

Jerzy Paszek

"Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej", Edward Balcerzan, Poznań 1872, Wydawnictwo Poznańskie, ss. 308, 4 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 373-380

1973

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.

Esej przetwarzając wyniki badań szczegółowych, wyzyskując naukową terminologię, korzysta jednocześnie z przywileju ofensywnego posługiwania się hipotezą, domysłem, wirtuozerią dygresji. Eseiistyczne wędrówki pozwalają na zgrupowanie wokół głównego tematu wypowiedzi — z doskonałością kontrapunktycznych alian- sów nie spotykaną w innych gatunkach dyskursu — dużej liczby wątków pobocz- nych, które tworzą wielowarstwowe tło kontekstów. W eseju precyzja dyskursyw- nej logiki dowodzenia zespala się z narracyjną ekspresją — eseista, swobodny w łączeniu pomysłów interpretacyjnych z materiałem faktograficznym, osobistego wspomnienia z dziennikiem lektur, na stosunkowo małej przestrzeni wy- powiadania poszukuje wielkich podobieństw, unifikujących odległe na pierwszy rzut oka obszary problemowe. Spójność eseju opiera się przede wszystkim na myślowych łańcuchach metafor.

Wyka jest mistrzem tego gatunku. Eseje Wyki są odnajdywaniem jedności do- świadczenia i tekstu, jedności sytuacyjnej sztuk — pisma i obrazu, jedności postaw historyka i krytyka literatury.

Naszkiecowałem zaledwie model „czystej” strategii pisarskiej Wyki. Dokąd po- dążamy wędrując wraz z autorem po tematach polskiej kultury? Do „trudnej, skłó- conej, niewątpliwej całości” (t. 1, s. 296), polskiego organizmu kulturalnego. Stara- łem się pokazać, co jest „węglem zawodu” prowadzącego nas tam przewodnika. A zatem i — pośrednio — pokazać kierunek drogi.

Krzysztof Zaleski

Edward Balcerzan, PRZEZ ZNAKI, GRANICE AUTONOMII SZTUKI POETYCKIEJ. NA MATERIALE POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ. Poznań 1972. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 308, 4 nlb.

Motorem narracji strukturalizującej jest paradoks. Także antynomia, antyteza, oksymoron, ambiwalencja. Ale nade wszystko — paradoks. Odwołajmy się do symp- tomatycznego, jaskrawego przykładu: studium Rolanda Barthes'a *Człowiek Racine'a*. Oto kilka wyimków, świadczących o częstym posługiwaniu się przez Barthes'a tym instrumentem badawczym: „Cóż pozostanie w miejscu tragedii, jeśli usunąć tłum służby, którą paradoksalnie określa własna swoboda?” (99)¹; „Jest to ruch uchwy- cony tutaj we własnym rozwoju, tak że niby cenny paradoks przedstawia równo- cześnie oba bieguny konfliktu — i rozkoszy” (116); „Inaczej mówiąc, wplątał się w nierozwiązalny paradoks: jeżeli posiędzie — zniszczy, jeśli uzna — siebie samego wpędzi w frustrację” (121); „Dodać trzeba, że rozdarcie jest przyrodzonym, natu- ralnym stanem Rasynowskiego bohatera: własną jedność odnajduje on tylko w chwilach ekstazy, dokładnie wtedy, kiedy — o paradoksie! — wychodzi z siebie: rozdarte ja zostaje cudownie umocnione i zjednoczone przez gniew” (134); „To paradoksalne wyabstrahowanie [...]” (143); „Cały Racine zawiera się w tym paradoksalnym momencie, w którym dziecko odkrywa, że ojciec jest zły, a jednak pragnie pozostać jego dzieckiem” (144); „Świat Racine'a jest dwubiegu- nowy, opiera się na paradoksie, nie na dialektyce: brakuje w nim zawsze trzeciej możliwości” (148); „Jest to może ostatnie przekształcenie tragicznego paradoksu: wszelki system znaczeń będzie w tragedii dwoisty, będąc przedmiotem nieskończo- nego zaufania i nieskończonej podejrzliwości” (158); „Ten paradoks wyjaśnia [...]” (160).

¹ W ten sposób wskazywane tu są stronicie studium: R. Barthes, *Człowiek Racine'a*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Przełożyła W. Błońska. Warszawa 1970.

Oczywiście, tak samo często w *Człowieku Racine'a* pojawiają się sformułowania i twierdzenia paradoksalne bez metafizycznej etykiety. A więc m. in. takie spostrzeżenia, jak to, że u Racine'a miłość niewiele się różni od nienawiści (s. 104), że „to nie płęć tworzy konflikt, to konflikt określa płęć” (s. 107), że „Rasynowski Eros odsłania ciała tylko po to, by je zniszczyć” (s. 109) itp., itd. aż po kończące całe studium paradoksalne pointy:

„Tragedia to mit porażki mitu. Tragedia dąży więc w końcu do funkcji dialektycznej. Widowiskiem porażki próbuje przekroczyć porażkę, a namiętność natychmiastowości uczynić pośrednictwem. Wszystko zniszczywszy, tragedia pozostaje widowiskiem, a więc porozumieniem ze światem” (s. 162).

Po tych przydługich przytoczeniach nie dziwi już nas wcale teza Barthes'a o paradoksalnym położeniu literatury i krytyka literackiego: „Ale przyznać się do bezsilności w mówieniu prawdy o Racinie to właśnie uznać szczególny status literatury. Zawiera się on w paradoksie: literatura jest tym zespołem obiektów i reguł, technik i dzieł, którego funkcją — w ogólnej ekonomii naszego społeczeństwa — to właśnie instytucjonalizowanie subiektywności. Aby za tym procesem nadążyć, krytyk sam musi stać się paradoksalny [...]”².

Do tej ostatniej dedukcji (paradoks literatury — krytyk paradoksalny) negatywnie ustosunkował się Raymond Picard, pisząc, że „ta dialektyka subiektywizacji krytyki ma w sobie coś fałszywego”, że „Postępowanie krytyczne Barthes'a wywodzi się z dwóch dobrze znanych postaw, które wydają się wszakże niemożliwe do pogodzenia, z postawy impresjonistycznej i dogmatycznej”³.

W tę impresyjność uderza także Krzysztof Zaleski w znakomitej parodii stylu Barthes'a — w analizie „znaczeniowej esencji” kotleta schabowego i kury po chińsku (Barthes w *Mitologiach codziennych* zajmuje się befsztykiem i frytkami). Zaleski dochodzi do instruktywnych wniosków: „Sekret przerysowań, do jakich niejednokrotnie doprowadza Barthes, dość łatwo odkryć. Krytyce, która wychodzi od komplikacji znaczeń języka, jak gdyby brakowało przestrzeni znaczącej. Cierpi ona na sztucznie wytworzony niedobór znaczenia. Chce być krytyką idealną, krytyką jedności podmiotu z przedmiotem. Krytyką usytuowaną na peryferiach ideologicznych roszczeń, pozbawioną balastu pozaliterackiej pragmatyki. Barthes nie chce dłać autonomii dzieła i nie chce się przyznać, że pasożytuje na jego wieloznaczności. Pragnie, by krytyka — podobnie jak literatura — »nie miała sensu«”⁴.

Paradoks stanowi również dominantę stylową w omawianej tu książce Edwarda Balcerzana. Już w samym tytule i podtytule, w ich powiązaniach z tekstem, odkrywamy elementy paradoksalne. Zacznijmy od tytułu. Pochodzi on — jak wskazuje motto — z wiersza Adama Mickiewicza *Wysłuchać się w szum wód głuchy*:

Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznac myśl wód jak przez znaki,
Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowrotnym,
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... —
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...⁵

² R. Barthes, *Historia czy literatura?* W: jw., s. 184—185.

³ R. Picard, *Nowa krytyka czy nowe szalbiertwo?* Przełożył W. Karpiński. „*Twórczość*” 1973, nr 4, s. 61, 62.

⁴ K. Zaleski, *Potulny Orfeusz*. „*Teksty*” 1972, nr 1, s. 179.

⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 440.

W wierszu tym, jak widać, wyrażenie „przez znaki” jest wyrażeniem metaforycznym — wchodzi w skład porównania („przez fale [...] jak przez znaki”) odnoszącego się do antropomorficznego obrazu „myśl wód”. Wyraz „znak” pojawia się jednocześnie w drugim motcie poprzedzającym książkę, w cytacie ze studium Barthes'a *Historia czy literatura?* Oto szerszy kontekst tego przytoczenia: „Z jednej strony na jeden element znaczący przypada zawsze kilka możliwych znaczących. Znaki są wiecześnie niejasne, odczytanie ich jest zawsze wyborem. [...] Z drugiej strony, równie zaangażowana jest decyzja, aby w tym, a nie innym miejscu przerwać interpretację. Większość krytyków wyobraża sobie, że będą obiektywniejsi nie szukając głębiej; powierzchowność równa się wtedy rzekomo szacunkowi dla faktów, nieśmiałość zaś i banalność hipotezy staje się ceną jej prawdomocności”⁶.

U Barthes'a znak to skojarzeniowa całość *signifiant* (znaczącego) i *signifié* (znaczonego)⁷ — taki sens, jak wskazuje szerszy kontekst, ma wyraz „znak” w motcie Balcerzana. U Mickiewicza znak to li tylko metafora. Można z tego wyciągnąć wniosek, że sformułowanie Balcerzana: „Słowem, książka ta nie jest monografią — chce być natomiast wędrówką przez znaki” (s. 7) — jest co najmniej dwuznaczne, jeśli nie wprost paradoksalne. W inne bowiem rejony prowadzi „szlak” wytknięty przez „znaki” Mickiewicza, w inne zaś — przez „znaki” Barthes'a. Trzeba wszakże uczciwie przyznać, że w trakcie „wędrówki” wybiera Balcerzan przede wszystkim „szlak” Barthes'a (zob. s. 47, 55, 58 *passim*).

Pierwszą część podtytułu omawianej książki brzmi: *Granice autonomii sztuki poetyckiej*. „Autonomia” to jedno z dwóch kluczowych pojęć pracy Balcerzana (drugim jest „współczesność”). Autonomia jest wyraźnie uwikłana tu w przeciwstawne konteksty. Paradoks współczesnej sztuki słowa polega na tym, iż dąży ona jednocześnie w dwóch antyetycznych, różnobiegunowych kierunkach: „do uzyskania maksymalnej autonomii i do całkowitej niemal rezygnacji z bytu autonomicznego” (s. 7). O autonomię literackiego utworu walczy przede wszystkim autor, walczy także badacz literatury. Ochrania swoistość sztuki słowa również system gatunkowy („świadomość reguł gatunkowych sprzyja autonomii sztuki słowa. Pamiętajmy naszą tezę: »autonomia« to przeżycie »swoistości«. Gatunek narzuca ludziom, uczestnikom komunikacji literackiej, takie właśnie przeżycie”; s. 132). Przeciwno autonomii dzieła literackiego występuje wykonawca (w procesie transformacji utworu), co w tomie Balcerzana przedstawiono na przykładzie styku liryki i popularnej piosenki. Ambivalentne stanowisko w tej walce zajmuje czytelnik, który z jednej strony może dokładnie przestrzegać systemu nakazów i zakazów założonych w dziele (s. 54), z drugiej zaś — poprzez nastawienie egotyczne doprowadza do pomieszania rejonów sztuki i „nieszuki”: „Každy nowy przekaz artystyczny »znika« w przepastnych otchłaniach wielu lektur osobnych, odizolowanych, subiektywnych. Sztuka słowa okazuje się — paradoksalnie — zjawiskiem parasemiologicznym. Stara się wymknąć porządkom kultury. Odbiór utworu upodabnia się tu do odbioru... marzenia sennego!” (s. 55). Ambivalentną pozycję w tej walce o autonomię dzieła literackiego i zarazem przeciwko niej zajmuje również opisywany w trzeciej części książki nowy termin genologiczny — sytuacja liryczna. Jako gatunek jest sytuacja liryczna po stronie autonomistów, natomiast jako przekaz niepowtarzalnej, rzeczywistej życiowej sytuacji podmiotu — jest zjawiskiem heteronomicznym: „Koncepcja Przybosisa, autora jednego z najbardziej

⁶ Barthes, *Historia czy literatura?*, s. 177—178.

⁷ R. Barthes, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak*, s. 29—30.

ekstremalnych programów autonomicznej poezji (poezja jako »język w języku«), okazuje się — wbrew pozornym cechom — teorią liryki, otwartą dla wszelkich pozaliterackich i pozajęzykowych źródeł »życiowych« inspiracji” (s. 299—300, ze streszczenia rosyjskiego).

Autor musi walczyć o autonomię swojego dzieła z „korekcjonerem”, tzn. z wydawcą, mistrzem początkującego literata, redaktorem, korektorem itp. Korekcjonerem oprócz instytucji cenzury, krytyki literackiej, wydawnictwa, redakcji, czasopisma bywa także np. publiczność czytająca, „w swych postulatach pod adresem pisarza zdeterminowana uwarunkowaniem historycznym” (s. 109) — inne korekcje wprowadza do literatury wojna, inne — niewola narodowa... Autor i korekcjoner mogą — świadomie lub nieświadomie — kierować „tworzony tekst w stronę swoistości” sztuki słowa lub próbować umieścić go „poza granicami języka poetyckiego, nadać mu kształt wypowiedzi pozaartystycznej” (s. 111). Takim nie uświadamianym sobie przez autora korekcjonerem tworzono właśnie tekstu jest kierunek literacki, ten czy ów „izm”. Np. ekspresjonizm, w którym kult „ducha” (przeciwko materii) „prowadził do zaprzeczenia swoistości sztuki, a w konsekwencji: do negacji wszelkiej sztuki” (s. 115). Podobnie zresztą było z futuryzmem, opowiadającym się za materią: „Futuryści również, jak i ekspresjoniści, usiłowali uprawiać sztukę przeciw sztuce, poezję jako antypoezję, literaturę przechodzącą w nieliteraturę” (s. 118).

Analiza instytucji korekcji, jej wpływu na proces twórczy pisarza oraz na autonomię dzieła literackiego — to jedno z większych osiągnięć omawianej pracy Balcerzana. W historii literatury zdaje się bowiem w dalszym ciągu przeważać romantyczna koncepcja niezawisłości i absolutnej autonomii autora. A przecież trzeba się zgodzić z badaczem, gdy pisze po wspaniałej analizie „szumu informacyjnego” w scenie dyktowania przez Cześnika Dyndalskiemu listu, którego autorem miała niby być Klara: „Autor nie jest jedynym nadawcą przekazu językowego. Rola »autora« to jedna z ról nadawczych. Podstawowa, dominująca, ale nie jedyna. Obok »autora« w tworzeniu utworu partycypuje zazwyczaj ktoś jeszcze. Ktoś, kto koryguje sens tekstu, wtrąca się niespodziewanym »mocium panie«, lub odwrotnie, wykreśla z tworzonoego tekstu jakieś słowo, modyfikując tym sposobem pierwotną intencję autora” (s. 1107). O roli korekcyjnej modernizmu (postulat „sztuki dla sztuki”), o takiejże roli cenzury w dobie rozbiorów Polski — można byłoby napisać piękne studia...

Badać literaturę to znaczy „uchwycić swoistość tekstu literackiego” (s. 76). Stąd badacz literatury jest w konsekwencji i obrońcą autonomii dzieł sztuki słowa. Autonomia „odnosi się do sytuacji tekstów w świadomości uczestników komunikacji literackiej i określa przeżycie (pojmwowanie, doznawanie) »swoistości«” (s. 127). Dzieło literackie jest tu więc bezbronne „wobec obyczajów percepcyjnych danej społeczności w danej epoce” (s. 127). Badacz wtedy broni historycznego, obiektywnego podejścia do utworu („Z tego punktu widzenia proceder badawczy należałoby nazwać antytransformacją tekstu” — głosi pointa *Koncertu poetyckiego*⁸). Autonomia jest zjawiskiem wartościowym (s. 128) i dynamicznym: „»Autonomię« się zdobywa — i »autonomię« się traci” (s. 127), a stąd wyrastają przed badaczem nowe zadania — zadanie umiejscowienia problemu autonomii dzieła literackiego w ściśle określonym kontekście społecznym i historycznym (zob. s. 130).

System genologiczny bronił dawniej autonomii literatury. Dawniej, gdyż żyjemy w czasach „agenologicznych” (zob. s. 132—133): „W polskiej świadomości

⁸ E. Balcerzan, *Koncert poetycki*. „Teksty” 1972, nr 1, s. 26.

literackiej po roku 1918 gatunki liryczne nie mogą się usytuować. Nie ma dla nich miejsca. Nie ma czasu na ich rekonstrukcję” (s. 138). W tej sytuacji poeta może wybierać pomiędzy wariantem klasycystycznym (zakładającym, że system klasycznej poezji wyczerpał cały repertuar możliwych sytuacji komunikacyjnych w literaturze), postromantycznym (system komunikacyjnych sytuacji jest otwarty na nowe możliwości) i wariantem awangardowym ustosunkowania się do systemu gatunków. Wariant awangardowy, którego zwolennikiem był Julian Przyboś, głosi, „iż prawdziwie nowatorska twórczość poety nie tylko nie może się zmieścić w systemie genologii tradycyjnej (jak chciał klasycyzm), ale także, wbrew postromantykom, nie może być uprzednio zdeterminowana przez jakikolwiek system znanych sytuacji komunikacyjnych w ogóle. Znanych literaturze, znanych piśmiennictwu, znanych formom synkretycznym. Autentycznie nowatorski wiersz rodzi się poza systemem gatunków. Jest zawsze jednorazowym odkryciem artystycznym” (s. 189).

W wariacie awangardowym kluczowym gatunkiem jest sytuacja liryczna. Jest to homonim — oznacza bowiem i gatunek literacki, i pozaliteracki, życiowy kompleks, który znajdzie odbicie w utworze. „Zbiorcza nazwa »sytuacja liryczna« usiłuje [...] złączyć w jedno »to, co ludzkie«, i to, co ściśle poetyckie” (s. 214). Głęboki i prawdziwie zastanawiający paradoks omawianego gatunku leży w tym, iż „W teorii i poetyckiej praktyce Przybosia słowo liryki w »spotkaniu« ze światem traci swoją autonomię po to, aby ją tym gruntowniej zabezpieczyć i utrwalić” (s. 226).

Sytuacja liryczna jako gatunek literacki zbliża się w pewnym sensie do opartych na paradoksie gatunków testamentu (i ostatnie, i pierwsze słowo poety!) oraz improwizacji („udanie” spontaniczności!), a także epitafium (gdy nieumyślnie napisane, zob. s. 246) oraz kenotafium.

Wartość kategorii genologicznej „sytuacja liryczna” polega na jej wewnętrznej, paradoksalnej strukturze: na autonomiczności i nieautonomiczności utworów tego gatunku literackiego. Autonomiczność, bo kategoria genologiczna; nieautonomiczność, bo tendencja do stałej zmiany, do stale nowych zapisów odkryć psychologicznych. A istotą sztuki prawdziwej jest właśnie to zawieszenie i napięcie „między nową »sytuacją człowieka« a nową »sytuacją tekstu«”: „Wartością sztuki poetyckiej nie jest autonomia uzyskana, lecz autonomia uzyskiwana poprzez pokonywanie heteronomii” (s. 250).

Jedną z form ograniczenia autonomii liryki jest posługiwanie się autentycznie poetyckim tekstem w piosence, będącej wypowiedzią formułowaną „w dwóch różnych językach, w języku muzyki i w języku poezji” (s. 291). Na straży autonomii tekstów poetyckich stoją tu trudne do przekroczenia progi: „język sztuki słowa [...] podporządkowuje sobie język obyczajów percepcyjnych, wskutek czego możliwości gry wierszem [odwrotnie niż z piosenkami] są ograniczone dość wyraźnie” (s. 279), „dominantą języka piosenki jest czytelne nastawienie na aktualny system społecznych koniunktur”, podczas gdy „dominantą języka poezji jest programowy brak nastawienia na aktualny system społecznych koniunktur” (s. 279). W rezultacie — „Nie każdy utwór poetycki, łącząc się z muzyką, może zostać piosenką. [...] Współcześnie sztuka piosenkarska oferuje szansę popularności tylko niektórym poetykom i stylistom sztuki słowa” (s. 294). Chodzi tu przede wszystkim o utwory „słabe” i „płaskie” — gdyż „mocne” bronią się przed narzuconą im organizacją muzyczną.

Jak już wspomniano na początku recenzji, drugim kluczowym wyrazem książki Balcerzana jest „współczesność”. Nie ma bowiem żadnych bezwzględnie jasnych i wyraźnych kryteriów, które by pozwalały oznaczyć granice naszej współczesności.

Czy współczesność zaczyna się w r. 1905, 1918 czy też 1945 lub najbliższych nam latach? Czy — z drugiej strony — nie można twierdzić, iż Norwid jest w pewnym sensie poetą współczesnym?

Odpowiedź na te pytania przynosi późniejsza od tomu *Przez znaki*, zmodyfikowana wersja fragmentu tekstu poświęconego antynomiiom badacza literatury współczesnej: „na teraźniejszość składają się wszystkie utwory, modele gatunkowe, kody stylistyczne, poetyki zaprogramowane itp., które nie mogą zostać włączone w system tradycji literackiej — ani aktywnej, ani pasywnej. Nie są w danym momencie przedmiotem wyboru — same bowiem określają się jako produkty selekcji dziedzictwa literackiego”⁹.

Pojęcie „współczesność” jest Balcerzanowi potrzebne głównie po to, by ściśle wyznaczyć zadania nowej (tzn. potencjalnej; s. 26) dziedziny naukowej literaturoznawstwa: wiedzy o literaturze współczesnej. Z tą wiedzą, z jej umiejscowieniem poza historią literatury, teorią literatury i krytyką literacką — wiążą się nowe paradoksy. Mianowicie konkluzja interesujących wywodów autora o antynomiach, na które napotyka badacz literatury współczesnej (antynomia „nicości” i „wolności”, antynomia synchronii i diachronii, antynomia „uczestnika” i „obserwatora”), sprowadza się do tego, że naukowiec zajmujący się współczesnością musi odwoływać się do „inscenizacji epistemologicznej” (s. 29), tzn. do koncepcji futurologicznych — „pojawia się potrzeba »roli« przyszłości” (s. 30). Wydaje mi się, że nie zawsze przy badaniu literatury współczesnej potrzebne są te „inscenizacje epistemologiczne” i wizje przyszłościowe. Chciałbym tu wskazać dwie przesłanki swojej niezgody: 1) przykład stylistyki, 2) identyczne lub niemal identyczne cytaty z tekstów należących do dwóch różnych specjalności — krytyki literackiej i wiedzy o literaturze współczesnej — uprawianych przez Balcerzana.

Przeciwstawiając historykowi literatury badacza literatury współczesnej Balcerzan pisze: „Punktem wyjścia dla historyka literatury jest kontekst, punktem wyjścia dla badacza współczesności jest tekst. (Przez »tekst« rozumiem zarówno pojedynczy utwór jak i całokształt opublikowanych dzieł.)” (s. 32). Wydaje mi się, że to stwierdzenie jest dowodem oczywistej inności zainteresowań badawczych literaturoznawcy piszącego o współczesnym etapie rozwoju beletrystyki, analizującego raczej mniejsze jednostki historycznoliterackie (przede wszystkim pojedynczym utwory), chętniej uprawiającego badania stylistyczne związane ze ściśle określonym utworem — a nie przesądza o potrzebie nowej dziedziny nauki o literaturze. Innymi słowy: badania stylistyczne, skoncentrowane na tekście dzieła literackiego, wymykają się czwartej dziedzinie nauki o literaturze, gdyż — po pierwsze — łatwo je umieścić w obrębie starej historii literatury (lub na pograniczu historii i teorii literatury), po drugie — niepotrzebna jest też przy analizach stylistycznych „inscenizacja epistemologiczna”, wizja przyszłego rozwoju literatury.

Przykład z ostatnich moich lektur: i w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego, i w *Raju* Tadeusza Hołuj (powieści z końca 1972 r.) łatwo dostrzec pewne swoistości języka i stylu tych dwóch tak różnych tekstów. Nic nie stoi na przeszkodzie, by obu powieściom poświęcić obszernie naukowe rozprawy stylistyczne, zastanawiając się np. nad rolą gwary lub pseudogwary w *Konopielce* (wyraz-klucz: „zapłuszczyć”, „zapłuszczone” — o oczach), nad rolą groteski (rabelais’owska scena „hukowiska” — puszczania wiatrów...) w przedstawianiu świata taplarskiego (Ta-

⁹ E. Balcerzan, *Problemy metodologiczne badacza literatury współczesnej*. W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej*. Pod redakcją S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. T. 1. Wrocław 1973, s. 93.

plary, Topielko, Rozgnój, Ciekuińska topiel — oto onomastyczne symbole tego świata), nad funkcją supernaturalizmu w opisie chłopca (czy raczej mitu chłopca, urobionego przez naszą literaturę!)... Tak samo w *Raju*, gdzie najciekawszym problemem jest ujęcie toposu arkadyjskiego w klamrach historii obozów koncentracyjnych, w więzi z hitlerowską „nauką” o uszczęśliwianiu ludzi. Nie narracja, nie czas powieściowy, lecz właśnie połączenie najstarszego mitu o szczęściu człowieka z istic diabolicznym celem finalnym poszukiwań hitlerowskiej „nauki” (szczęście niewolnika) — jest kluczem tego utworu. Klucz ten łatwo jest odtworzyć na gruncie badań stylistycznych.

Chciałbym także zwrócić uwagę na intrygujące zbieżności tekstów dwóch książek Balcerzana — krytycznoliterackiej (*Oprócz głosu*¹⁰) i wchodzącej w zakres wiedzy o literaturze współczesnej (*Przez znaki*, zob. autocharakterystykę książki na s. 14). Nie chodzi mi tu o powoływanie się w obu książkach na identyczne cytaty z A. Potiebni (OG 16, PZ 191), B. Leśmiana (OG 79—80, PZ 113) czy T. Micińskiego (OG 74, PZ 96—97), lecz rozwijanie podobnych idei, np. „idealnego badacza”, zaprojektowanego w danym utworze (por. OG 55—58, PZ 69—86) lub nawet powtórzenie niemal identycznych, dłuższych analiz (por. analizę wiersza J. Przybosa pt. *Krajobraz*: OG 13—15, PZ 220—222). Z tej paraleli jasno wynika, że sprawa z czwartą dziedziną badań literackich nie jest taka prosta, nie tak łatwo oddzielić tę nową gałąź literaturoznawstwa od trzech dotychczas funkcjonujących. To może tylko właśnie paradoksalny ton i tok wywodów strukturalizujących oddziela wyraziście trzy dotychczasowe i czwartą gałąź? W każdym razie pozostaje sceptykiem i nie widzę potrzeby fundowania nowej dziedziny literaturoznawstwa, gdyż grozi to jeszcze jednym paradoksem: nauka o literaturze, co do której wielu ma zastrzeżenia, czy w ogóle rzeczywiście istnieje (por. łączenie w Anglii tej dyscypliny ze sztuką), nagle zaczyna rozmnażać się w nowe naukowe odgałęzienia: naukę o historii literatury, naukę o teorii literatury i wiedzę o literaturze współczesnej...

I znów powracam więc do problemu paradoksalności stylu narracji strukturalizującej. Czy dostrzegam różnice w paradoksach Barthes'a i Balcerzana? Oczywiście! Barthes gromadzi paradoksy tam, gdzie w zasadzie trudno już zabłysnąć rzeczowymi i sprawdzalnymi analizami (badanie twórczości Racine'a). Natomiast Balcerzan przy pomocy paradoksu chce przetrzeć ścieżki w głąb nie ugodzonej i żywej jeszcze współczesności. W głąb literatury, która nie poddaje się zasadniczo żadnym szerszym uogólnieniom (jakże często te syntezy zjawisk współczesnych zawodzą już po kilku latach!), a jest wdzięcznym terenem szczegółowych analiz opartych na tekstach. Takich mikroanaliz, rzeczywiście świetnych, przynosi książka Balcerzana kilkanaście (przedmiotem ich są m. in. Woroszyłskiego *Niezgoda na ukłon*, Białożewskiego *Polka z sobą*, Tuwima *Mysł*, Staffa *Ojczyzno nasza*, Czyżewskiego *Oda do chleba*, Białożewskiego *Wypadek prawdziwy*, Młodożeńca *Radiatoromans*, Przybosa *Gmachy* i *Krajobraz*, *Małe słońce* i *Miejsce uświęcone*). Z uogólnień — jak się wydaje — najbardziej wartościowym osiągnięciem tomu *Przez znaki* jest omówienie sytuacji gatunków poetyckich w XX wieku oraz paragraf o instytucji korekcji.

Czy paradoksy książki Balcerzana mają może jakieś uzasadnienie w jego wypowiedziach metakrytycznych? Chyba tak. Oto znamienne wyznanie znajdujące się na końcu recenzji o trzytomowej radzieckiej *Teorii literatury*: „Gdy otrzymu-

¹⁰ E. Balcerzan, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971. Dalej oznaczam ten tom skrótem: OG, zaś tom *Przez znaki* — PZ.

jemy do rąk instrument precyzyjny, zbudowany zgodnie z wymogami logiki semantycznej, językoznawstwa, matematyki — zaczynamy odczuwać gwałtowną potrzebę działań parapoetyckich (w krytyce i w nauce o literaturze), pragniemy swobodnej gry skojarzeń, współtwórczej pracy wyobraźni” (OG, s. 230; podkreśl. — J. P.). „Działania parapoetyckie” zaś charakteryzują się m. in. wyzyskiwaniem chwytu paradoksu, bo zgodnie z tezą Cleantha Brooksa — język poezji jest językiem paradoksu i „najbardziej bezpośredni i prosty poeta jest zmuszony do stosowania paradoksów o wiele częściej niż myślimy, jeśli tylko dostatecznie uświadamiamy sobie to, co on czyni”¹¹.

Zresztą „im więcej tendencji sprzecznych realizuje się w grze [...], tym bogatsza jest sama gra” (s. 263), a — jak mówi się w *Moby Dicku* — „nie ma na świecie takiego przymiotu, który by nie był tym, czym jest, jedynie przez kontrast!”¹²

Jerzy Paszek

George Watson, THE STUDY OF LITERATURE. (London 1969). Allen Lane The Penguin Press, ss. 240.

Książka George'a Watsona pomyślana została jako próba ściślejszego zintegrowania teorii i historii literatury. W części pierwszej (*The Theory of Criticism*) omówione są niektóre problemy badań literackich; natomiast część druga (*Other Disciplines*) wyznacza kierunki współpracy nauki o literaturze z innymi dziedzinami humanistyki. Naczelny dla całej rozprawy jest postulat historyzmu jako koniecznego elementu interpretacji tekstu literackiego. Dzieło z epoki odległej może być bowiem właściwie zrozumiane tylko przy uwzględnieniu danych historycznych; interpretacje modernizujące (np. rozpowszechnione tendencje do traktowania Szekspira, jakby był dramaturgiem współczesnym) sprzeczne są z poczuciem historii wykształconym w XIX wieku.

W rozdziale 1 (*The Liberty of Judgement*) polemizuje Watson ze stanowiskami zakładającymi całkowitą odrębność badań literackich od dyscyplin historycznych. Chodzi tu przede wszystkim o rozpowszechniony pogląd, że powołaniem literatury, a więc i celem krytyki literackiej, jest kształtowanie postawy czytelnika. Zgodnie z tym poglądem należy w dziełach dawnych poszukiwać aktualnego (często określonego instytucjonalnie) systemu wartości; prowadzi to oczywiście do absolutyzacji tego właśnie systemu. Literatura piękna — przyznaje Watson — oddziałuje wychowawczo, nie pełni jednak wyłącznie funkcji instrumentalnych, dlatego badanie jej nie wymaga dydaktycznych uzasadnień. Nie jest również słuszne, zdaniem Watsona, upatrywanie specyfiki postępowania literaturoznawcy w tym, że przeprowadza on selekcję materiału i hierarchizuje dzieła wedle ich artystycznej doskonałości, bo i historyk dokonuje selekcji faktów: historia jest zawsze interpretacją i wprowadza kryterium wartości (podobnie jak wszelka działalność naukowa). Interpretacja literacka podlega — tak samo jak inne interpretacje naukowe — weryfikacji, a swoboda sądu, której żąda od badacza Watson, nie oznacza dowolności, lecz krytyczny stosunek do przyjętych opinii.

¹¹ C. Brooks, *The Language of Paradox*. W zbiorze: *An Introduction to Literary Criticism. An Anthology*. Edited by L. Gross. New York 1971, s. 286 i 291.

¹² H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*. Tłumaczył B. Zieliński. T. 1. Warszawa 1971, s. 98.