

# Wojciech Tomasiak

---

## "Literackie «teorie widzenia» w prozie dwudziestolecia międzywojennego", Barbara Sienkiewicz, Poznań 1992 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/1, 238-242

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

zapomina. Po trzecie wreszcie – w dziejach współczesnego dramatu nie sposób nie zauważyć coraz bardziej zyskujących na znaczeniu związków międzytekstowych i, rzecz jasna, dokumentujących je prac naukowych.

Pragnę jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy *Przepióreczce* Żeromskiego, najgłośniejszym dramacie dwudziestolecia. „*Przepióreczka* jest sztuką dość niezwykłą – pisze Stanisław Marczak-Oborski. – Jedną z jej osobliwości jest, że każdy piszący o niej musi odsonić swe oblicze, powiedzieć coś szczególnego o sobie samym”<sup>7</sup>. Jeżeli to stwierdzenie jest prawdziwe, *Przepióreczka* powinna działać niczym swoisty test – nie tylko krytyczny, ale i badawczy, a zdania jej poświęcone winny najlepiej odsłonić przed czytelnikiem charakter omawianej książki.

I poniekąd tak właśnie się staje. Rawińskiego interpretacja *Przepióreczki* jest zachowawcza, nieodkrywcza i hasłowa. Niejednolitość utworu, regionalizm, ibsenizm, sztuka z tezą, romantyczny bohater, walory sceniczne – to cały szereg haseł traktowanych oddzielnie. Brakuje tu problematyzacji, nie powstaje całościowe ujęcie dramatu, nie otrzymujemy nawet próby wyjaśnienia jego tzw. „niekonsekwencji”. Rawiński omija nowe propozycje odczytania utworu (np. A. Kijowskiego czy S. Treugutta), nie odnotowuje żadnych interpretacyjnych kłopotów bądź polemik, znaczących w przypadku tak ważnego dzieła. Ponadto myli się, przypisując prapremię „Reducie”. „Reduta” istotnie wystawiła *Przepióreczkę*, ale dopiero po prapremierze w Teatrze Narodowym, wystawiła ją w Wilnie, jesienią 1925. Tymczasem lutowa prapremiera, jakkolwiek „najbardziej »redutowa« ze wszystkich inscenizacji” – odbyła się na scenie Teatru Narodowego, podczas krótkotrwałego dyrektorowania tam Osterwy. W książce nie ma nadto słowa o dwu wielkich rolach z tego ważnego spektaklu (Jaracza i Osterwy), co jest sygnałem niedostrzeżenia przez Rawińskiego roli sceny zarówno dla pojedynczego dzieła, które w tym przypadku przeszło do legendy teatru polskiego, jak i dla procesu przekształceń współczesnego dramatu. A można było przecież choćby pokazać, jak sztuka z tezą zostaje skompromitowana przez komediowość zdarzeń, jak wysoki patos idei kwestionują reguły sztuki dobrze zrobionej, posiadające pewien udział w uformowaniu tzw. walorów scenicznych *Przepióreczki*, jak teatr i kreacje aktorskie decydują o „oczarowaniu” widowni, można było... Właśnie, tyle można było.

Mimo wszystko recenzowana książka nie jest zupełnie bez zalet, także interpretacyjnej natury. Niestety, nie równoważą one generalnych mankamentów prezentowanego ujęcia międzywojennego dramatu. Nie przyciągają też uwagi czytelnika, który dysponując pewną wiedzą o procesach dramatyczno-teatralnych, nie godzi się z takim sposobem widzenia zjawisk. Lektura *Dramaturgii* budzi sprzeciw, wywołuje dyskusję, skłania do kontrpropozycji. I może w tej właśnie roli kryje się racja bytu syntezy Rawińskiego.

*Dobrochna Ratajczakowa*

Barbara Sienkiewicz, LITERACKIE „TEORIE WIDZENIA” W PROZIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. Poznań 1992. Wydawnictwo „Obserwator”, ss. 206, 2 nlb.

Książka Barbary Sienkiewicz dotyczy fundamentalnego rysu literatury (i w ogóle – sztuki) współczesnej – jej silnych związków z szeroko pojętą problematyką poznania. Praca traktuje o bardzo szczególnym typie tych związków: utrwaleniu w prozie dwudziestolecia międzywojennego trzech „konwencji widzeniowych”, których wspólnym mianownikiem jest „deformacja”, tzn. pogwałcenie zasad „zwykłej percepcji”. Materiału analitycznego dostarczają autorce cztery powieści: Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni*, Juliusza Kadena-Bandrowskiego *General Barcz*, Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju* i Debory Vogel *Akacje kwitną*. W każdym z przywołanych tekstów – jak zapewnia badaczka – „proces widzenia staje się niejako »bohaterem« utworu” (s. 32). U Kadena mielibyśmy do czynienia z obrazem literackim podporządkowanym „konwencji ekspresjonistycznej”, u Gruszeckiej obraz ów dokumentowałby „postawę impresjonistyczną”, u Vogel – reguły widzenia konstruktywistycznego. Powieść Witkacego stanowić ma na tym tle zjawisko wyjątkowe, gdzie składniki rzeczywistości literackiej „odsylają do reguł i konwencji różnych” (s. 44); analiza *Pożegnania jesieni* ma zatem pokazać „konsekwencje wynikające z faktu nieistnienia w tekście jednolitych reguł konstrukcji świata przedstawionego” (s. 33).

Cztery powieści i cztery rozdziały, które poprzedza wstęp. Książka Sienkiewicz nie ma ambicji

<sup>7</sup> S. Marczak-Oborski, *Obszary teatru*. Wrocław 1986, s. 234–235.

monograficznych. Autorce nie chodzi bowiem o skatalogowanie literackich „teorii widzenia” funkcjonujących w prozie dwudziestolecia. „Celem rozdziałów interpretacyjnych – czytamy we wstępie – [...] jest tyleż prezentacja szczególnych sposobów widzenia, co i »sprawdzenie« proponowanej tu metody mówienia o dziele” (s. 31). Przytoczona deklaracja nie pozostawia wątpliwości: autorkę interesują przede wszystkim pewne rozstrzygnięcia metodologiczne, dlatego historycznoliteracka warstwa książki budowana jest wedle zasad narracji egzemplarycznej, tj. takiej, w której podkreśla się, że dobór analizowanych tekstów służy wyłącznie „celom ilustracyjnym”.

Metodologiczna decyzja, jaką podejmuje Sienkiewicz, nie pozostaje jednak bez związku z historycznoliterackim materiałem; odwrotnie, ma być przez ten materiał silnie motywowana, niemal – narzucana. Rzecz w tym (twierdzi badaczka), że powieść międzywojenna akcentując wielość formuł poznawczych, zmierza zarazem ku plastyczności literackiego przedstawienia. Głównym nośnikiem problematyki epistemologicznej staje się tutaj konstrukcja literackiego obrazu. Badać tę problematykę znaczy więc: opisywać techniki powieściowego obrazowania i szukać dla nich analogii w XX-wiecznych konwencjach malarskich. Analogie te – argumentuje autorka – są także składnikiem świadomości literackiej dwudziestolecia, o czym może świadczyć sposób mówienia o powieści preferowany w krytyce tego okresu.

Wybór, jakiego dokonuje Barbara Sienkiewicz, jest niewątpliwie polemiczny wobec takiego opisu literatury, w którym na plan pierwszy wysuwa się kwestie natury językowej i w którym analizie poddawane są przede wszystkim relacje semantyczne, zarówno wewnątrz- jak i zewnątrz-tekstowe. Ten typ narracji literaturoznawczej, skodyfikowany przez strukturalizm, wychodzi naprzeciw tendencjom autonomizacyjnym, dającym się obserwować w sztuce XX wieku. Wyrazem tych tendencji jest m.in. literacka awangarda, która – przy całym swym zróżnicowaniu – zachowuje tożsamość właśnie dzięki stałemu podkreśleniu swoistości i odrębności tworzywa słownego. To przecież z doświadczeń rodzimej awangardy korzystali rosyjscy formalści, szukając wyróżników literackości w sferze właściwości językowych wypowiedzi i przeciwstawiając się pojmowaniu literatury jako formy „myślenia obrazami”.

Książka Barbary Sienkiewicz jest poniekąd obroną stanowiska metodologicznego zaatakowanego swego czasu przez formalizm i upomnieniem się o prawa dla dyskursu literaturoznawczego, który współcześnie pozostaje jakby w cieniu narracji strukturalno-semiotycznej. I może dlatego, kiedy czytamy we wstępie: „Zdolność powoływania wizualnych wyobrażeń, zaprogramowana w tekście w taki czy inny sposób przez autora, jest właściwością literatury i jej czytelniczej percepcji. [...] Powieść pozbawiona takiej właściwości staje się znacząca poprzez brak” (s. 29) – to trudno nie ulec złudzeniu, że idzie o sąd, z którym polemizował przed laty Roman Jakobson, kiedy na pytanie „w czym się przejawia poetyckość?” odpowiadał: „w tym, że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości”<sup>1</sup>.

Między formułą Sienkiewicz a definicją Jakobsona nie musi być, rzecz jasna, kolizji: pierwsza dotyczy bowiem literatury *en bloc*, druga zaś tylko poezji. Ale także – pierwsza łączy literackość z obrazowością, cechą, która kumuluje zazwyczaj w prozie (powieści); druga stawia znak równości pomiędzy literackością a „wyczuwalnością znaku”, cechą, która najsilniej ujawnia się zwykle w poezji. I tutaj oto powstaje problem natury historycznej: jak mają się do siebie te dwie cechy (obrazowość i „wyczuwalność znaku”) w prozie międzywojennej? Jest to pytanie dla Sienkiewicz zasadnicze, bo odpowiedź na nie wpływać musi na decyzje metodologiczne i rzutować na wybór takiego czy innego sposobu literaturoznawczej narracji. Odpowiedź Barbary Sienkiewicz wyraźnie przeciwstawia prozę dwudziestolecia ogólnie pojętej „poetyckości”: to, co istotne dla tej powieści, kryje się nie w słowie, ale w kreowanym za jego pomocą obrazie. I jeśli nawet nie można tego sądu rozciągnąć na wszystkie utwory powieściowe okresu, to – wedle autorki – zachowuje on ważność przynajmniej w odniesieniu do Witkacego, Kadena, Gruszeckiej i Vogel. Można by więc pomyśleć, że badaczkę interesuje typ twórczości, który swego czasu nie znalazł miejsca w opisie Boleckiego i który stanowił w dwudziestoleciu przeciwieństwo „poetyckiego modelu prozy”<sup>2</sup>. Można by – gdyby nie dobór nazwisk...

<sup>1</sup> R. Jakobson, *Co to jest poezja?* Przełożyła M. R. Mayenowa. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, redakcja naukowa i wstęp M. R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 138–139; tekst pochodzi z początku lat trzydziestych. Wywodom Sienkiewicz patronuje nie Jakobson, lecz S. T. Coleridge; słowa Coleridge’a – „o niebezpieczeństwie myślenia bez obrazów” – są w książce szczególnie eksponowane: pojawiają się w niej w charakterze motto.

<sup>2</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

Poetycki model prozy – przypomnijmy – charakteryzuje Bolecki m.in. na przykładzie twórczości Witkacego, skupiającej liczne ślady tendencji, które działały rozkładowo na XIX-wieczny schemat narracji powieściowej. Jedną z takich tendencji była niewątpliwie dyskursywizacja wypowiedzi, wchodząca w konflikt z realistycznym wzorcem opowiadania, gdzie ciężar przekazywania znaczeń spoczywał na kreowanym obrazie. U Witkacego – „Nośnikiem tezy powieściowej w niewielkim stopniu są [...] obrazy cząstkowe budujące świat przedstawiony, jego całościowa konstrukcja; funkcje te spełnia przede wszystkim dyskurs” (s. 51). Cytowany sąd Barbary Sienkiewicz jest bez wątpienia trafny, tyle że – dość nieoczekiwany w kontekście wywodów, zmierzających przecież do rozpoznania literackich „teorii widzenia”. Bo w takim kontekście okazuje się on sądem powierzchownym, stwierdzającym, że proza Witkacego nie ma nic wspólnego z XIX-wieczną beletrystyką i właściwą jej plastycznością przedstawienia. Co gorsze jednak – staje się on tu również oceną. We wstępie czytamy bowiem: „Dzieło powieściowe, skoncentrowane na prezentowaniu wyłącznie »duchowych zdarzeń i właściwości«, zaczęłoby pod wieloma względami zbliżać się niebezpiecznie do traktatu” (s. 28–29, podkreśl. W. T.) – a w interpretacji *Pożegnania jesieni*: „powieść zaczyna zbliżać się do traktatu historyzoficznego” (s. 51).

Czyli: dyskursywność Witkacego jest raczej skazą, jakością, która stanowi nie tyle pochodną istnienia czegoś w utworze (wywodu pojęciowego), ile – braku czegoś innego (obrazowości). „Dyskursywność” to, w ujęciu autorki, „minus-obrazowość”, taki sposób powieściowego mówienia, który oznacza „ucieczkę od problemów wizualizmu” (s. 35, podkreśl. W. T.).

Bolecki dostrzegł w dyskursywności swoisty składnik poetyki Witkacego, Barbara Sienkiewicz – puste miejsce po obrazowości. Ale istotniejszy jest chyba wniosek bardziej ogólny: proza Witkacego wykazuje niewydolność języka krytycznego, na jaki decyduje się Sienkiewicz. Bo jeśli narzędzie pozwala stwierdzić jedynie brak czegoś, to może to być sygnał, że zostało ono niewłaściwie dobrane.

Zostanmy jeszcze przy dyskursywności i ciężeniu powieści ku formie traktatu. Przeciwwstawienie obrazu i pojęcia stanowi niewątpliwie kluczowy element wywodów Sienkiewicz. Tytułowe „teorie widzenia” to reguły budowania obrazu literackiego czy – by użyć Ingardenowskiej terminologii – warstw przedmiotowych dzieła (warstwy wyglądków uschematyzowanych i warstwy przedmiotów przedstawionych). „Pojęciowość” oznaczałaby rezygnację z kreowania w utworze zmysłowo postrzegalnych „przedmiotów przedstawionych”. Ale byłaby zarazem pewną dyrektywą odbiorczą, którą – parafrazując formułę ze wstępu – można by nazwać „zakazem unaocznienia” (zob. s. 29). Dyrektywa, o jakiej mowa, stanowi apel do czytelnika, by spójność utworu śledził na poziomie znaczeń, nie zaś przedstawień obrazowych, które mogą być ułamkowe i utworzone z „elementów sprzecznych”. „Zakaz unaocznienia” sugeruje, że u Witkacego kanwą wypowiedzi „staje się nie »życie«, lecz literackość [...]”; tłumaczy więc, dlaczego autor „stara się maksymalnie unieważnić w powieści realia” (s. 35).

Analogicznie działający zakaz funkcjonuje chyba w powieści Vogel *Akacje kwitną*. Przemawiałyby za tym m.in. tytuły rozdziałów, eksponujące zawarty w książce żywioł dyskursywny: *Traktat o życiu: rozdział pierwszy, Rozdział drugi traktatu o życiu, Zdanie trzecie traktatu o życiu, Komentarze, Komentarz drugi*. I podobnie jak u Witkacego dyskursywność wchodzi tu w mariaż z działaniami, które wyrażniają słowną fakturę utworu. Istotnym problemem staje się u Vogel nie stosunek do świata (odsyłający do jakiegoś „sposobu widzenia”), ale stosunek do języka. „Deformacja” dotyka raczej mówienia, a nie postrzegania. Wystarczy zresztą spojrzeć na metaforykę w powieści. „Przygoda ze zmęczeniem” (= praca), „blaszane morze melancholii” (= smutek), „odrobić jak najprędzej odległość ulicy” (= iść), „wspaniałe drzewo pionów i poziomów” (= miasto)<sup>3</sup> – to konstrukcje, które z trudem dają się „unaocznic”. Patronem takiego metaforyzowania jest Tadeusz Peiper, a podstawowym wzorem w tym zakresie – praktyka poetyckiej awangardy. W pracy o literackich „teoriach widzenia” wzorצע taki winien mieć znaczenie negatywne, a nazwisko Vogel winno funkcjonować jako synonim tych zamierzeń twórczych, które wierne są idei poetyckości. Chyba że – „obrazowość” traktować się będzie bardzo szeroko...

Wydaje się, że sposób rozumienia „obrazu” stanowi najpoważniejsze zagrożenie dla wywodów Sienkiewicz: wieloznaczność, jaka charakteryzuje to słowo, nie zawsze jest bowiem przez autorkę dostrzegana i respektowana. Nie wszędzie, gdzie mowa o „obrazie” („wizji”), chodzi badacze o przedstawienie, które apeluje do wrażeń wzrokowych czytelnika. Przyczyna tego tkwi częściowo w samym języku, w którym znaczna część działań poznawczych podlega swoistej wizualizacji.

<sup>3</sup> D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*. Warszawa 1936, s. 15, 30, 68, 115.

„Dostrzegać”, „widzieć”, „sposzrzec” (a także — „obraz”, „widzenie” czy „wizja”) mogą odnosić się zarówno do aktów percepcji wzrokowej („Dostrzegłem książkę Boleckiego leżącą na półce”), jak i do wszelkich procesów poznawczych („Bolecki dostrzegł w dyskursywności swoisty składnik poetyki Witkacego”). Na to rozchwianie znaczeniowe nakłada się stan, jaki panuje we współczesnej teorii literatury, gdzie słowo „obraz” jest homonimem i tylko w części zastosowań faktycznie nazywa oglądowność („zdatność twórców językowych zawartych w dziele literackim do wywoływania u odbiorcy częstych, wyrazistych i jakościowo bogatych wyobrażeń wytwórczych”<sup>4</sup>).

„Widzenie” z formuły tytułowej łączy różne znaczenia: dosłowne (percepcyjne) i rozmaite pochodne. Wskutek tego kluczowe dla pracy przeciwstawienie obrazu i pojęcia ulega częściowemu rozmyciu. Kiedy — dla przykładu — autorka pisze o „kształcie powieściowej wizji rzeczywistości społecznej” u Kadena (s. 112), to aktualizuje w „wizji” raczej aspekt pojęciowy: idzie o pewien konstrukt poznawczy, w mniejszym zaś stopniu — o obraz, który można by po prostu namalować. Wolno, oczywiście, słowo „wizja” zastąpić słowem „obraz”, wolno też powiedzieć, że *General Barcz* niesie „obraz” alienacji władzy. Pamiętać wszakże trzeba, iż obrazu tego (podobnie jak „obrazu” Warszawy w *Lalce*) nie da się namalować, choć można zilustrować tę czy inną konkretną scenę z utworu.

Jest jeszcze jedno źródło wieloznaczności „obrazu” i „widzenia”, dopełniające komplikacji, o których teraz mowa. Narracja powieściowa, będąca zawsze nośnikiem pewnych tez epistemologicznych, bywa niekiedy relacją o czyichś procesach poznawczych, w tym także — o czymś widzeniu. Powieść o artyście dostarcza takiemu opowiadaniu szczególnych uzasadnień. I właśnie o utworze w typie *Przygody w nieznanym kraju* można powiedzieć, że jego bohaterem staje się „proces widzenia”. Sienkiewicz ma rację stwierdzając, że impresjonistyczny sposób widzenia u Gruszeckiej „zostaje ujęty w cudzysłów, przypisany jednej z postaci przedstawionych, Klarze Lubomskiej” (s. 126). Ale sądem tym dobitnie pokazuje, że *Przygoda w nieznanym kraju* stawia przed badaczem inną problematykę niż — dla przykładu — powieść Kadena, gdzie pozbawiony cudzysłowu „obraz” dokumentować miałyby „widzenie autorskie” (s. 79).

Impresjonizm Gruszeckiej to sprawa nie tylko obrazu, lecz przede wszystkim języka. „Widzenie” Klary poznajemy poprzez ukształtowanie tkanki słownej utworu, w której akty percepcyjne bohaterki podlegają swoistej ekwiwalentyzacji. W rozdziale *Smugi widma słonecznego* zastosowane w powieści zabiegi stylistyczne zdają się osiągać wzorową czystość:

„Przyrodzony, konieczny wygląd rzeczy. Czysta geometria światła i pionowych smug — a na dole poziomo zakoliste, zachodzące, splecione padnięcie cieni od tego światła i tych smug, i nie w widmowo czystych barwach jak tamte, tylko w nieprzejrzystych, ziemnych i dopełniających (inna zależność jeszcze, nie tylko zmiana koloru na ziemisty). Rdzawe; brunatny fiolet tulipanowy, dymny granat, łupkowy błękit; odcienie, nałożone zasadniczej ciemności, w której się to działo, wymuszenie na niej zabarwień przez obecność tego centralnego światła”<sup>5</sup>.

W przytoczonym fragmencie mówi się o doznaniach Klary, ale zarazem dąży się do ich językowego „zobrazowania”. Chodzi o takie kształtowanie słowa powieściowego, by nie tylko oznaczało ono wrażenia wzrokowe bohaterki, ale także — by stawało do nich podobne (tak jak np. „strumień świadomości” względem niewerbalnych przeżyć podmiotu). W jakiejś mierze mielibyśmy więc tu do czynienia z „diagramem” (w Peirce’owskim sensie), odcinkiem, który ma być słownym ekwiwalentem („obrazem”) widzenia bohaterki (podstawową rolę odgrywa w tym względnie styl nominalny, powodujący rozluźnienie składniowej spójności wypowiedzi). I tę właśnie osobliwą relację semantyczną ma na uwadze autorka, kiedy pisze o tym, że impresjonizm Gruszeckiej ujęty jest w cudzysłów. Do kwestii obrazowości literatury dołącza się zagadnienie jej ikonizacji<sup>6</sup>.

Książka Sienkiewicz nie przekonuje do „widzeniowej” interpretacji powieści międzywojennej. Każdy z czterech przywoływanych utworów stawia przed badaczką inną problematykę. Mówienie o wszystkich łącznie jest osiągnięte kosztem semantycznych ustępstw, pozwalających rozumieć „obraz” bardzo szeroko i utożsamiać widzenie z poznawaniem. Powieści międzywojenne mogą być odczytywane jako „metafory epistemologiczne” (zob. s. 9), ale poznawczy wymiar tych tekstów nie

<sup>4</sup> H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*. W: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 55.

<sup>5</sup> A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*. Kraków 1957, s. 155.

<sup>6</sup> Zob. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 37–42. Składniowe ekwiwalenty „percepcji impresjonistycznej” omawia wnikliwie P. Hultberg (*Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969, s. 97–116), wykorzystując w tym celu klasyczne rozróżnienia Bally’ego.

zawsze wyraża się w dokumentowaniu „teorii widzenia”. Zawsze za to (bądź prawie zawsze) daje się opisywać w kategorii „teorii mówienia”, swoistej koncepcji języka, która pozostaje na usługach jakiejś teorii rzeczywistości. Pojęcie deformacji, tak ważne w wywodach Sienkiewicz, oznacza wtedy pewien stosunek do języka, charakterystyczny dla całej literatury współczesnej. Właśnie przez rozmaite deformacje powieść XX w. odzyskuje swą dawną funkcję – wzoru mówienia.

„Funkcja ta stała się ważniejsza niż kiedykolwiek, choć przejawia się inaczej niż dawniej. Już nie w podsuwaniu bezpośrednich wzorów, ale w koncentrowaniu uwagi na samym języku i różnorodnych grach językowych, w problematyzowaniu mowy, w podkreślanii jej swoistej nieprzezroczystości, a także w ciągłym poszerzaniu kompetencji językowej. [...] Dzieło literackie nie tworzy przeto w zasadzie przykładów pięknego wysłowienia i godnych imitowania wzorów, które mogłyby być powielane w potocznych kontaktach językowych, daje coś więcej. Wypracowuje – jako nieustanna krytyka języka – swoistą metodę posługiwania się słowem, metodę wykluczającą jego totalitarne użycia”<sup>7</sup>.

Wnioski wypływające z interpretacji XX-wiecznych „teorii mówienia” dają jednak chyba więcej do myślenia.

Wojciech Tomasik

Bogusław Bakuła, *OBLICZA AUTOTEMATYZMU. (AUTOREFLEKSYJNE TENDENCJE W POLSKIEJ PROZIE PO ROKU 1956)*. Poznań 1991. Wydawnictwo „WiS”, ss. 138.

Nic nie wskazuje na to, aby miała dobiegać kresu kariera i żywotność pojęcia „autotematyzm”. Wręcz przeciwnie. Cieszy się ono ciągle dobrą kondycją i wzięciem wśród badaczy zarówno XX-wiecznej literatury, jak i w ogóle sztuki współczesnej. Bywa używane w znaczeniu nawiązującym do propozycji Sandauera, bywa też rozumiane niezwykle szeroko, staje się wówczas przydatne dla opisu wszelkich sygnałów metaliterackich, czasami z kolei jego zakres znaczeniowy bywa – nie zawsze przekonująco i szczęśliwie – zawężany. Przede wszystkim jednak okazał się autotematyzm terminem dającym się doskonale przystosować do nowych tendencji w nauce o literaturze (przykładem niech tu będzie chociażby intertekstualność). Jego atrakcyjność nie polega – rzecz jasna – na zdolnościach kumulacyjnych, sprowadzałaby się w sytuacji takiej do prostej prawdy: im więcej znaczeń łączy w sobie dane pojęcie, tym chętniej sięgają doń badacze. Tymczasem znacznie ważniejszy i zarazem bezsporny w swojej oczywistości okazuje się fakt, że ciąglą witalność zawdzięcza ów termin niezwyklej ekspansywności zjawiska, jakie opisuje. Zjawiska, które przybiera coraz to nowe kształty, skupiając tym samym na sobie uwagę krytyki, zmuszając ją do przeformułowania dotychczasowych definicji i do nowego spojrzenia, a nawet do odmienniejszej od dotychczasowych interpretacji.

Należałoby tu właściwie mówić o dwóch rodzajach przekształceń: po pierwsze, o ewolucji, której podlega sama literatura autotematyczna, po drugie, o zmianach w sposobie traktowania autotematyzmu przez krytykę literacką. Te dwie linie wyraźnie uwidocznia książka Bogusława Bakuły *Oblicza autotematyzmu*. Autor – jak sam stwierdza – wcale nie pragnie stworzyć uspołnianej formuły, nie dąży do domknięcia badanego przez siebie zjawiska w jednej ścisłej definicji. Jego zamiarem jest bowiem pokazanie autotematyzmu w całej pełni i różnorodności, w wielu wymiarach i heterogenicznych formach – stąd właśnie tytułowe „oblicza”.

Ograniczenia czasowe: od popaździernikowej odwilży do początku lat osiemdziesiątych, i gatunkowe: autora interesuje wszak tylko (zgodnie zresztą z najczęstszym, acz nie jedynym rozumieniem pojęcia) – proza powieściowa – sygnalizowane są już w podtytule i konsekwentnie przestrzegane. Czasami, dla wyjaśnienia genezy pewnych przynajmniej tendencji, autor sięga do tekstów z dwudziestolecia międzywojennego. Analizuje zatem – w obrębie określonego przez siebie obszaru – wszelkie przejawy szeroko rozumianej powieściowej autorefleksji. Ciągłe podkreślana różnorodność jej odmian nie oznacza jednak wcale, że Bakuła nie wprowadza żadnych uściśleń czy że brak mu pomysłów natury uogólniającej. Nic podobnego. W książce pojawiają się przekonujące podziały i klasyfikacje. Godne podkreślenia jest także i to, że zjawisko autotematyzmu ujęte zostało na tle – szeroko rozumianej – świadomości historycznej, w tym także politycznej. Najistotniejsza – chociaż nie jedyna, ale wyraźnie wysuwająca się na plan pierwszy – okazuje się tu opcja aksjologiczna, sprawą zaś najważniejszą są odpowiedzi na pytania: czemu

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Czy literatura może być wzorem mowy? W: Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 256–257.