

Maciej Michalski

Intertekstualność, interdyscyplinarność, korespondencje — praktyki literackie

Aspekty Muzyki 7, 33-52

2017

Artykuł został 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.



MACIEJ MICHALSKI

Instytut Filologii Polskiej

Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański

ul. Wita Stwosza 51, 80–308 Gdańsk, + 48 58 523 21 85

maciej.michalski@ug.edu.pl

Intertekstualność, interdyskursywność, korespondencje — praktyki literackie

Intertekstualność jest kategorią dobrze oswojoną i utrwaloną we współczesnym literaturoznawstwie. Po pracach Michaiła Bachtina, Julii Kristewej, Rolanda Barthes'a, Harolda Blooma, Michela Riffaterre'a, Gerarda Genette'a, Jonathana Cullera, a na polskim gruncie Michała Głowińskiego, Ryszarda Nyczka, Stanisława Balbusa — żeby wymienić tylko najbardziej znanych teoretyków zajmujących się tym zjawiskiem — badacze literatury jako oczywistość traktują tropienie relacji międzytekstowych. Jednocześnie dziś za sprawą kolejnych poststrukturalistycznych zwrotów w humanistyce odchodzimy od tekstualnej perspektywy, co bynajmniej nie oznacza, że zrezygnowaliśmy z eksploracji tego aspektu piśmiennictwa. A przede wszystkim sama literatura wciąż buduje różnorodne relacje, zależności, interakcje. W tym artykule przedstawię krótki i siłą rzeczy wybiórczy przegląd różnych form międzytekstowych związków, jakie zaobserwować możemy w szeroko rozumianej współczesnej literaturze.

Rezygnując tu z referowania znanych w większości teorii, jedynie w dalszych częściach krótko odwołam się do nowszych ujęć — choć przyznać trzeba, że teoretycznoliteracka refleksja na tym obszarze nie rozwija się obecnie zbyt szeroko. Krótko jednak zasygnalizuję, co wniosły do myśli literaturoznawczej (i nie tylko!) badania intertekstualne i jakie konsekwencje za sobą pociągnęły.

Przed wszystkim kategoria intertekstualności „otworzyła” teksty, rozmywając granice i tożsamość pojedynczych utworów, a także samej literatury. Okazuje się bowiem, że każdy tekst „utkany” jest z niezliczonej ilości elementów przejętych — nie tylko intencjonalnie — od tekstów innych, a także innych dyskursów. To sprawiło, że zrezygnowaliśmy z pojęcia dzieła — wraz z jego „domknięciem” intencją autora oraz czysto graficzną delimitacją. I choć posługujemy się nim jeszcze (potocznie lub z czysto stylistycznych względów), zastąpiła je koncepcja tekstu — otwartego i nieskończonego, dialogującego lub spierającego się z mnogością innych, rozmytego w nieograniczonej sferze tekstualnej.

Takie ujęcie sprawia, że tekst traktujemy jako proces, dynamiczny i nieskończony, nieustannie pracujący na języku, na stylach, dyskursach i innych utworach, stale rekonfigurując własną pozycję i usytuowanie tego, do czego się odnosi. Skutkiem tego problematyczna staje się relacja tekst — rzeczywistość. Nie tylko traci ona na znaczeniu w perspektywie zaplątania w intertekstualną (hipertekstualną) sferę. Przed wszystkim bowiem nie jest możliwe odniesienie tekstu do rzeczywistości w sytuacji, kiedy ciągle wikła się on w tekstualne relacje — i to one tworzą podstawowy obszar referencji każdej wypowiedzi.

Intertekstualność zmusza także do przemyślenia kwestii podmiotowości. Przed wszystkim dominującą rolę odgrywać zaczyna odbiorca, który za sprawą własnych kompetencji i uprzednich czytelniczych doświadczeń odnosi tekst — nie zawsze świadomie — do innych sobie znanych i przyswojonych, przy czym każda kolejna lektura może sytuować utwór w innej tekstowej konfiguracji. Wreszcie perspektywa intertekstualna zmusza do odmiennego ujęcia kwestii autorstwa. Zgodnie z Barthes’owską formułą, autor „umarł”, tracąc wpływ na tekst, który żyje swoim życiem, nieustannie ożywiany przez odbiorcę. Właściwie należy uznać, że nigdy nie żył, będąc w istocie tylko skryptorem, przepisywaczem tego, co zastał i przejął od innych. Trudno zatem mówić o podmiocie — sprawcy dzieła, bo jest on jedynie kopistą, zwykle nieświadomym tego, co i w jakim stopniu naśladuje.

I w tym miejscu pojawiają się pytania etyczne (i prawne zarazem). Czy przy takim rozumieniu autorstwa zasadne jest mówienie o plagiacie? Czy pojęcie oryginalności ma sens? Zmieniając zaś punkt widzenia, można uznać, że praktyka intertekstualna — świadomie rozwijana — jest wyrazem wolności działania twórczego nieograniczanego wymogami oryginalności i prawa autorskiego. Jeśli przyjąć tezy Barthes’a z jego *Wykładu*¹, że literatura jest dywersyjna

¹ R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty” 1979, nr 5, s. 9–29.

wobec „faszystowskiego” charakteru języka i dyskursów podległych regułom, wtedy być może każda intertekstualność miałaby taki wymiar anarchizujący, ale i demokratyzujący. A wtedy to nie przestrzeganie praw autorskich byłoby etyczne, ale właśnie intertekstualne rozszczęlnianie ograniczających norm.

To rzecz jasna jedynie niektóre wnioski i konsekwencje przyjęcia intertekstualności jako kluczowej kategorii zarówno artystycznej, jak i badawczej. Przed przystąpieniem do prezentacji praktyk literackich warto podkreślić jeszcze jedno: intertekstualność może dotyczyć każdego aspektu tekstu, także odniesienia do stylu czy konwencji gatunkowej. W tym właśnie porządku — różnych wymiarów wypowiedzi — zaprezentuję kilka przykładów relacji międzytekstowych we współczesnej literaturze, zaczynając od elementów konstrukcyjnych tekstów (w tym warstwy brzmieniowej), a na planie nawiązań filozoficznych kończąc.

We współczesnej literaturze, szczególnie od drugiej połowy XX w., działanie na warstwie brzmieniowej przestało stanowić istotny przedmiot zainteresowania pisarzy. Zawsze jednak był to w poezji obszar operacji intertekstualnych. Dobrym przykładem — a jednocześnie nieoczywistym — jest wersyfikacja. Romantyczny sylabotonizm, najbardziej zdyscyplinowany system wersyfikacyjny i charakterystyczny dla tego okresu literackiego, jednocześnie stanowił nawiązanie do ludowej poezji, a zarazem stał się punktem odniesienia dla późniejszych pisarzy, wskazując na ich identyfikację z romantyzmem (np. u poetów pozytywistycznych czy — później — Bolesława Leśmiana).

Z interesującym i piętrowym niejako odwołaniem mamy do czynienia w wypadku tzw. heksametru polskiego. Heksametr to antyczna miara wiersza zarezerwowana dla stylu wysokiego, w polskiej wersyfikacji nie mógł być wprost naśladowany ze względu na brak w języku polskim iloczasu, a w konsekwencji niektórych stóp rytmicznych. Podjęto takie próby, a jedną z najciekawszych jest *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Kamila Norwida — zarówno tematyką, jak i właśnie wersyfikacją nawiązujący do antycznego eposu:

Czemu, Cieniu, odejdziesz, ręce złamawszy na pancerz,
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? —
Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz².

² C.K. Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór B. Stelmaszczyk-Swiontek, Łódź 1988, s. 77.

Do tego tekstu Norwida, a pośrednio także do antyku, nawiązuje dwudziestowieczny poeta Marian Piechal w swoim *Pożegnaniu Norwida*:

Tobie, Cieniu, wplątana w ostre zasieki i druty
armia trupów spalonych zawdzięcza śmierć za ojczyznę.
W sprzęt przybrany bojowy, w starą mundurów zgniliznę
Stąpa korpus przez wrogów gazem do szczętu wytruty³.

Oba teksty stosują podobną miarę wersyfikacyjną, wzmacniając w ten sposób intertekstualne nawiązanie, które dotyczy przede wszystkim tematyki. I tak dzieje się zwykle w wypadku nawiązań w warstwie brzmieniowej — raczej wspierają one dialog dotyczący tematyki, aniżeli stanowią autonomiczny przedmiot artystycznego odniesienia.

Bywa jednak i tak, że to brzmienie jest dominantą intertekstualnego dialogu. Tak jest w wypadku wiersza Juliana Tuwima *O mowie rosyjskiej*:

Tiewnaja piewunnica
Miłoj mi raduny!
Zwoniestie, zagoriste
Swietoładi struny!

Wjarkoti żurczałowo,
Wjunica płaczewna,
Grustiwie pieczałowo
Tiewnaja słopiewna!⁴

Tuwim oddaje w swoim wierszu melodię rosyjskiego języka, nie jest tu istotna treść i tematyka. Tego rodzaju zabiegi nie były rzadkością, sam autor *Słopiewni* — cyklu tekstów stanowiących właśnie takie brzmieniowe stylizacje — chętnie ich dokonywał, podobnie jak współcześni mu futuryści czy dadaiści. Można rzecz jasna potraktować *O mowie rosyjskiej* jako wyłącznie zabawę literacką, ale wydaje się, że istotniejsze jest tu wskazywanie na głębsze zależności między językami, szukanie źródeł poetyckości czy też po prostu ćwiczenie artystycznego warsztatu — żeby podsunąć tylko kilka możliwych tropów interpretacyjnych.

³ M. Piechal, *Pożegnanie Norwida*, cyt. za: M. Mikołajczak, *Wersyfikacja. Teksty do ćwiczeń dla studentów*, Wałbrzych 2000, s. 24.

⁴ J. Tuwim, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 92.

Podobne uzasadnienie dotyczyć może naśladowania — w sposób pastiszowy lub parodystyczny — stylu konkretnych pisarzy. I znów Tuwim jest tu świetnym przykładem — szczególnie chodzi o cykl *Le style c'est l'homme*. Poeta pokazuje, jak jego zdaniem różni pisarze napisaliby swoją wersję wierszyka dla dzieci *Nie rusz, Andziu, tego kwiatka*:

Nie rusz, Andziu, tego kwiatka,
Róża kole, rzekła matka.
Andzia mamy nie słuchała,
Ukłuła się i płakała.

I tak na przykład zdaniem Tuwima Stanisław Przybyszewski opisałby powyższą dydaktyczną fabułą w sposób następujący:

Hanka stała z utkwionymi w jeden punkt oczyma. W mózgu jej płonęły wściekle nawalnice szalonych paroksyzmów boleści. Te róże... te róże czerwone... Wirski zaśmiał się... He-he... Pani patrzy na kwiaty... A róże kołą... Krew! Rozumie pani? He-he... Z histerycznym łkaniem chwyciła różę z wazonu i sama zaczęła wbijać sobie w palce długie, ostre ciernie. Ryszardzie! Miłość moja! Ryszardzie, ten obłądny taniec chuci i śmierci! Ryszardzie, ha-ha, krew! Wirski wstał, kopnął ją, napił się koniaku, wypalił nerwowo kilka papierosów i wyszedł. A Hanka szlochała. Szlochał deszcz za oknem...⁵

Podobnie można traktować nawiązania w warstwie kompozycyjnej, a co za tym idzie: także gatunkowej. Z pozoru są to tylko formalne zabawy, ale zwykle kryje się za nimi głębszy dialog, często polemiczny lub prześmiewczy. Taka sytuacja ma miejsce w wypadku kompozycji eposu rycerskiego, a dokładnie miary stroficznej, czyli oktawy. Wzorcem gatunku w jego dojrzałej formie stała się *Jeruzolima wyzwolona* Torquato Tasso, w Polsce adaptowana przez Piotra Kochanowskiego. Przewrotnie i prześmiewczo nawiązuje do tej konwencji Ignacy Krasicki w swoich poematach heroikomicznych (*Myszeida* i *Monachomachia*). Degradacja rycerskiego patosu towarzyszy też autoparodii: w *Myszeidzie* pojawia się słynny *Hymn do miłości ojczyzny*, publikowany też samodzielnie, zaś w *Monachomachii* Krasicki parodiuje sam siebie, rozpoczynając jedną ze strof: „Wdzięczna miłości kochanej szklenice!”. Zresztą przewrotne autoodniesienia pojawiają się też w *Antymonachomachii*, stanowiącej pozorne przeciwieństwo satyrycznej wobec kleru *Monachomachii*. Żeby dopełnić jeszcze

⁵ Ibidem, s. 294, 296.

ten wątek nawiązań kompozycyjnych związany z oktawą i tradycją eposu rycerskiego, warto wspomnieć, że taką strofą posługuje się Słowacki w swoim ironicznym i dygresyjnym poemacie *Beniowski* — również grając tradycją m.in. za pomocą romantycznej ironii artysty.

Nawiązania kompozycyjne — jak widać — są w istocie wielopłaszczyznowe, dotyczą różnych aspektów utworów. Interesującym przykładem, stanowiącym intertekst zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i kompozycyjnej oraz tematycznej, jest poemat Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji* z 2004 roku:

To miasto, chorobo moja! Prątek czarnej zółci, smutny tumor
rozrastający się w duszy — jakże cię nienawidzę, miasto!
Zostawić, wyjechać, opuścić na zawsze! Namolny
koszmarze, potworze bez duszy, bez twarzy zarazku!⁶

Ta przewrotna inwokacja nawiązuje pośrednio do antycznego eposu, bezpośrednio zaś gra z Mickiewiczowskim *Panem Tadeuszem* i budowaną przez niego idealizacją małej ojczyzny. Świadoma anachroniczność Różyckiego — bo przecież współcześnie poeci rezygnują raczej z dłuższych form poetyckich — tworzy ambiwalentne napięcie. Jego tekst to przecież zarówno polemika, Bloomowskie niejako przewyciężenie „mocnego” poprzednika, jak i paradoksalne oddanie hołdu tradycji literackiej oraz samemu Mickiewiczowi. Dokonuje się to właśnie za sprawą przyjęcia Mickiewiczowskiej kompozycji i konwencji gatunkowej.

Właśnie nawiązanie w zakresie relacji tekst — gatunek zwane architekstualnością (archetekstualnością) stanowią najczęstszy przejaw intertekstualności. A ponieważ niemal każdy tekst odnosi się do jakiegoś gatunku — aprobatywnie, polemicznie lub dywersyjnie — przywołam tu tylko przykłady parodystyczne, które z natury są ambiwalentne (do kwestii parodii przyjdzie jeszcze wrócić poniżej).

Jedne z najciekawszych w literaturze polskiej architekstualnych odniesień znajdziemy u Witolda Gombrowicza, szczególnie w jego debiutanckim *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, zbiorze opowiadań stanowiących — między innymi — parodie gatunków literatury popularnej. Dobrym przykładem jest *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* rozpoczynający się następująco:

⁶ T. Różycki, *Dwanaście stacji*, Kraków 2004, s. 7.

Urodziłem się i wychowałem w domu pełnym zacości. Ze wzruszeniem myślą wybiegam ku tobie — dzieciństwo moje! Widzę ojca mego, pięknego mężczyznę, wyniosłej postawy, o twarzy, w której wszystko, spojrzenie rysy i szpakowaty włos, składało się na wyraz doskonałej, szlachetnej rasy. Widzę i ciebie, matko, w nieposzlakowanej czerni, jedynie z parą starożytnych butonów w uszach. Widzę i siebie, małe, poważne, myślące chłopię i płakać mi się chce z powodu zburzonych nadziei. — Jedyńą, być może, skazą rodzinnego naszego życia było, iż ojciec nienawidził matki⁷.

Dalej następują wyznania narratora, po matce posiadającego pochodzenie żydowskie, który próbował odnaleźć się w formie polskości, nieustannie ponosząc porażkę. Ostatecznie „kończy” jako swoisty dywersant wobec wszelkich form i emocji: „Wałęsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji i gdziekolwiek zobaczę jakieś uczucie, czy to będzie cnota czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze popełnić muszę jakieś łajdactwo”⁸. Ta postawa bohatera, ambiwalentna wobec form — w grze rozpoznania i kwestionowania zarazem, spójna jest z zastosowaną konwencją literacką, będącą złamanym pamiętnikiem, jednocześnie zgodnym z gatunkowym wzorcem, a zarazem go rozbijającym mrocznymi wyznaniem narratora i łamaniem stylistycznej konsekwencji.

Z podobnym łamaniem formy i ambiwalencją wobec tradycji literackiej mamy do czynienia w innym wybitnym dziele literatury polskiej (i światowej, o czym warto pamiętać): *Bajkach robotów* Stanisława Lema. Autor *Cyberiad* łączy konwencję baśniową z SF, konfrontując różne optyki (magiczną z naukową), dyskursy i style⁹. Dobrą ilustracją tej praktyki jest początek *Trzech elektrycerzy*:

Żył raz pewien wielki konstruktor-wynalazca, który nie ustając, wymyślał urządzenia niezwykle i najdziwniejsze stwarzał aparaty. Zbudował był sobie maszynkę-okruszynkę, która pięknie śpiewała, i nazwał ją ptaszędło. Pieczętował się sercem śmiały i każdy atom, który wyszedł spod jego ręki, nosił ów znak, że dziwili się potem uczeni, odnajdując w widmach atomowych migotliwe serduszka¹⁰.

⁷ W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Kraków 1986, s. 16.

⁸ Ibidem, s. 29.

⁹ Opisał to trafnie R. Handke (*O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 50–68).

¹⁰ S. Lem, *Cyberiada*, Chotomów 1990, s. 9.

W literaturze pojawiają się także nawiązania do gatunków para- i nieliterackich. Tutaj przywołam nieco osobliwy przykład, pokazujący, że intertekstualność — zjawisko wychodzące poza sferę tekstów i dotyka także rzeczywistości — konkretnego społeczno-politycznego „tu i teraz”¹¹. Chodzi o zbiór donosów (wszak to też gatunek użytkowy) napisanych w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX w. przez Sławomira Mrożka. Autor odnosi się do (niestety) popularnej ongiś formy użytkowej, parodiując ją, ale i trafnie opisując atmosferę życia w PRL:

DO SŁUŻBY BEZPIECZEŃSTWA

Donoszę, że jest niebezpiecznie. Onegdaj jacyś osobnicy wtargnęli do mojego mieszkania podczas mojej w nim obecności i rozrzucili wszystkie moje rzeczy osobiste, łącznie z pościelą. Jakby czegoś szukali, ale zapytani, czego szukają, nie udzielili odpowiedzi. Zaznaczam, że było to w nocy. Mój najmłodszy syn został pobity w bramie wejściowej przez nie znanych mu sprawców, którzy tam czekali na niego. Ja sam, kiedy idę ulicą, jestem śledzony przez również nie znanych mi osobników. Moja żona otrzymuje nieprzyzwoite anonimy. Mój telefon wydaje dziwne dźwięki, tak że boję się rozmawiać przy jego pomocy. Ja i moja rodzina żyjemy w strachu przed tymi niebezpieczeństwami. Proszę więc Służbę Bezpieczeństwa, żeby nas wzięła w opiekę i zapewniła nam bezpieczeństwo.

Obywatel.

DO BIURA DONOSÓW

Donoszę, że mój sąsiad A. Nieznos nie donosi.

Sławomir Donosek¹².

Nie mamy tu zatem do czynienia z literackim dialogiem artystów lub uobecnianiem tradycji (w formie mniej lub bardziej aktywnej), ale wykorzystaniem formy użytkowej (prowadzącej ponadto dość pokątny żywot) do demaskacji realiów życia w czasach dyktatury. Donosy Mrożka mówią o tym, o czym donosić

¹¹ Taki zakres intertekstualności (relację tekst — świat) opisuje także R. Nycz w swoim klasycznym już ujęciu tego zjawiska (*Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993).

¹² S. Mrożek, *Opowiadania i donosy (1980–1989)*, Warszawa 1999, s. 257, 260.

nie trzeba, a nawet nie wolno, podmioty mówiące obu zacytowanych powyżej tekstów zdają się dysymulować — udawać niewiedzę; autor *Tanga* stosuje tu jedną z odmian ironii.

W ten sposób doszliśmy do zjawisk literackich, które przekraczają sferę artystycznych tekstów, łącząc w sobie różne dyskursy¹³. Tego rodzaju interdyskursywność charakteryzuje według Rolanda Barthes'a całą literaturę¹⁴ — co wydaje się nieco zbyt szerokim ujęciem. Z pewnością zaś mamy też do czynienia z taką grupą utworów, w których nie tylko chodzi o walory estetyczne, a które wykraczają poza obszar pisarstwa artystycznego w stronę innych dyskursów, eksplorując je oraz zmieniając ich usytuowanie (także wobec języka i literatury), a także pozycję literatury jako dyskursu.

Najbardziej egzotyczne, jak się wydaje, są interdyskursywne związki literatury z dyskursami nauk ścisłych. I tu w literaturze polskiej twórczość Stanisława Lema jest wzorcowym i wybitnym przykładem. Niemal cała jego twórczość mieściłaby się w tym kręgu, ale jako szczególnie intrygujący przykład można podać *Apokryfy* — wydane wspólnie zbiory wstępów i recenzji fikcyjnych, nieistniejących dzieł (osobno pt. *Doskonała próżnia* i *Wielkość urojona*). Lem swobodnie, ale bez konieczności zachowania naukowej precyzji przemieszcza się między różnymi obszarami nauk, nieraz pozwalając sobie na swobodny ton. Znamienny jest tu wstęp, autorecenzja demaskująca cały zabieg i piętrząca zarazem poziomy instancji nadawczych: „I jedynym fortelem, jakiego mógłby jeszcze użyć kluczący Lem, byłby kontratak: w postaci twierdzenia, że to nie ja, krytyk, lecz on sam, autor, napisał niniejszą recenzję i uczynił z niej kolejną część *Doskonałej próżni*”¹⁵.

Innym intrygującym — bo poetyckim (a właściwie poetycko-eseistycznym) przykładem są *Eliksiry nauki* H.M. Enzensbergera, będące literackim komentarzem (?), polemiką (?), dialogiem (?) z matematyką:

¹³ Nie rozwijam tu kwestii wieloznaczności pojęcia dyskursu we współczesnej humanistyce (zob. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2002, s. 48 i nast.).

¹⁴ Zob. R. Barthes, op. cit.

¹⁵ S. Lem, *Apokryfy*, Kraków 1998, s. 13.

Hommage à Gödel

Teoremat Münchhausena: koń, bagno i czupryna,
jest czarujący, lecz nie zapomnij:
Münchhausen był łgarzem.

Teoremat Gödla działa na pierwszy rzut oka
trochę niepozornie, lecz pomyśl:
Gödel miał rację.

„W każdym dostatecznie zupełnym systemie
można sformułować twierdzenia,
których w ramach tego systemu
nie można ani udowodnić, ani obalić,
chyba że sprzeczny byłby sam system”.

Możesz swój własny język
opisać we własnym języku,
lecz niezupełnie.

Możesz swój własny mózg
zgłębić własnym mózgiem,
lecz niezupełnie.

Itp. (...)

Każdy możliwy jeździec,
więc także Münchhausen,
więc także ty jesteś subsystemem
dostarczenie zupełnego bagna. (...)

Twierdzenia te weź do ręki
i ciągnij!

Matematycy

Pierwiastki, co nigdzie nie mają korzeni,
odwzorowania dla zamkniętych oczu,
zarodki, wiązki, pofałdowania, włókna:

ten najbliŹszy ze wszystkich Źwiatów
za swymi wiąztkami, przecięciami i powłokami
jest waszĄ ZiemiĄ Obiecana.

Butnie zatracacie się
w nieprzeliczalności, w zbiorach
pustych, jałowych, obcych
w gęstych sobie zbiorach z zaŹwiatów. (...)

Wtedy, z czterdziestką na karku, siedzicie,
o teolodzy bez Jehowy,
wyłysiali i na lęk wysokości cierpiący,
w garniturach zwietrzałych
za pustym biurkiem,
wypaleni, o Fibonaccie,
o Kummerze, o Gödlu, o Mandelbrocie,
w czyŹścu rekursji¹⁶.

Teksty te pokazujĄ, Źe literatura wkraczać moŹe na obszar nauk bardzo odległych od bliskiej literaturze humanistyki — co nie znaczy, Źe jej unika. Dobrym przykładem jest historia, nie tylko bliska piarstwu artystycznemu, ale takŹe w wieku dwudziestym dotkliwie obecna, według formuły Jerzego Stempowskiego „spuszczona z łańcucha”. W literaturze wŹpółczesnej Linda Hutcheon dostrzeŹga zjawisko nazwane przez niĄ historiograficznĄ metapowieŹciĄ, która „dĄŹy do umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji. Jest to rodzaj powaŹnie ironicznej parodii, która osiĄga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierajĄ równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w parodystycznym przeformowaniu tekstualnej przeszłoci zarówno Źwiata, jak i literatury”¹⁷. Skutkiem tego musimy uznać tekstualny charakter naszej wiedzy, moŹe nawet Źwiata, który moŹemy poznawać tylko poprzez opowieŹci o nim. Zatem powieŹci takie jak *Imię róŹy* Umberto Eco czy *Blaszany bębenek* Güntera Grassa nie tylko stanowią literackĄ eksplorację historii, ale w istocie podwaŹajĄ wyjątkowoŹ historioigrafii, a takŹe jej status jako dyskursu referen-

¹⁶ H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozĄ*, tłum. S. LeŹniak, Gdańsk 2016, s. 5, 25.

¹⁷ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieŹć: parodia i intertekstualnoŹ historii*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładow*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 388.

cyjnego, docierającego wprost do rzeczywistości. Literatura ma też zdolność do autokrytycyzmu wobec samej siebie i swojego tworzywa, jak w zjawisku zwanym przez Zofię Mitosek „mimesis krytyczną”¹⁸, czego interesującym przykładem jest przemówienie dyrektora operetki z Mroźkowej *Rzeźni*:

Panie i panowie, szanowni obywatele, dostojni ojcowie miasta i zaproszeni goście oraz ty, droga młodzieży... Ach, co też ja mówię. Szanowne organizmy, drogie funkcje biologiczne oraz społeczne, dostojne procesy przemiany materii, szanowne systemy psycho-fizykalno-socjalne, czyli układy energetyczno-informacyjne, labilne, lecz przejściowo stabilne. O wy, produkty ewolucji, czcigodna synteza białka. Mam zaszczyt powitać was na uroczystym otwarciu... Ach, przepraszam. „Zaszczyt” to słowo z lamusa, dobre w przestarzałym słowniku wartości, jakże dziś bezwartościowym (...) Neuron wart jest neurona i neurony nie mogą zaszczycać się nawzajem. Pac wart jest pałaca, a pałac Paca, Pac Paca i pałac pałaca. Więc niech ci się nie wydaje, strukturo, że możesz komukolwiek przynieść zaszczyt albo hańbę¹⁹.

Mroźek, zderzając ze sobą różne dyskursy, relatywizuje je, ale przede wszystkim pokazuje, że jesteśmy uwięzieni w języku i choć możemy krytycznie się do niego odnieść — ale czyniąc to jedynie za pomocą jego samego, utwierdzając nas w tej niewoli.

Warto przy okazji wspomnieć o tym, że interdyskursywne wycieczki literatury łączą się ze znanym od dawna zjawiskiem korespondencji sztuk — i wciąż uprawianym. Choć wiążemy to zjawisko przede wszystkim z powinowactwami z malarstwem, to przecież dotyczy to także muzyki, i to nie tylko w zakresie organizacji brzmieniowej utworu literackiego:

W.H. Auden

J.S. Bach

Johann Sebastian Bach

Znał na wylot *musikalisches Fach*;

Nic nie jest bardziej Kluge

Niż jego *Kunst der Fuge*.

¹⁸ Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, w: eadem, *Mimesis*, Warszawa 1997.

¹⁹ S. Mroźek, *Rzeźnia*, w: idem, *Teatr 4*, Warszawa 1997, s. 71.

Haydn

Joseph Haydn

Nie czytał tego, co pisał John Dryden,

I, osobliwa zbieżność, Dryden

Także nie słuchał tego, co komponował Haydn²⁰.

Także związki z filmem możliwe są do wykorzystania w literaturze, czego przykładem może być amerykańska powieść postmodernistyczna, mocno zanurzona (w polemiczno-aprobatywnej ambiwalencji) w kulturze popularnej:

R. Coover

Wieczór w kinie (rozd. *Film rysunkowy*)

Rysunkowy człowiek jedzie rysunkowym samochodem do rysunkowego miasta i przejeżdża prawdziwego człowieka. Prawdziwy człowiek wyszedł prawie bez szwanku (rysunkowy samochód właściwie nic nie waży), nie odniósł poważniejszych obrażeń, niż gdyby liżąc kopertę zadrasnął sobie wargę. A jednak czuje, że jest poszkodowany, rusza więc na poszukiwanie policjanta. W pobliżu nie ma prawdziwych policjantów, toteż prawdziwy człowiek zwraca się ze skargą do policjanta rysunkowego. (...) Po powrocie do domu człowiek pokazuje żonie rysunkowy samochód, który teraz z łatwością mieści się w dłoni. (...) Zerknąwszy w lustro stwierdza, że ponad rysunkową serwetką, którą zetknął sobie za kołnierzyk i która nadal zwisa jak wywalony jęzor, wyrosło mu dwoje rysunkowych uszu. Uszy sterczą po bokach głowy jak motyle skrzydła. „No, no — myśli człowiek, żywo machając swymi nowymi uszami (choć może to one nimi machają) — jest jeszcze dla mnie jakaś nadzieja...²¹”.

Taka szeroka interdyskursywna praktyka, także w zakresie korespondencji sztuk, stała się cechą postmodernizmu, który według Lindy Hutcheon cechuje się skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością²².

²⁰ S. Barańczak, *Fioletowa krowa. 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona. Antologia*, Kraków 2007, s. 201.

²¹ R. Coover, *Wieczór w kinie*, tłum. M. Kłobukowski, Warszawa 1991, s. 146, 150, 151.

²² L. Hutcheon, op. cit., s. 378. Oczywiście zarówno kwestia specyfiki postmodernizmu, jak i miejsca praktyk intertekstualnych w jego ramach to szeroki temat, który tu jedynie sygnalizuję.

Na koniec chciałbym zająć się pokrótce intertekstualnym aspektem związków literatury z filozofią, a dokładnie parodią filozoficzną²³. To wprawdzie dość wąskie zagadnienie, ale ze względu na swoją wieloaspektowość i wieloznaczność stanowi moim zdaniem bardzo ciekawy przejaw intertekstualności i interdyskursywności. Parodia, rozumiana jako powtórzenie z zachowaniem krytycznej różnicy²⁴, zawiera w sobie ambiwalencję — akceptację (nie parodiuje się czegoś mało znaczącego, a powtórzenie jest gestem potwierdzenia wartości) i polemikę (w krytycznej hiperbolizacji i/lub transformacji parodiowanego wzorca).

Parodia filozoficzna może odnosić się do pisarstwa konkretnego filozofa lub nurtu. Z tą ostatnią sytuacją mamy do czynienia na przykład u Stefana Themersona, w którego opowiadaniach pojawia się koncepcja poezji semantycznej — artystycznej aplikacji filozofii analitycznej. Zabieg taki kryje w sobie wspomnianą powyżej parodystyczną ambiwalencję. Piosenka *Jak to na wojence ładnie* w przekładzie na poezję semantyczną brzmi: „Jak ładnie jest w czasie tego otwartego konflikciku pomiędzy narodami / Jak miło jest w czasie tych czynnych międzynarodowych wrogostek dokonywanych za pomocą siły oręża”²⁵. Trudno tu wprawdzie wskazać, do którego konkretnego tekstu odnosi się w swoim opowiadaniu Themerson, niemniej intertekstualny adres jest czytelny, szczególnie jeśli sięgnąć do innych tekstów tego autora, polemicznie zainteresowanego brytyjską filozofią analityczną.

Parodia filozoficzna dotyczyć może uznanych w filozofii metod myślenia. Może przybierać charakter logicznego zabiegu redukcji do absurdu. Prostym przykładem może być *Herbata i kawa* Mrożka, gdzie bohater, będąc konsekwentnym idealistą, przypomina osiołka Buridana. Osioł ten zdechł z głodu, nie mogąc się zdecydować, z którego worka owsa jeść. Bohater opowiadania nie chce pójść na kompromis, którym byłoby wybranie jednego z napojów; ostatecznie prosi o jedno i drugie oraz... piwo²⁶.

I wreszcie może przybierać charakter parodii samego dyskursu filozofii. U Kołakowskiego w *Poezji filozoficznej St. Jachowicza* (o wierszu *Pan Kotek był chory*) pojawia się następujący wywód:

²³ Zob. M. Michalski, op. cit., s. 187–199.

²⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York–London 1985, s. 32.

²⁵ S. Themerson, *Bayamus*, w: idem, *General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 81.

²⁶ S. Mrożek, *Małe prozy*, Kraków 1990, s. 144.

Fabula tego utworu uderza, przy pierwszej lekturze, wyrafinowaną prostotą, niejaką chropowatą i surową wstrzemięźliwością, która nie pozwala autorowi w opisie rzeczy wykroczyć poza ich jakości elementarne, najbardziej jawne i najbardziej konieczne. Jest to zapis oschły, po hemingwayowsku zwięzły i tym bardziej dramatyczny w wymowie ostatecznej, że tak rygorystycznie ściągnięty w ekspozycji faktów. (...) Ta właśnie zaskakująca dialektyka, która podmiot cierpiący zamienia w przedmiot (...) to nieoczekiwane przejście aktywności przez nieożywioną siłę, wprawioną ongi w ruch przez podmiot, nadaje dziełu Jachowicza pewną efektowną prężność, zdynamizowaną przez utrzymany do końca kontrast między zredukowanym milczącym podmiotem i tą złośliwą mocą, którą — jakby dla podkreślenia jej genetyzacji subiektywnej i udobitnienia dystansu — zlokalizował autor przestrzennie wewnątrz podmiotu (choroba żołądka!), a która przecież stała się zaautonomizowaną grozą rzeczową. Mamy tedy autentyczny dramat o alienacji w jej wymiarach ostatecznych, w jej nie dającym się pokonać automatyzmie, który w niepokojącej tożsamości jednoczy w sobie samoistość podmiotu i obcość przedmiotu — dwie cechy sprzeczne, a zbiegające się tam właśnie, gdzie osobowość ulega presji własnego wytworu i zostawiając na nim ślady osobowego pochodzenia, sama nieruchomieje w egzystencji biernej i niemej. Przeniesienie całej konstrukcji w świat animalny pogłębia nieodwracalność owej redukcji i nawet delikatna aluzja końcowa ukazująca ludzki sens dramatu („Tak i z wami, dzieciutki” etc.), zmierza skutecznie do utrwalenia w czytelniku owego niezatartego kontrastu, w obliczu którego wszelka próba odwrotu wydaje się daremna. Nigdzie nie wypowiedziane wprost, płyną przecież podskórnym nurtem, od początku do końca utworu, nieodwołalne słowa: kici, kici...²⁷.

Kołąkowski oczywiście bawi się tu dyskursem filozofii, stosując go do interpretacji trywialnego tekstu literackiego. Ale jednocześnie, ujawniając roszczenia filozofów (a także samego siebie) do opisu wszelkich zjawisk, zarazem autokrytycznie pokazuje nieadekwatność filozofii wobec pewnych (może wszystkich?) obszarów rzeczywistości, jej abstrakcyjność, językową niestosowność czy wręcz idiomatyczność. W końcu, jak pokazuje Kołąkowski w *Ezawie, czyli Stosunku filozofii do handlu*, ten dyskurs okazuje się dramatycznie nieskuteczny. Główny bohater, rozważając propozycję swego brata, stwierdził: „Filozofa interesuje istota, nie nazwa, ergo — mogę spokojnie dokonać wymiany”, był on bowiem „wyznawcą realizmu epistemologicznego i wierzył stanowczo w nieodwracalność stosunków czasowego następstwa, to znaczy w jednokierunkowość czasu oraz

²⁷ L. Kołąkowski, *Poezja filozoficzna Stanisława Jachowicza*, w: idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, t. 3, Londyn 2002, s. 179–180.

nieuchronność przeszłości”. Jak wiadomo, na transakcji skorzystał Jakub, który „wskutek nieróbstwa stał się idealistą i pragmatystą”²⁸.

Te ostatnie przykłady — podobnie jak niektóre powyżej przywołane — pokazują, że intertekstualność jest zjawiskiem, które nie tylko służy artystycznym motywacjom, także wykorzystującym potencjalne związki literatury z innymi sztukami i dyskursami, ale może służyć poważnej refleksji — nad statusem naszego poznania, języka i różnych form opisu rzeczywistości. I w tę stronę zdaje się zmierzać stosowanie intertekstualności i pojmowanie jej przez czytelników i badaczy, o czym świadczą współczesne zwroty w humanistyce²⁹. Nic w tym dziwnego, wszak sztuka nie jest tylko dla sztuki...

²⁸ L. Kołakowski, *Bajki różne. Opowieści biblijne. Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 125.

²⁹ Np. narracyjny, performatywny, polityczno-etyczny, doświadczeniowy, kulturowy, posthumanistyczny.

STRESZCZENIE

Artykuł prezentuje wybrane zjawiska w zakresie intertekstualności, interdyskursywności i korespondencji sztuk z zakresu współczesnej literatury, głównie polskiej. Intertekstualność jest kategorią dobrze osadzoną we współczesnym literaturoznawstwie, choć refleksja na tym obszarze obecnie rzadko jest rozwijana, nie ma zatem potrzeby prezentacji klasycznych już ujęć teoretyczno-literackich. Praktyka literacka w tym zakresie nieustannie chętnie wykorzystuje tę kategorię, podobnie jak interdyskursywność rozumianą jako łączenie w tekście różnych dyskursów, dialog i polemikę między nimi. Ma to miejsce szczególnie w twórczości doby postmodernizmu, ale także w pisarstwie szeroko rozumianego modernizmu. Również znane od dawna zjawisko korespondencji sztuk można rozpatrywać jako aspekt intertekstualności. W artykule zaprezentowano wybrane przykłady nawiązań międzytekstowych (głównie aluzji i stylizacji) dotyczących organizacji brzmieniowej (w wersyfikacji), kompozycji, konwencji gatunkowej, a także związków literatury z filozofią, szczególnie opartych na parodii rozumianej zgodnie z klasycznym już ujęciem Lindy Hutcheon jako powtórzenie z zachowaniem krytycznej różnicy. Filozoficzną parodię cechuje ambiwalencja (docenienie za sprawą repetycji, jak również krytyczny dystans) w stosunku do szkół myślenia lub konkretnych koncepcji filozofów, jak również do szeroko rozumianego dyskursu akademickiej filozofii. Omówione w artykule zjawiska ilustrują fragmenty tekstów Juliana Tuwima, Cypriana Kamila Norwida, Mariana Piechała, Tomasza Różyckiego, Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Roberta Coovera, Stanisława Lema, Wystana Hugh Audena, Hansa Magnusa Enzensbergera, Stefana Themersona i Leszka Kołakowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE: intertekstualność, interdyskursywność, korespondencja sztuk, parodia, literatura i filozofia

ABSTRACT

Intertextuality, interdiscoursiveness, and correspondences — literary practices

The paper presents selected phenomena of intertextuality, interdiscoursiveness, and correspondence of arts in contemporary literature, especially Polish. In spite of intertextuality being a category well recognized in the contemporary theory of literature, it seems rarely developed nowadays, so there is no need to present well known and classic theoretical concepts. Both intertextual and interdiscursive literary practices, the latter understood as creating dialogical or polemical relations among discourses, are widespread, especially in postmodernism and late modernism, and the phenomenon of the correspondence of arts can also be considered an aspect of intertextuality. This article focuses on the selected examples of intertextual references (mainly allusions and stylization) in sound realization of ideas (versification), composition and genre conventions, as well as relations between literature and philosophy, especially those of parodic character conceived — according to the classic concept of Linda Hutcheon — as a repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. Philosophical parody is characterized by ambiguity (repetition means acceptance, parodic exaggeration gives critical distance) towards philosophical schools and academic discourse of philosophy. Selected phenomena are presented on the examples from texts by Julian Tuwim, Cyprian Kamil Norwid, Marian Piechal, Tomasz Różycki, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Robert Coover, Stanisław Lem, Wystan Hugh Auden, Hans Magnus Enzensberger, Stefan Themerson, and Leszek Kołakowski.

KEYWORDS: intertextuality, interdiscoursiveness, correspondence of arts, parody, literature and philosophy

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak Stanisław, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007.
- Barthes Roland, *Wykład*, tłum. Tadeusz Komendant, „Teksty” 1979, nr 5, s. 9–29.
- Coover Robert, *Wieczór w kinie*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa 1991.
- Eizensberger Hans Magnus, *Eliksiry nauki*, tłum. Sławomir Leśniak, Gdańsk 2016.
- Gombrowicz Witold, *Bakakaj*, Kraków 1986.
- Handke Ryszard, *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 50–68.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York–London 1985.
- Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 378–398.
- Kołąkowski Leszek, *Bajki różne. Opowieści biblijne. Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990.
- Kołąkowski Leszek, *Poezja filozoficzna Stanisława Jachowicza (o „Pan Kotek był chory”)*, w: idem, *Pochwała niekonsekwencji*, t. 3, Londyn 2002, s. 178–180.
- Lem Stanisław, *Apokryfy*, Kraków 1998.
- Lem Stanisław, *Cyberiada*, Chotomów 1990.
- Michalski Maciej, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2002.
- Mitosek Zofia, *Mimesis krytyczna*, w: eadem, *Mimesis*, Warszawa 1997, s. 123–151.
- Mrożek Sławomir, *Małe prozy*, Kraków 1990.
- Mrożek Sławomir, *Opowiadania i donosy (1980–1989)*, Warszawa 1999.
- Mrożek Sławomir, *Rzeźnia*, w: idem, *Teatr 4*, Warszawa 1997, s. 7–85.
- Norwid Cyprian Kamil, *Bema pamięci żałobny rapsod*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór Barbary Stelmaszczyk-Świontek, Łódź 1988, s. 77–78.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.
- Piechal Marian, *Pożegnanie Norwida*, w: Małgorzata Mikołajczak, *Wersyfikacja. Teksty do ćwiczeń dla studentów*, Wałbrzych 2000.
- Różycki Tomasz, *Dwanaście stacji*, Kraków 2004.
- Themerson Stefan, *Bayamus*, w: idem, *General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 5–114.
- Tuwim Julian, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977.

am