

Barbara Sienkiewicz

"Powieść w świecie literackości : szkice", Kazimierz Bartoszyński, Warszawa 1991 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 219-228

1993

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.

Kazimierz Bartoszyński, *POWIEŚĆ W ŚWIECIE LITERACKOŚCI. SZKICE*. Warszawa 1991. Instytut Badań Literackich PAN, ss. 286.

Książka Kazimierza Bartoszyńskiego jest zbiorem szkiców w większości publikowanych w latach osiemdziesiątych. Autor złączył je w jednym tomie i opatrył wspólnym tytułem. Pierwszym zatem pytaniem, nasuwającym się przy tego rodzaju publikacjach, jest pytanie o spójność, o jednorodność książki. Znalazły się w niej teksty bardzo różne, poświęcone analizie rozmaitych zjawisk literackich, różne także zakładające cele i sposoby postępowania badawczego. Są tu bowiem artykuły poświęcone interpretacji konkretnych utworów, analizie rozwiązań konstrukcyjnych (czas w powieści, formy narracji), omówieniu poetyk, problemom recepcji, wreszcie – blok prac metodologicznych; „szkice syntezy” obok tekstów, które już w tytule zawierają sygnał niekompletności ujęcia.

Dla autora reedycja szkiców w książce jest zwykłą okazją sięgnięcia po nie jeszcze raz (to bodaj wystarczający powód?). Pod tym względem rozpatrywane, artykuły stanowią świadectwo nieustającej pracy nad tekstem (*Interpretacja – „nie kończące się zadanie”* – taki tytuł nosi jeden ze szkiców), obraz zarazem rzetelności i uczciwości badawczej autora. A może także niestałości? Po upływie kilku lat od chwili opublikowania bierze ponownie do ręki tekst. By go skorygować, uzupełnić, poprawić. Szczegółowo informuje o tym nota bibliograficzna pomieszczona na końcu książki. Potrzeba uzupełnienia wydaje się oczywista. Nasza wiedza narasta, kumuluje się, podlega reinterpretacji, trafiamy na nowe źródła, argumenty wspierające postawione tezy, cudze wypowiedzi na ten sam lub zbliżony temat. Pokusa rozszerzenia o nie tekstu jest w pełni zrozumiała. Kazimierz Bartoszyński ulega jej wielokrotnie. Znaczna część szkiców okazuje się „uzupełniona”, ale i „poprawiona”.

Co autor zachciał poprawić w swoich pracach i czy – przede wszystkim – da się określić kierunek wprowadzonych zmian? Jeśli tak, to stałyby się rysem do naukowej biografii autora; jeśli nie, musielibyśmy uznać je za przypadkowe z punktu widzenia biografii, a także zwartości książki.

W nocie *Od autora* czytamy: „Przez użycie tego terminu [„literackość”] zmierzam do określenia badawczej refleksji nad literaturą jako czynności nie zawsze mieszczącej się w tradycyjnie rozumianej sferze działalności naukowej” (s. 7). Obok tradycyjnego znaczenia tytułowego terminu „literackość” dającego się odnieść do powieści proponuje zatem autor inne jego rozumienie: literackość okazuje się metodą, sposobem mówienia o dziele, typem refleksji badawczej, sytuującym się w opozycji do dyskursu naukowego, zbliżającym do języków artystycznych. Takie rozumienie literackości sugeruje także tytuł szkicu zamykającego książkę: *Od „naukowej” wiedzy o literaturze do „świata literackości”*. Czytelnik „Tekstów Drugich”, mający w pamięci ten tekst Bartoszyńskiego¹, natychmiast wskaże trzeci kontekst, w jakim tytułowa „literackość” winna być odczytywana, właściwie nie „literackość”, ale „świat literackości” albo „uniwersum literackości”. Cudzysłów sugeruje, iż mamy do czynienia z konstruktem pojęciowym określającym zjawisko współczesnego „systemu literatury”. Tego cudzysłowu brak wszakże w tytule książki, co może sprzyja „migotliwości znaczeń”, rozszerza pole penetracji badawczej, ale może też prowadzić do nieporozumień, gdyż dwa pierwsze konteksty znaczeniowe są w małym stopniu zaktualizowane. Trzeci za to, zrazu słabo wskazany, zaczyna motywować zawartość książki.

„Konstrukt nazwany »światem literackości« [...] jest antytezą świata, którego elementy byłyby wyraziście określone i rozgraniczone co do substancji, funkcji i praw rozwoju. Wszystko tu jest płynne i relatywne. Personalni bohaterowie tego świata nie są substancjalnie określone – pełnić mogą jedynie pewne role i to w sposób wymienny. Relatywny jest status podmiotowości i przedmiotowości. Relatywny – charakter wszystkich elementów generalnego tekstu i ich semantycznej hierarchii. W miejsce dominacji poszukiwania znaczeń i uogólnień może tu występować zainteresowanie jednorazowością i bezsenssem. Na miejsce praw linearnego rozwoju pojawia się zasada sieciowej proliferacji. Zachwiane jest pojęcie programu, celu i służących mu narzędzi. A pojęcie prawdziwości na ogół dalekie jest od klasycznego” (s. 269).

Niewątpliwie takie rozumienie „uniwersum literackości” wychodzi naprzeciw konieczności opisanego specyfiki kultury, a w jej ramach literatury współczesnej. Określa także charakter poczyniań badawczych. Opisana struktura ma być na tyle ogólna, by mogła objąć wszystkie warianty, także model tradycyjnych badań naukowych, szczególnie bliski badaczowi.

„Istnieje wiele argumentów – pisze Bartoszyński – przemawiających za traktowaniem

¹ K. Bartoszyński, *Od „naukowej” wiedzy o literaturze do „świata literackości”*. „Teksty Drugie” 1990, z. 5/6.

poezji, krytyki, badań literackich jako uniwersum, w którym niepodobna wytyczać granic substancjalnych, akceptując jedynie różnaitość hierarchii funkcjonalnych. Oznaczałoby to współistnienie w każdej wypowiedzi różnych (poetyckich, krytycznych, historycznych) funkcji, przy możliwości dominacji jednej z nich. [...] Założenie uniwersalnego, wielogatunkowego i wielofunkcyjnego tekstu jako nieskończonego »horyzontu kultury« zastępuje w »świecie literackości« pojęcie »literatury« i odsuwa na plan dalszy koncepcję systemu językowego jako fundamentu dzieł literackich” (s. 267). Nie wszystkie szkice publikowane w książce dotyczą powieści, wszystkie natomiast mieszczą się w tak rozumianym „świecie literackości”. I choć relacje intertekstualne nie są w tej książce w sposób znaczący wyeksponowane, to – niemniej – wszystkie szkice współtworzą tak rozumiany wielki, uniwersalny tekst literacki. Rozumiem intencję autora: w perspektywie szkicu ostatniego książki złożona z prac dawnych, znanych zyskiwałaby pewną świeżość metodologiczną, stawałaby się książką ważną. Ocalona zostałaby także jej integralność. I tematyczna, i metodologiczna. Aby to potwierdzić, musielibyśmy jednak dodatkowo określić charakter zmian wprowadzonych przez badacza do tekstów wcześniej publikowanych. Nie prześledziłam oczywiście wszystkich. Te jednak, które odnotowałam, układają się w obraz pewnej prawidłowości. Szczególnie wyraźne jest to w artykule poświęconym poetyce powieści historycznej, pierwotnie publikowanym w „Pamiętniku Literackim” pt. *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*², i z tego przede wszystkim względu poświęcę mu tutaj najwięcej uwagi.

Istotne zmiany – choć nie oczywiste – dotyczą rozumienia gatunku. W wersji „Pamiętnikowej” autor już na wstępie deklaruje, jakie ujęcie gatunku przyjmuje za podstawę dalszych rozważań. Otóż chodzi, po pierwsze, o ukazanie jego „bytowania funkcjonalnego, instrumentalnego” – w opozycji do prób uchwycenia natury gatunku w wyniku „operacji czysto teoretycznych, oderwanych od praktyki społecznego istnienia i funkcjonowania literatury” (PL 3). Chodzi, po drugie, „o czynność wykrywania rzeczywistego statusu istnienia i działania przedmiotów czy pojęć zwanych gatunkami literackimi”. Wreszcie, po trzecie, stwierdza autor, iż status ów „polga na przynależności pojęcia gatunku literackiego do sfery tzw. świadomości literackiej [...] Myśląc o literaturze w sposób genologiczny nie jesteśmy w stanie dokonać ani aktu nadania, ani aktu odbioru komunikatu literackiego bez świadomości jego nacechowania gatunkowego. Tekst literacki [...] jest odczytywalny i zrozumiały jedynie w ramach gatunku” (PL 3). Jest to określenie gatunku niewątpliwie inspirowane koncepcją Jonathana Cullera, na którą Bartoszyński wprost się powołuje, ale też dobrze zadamowane w tradycji polskich badań genologicznych. Otóż cały ten fragment nie znalazł się w wersji książkowej. Autor eliminuje to wszystko, co wiązałoby się z ujmowaniem gatunku jako faktu świadomości tak twórców, jak i odbiorców i w tym sensie byłoby rzeczywistym warunkiem zrozumienia komunikatu literackiego.

Dalsza część definicji pozostaje niemal nie zmieniona. Niemal, bo dodaje autor uwagę o „konwencjonalności dobierania gatunku” jako narzędzia literackiej komunikacji. „Naczelną funkcją konwencji gatunku jest – zacytujmy [...] Cullera – »zawarcie między pisarzem a czytelnikiem umowy mającej na celu uruchomienie pewnych istotnych oczekiwań«. Genologia okazująca zainteresowanie zjawiskami tego typu wpisuje się w szeroko rozpowszechniony we współczesnej nauce proces semiotyzacji: rezygnując z »esencjalizmu«, z analizy gatunkowych czy rodzajowych »bytów«, koncentruje się na obszarze tego, co dane w znakach, w języku, językowo uwarunkowanych kategoriach służących komunikacji literackiej” (s. 62). Koncentracja na tych kategoriach, na „rolach”, w jakie wchodzi nadawca i odbiorca, oddala wszakże od „praktyki społecznego istnienia i funkcjonowania literatury”. Osłabia bowiem związki z „kontekstualnym otoczeniem” rozumianym jako „układ prądów”, ale też jako sytuacja społeczno-polityczna. Ich uwzględnianie wcześniej formułowane było jako postulat (s. 61). Uwagi dotyczące historycznego usytuowania powieści historycznej, jeśli się pojawiają, to traktowane są instrumentalnie. Perspektywa historyczna ustępuje miejsca potrzebom budowania modelu opisowego. A wszak nierzadko właśnie jej uwzględnienie, przede wszystkim uwzględnienie historycznie określonej świadomości gatunkowej, mogłoby być pomocne w rozstrzygnięciu przypadków wątpliwych i w opisie pogranicznych.

Punktem wyjścia i podstawą identyfikacji powieści historycznej są, zdaniem autora, odbierane przez czytelnika „sygnały historyczności”. Wychodząc od nich, rekonstruuje on „zespół konwencji literackich z sygnałami takimi kojarzony, czyli – w jakiejś mierze – całość konwencji powieści historycznej. Po trzecie wreszcie, odczytuje już w ramach takiego zespołu konwencji całość danego tekstu, dokonując jego kwalifikacji lub dyskwalifikacji jako powieści historycznej. Sygnałami

² K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2. Kolejne fragmenty cytowane w wersji publikowanej w „Pamiętniku” będą oznaczała skrótem PL i liczbą wskazującą stronicę.

»historyczności« bywają najczęściej środki umownego zaszerzowania czasowego, umowne stereotypy pewnych epok, zawarte w społecznie danej kategoryzacji historycznej, oraz umowne znamiona historyczne stylizowanego języka wypowiedzi powieściowej” (s. 63). Opisywana kategoria staje się tak pojemna, że niemal nie zamyka granic historyczności powieściowej. Odbierane przez czytelnika sygnały mogą występować w różnych typach powieści, czy zawsze decydując o jej historyczności? Czy nie jest to także kwestią powieściowej dominanty? Co bowiem zrobić z powieścią, która tylko posługuje się kostiumem historycznym, by przenosić sensy zupełnie nie związane z celami, jakie sobie stawia powieść historyczna, a zatem w intencji samego autora nie będącą powieścią historyczną, ale np. psychologiczną, sensacyjną czy polityczną? Kazimierz Bartoszyński odnotowuje podwójną naturę takich utworów, uznaje jednak prymat historyczności.

O rozpoznawalności tekstu decydują wymienione „sygnały”, a także wystąpienie podstawowych konwencji: konwencji zasady warunkującej dostępność i zrozumiałość historycznego świata przedstawionego, konwencji uhistorycznienia, czyli nadania cech historyczności elementom świata przedstawionego, konwencji czasu umownie uznanego za historyczny, miniony czy odległy od umownej terażniejszości, konwencji sposobu rozumienia prawdziwości i asertoryczności zdań oraz prawdziwości świata przedstawionego, konwencji źródłowości tekstu i konwencji nieuchronnej dwupłaszczyznowości powieści historycznej, tj. odniesienia świata w niej przedstawionego do umownej terażniejszości (s. 64–65). Tylko konwencja czwarta i piąta stanowią istotne uzupełnienie wstępnej charakterystyki gatunku. I one wszakże nie rozstrzygają wątpliwości, czy *Bramy rajy* Andrzejewskiego, *Drugie przyjście* Grudzińskiego są powieściami historycznymi. Zdaniem autora recenzowanego tomu, tak; wśród powieści historycznych reprezentują podklasę powieści historyzoficznych, w wątek wojen krzyżowych wplatają bowiem paradoksalne problemy teodycei (Grudziński), problem konfliktów między utopią a realistycznie rozumianymi koniecznościami życia (Andrzejewski). Tematyka historyczna, szczególnie historyczny pełnią tu zdecydowanie drugorzędą rolę. A powieści Faulknera, poświęcone amerykańskiej wojnie domowej, a więc, jak pisze Bartoszyński, „w zasadzie historyczne”? „W zasadzie”, bowiem, jak przyznaje, „Centrum zainteresowania stanowią tu pozahistoryczne i warunkowane jedynie określoną poetyką sprawy tragizmu ludzkiego losu” (s. 90). Niewątpliwie i tu uwzględnić należałoby kwestię dominanty.

Doceniam intencję stworzenia modelu maksymalnie pojemnego, takiego, który obejmowałby także przypadki graniczne, szczególnie wtedy, kiedy owe przypadki tym wyraźniej pokazują klarowność „środka”. Owa zaborczość autora rozprawy jest też niewątpliwie odzwierciedleniem problemów metodologicznych historii (wpływających wszak na powieść historyczną): przedmiot historii sytuowałby się między „uznaniem totalności historii jako nauki np. o »wszystkim, co ludzkie«, a przypisaniem statusu historyczności jedynie niektórym dziedzinom działalności człowieka” (s. 63). Z drugiej strony uświadamia nam autor, iż „Szeroko [...] przyjęte jest obecnie przekonanie, że uznanie jakichkolwiek zjawisk za historyczne jest sprawą relatywną” (s. 67). W pierwszej wersji artykułu było w tym miejscu zdanie: „Z takich uwarunkowań można wywieść zasadę, którą nazwalibyśmy konwencjonalną »normą historyczności« rozstrzygającą o możliwości zaliczenia »czystego faktu« do umownej sfery faktów historycznych, a ściślej mówiąc – historiograficznych” (PL 11). Autor przyjmował więc istnienie – konwencjonalnej, co prawda – ale normy historyczności. Nowa wersja zdecydowanie wyklucza taką możliwość: nie istnieje „gotowa”, dana sfera faktów historycznych, norma historyczności może mieć charakter wyłącznie relatywny. Nie pojawia się więc także pojęcie „czystego faktu”. Temat przestaje być w tym kontekście oczywistym wyróżnikiem powieści historycznej. Tak było już, zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego, w romantyzmie. Co prawda, „świadomość relatywności wypowiedzi uznawanych za historyczne nie była wyraźna”, niemniej granice „»historyczności« nie były jasno określone” (s. 67). Znamienne, iż tej uwagi w wersji pierwotnej nie było. Tak, jakby postrzeganie współczesnej powieści historycznej i tendencje istniejące we współczesnej metodologii historii wstecznie decydowały o optyce ujmowania powieści romantycznej.

Autor zmierza wyraźnie w stronę coraz większej eliminacji kontekstowych, pozaliterackich odniesień. Szczególnie wyraźne jest to we fragmencie, w którym omawia konwencję warunkującą dostępność i zrozumiałość historycznego świata przedstawionego. W przypadku powieści o tematyce współczesnej określają ją tzw. „presupozycje kulturowe”, „tj. zdania spoza tekstu, w ten sposób powiązane ze zdaniami tekstowymi, że ich znajomość wśród odbiorców zakłada osadzenie tekstu we właściwym kontekście interpretacyjnym” (s. 65). W „Pamiętniku” został on dodatkowo omówiony: jest kontekstem „na ogół nie literackim, lecz obejmującym tzw. wiedzę potoczną. Tak traktowane presupozycje są przy tym pojmowane nie tyle jako uwarunkowania porozumienia noszące charakter konwencjonalny, ile jako uwarunkowania realne, dane w doświadczeniu

społecznym” (PL 8). Przykład to zarazem na to, iż nie zawsze autokorekty sprzyjają rozjaśnieniu wyводу. Wypadł także cały fragment prezentujący swoisty zabieg „nadmiaru opisu”, pokrewny wobec konwencji pretekstowego punktu widzenia narracji, mieszczącego się w świadomości bohatera „naiwnego”. Jest on niezbędny tam, gdzie „uchyla się naturalne, presupozycyjne formy porozumienia, a wprowadza się komunikację literacką opartą na konwencji świata przedstawionego jako mieszczącego się w dobrze znanej ramie tematycznej [...] [...] scharakteryzowana tu konwencja ramy i stereotypu [...] jest umową konstatającą umowność owej dostępności i przeciwstawiającą ją swoistej naturalności, jaka podbudowuje zrozumiałość powieści niehistorycznej” (PL 10–11).

Stwierdzenie to wnosi istotne dla określenia powieści historycznej informacje; choć należałoby raczej mówić o osłabieniu, a nie uchyleniu naturalnych presupozycyjnych form porozumienia, towarzyszą one bowiem tej wiedzy, którą niesie „dobrze znana rama tematyczna”. Ujawnia także pewne swoistości — w powszechnym odbiorze nie zawsze dość wyraźnie uświadamiane — powieści współczesnej. Szkoda, że autor zrezygnował z tego fragmentu. Warto również zauważyć, iż tu — odmiennie niż w nowej wersji, w której konsekwentnie eksponuje umowność wszelkich wyznaczników gatunkowych — przyjmował on istnienie naturalnych presupozycyjnych form porozumienia. Uwzględniał zatem wiedzę potoczną jako punkt odniesienia dla niektórych przynajmniej typów literackiej komunikacji.

Zmiany wprowadzone przez Bartoszyńskiego w nowej wersji idą zatem w dwóch kierunkach. Konsekwentnie zdaje się on eliminować to, co związane jest z odwoływaniem się do doświadczeń, wiedzy, świadomości społecznej, z perspektywą autora, z pozaliterackim uwikłaniem utworu. Po drugie, eksponuje relatywność faktów historycznych, a zarazem relatywność tematyki powieści historycznej. Tu jednak powstają pewne niekonsekwencje. Nie dostrzega tego Bartoszyński, cytując formułę Collingwooda: „wszelka historia jest dokonywaną przez umysł historyka formą ożywienia przeszłości” (s. 67). Ale taki sam charakter ma wszak powieść historyczna. I ona jest ożywianiem przeszłości dokonywanym przez umysł powieściopisarza, nawet jeśli owo ożywianie uznamy za „wtórne”, tzn. zbudowane na systemie wiedzy historycznej. Pominięcie zatem pozatekstowych relacji, przede wszystkim kwestii podmiotowości literatury, świadomości zbiorowej jako punktu odniesienia, właściwie przekreśla zasadność mówienia o relatywizmie. Aby mówić o relatywizmie, trzeba wyjść poza tekst.

Wątpliwości zrodzonych przez relatywizację faktów historycznych nie rozstrzyga także, czego można by oczekiwać, kwestia dystansu czasowego, czyli konwencji czasu umownie uznanego za historyczny. I tu bowiem o dystansie decydują nie daty przedstawianych wydarzeń, ale „stopień ujawnienia narratora i rodzaj punktu widzenia, jaki on zajmuje wobec świata przedstawionego”, przede wszystkim więc fakt relacjonowania *ex post* zakończonych już zdarzeń. „Historyk bowiem, jeśli nawet zajmuje się dziejami nowszymi, jeśli tkwi w toczących się procesach i nie zna ich końca, posiada przecież wiedzę o rozwiązaniach poszczególnych cząstkowych zdarzeń historycznych, czyli tzw. postgnozę, i śledzi raczej bieg znanych już sobie procesów” (s. 70). Analogiczna jest sytuacja narratora powieści historycznej, przy czym może on albo akcentować dystans wobec świata przedstawionego, albo ów dystans zmniejszać, sytuując się jakby równoległe do powieściowych wydarzeń. W wielu wariantach może także przejawiać się konwencja źródłowości, wykorzystując bądź narrację wszechwiedzącą o nie motywowanej wiedzy narratora, bądź narrację o wiedzy ograniczonej i motywowanej wiedzą płynącą z wnętrza świata przedstawionego; źródła mogą być ujawnione, albo utajone, mogą być „rzeczywiste”, albo „fikcyjne”, imitujące historyczną relację ustną lub pisaną (*quasi*-dokumenty, rozmaite typy mimetyzmu formalnego). Zdaniem autora, wśród tych różnych konwencji źródłowości należałoby szukać „istotnych kryteriów rozróżnień typologicznych w ramach tego gatunku” (s. 79). Skrupulatność każe mu odnotować maksymalną uchwytą liczbę sytuacji, wariantów, cech, ale niejednokrotnie może on tylko powiedzieć, że jest tak albo tak: albo powieść operuje ujawnioną źródłowością, albo posługuje się konstrukcją narratora wszechwiedzącego, nie ujawniającego źródeł swej wiedzy (s. 81).

Model mało klarowny już w stosunku do powieści XIX-wiecznej, z której opisu wszak wyrasta, jeszcze więcej ograniczeń ujawnia, kiedy służyć ma ogarnięciu współczesnej powieści historycznej. Z drugiej strony, model okazuje się zbyt wąski. Kiedy omawia autor „strategię beletryzacji”, stwierdza, iż uchylają się od zasady takiej strategii (czy tym samym sytuują się poza obszarem powieści historycznej?) „utwory, które traktują substancję historyczną w sposób pretekstowy i niesprawdzalny”. I to wydaje się oczywiste. Ale także te, które „w różnoraki sposób wykraczają poza zasady XIX-wiecznego realizmu, a więc np. operują wysoce zindywidualizowanym bohaterem, stosują prozę poetycką, ogólnie biorąc — wprowadzają elementy poetyki romantycznej” (s. 87). Przyjmuje więc autor założenie, że klasyczna powieść historyczna realizuje

się wyłącznie w ramach realistycznej poetyki. Nie precyzuje wszakże, jak owa poetyka jest rozumiana. Czy jest związana z kierunkiem literackim, czy też mówiąc o realizmie ma autor na myśli model świata przedstawionego. Tu „realistyczne” oznaczałoby – „podlegające sprawdzeniu w odniesieniu do powszechnego doświadczenia” (przymiotniki „realistyczny”, „fantastyczny” używane są w tym znaczeniu w szkicu o *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, gdzie „fantastyczny” znaczy „racjonalnie niewytłumaczalny”). Nie jest to do końca jasne. Pisze bowiem autor: „Z drugiej strony, uchylenie zasady potencjalnej historyczności dopuścić może do powieści historycznej tematy nie spełniające w sposób podstawowy normy historyczności, już choćby ze względu na właściwości pewnych kierunków literackich, takich jak romantyzm, modernizm, XX-wieczna powieść psychologiczna, które domagają się tematyki nie mieszczącej się w możliwościach realistycznej poetyki, takich jak sfera intymności, zjawiska podświadome, psychiczne dewiacje” (s. 89–90).

Owa realistyczna poetyka warunkuje „typ idealny klasycznej powieści historycznej”, a ten z kolei staje się punktem odniesienia dla współczesnej powieści historycznej. „Postępowanie nasze przy tym [...] pozwala na uchwycenie w nowszej powieści historycznej tych jedynie aspektów, które dadzą się opisać jako odpowiedniki pewnych cech powieści klasycznej” (s. 87). Próby uchwycenia innych prowadzić mogą, jak sam autor przyznaje, do niepowodzenia. Trudno wszakże je pominąć. A poszukując tych cech, strategii, konwencji, które, jego zdaniem, do klasycznej powieści historycznej odnieść można, niejednokrotnie zmuszony jest po prostu stwierdzić ich brak po stronie powieści nowej. W efekcie część poświęcona jej omówieniu ma niepomiarne skromne rozmiary w porównaniu z tą, która poświęcona jest budowaniu modelu powieści klasycznej.

Powieść XX-wieczna przymierzana do modelu powieści XIX-wiecznej, musi ujawniać jego niedostatki. Nie tylko bowiem sytuuje się w opozycji do klasycznej powieści historycznej, ale przede wszystkim jest efektem rozwoju XX-wiecznej powieści niehistorycznej, tych doświadczeń i tendencji, które stały się udziałem powieści w ogóle. Pisze Bartoszyński: „Dalszymi przykładami podporządkowania powieści historycznej regułom poetyki, wyprowadzającym treść utworu poza wszelką historyczność, może być *Śmierć Wergilego* Hermanna Brocha” (s. 90). Historyczna zatem czy nie historyczna? W przypadku utworu *Ciemności kryją ziemię* „znajdujemy się na granicy tzw. powieści-maski, w której treści współczesne wyraźnie górują nad historycznymi, stanowiącymi może jedynie dekoracyjny kostium” (s. 95). Pisząc o powieści historycznej XX-wiecznej, porusza się autor właściwie po obrzeżach gatunku. Okazuje się, że powieść historyczna, poza nielicznymi wyjątkami, istniała tak naprawdę w XIX wieku. Liczne procesy literackie zachodzące w literaturze XX-wiecznej czynią ją w zasadzie niemożliwą, a jeśli jest możliwa, to z wieloma zastrzeżeniami. Rodzi się zatem pytanie o przydatność modelu, tym bardziej że i ciąg ewolucyjny jest w efekcie takiego postępowania badawczego nieuchwytny.

Niewątpliwą, bezdyskusyjną zaletą pracy jest stworzenie narzędzi opisu powieści historycznej. I z tego przede wszystkim względu tekst ten włącza się w szereg wcześniejszych artykułów autorstwa Kazimierza Bartoszyńskiego, artykułów, które – jak ten o kompozycji czy o czasie w powieści – były ważnymi propozycjami uporządkowania zjawisk literackich, tworzyły aparat pojęciowy, stając się cennym wyposażeniem badacza-literaturoznawcy.

W uzasadnieniu relatywizacji tematyki historycznej w powieści XX-wiecznej znalazło się zdanie: „Gadamer, zgodnie z ogólnymi tendencjami hermeneutyki, odrzuca prawdopodobieństwo rozumienia absolutnego, utrzymując, że wszelka refleksja odniesiona jest zawsze do jakiegoś układu czasowego” (s. 94). Czy uznać to należy za sygnał reorientacji badawczej Kazimierza Bartoszyńskiego? Nazwisko Gadamera (i cytowane jego sądy) pojawia się szczególnie często w szkicu *Interpretacja – „nie kończące się zadanie”*. Co przywołuje dotychczasowy strukturalista, kiedy sięga po „pomysły” hermeneutyki? Interpretacja *Lalki* jest, wedle słów autora, „formą spoglądania na dzieło poprzez nawarstwiający się sukcesywnie odczytania dawniejsze”; „wyzwalając inicjatywę interpretatora, każe mu jednak równocześnie dostrzegać relatywność własnych poczynań” (s. 46). Wspiera to sądem Gadamera: „Prawdziwie historyczne myślenie powinno brać pod uwagę własną historyczność”. I: „prawdziwie historyczny przedmiot stanowi zespolenie rzeczywistości historii i rzeczywistości historycznego rozumienia” (s. 46). Zgodnie z cytowanym sądem konsekwentnie wiąże Bartoszyński wcześniejsze interpretacje *Lalki* z „klimatem literackim i badawczym” czasu, do którego interpretacje przynależą.

Tu wszakże kończy się myśl Gadamera. Autor proponuje nie horyzontalne poszerzanie kręgu interpretacji, ale wertykalne spiętrzenie. Deklaruje także, iż nie będzie adresował swoich (naszych) rozważań wprost i bezpośrednio do dzieła Prusa. „Płynąca z takich konstatacji zasada relatywizacji własnej postawy badawczej ma w tym sensie charakter dialektyczny, że z jednej strony nie

oznacza kwestionowania słuszności tego, co się twierdzi, z drugiej jednak – jest formą odnalezienia miejsca własnego twierdzenia w warstwowo uporządkowanym układzie, który stanowić ma istotny twór interpretacji: rozwijającą się całość tekstowo-poznawczą” (s. 46). I po to przede wszystkim potrzebny jest Bartoszyńskiemu Gadamer: by umiejscowić własną interpretację w warstwowo – co istotne – uporządkowanym układzie, by stworzyć uzasadnienie pracy na swego rodzaju serii interpretacyjnej. Cel ten w zasadzie mógłby osiągnąć i bez Gadamera. Język szkicu pozostaje językiem strukturalistycznym.

Oczywiście autor cytuje, kogo cytuje, i recenzent nie ma prawa czynić mu z tego zarzutu, choć może – relatywizując – próbować odsłonić „historyczność” propozycji interpretacyjnej. I wtedy zadaje pytania, jakie zadaje, nie kwestionując wartości szkicu, zaiste mistrzowskiego. Oszałamia wielość przywołanych tu kontekstów: przenikają się i uzupełniają odniesienia do literatury rodzimej i obcej, epoki, w której *Lalka* powstała, i epok późniejszych, a także rozmaitych uwarunkowań kolejno nawarstwiających się interpretacji.

I jeszcze jedna obserwacja na zakończenie tego wątku. Píše mianowicie Bartoszyński, że *Lalka* „zawiera wiele elementów, które skłaniają do odczytania jej jako świata sprzeczności, absurdu czy nawet świata na opak”, paradoks i „ironia losu” rządzą tu poszczególnymi zdarzeniami, a także całym ciągiem fabularnym; skłania to do zaliczenia *Lalki* „do rzędu relacji o implikowanej i radykalnej niepojętości świata”; „do literackich monografii absurdu” (s. 52). Co ciekawe, te cechy świata przedstawionego, a zarazem metody autora, wyeksponowane są także w szkicu o *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Tu dodatkowo pojawia się wątek sparodiowania i *reductio ad absurdum* wszelkiej powieściowości. Wątek metatekstowości wyeksponowany został także w analizie twórczości Kraszewskiego. Czy nie jest to skądinąd kolejny przykład narzucania *ex post* obserwacji dotyczących zjawisk i tendencji XX-wiecznych?

Wszystkie analizowane utwory (tj. *Lalka*, *Rękopis*, powieści Kraszewskiego) sytuują się na jakimś literackim pograniczu, co daje możliwość pokazania ewolucji form literackich. W tych też szkicach łączy autor w sposób mistrzowski perspektywę historyczno- i teoretycznoliteracką, informacje o naturze i historii gatunku powieściowego, daleko wykraczając poza sądy interpretacyjne dotyczące konkretnego utworu. Tak więc *Rękopis* Potockiego daje autorowi szansę uchwylenia ważnego momentu przejścia od powieści XVIII-wiecznej do powieści XIX-wiecznej. W jego interpretacji staje się ta powieść soczewką skupiającą to, co dla momentu przełomu najistotniejsze. W tym szkicu najlepiej chyba widać metodę interpretacyjną Bartoszyńskiego. Otóż jednostkowy utwór interesuje go przede wszystkim jako reprezentant gatunku, jako przedmiot pozwalający czynić obserwacje i uogólnienia istotne dla jakiejś postaci powieści i dla jej węzłowych składników: czasu, narracji, wreszcie – jako ilustracja tez dotyczących ewolucji powieści. Jest traktowany instrumentalnie, nie stanowi aktywnej strony dialogu.

Metoda ta stosowana jest przez Bartoszyńskiego niezwykle konsekwentnie. I to w niej widzieć należy kolejny czynnik spajający książkę. Autor bowiem ukrywa się za tekstem, starannie zaciera ślady swojej badawczej podmiotowości, unikając wartościowania, wyrażania sądów, które można by podejrzewać o odzwierciedlanie jego subiektywnych gustów, likwidując nawet gramatyczne sygnały „ja” piszącego, stosując formę bezosobową narracji badawczej („starano się wymienić i opisać” – s. 84). Chcąc zatem zrekonstruować sylwetkę badacza, trzeba odwołać się do postaciowania pośredniego. I to także, obok faktu, iż w praktyce badawczej oddała czynnik „historycznego rozumienia”, sprawia, że hermeneutyczne fascynacje uznać należy za powierzchowne.

W szkicach interpretacyjnych szczególnie wyraźnie widać imponującą erudycję autora. Dla każdej omawianej cechy prezentowanych tekstów znajduje on natychmiast przykłady rozwiązań i tekstów pokrewnych, uruchamia wielość kontekstów, odniesień i możliwości interpretacyjnych. Te szkice czyta się z prawdziwym zainteresowaniem. Decyduje o tym dynamika wywodu, rzecz można – swoista dramaturgia. Właśnie w nich, tematycznie związanych z dawniejszymi zainteresowaniami autora, ujawnia się cała jego maestria³.

W autobiografii naukowej drukowanej w „Tekstach Drugich” wyznaje Bartoszyński „Zjawisk-

³ Niestety autorowi nie poszedł w sukurs edytor. O wydaniu można powiedzieć po prostu, że jest niechlujne, roi się w nim od „literówek”, pojawiają się nawet błędy ortograficzne („pastiżu”, s. 37), składniowe, błędy w numeracji przypisów. Wiele z nich w sposób istotny zmienia sens wypowiedzi, np. pojawiający się już na początku, w spisie treści: *O integracji badań tzw. komunikacją literacką* (pominięto: „nad”), „zepsuta” w dużych partiach książki żywa pagina („polityka” zamiast: „poetyka”, „zdanie” zamiast: „zadanie”). Tylko do części z nich wydawca przyznaje się w erracie.

ko oddziaływania na naukowców systemów myślowych różnorodnych i zmieniających się jest oczywiście powszechne. W moim wszakże przypadku kontakty z głównymi w Polsce ośrodkami myśli fenomenologicznej, a później strukturalizmu, były bezpośrednie, zaś wpływy hermeneutyki, a w czasach ostatnich także idei poststrukturalistycznych – znaczne [...]. Nie mając zaś tendencji ani do nietolerancji, ani do doktrynerstwa, zaczerpnąłem sporo z tych różnorodnych formacji myślowych”⁴. Świadectwem ulegania fascynacji ideami poststrukturalistycznymi jest niewątpliwie szkic ostatni, ale i „poprawione” szkice poprzednie – oglądane z jego perspektywy – ujawniają rozsiane w różnych miejscach, bardziej lub mniej znaczące dla całości wywodu, jej oznaki. Pojawiają się one jednak i w szkicach interpretacyjnych, przede wszystkim w odkrywaniu szczególnych stron analizowanych tekstów.

Ciekawe efekty ten sposób myślenia daje w artykule o fragmencie⁵, niejako z samej istoty tematu, prowokującego odwołanie się do myślenia dekonstrukcjonistycznego. Nie stosuje jednak w tym szkicu autor dekonstrukcjonistycznej metody mówienia o utworze czy utworach. Dekonstrukcjonizm brany bez cudzysłowu, bez rekonstruowania całości (autor może powtórzyć oczywiście za dekonstrukcjonistami: bo nie ma całości) tej „poststrukturalistycznej idei”, jest traktowany czysto instrumentalnie, zgodnie z wyznaniem: „choćby byłbym może skłonny [...] unikać kierowania się aktualnymi modami w doborze własnych intelektualnych upodobań (co jest częściowo cechą generacyjną), niemniej nie chciałbym traktować tej formacji myślowej [tj. dekonstrukcjonizmu] jako zjawiska efemerycznego, lecz uznać jej konstatacje, a przede wszystkim jej pytania i problemy za przydatne do mych celów i włączyć je do toków myślenia, z dawną znajomych i uznawanych za przejawy »naukowej« wiedzy o literaturze” (s. 260).

Dekonstrukcjonizm dostarcza języka opisu fragmentu, pozwala także przyjąć założenie, że w literaturze współczesnej mamy do czynienia z utworami, którym przyznać należy taki właśnie status. Przerzuca tym samym niejako pomost między romantyzmem i romantycznym fragmentem a fragmentem współczesnym, odsłanianym w perspektywie poststrukturalistycznej. Ilustruje ten zabieg już pierwsza strona, na której spotykają się cytaty z Novalisa, Friedricha Schlegla oraz Derridy, Donata, Barthes’a i Cullera. Niewątpliwie bowiem analogie istnieją. I Novalis, i Barthes podkreślają, iż fragmenty są okruciami, odłamkami. I Schlegel, i Derrida w cytowanych zdaniach eksponują stawianie się jako istotę poezji. I w romantycznej refleksji nad fragmentem, i we współczesnej zwraca się uwagę na to, że fragment jest „formą bez formy”, że przedkłada nieporządek nad porządek, niespójność nad spójność, otwarcie nad zamknięcie, że w sposób szczególny oddaje istotę współczesności. Cytowane zdanie Donata: „naturę poety konstytuuje zbiór [...] fragmentów przeszłości, z których każdy jest synekdochicznym przedstawieniem tekstowym” – niewątpliwie do pewnego stopnia współbrzmi z przeświadczeniem romantyków o zakorzenieniu artysty w przeszłości. Z drugiej strony, romantycy preferując ten szczególny rodzaj utworu, a zatem także uprzywilejowując szczególny typ lektury, równie silnie jednak eksponowali podmiotowość dzieła, a więc i swoistą jego integralność określaną przez istnienie jednego niepowtarzalnego autora. Związana jest wszak z tym ekspresywna teoria twórczości. Choć i to nie jest pozbawione pewnych ambiwalencji. Mianowicie, jak wskazuje Kurska, cytując Schlegla, „nie istnieje jeszcze forma stworzona do tego, aby w pełni wyrazić ducha autora”⁶.

Na marginesie rozważań o fragmencie romantycznym nasuwają się dwa pytania. Po pierwsze, czy fragmentaryczność i bycie fragmentem to to samo? Wydaje się, że nie, że mowa tu o dwóch różnych aspektach tekstu: pierwszy wszak określa cechę czy właściwość dzieła, drugi – definiuje jego status. Cechę tę dzieło posiada bądź nie, i musi być ona rozpatrywana jako efekt wewnętrznej niespójności utworu, kompozycyjnej otwartości, przede wszystkim braku czytelnych powiązań między częściami i składnikami. Jest zatem powoływana przez bardzo konkretne zabiegi artystyczne. „Bycie fragmentem” zwraca uwagę na zupełnie inny aspekt tekstu, jest relatywne, ujawnia się bowiem tylko w stosunku do – potencjalnej choćby – całości. Na tę dwoistość, a zarazem ambiwalencję rozumienia fragmentu, także w konkretnych interpretacjach, pośrednio zwraca uwagę Kurska⁷. A wszak i cytowany Schlegel mówi: „w poezji każda całość może być częścią i każda część całością” (s. 141).

⁴ K. Bartoszyński, *Esprit d'escalier, czyli rzecz o prywatnej metodologii*. „Teksty Drugie” 1992, z. 4, s. 108.

⁵ K. Bartoszyński, *O fragmencie*. Pierwodruk w zbiorze: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Warszawa 1992.

⁶ A. Kurska, *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989, s. 10.

⁷ Zob. np. uwagę o fragmentach Krasieńskiego stanowiących zapowiedź *Nie-Boskiej komedii* na s. 33 cytowanej książki.

I drugie pytanie: czy fragmentaryczność (bycie fragmentem) to cecha tekstów, czy cecha związana z myśleniem o dziele, a zatem efekt swego rodzaju projekcji, zgodnie niejako z cytowanym zdaniem Barthesa: „wyobrażam sobie krytykę antystrukturalną: nie szuka ona w dziele porządku, lecz nieporządku” (s. 141). Jeśli dekonstrukcjonizm uznać za krytykę antystrukturalną, to — co oczywiste — strukturalistyczną ideę porządku zastąpi ideą nieporządku, zamiast mówienia o całości zaproponuje brak całości, w miejsce jedności wprowadzi brak jedności itd.

Tak samo jak w przypadku powieści historycznej, Bartoszyński konstruuje swój model fragmentu głównie na podstawie fragmentu romantycznego; ten czyni punktem odniesienia dla literatury współczesnej. W niewielkim stopniu uwzględnia jego historyczne uwarunkowania i ograniczenia. Nie określa, z drugiej strony, związku ze „stylem” myślenia o dziele, z „programem badawczym”. Te same przecież cytaty wyjęte z tekstów romantyków i badaczy poststrukturalistycznych, dowodzące analogii, ujawniają i wyraźne odmienności w rozumieniu fragmentu. Dla romantyków fragment, część istniała w relacji do całości: totalności świata, sztuki, rzeczywistości ducha. Kurska stwierdza, iż „w klimacie respektującym »zasadę nieskończoności« fragment staje się formą naturalną, bo właściwą romantycznej filozofii wszechświata — w myśl reguły, że logika niekompletności jest logiką nieskończoności”⁸. W tym sensie każdy element wzięty osobno był fragmentem. Romantyczna kariera fragmentu miała więc podstawy przede wszystkim filozoficzne. Obok tego można mówić o istnieniu estetyki dzieła otwartego, a więc fragmentarycznego. Pisze Kurska: „To w nim, w jego kształcie, jego wieloznaczności, odbiły się nowe idee filozoficzne — jego forma otwarta stała się pierwszym literackim odbiciem romantycznego światopoglądu”⁹.

Romantyczne myślenie o fragmencie związane jest ze zbiorem przeświadczeń o naturze świata, wikła przeto sztukę w kontekst mimetyczny. Myślenie poststrukturalistyczne eksponuje intertekstualne odniesienia tekstu, każdy tekst umieszcza na tle jednego wielkiego tekstowego uniwersum; nie uwzględnia kwestii mimetyczności. Wiąże fragment z naturą myślenia, lektury, interpretacji. Fragmentaryczność pojawia się tu głównie w sferze postulatów procedury badawczej: uwolnić tekst od idei całości, jedności, integralności *etc.*

Kazimierz Bartoszyński model swój wyprowadza — jak pisałam — z cech literatury romantycznej, tam bowiem poetyka fragmentu zyskała najbardziej wykrystalizowaną wykładnię i była stosowana najbardziej świadomie. Model ów określają przede wszystkim: brak realizacji wzorca gatunkowego, brak nadrzędnego tematu, brak zamknięcia znaczeniowego i związana z tym wieloznaczność, podatność na różnorodność interpretacji, „fragmentaryczność delimitacyjna” w tekstach w sposób naturalny lub fingowany wadliwie delimitowanych. Kwestią podstawową okazuje się niespełnianie wymogów całościowości strukturalnej, a zatem otwartość tekstu, rozumiana bardzo szeroko: „Otwarty byłby więc tekst warunkujący struktury uchylające się od podlegania tym regułom, które wydawałyby się nim rządzić lub były mu jakoś przypisane” (s. 149). W przypadku literatury romantycznej reguły gatunkowe były czytelne i „represyjne”, konwencje wyraziste, a więc „istnienie fragmentu było oczywiste, a pole fragmentaryczności szerokie” (s. 151). Dzisiaj, jak mówi autor, niełatwo byłoby „wskazać normy fragmentaryczności strukturalnej”, reguły są bowiem na tyle liberalne, że można zredukować przypadki odstępstw od nich (s. 151). A jednak tu także można, a nawet należy, zdaniem autora, mówić o fragmencie. Z jednej strony bowiem mamy dekonstrukcjonistyczną ideę szukania w dziele nieporządku oraz rozumienie Tekstu, wobec którego „wszelki tekstualny element staje się fragmentem” (s. 153), z drugiej — celowe kreowanie fragmentaryczności strukturalnej poprzez działania, które zmierzają do przelamywania ustalonych struktur. O ile pierwsze jest bezdyskusyjne (aczkolwiek sprowadza rozważania o fragmencie na nieco inne tory), to drugie rodzi pewne wątpliwości; podobnie jak ujęcie fragmentaryczności semantycznej, czyli wymienianej już tu cechy wieloznaczności, „wielointerpretacyjności”, traktowanych jako pochodne strukturalnej otwartości. Fragment, ujmowany jako tekst strukturalnie otwarty, niewątpliwie implikuje wieloznaczność. Czy wszakże relacja ta jest zwrotna? Czy stwierdzenie wieloznaczności, wielotematyczności, podatności utworu na wielość interpretacji musi zawsze prowadzić do uznania go za fragment?

Wątpliwości te przestałyby istnieć, gdyby przyjąć, iż głównym celem jest opisanie pewnego stanu historycznego, a tylko okazjonalnie pokazuje autor pewne analogiczne wątki, ale zarazem i różnice, pojawiające się w myśleniu współczesnym. Tak jednak nie jest. Zamierzenia autora wykraczają poza opis literatury i świadomości romantycznej. Chce on wyodrębnić podstawowe

⁸ Kurska, *op. cit.*, s. 10

⁹ *Ibidem*, s. 17.

pojęcia fragmentu, przede wszystkim zaś określić, co to jest fragment. I tu musi pojawić się wiele pytań związanych głównie z przydatnością tak definiowanej kategorii do opisu literatury postromantycznej.

Oczywiście możemy przyjąć, iż od romantyzmu żadne dzieło nie może już być traktowane jako całość. Wtedy wszakże fragment jako kategoria opisowa zastosowana do literatury postromantycznej przestaje cokolwiek opisywać, bo nie istnieje nie-fragment. Każde dzieło współczesne jest bowiem pod jakimś względem fragmentem. Albo jest strukturalnie otwarte, albo wieloznaczne, albo – najczęściej – wadliwe pod względem delimitacyjnym, albo – nawet jeśli następuje to, co Maria Renata Mayenowa nazwała wygaśnięciem znaczeniowych możliwości – okazuje się polemiczne wobec konwencji. Może być wreszcie częścią cyklu. Przydatność poznawcza takiego modelu okazuje się bardzo mała. Pisze Bartoszyński: „Wielu tekstom nadać można w sposób kreatywny charakter fragmentów [...] przez imitację pewnych cech tekstów noszących autentycznie takie właściwości. Można je więc uczynić jakby znakami fragmentaryczności. I odwrotnie: pewnym tekstom fragmentarycznym użyć można znakowego charakteru tekstów całościowych” (s. 159). Obserwacja ta dotyczy wszakże tylko grupy tekstów będących znakami fragmentaryczności, istniejących na tle tekstów autentycznie noszących cechy fragmentu. Bycie fragmentem jest bowiem niezależne od „okoliczności jego wyprodukowania lub od warunków jego odbioru” (s. 159).

W przypadku tego i innych tekstów należy mówić, korzystając ze sformułowania autora z artykułu *Psychologizm i antypsychologizm*, o swoistej redukcji strukturalistycznej: „Podobnie jak fenomenolog dokonuje wyłączenia czy »ujęcia w nawias« empirycznej wiedzy o rzeczach i podmiotach, tak i strukturalista czyni to na właściwym sobie terenie: w polu znaków” (s. 221). Pisze dalej autor o trojakim odcięciu od świata empirycznego: „Po pierwsze, chodzi tu o rezygnację z rozpatrywania psychospołecznej, sytuacyjnej genealogii znaku [...]. Po drugie, dokonuje się [...] redukcja substancjalności znaku (tj. jego fizycznego lub psychologicznego wyposażenia) i bierze się pod uwagę jedynie jego odniesienia (czy różnice) wobec innych znaków systemu. [...] Istnieje również w ramach obu systemów redukcja trzecia [...]. Zarówno [...] zwolennik intencjonalnej podmiotowości literatury, jak i zwolennik jej podmiotowości psychologicznej zadają w ogóle pytanie o jakiś byt podmiotowy wobec niej zewnętrzny. Pytania tego natomiast strukturalistyczna teoria nie stawia” (s. 221, 222). Do tego wątku powraca Bartoszyński wielokrotnie, także w innych miejscach; wiele uwagi poświęca mu w artykule *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, gdzie zasada ta jest formułowana wprost jako postulat badawczy.

Tak też rozumie autor pojęcie literackości zaprezentowane w ostatnim szkicu. Literackość wiązałaby się z zamknięciem w świecie literackości, jeszcze lepiej: w „uniwersum literackości”. Powieść w świecie literackości byłaby zatem efektem swoistej redukcji, ujęcia w nawias relacji ze światem empirycznym, także z autorem. Podmioty – w szczególności – nie są tu charakteryzowane „na sposób substancjalny, lecz jako zespół ról” (s. 266), a więc zyskują byt wyłącznie funkcjonalny.

Szkic końcowy należałoby uznać zatem za swego rodzaju syntezę tego, co pojawiło się w poprzednich. Wiele twierdzeń, sądów, eksponowanie takich a nie innych cech opisywanych zjawisk literackich tłumaczy się w pełni w jego kontekście. Tak np. niegotowość, płynność, nieporządek, nieokreśloność, tak silnie akcentowane w opisie fragmentu, znajdują swoje przedłużenie czy raczej swoistą antycypację w opisie wyznaczników „świata literackości”. Wyraziste analogie sprawiają, iż fragment staje się nie tylko składnikiem tego „świata”, ale jego odzwierciedleniem, modelem. Podobne cechy „odkrywa” i eksponuje Bartoszyński w powieściach interpretowanych w pierwszej części książki. Niewątpliwie więc działania te umieszczać należy także, o czym już mowa, w kontekście dekonstrukcjonistycznych fascynacji autora.

Celem Kazimierza Bartoszyńskiego zdaje się być uzgodnienie dwóch języków mówienia o dziele: języka związanego z tworzeniem ahistorycznych, arbitralnych modeli opisowych i języka nastawionego na relatywizującą, podmiotową refleksję (w szkicu ostatnim okazjonalnie pojawia się, nieobecne w poprzednich, „ja” badacza). Na ile jednak są one w ogóle uzgadnialne? Podobnie jak wspomniane wcześniej fascynacje hermeneutyczne, tak i fascynacje dekonstrukcjonistyczne autora nie sięgają głęboko. Nie oznaczają przejęcia procedury badawczej. Konsekwencją jest raczej poszerzenie repertuaru cytatów niż istotne przewartościowanie strukturalistycznej metody. Tak widziana zawartość i kompozycja książki staje się świadectwem otwartości badawczej autora, a zarazem przywiązania do własnych, z dawna znanych „toków myślenia”. To ważny rys osobowości badawczej Kazimierza Bartoszyńskiego, uzupełniający wizerunek badacza-erudyty, o imponującą swobodzie poruszania się po ogromnym materiale historycznoliterackim, znawcy gatunków, prądów i epok, doskonale zorientowanego w dawnych i najnowszych kierunkach i szkołach badawczych. Szkoda tylko, że tak rzadko pozwala on sobie – uznając to za odejście od

„naukowości” — na wykorzystanie wiedzy historycznoliterackiej do opisu konkretnych zjawisk literackich, poszczególnych dzieł, że bardziej pociągają go procedury badawcze polegające na tworzeniu modeli, procedery, które nakazują dzieła traktować instrumentalnie. Z natury takiego postępowania wynika, iż niejednokrotnie formułowane sądy nie mogą być przyjmowane bezdyskusyjnie. Dyskusja wszakże jest przez autora zakładana. Proszę więc, by tak też moją recenzję potraktował: jako wyraz wątpliwości, pytań sprowokowanych sędami zawartymi w książce. Zdolność prowokowania pytań, wskazywania na zagadnienia słabo lub wcale nie postrzegane (a przeto i dyskusyjne) jest jej niewątpliwą zaletą.

Barbara Sienkiewicz