja

Artystyczną praktykę twórcy *Przygotowania do wieczoru autorskiego* jak również działalność jemu podobnych pisarzy problematyzować i teoretycznie porządkować miała koncepcja „zamiennika gatunkowego”, którą Kazimierz Wyka wyprowadził właśnie z analizy *Przyrostu naturalnego*. Wszelako pojęcie to, odłączone od tekstu *Problemu zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza* jak i sposobu jego rozwijania, natychmiast ujawnia swą niejasność oraz nikłą doniosłość teoretyczną. Tak bowiem potraktowane, wydaje się raczej hipotezą niż terminem, a i to hipotezą wieloznaczną. Pierwsze z tych znaczeń można by określić jako regułę substytucji genologicznej, rządzącej „nieoczekiwanymi” wydarzeniami, rozgrywającymi się w toku twórczego procesu, w wyniku których „w miejsce tekstu pierwotnie zamierzonego zostaje «podstawiony» tekst rzeczywiście napisany” (W, s. 91). Wyka daje przykład *Śmierci w starych dekoracjach*, wskazując jednocześnie, że jest to zjawisko typowe, a przy tym nie pozostawiające zazwyczaj żadnych śladów wcześniejszych zamierzeń. Z tego względu nie tłumaczy też ono zupełnie zasad budowy badanego tekstu, zasad, które nie mogą być „nieoczekiwane”, skoro pisarz posługiwał się nimi już od lat dziesięciu. Pojęcie zamiennika odwołuje się tutaj do pierwszego z orzeczeń, występujących w kluczowym dla Wyki stwierdzeniu pisarza: „Sztuka zamieniła się, weszła w to opowiadanie” (W, s. 92). Nacisk położony na orzeczenie drugie powoduje zmianę znaczenia pojęcia. Posługując się J. Cullera rozumieniem aplikacji⁷ jako użycia danej jednostki wypowiedzi w innej dla

Aplikacja

⁷ Zob. J. Culler: *Presuppositions and Intertextuality*. „Modern Language Notes” Vol. 91 1976 nr 6, s. 1395.

uwolnienia ich wspólnej energii, można by ten nowy sens nazwać regułą aplikacji genologicznej. Analizując *Tarczę z pajęczyny*, badacz pokazuje, że w tym przypadku „ślady wcale nie są zatarte. Dokonywa się rozmycie pierwotnej intencji, ale to rozmycie staje się widoczne i ono orzeka o statusie utworu” (W, s. 92). Wypada wprawdzie zauważyć, że intencja napisania sztuki *Przyrost naturalny* nie była zapewne intencją, która doprowadziła do powstania tekstu pod tym właśnie tytułem — lecz uwaga ta uświadamia jedynie, że Wykę zajmuje nie tyle wypowiedź zrealizowana, co status pierwotnego zamierzenia w relacji do jego przekształcenia w tekście. Wreszcie końcowe zdania *Problemu...* mówią o jeszcze innym znaczeniu terminu. W spostrzeżeniu, że „zamiennik wypiera u pisarza gatunek” (W, s. 98), pojęcie to zdaje się określać formę radykalnie antygatunkową, rządzoną przez jakieś prawo genologicznej entropii, zapowiadającą może „śmierć literatury” (*ibidem*), lecz może również nieznaną postać jej transformacji (W, s. 83). Jak widać zatem, kolejne próby konceptualizacji wskazują na reguły, które z innej perspektywy i w odmiennym języku badawczym definiuje się jako ogólne zasady (przemieszczenia, kombinacji, inwersji) genologicznych przekształceń⁸. W tym sensie można by uznać „zamiennik gatunkowy” za „propozycję terminologiczną” wprowadzoną ze względu na potrzeby analizy zaświadczonej w utworach przejściowej fazy rozwoju form literackich.

Kazimierz Wyka taką rekonstrukcję uznałby z pewnością za dzieło „kiepskiego badacza” (W, s. 89), który zwykł analizować strukturę końcową pomijając kwalifikację charakteru samego tekstu. Sytuacja badawcza przedstawiona w incipicie każe bowiem wnosić o odmiennym, osobliwym statusie tego

Antygatunek

⁸ Por. T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. „Pamiętnik Literacki” 1979 nr 3, s. 309.

Hipotetyczna
konstrukcja

dyskursu. Wyka rozpoczyna od wytłumaczenia się przed czytelnikiem z potrzeby wprowadzania licznych cytatów, by przejść niepostrzeżenie do nie całkiem przekonującego tłumaczenia powodów rezygnacji z uwzględnienia jeszcze obfitszej dokumentacji podejmowanych kwestii. Powiada: „Ogłaszając krótki szkic, nie mogę tego uczynić, inaczej *byłby się on zamienił* w rozprawę historycznoliteracką” (W, s. 83 — podkr. R. N.) lub, co też prawdopodobne, w „próbę monografii” (W, s. 94). Można by więc sądzić, że Wyka rozpatruje tekst Różewicza z punktu widzenia mniemanej konstrukcji literaturoznawczej. Domysł ten potwierdzałoby użycie trybu przypuszczającego, w którym autor szkicuje zarówno interpretację utworu („Jego możliwą interpretację ograniczam do sprawy następującej” — W, s. 88), jak i swą koncepcję teoretyczną („W tym miejscu następujące zastrzeżenia mogą być postawione” — W, s. 89). Przyjęcie perspektywy owej hipotetycznej konstrukcji badawczej usprawiedliwiałoby także fragmentaryczność przywoływanych kontekstów (W *passim*), służących do włączenia badanego utworu oraz wyłaniającego się zeń problemu w odpowiednie systemowe porządki literackie. Taki sposób postępowania zakłada jednak również dysponowanie dostatecznie sprecyzowanymi poglądami o dziele i sposobie jego rozpatrzenia; akceptację koniecznych ram instytucjonalnych, pozwalających dostrzec w przedmiocie przykład pewnych ogólnych prawideł, praktykę uczonego zaś zaliczyć do typowych naukowych procedur. Wprost mówi o tym właśnie argument trzykrotnie zastosowany przez Wykę, tyle że „dowody spoczywające w szufladzie”, na które się powołuje, są w tekście synekdochą za każdym razem innej całości literaturoznawczej: historycznoliterackiej (W, s. 83), biograficzno-monograficznej (W, s. 84), a wreszcie genologicznej (W, s. 92). Nietrudno też w „krótkim szkicu” Wyki dojrzeć ślady owych trzech nałożonych perspektyw jak i zarysy

odmiennych gatunkowo dyskursów badawczych: w porządku „rozprawy historycznoliterackiej” utwór jest częścią i przykładem pewnego nurtu pisarstwa świadomie hybrydycznego (W, s. 83); w porządku „monografii” natomiast tekst jako fragment całej twórczości (W, s. 94) jest też „fragmentem biografii pisarza” (W, s. 89), stanowiąc zarazem adekwatny wyraz jego koherentnej postawy światopoglądowej (W, s. 97); w końcu w porządku teoretycznego artykułu dzieło jest tyleż aktualizacją różnych gatunkowych reguł, co repliką, substytutem czy też „zamiennikiem” innego, nie napisanego utworu.

Jednakże, jak zaświadcza *Problem zamiennika...*, badacz deklarując podtrzymanie swego zainteresowania systemowymi aspektami tekstu, faktycznie dokonuje dopiero jego interpretacji. Równoczesne (bądź wymienne) stosowanie radykalnie odrębnych ujęć literatury zawiesza ważność wszystkich konkluzji do chwili — nie zrealizowanego — zamknięcia obu typów postępowania, a sytuację badawczą czyni prawdziwie paradoksalną; jeśli na poziomie systemowych badań literatury zakładana jest znajomość organizacji przykładowego utworu, to przecież na poziomie jego interpretacji do założeń należeć będą rodzaje uporządkowań, które na tamtym poziomie są właśnie przedmiotem analitycznych dociekań. Opozycyjnych punktów widzenia nie może tu zneutralizować hipoteza pozwalająca w rozwijanym tekście dostrzec mechanizm hermeneutycznego kręgu, gdzie historycznoliteracki, biograficzno-monograficzny i genologiczny systemy odniesień stanowiłyby niezbędne we wstępnej fazie konteksty, służące poprawnej interpretacji utworu. Zakładane układy ramowe nie zostały tu wszak zanegowane po to, by umożliwić dotarcie do tego, co inne, do tajemniczego centrum, unikalnego skupienia znaczeń dzieła, lecz dlatego, że wyniki interpretacji wymusiły ich zmianę. Jakoż innowacyjna wypowiedź, nie poddając się standardowej charakterystyce genolo-

Trzy
dyskursy

Badawczy
paradoks

Poszukiwanie
genezy

gicznej, wymaga sformułowania nowej, odpowiedniej dla siebie hipotezy terminologicznej; skoro „dorobek tego autora nie daje się rozłożyć na siatce gotowych i dotąd uprawianych gatunków literackich. Trzeba więc zaproponować termin dotąd nie funkcjonujący w poetyce” (W, s. 91). Uzasadnieniu tej konieczności służyć ma przede wszystkim analiza utworu. Zgodnie z akceptowaną metodą genetyczną, Wyka odczytuje tekst poprzez zespół śladów, pozostawionych na powierzchni przez różnorodne systemy i twórcze zamierzenia, które je ukształtowały. Wytrwale tropiąc inny, pierwotny kształt utworu, nie napisanej komedii *Przyrost naturalny*, docieka wyjściowego stanu, gdzie kryć się może źródłowe wydarzenie twórcze, genetyczna postać spełnionej wypowiedzi. Tymczasem poszukiwany przedmiot — nieobecny, a opisany, przedstawiony, lecz werbalnie nie zrealizowany — to traci istnienie, to je odzyskuje, w zależności od rodzajów kontekstów aktualnie wypróbowywanych przez badacza (W, s. 85—86, 89, 93), by się ostatecznie w całości odnaleźć na powierzchni tekstu, pod postacią scenariusza przedstawienia happeningowego (W, s. 92). Z kolei poszukiwanie genezy jako warunku poprawnej interpretacji doprowadza do odkrycia konstrukcji, będącej tyleż wynikiem analizy znamion i sytuacyjnego uwarunkowania utworu, co efektem wpiśnianych w dyskurs interpretacyjnych hipotez.

Systemy
odniesienia

Stopniowo wprowadzane układy ramowe, jak biografia pisarza, kontekst literacki i normatywny, który ów podejmuje bądź odrzuca, sytuacja społeczno-kulturowa, w jakiej się znajduje, stanowią przesłanki umożliwiające przedstawienie generalnego systemu odniesienia oraz rekonstrukcję „Różewiczowskiej przyczyny światopoglądowej tego rozgardiaszu gatunków” (W, s. 97). Zbadanie relacji między światopoglądową podstawą a „genologiczno-zamiennikowym wyglądem utworu” odsłania „jednolitość i konsekwencję” (W, s. 97) całej twórczości,

pozwalając w rezultacie zmienić (W, s. 95) rozpowszechniony obraz pisarstwa Różewicza. Jeśli jednak zarysowane zostają dzięki temu zarówno „tradycja i genealogia” inwencji genologicznej pisarza, jak ściśle związki z całokształtem praktyki i artystycznej postawy Różewicza, to dla samego utworu, tematu i jego organizacji, nie znajduje Wyka stosownego kontekstu — również w ramach twórczości autotematycznej: „W literaturze bliższych czasów nie umiałbym podać podobnego przykładu” (W, s. 85). Uzupełniając ten brakujący układ odniesienia, wypada wskazać na często w dwudziestowiecznej literaturze rozwijany temat dzieła nie napisanego, a w szczególności na zbudowany według analogicznego schematu konstrukcyjnego tekst Richarda Weinerja *Puste krzesło (Analiza nie napisanego opowiadania)*. Przedstawiona przez Wykę interpretacja pokazuje z całą dobitnością, jak w procesie pisania ulegają przekształceniu przyjęte przeświadczenia i koncepty badawcze a wygląd przedmiotu wymyka się i zmienia w procesie lektury. W ten sposób problem, napotkany w przedmiocie, powraca w teoretycznych założeniach, stając się również problemem własnego dyskursu uczonego. Spór „między poetyką a doświadczeniem” (W s. 84), który Wyka odnajduje w badanym utworze i całej twórczości Różewicza, w *Problemie zamiennika...* przybiera kształt konfliktu między standardowymi systematyzacjami literatury, jakie zaaprobowane zostały w założeniach, a lekturowym doświadczeniem konkretnego tekstu. Być może, w tym właśnie fakcie należałoby szukać przyczyn, dla których prawdopodobna rozprawa, monografia czy teoretyczna praca *zamieniła się* w „krótki szkic”, który jest skądinąd typowym pojęciem-workiem, zastępczą etykietą dla rozmaitych odmian niestandardowego trybu naukowej wypowiedzi.

Konflikt, przed którym stają: pisarz w swej działalności artystycznej oraz uczoney w swej praktyce

Wspólny
problem

Dwie
biografie...

i „teatr
wewnętrzny”

badawczej, można też określić jako radykalne zerwanie kontaktu między oddalającymi się stopniowo szeregami; w przypadku Różewicza — twórczości i biografii, w przypadku Wyki — systemowej historii literatury i interpretacji. Pisarz rozpoczyna od przypomnienia wyjściowego stadium jedności podmiotu i przedmiotu (idei); narodzin pomysłu oraz jego rozwoju w „wizję sztuki” stanowiącą pewien „fakt intencjonalny” (W, s. 89) i zarazem wyłączną własność duchową podmiotu. Rekonstruowana następnie faza realizowania przynosi pogłębiający się proces autonomizacji obu przedstawionych biografii: dzieła i jego twórcy. Pierwszą można by ująć jako rządony przez instytucjonalne normy literackie proces konstruowania tekstu z prefabrykatów słownych wybranych z intertekstualnej przestrzeni wypowiedzeniowej. Drugą najszematyczniej da się może scharakteryzować jako kierowany przez ogólne mechanizmy operacyjne „podmiotu epistemicznego” (termin J. Piageta) proces konstytucji dynamicznej struktury osobowościowej z rozmaitego rodzaju konstruktów nagromadzonych w doświadczeniu a zakorzenionych w biokulturowym polu residualnym. Perspektywa alienacji wytworu od jego sprawcy oraz zagrożenie ich tożsamości ze strony konkurujących z sobą systemów — zjawiska, które Wyka odwołując się do kontekstu kultury nazywa „depersonalizacją” (W, s. 97) — motywują, jak się wydaje, zarówno odrzucenie szematycznej realizacji, jak i utrzymanie procesualnego („brulionowego”) statusu tekstu w postaci „dzieła w toku”. Postulowany przez pisarza „teatr wewnętrzny”, zachowujący ściśle związki podmiotu z przedmiotem w dynamicznej jedności wzajemnego oddziaływania, jest właśnie próbą kanonizacji owego niedefinitywnego sposobu pisania, który teatralizując samą działalność wytwarzania znaczeń uporczywie odwleka jej — zawsze przypadkowe — zakończenie. Uczony, podobnie do pisarza, inauguruje swą wy-

powieź informacją o zrodzonym w toku lektury „pomyśle badawczym” (W s. 83). Początkowe doświadczenie jedności ustępuje z kolei etapowi nasilającego się różnicowania, w ramach którego naukowe procedury zajmują miejsce lekturowego przeżycia, rozkładając tekst — czy to wedle potrzeb systematyzacji przyjętej w hipotetycznej „rozprawie”, która próbuje wyprowadzić jego rodowód z występujących już w tradycji podobnych ukształtowań, czy też zgodnie z analitycznymi wymogami szkicowanej interpretacji, która raczej we współczesnym kontekście (całej twórczości autora i innych pisarzy, w kulturowej sytuacji) szuka uzasadnienia dla tak budowanej wypowiedzi. Zarysowujący się konflikt między obu ujęciami zostaje zawieszony dzięki długotrwałemu podtrzymywaniu badawczych dociekań na poziomie „przejściowego stanu” interpretacji utworu, sprowadzonego „do roli miejsca, w którym spotykają się i krzyżują jego konteksty”⁹, oraz poprzez prezentację własnej sytuacji badawczej. Niezwykła, nawet u tego uczonego, obfitość autokomentarzy, dygresji i metatekstowych uwag każe uznać w tej praktyce raczej premedytację niż zwyczaj lub przypadek, pozwalając dostrzec w niej w konsekwencji — implikowaną przez sposób rozwijania dyskursu — hipotezę nowej jedności w swego rodzaju spektaklu badawczym, który przedstawia interpretator, konfrontując w inscenizowanej lekturze niepowtarzalne zdarzenie wypowiedzi z systemową kategoryzacją literatury. Jak widać, obie odmiany narracji — aktu pisania i aktu lektury — przebiegają na właściwych sobie poziomach w spo-

Dwie
procedury...

i spektakl
badawczy

⁹ J. Sławiński: *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 120. W kilku miejscach szkicu nawiązuję również do innych kwestii omawianych w tym artykule. Zob. także J. Sławiński: *O problemach «sztuki interpretacji»*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974.

sób analogiczny; obaj, pisarz i badacz, dochodzą do nich podobną drogą i zbliżone znajdują rozwiązania. Zapewne nie przypadkiem, tym bardziej że — jak powiada Kazimierz Wyka — „nie ma spotkań przypadkowych” (W, s. 87). Michel de Certeau zna lapidarną formułę tłumaczącą pozorną osobliwość takiego stanu rzeczy: „Analiza wykrywa w tkance historii «tematy», będące odpowiednikami pozycji, z których uczeni prowadzą swe obserwacje”¹⁰.

Zakorzenie...

Wspólna droga refleksji i twórczości, jaką przebiega podmiot od źródłowego aktu lektury czy pisania po jego inscenizację w spełnionej wypowiedzi, staje się w toku rozwoju omawianych tekstów nieustannym zaświadczeniem granic, co łądząc tajemnicą, mityczną genezą same są zawsze nieprzejrzystą historią. Zrodzoną z tych doświadczeń modalność przedmiotu usytuować by należało gdzieś pomiędzy „wysoką” historycznością pewnego systemu (tu: instytucji literatury) a „głęboką” powierzchnią ich wspólnego podłoża, residualną historycznością osadzoną w mowie. Osobne miejsce dzieła w intertekstualnej przestrzeni stanowi jakby negatyw Benjaminowskiej „aury”, uzasadniający autentyczność i unikalność danego spłotu znaczeń przez prezentację jego zakorzenia w historycznej rzeczywistości mowy. Jeśli zatarcie śladów tych odniesień, odcięcie od kontekstu jest zazwyczaj postawą uznania autonomii tekstu, jego organizacji i wieloznaczności, to ukryte kulisy przedstawianego oryginału są, rzecz można, gwarancją tożsamości; wpisana w utwór definicją jego sensu. Gdy jednak autonomii artystycznego wytworu nie podtrzymuje już sprawne działanie systemu literackiego komunikowania — wówczas i modalność tekstu nie znajduje oparcia w insty-

¹⁰ M. de Certeau SJ: *Tworzenie historii*. Tłum. H. Bortnowska. „Znak” 1973 nr 11 (12) (233—234), s. 1420.

tucjonalnych ramach; tworzy konwencję bądź staje się problemem, który wymaga wprowadzenia aktualnego zespołu układów odniesienia — inaczej teraz określającego granice odrębnego terytorium dzieła, zbadania faktycznych warunków możliwości jego autonomii. W tym sensie modalne ramy, ujawnione w tekście dociekającym własnej tożsamości, problematyzują tyleż sytuację, co znamienny zasięg rozważanego tu sposobu pisania, który wytrwałą podmiotową aktywnością próbuje scalić rozbieżne porządki oraz pograniczne obszary, wyznaczające jego labilny status: między formą utraconą a poszukiwaną.

i modalne
ramy