

Ezio Raimondi

Od formalizmu do pragmatyki literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/3, 307-318

1987

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.

EZIO RAIMONDI

OD FORMALIZMU DO PRAGMATYKI LITERATURY

Krystalizowanie się opisowych modeli poetyki synchronicznej skłania dziś bardziej niż kiedykolwiek badaczy literatury do ponownego przemyślenia doświadczeń początków rosyjskiego formalizmu. Wystarczy porównać antologię i historyczne zarysy tego kierunku mające przekazać jego obraz przyszłym pokoleniom, aby zdać sobie sprawę, że kanoniczna interpretacja tzw. metody formalnej, głównie za sprawą kultury francuskiej, zakorzeniona jest w dychotomii synchronii i diachronii ustanowionej przez de Saussure'a, izolującej w większym stopniu zjawisko formy z kontekstu jej społecznej realizacji, niż było to zamiarem samych twórców od Jakobsona do Ejchenbauma i Tynianowa w ich nieuniknionej polemice z pseudoobiektywnym encyklopedyzmem krytyki historyczno-pozytywistycznej. Bardziej niż na hasła i paradoksy literackiej batalii zwracać należy uwagę na wewnętrzną logikę eksperymentów, niepokój heurystycznych hipotez, na sprzeczności badań wieloperspektywicznych, które powinny w końcu określić swoistość, spójność systemu językowego drugiego stopnia, jakim jest właśnie literatura.

Świadectwem takiej postawy, otwartej na wiele możliwości, jest listowny dialog pomiędzy Trubieckim a Jakobsonem w latach 1920—1930, dialog, którego echo odnaleźć można w eseju Trubieckiego *Il „Viaggio al di là dai tra masi” di Afanasij Nikitin come monumento letterario*, za-

[Ezio Raimondi, urodzony w 1924 r. w Lizzano di Belvedere (Bologna); wykładał początkowo historię teatru; obecnie profesor literatury włoskiej na uniwersytecie w Bolonii. Członek komitetu redakcyjnego czasopisma „Lingua e stile”. Zajmuje się historią, krytyką i teorią literatury. Najważniejsze publikacje: *Letteratura barocca* (1961, wydanie II zmienione 1982), *Rinascimento inquieto* (1965), *Tecniche della critica letteraria* (1967, wydanie II poszerzone 1983), *Politica e commedia* (1972), *Scienza e letteratura* (1978), *Poesia come retorica* (1980), rozdział *Retoriche e poetiche dominanti* (wraz z A. Battistinim) w 3. tomie *Letteratura italiana* (red. A. Asor Rosa, 1984), *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime* (1985).

Przekład według: E. Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*. Einaudi, Torino 1983, rozdział *Dal formalismo alla pragmatica della letteratura*, s. 129—145.]

wierającym podwójną propozycję wyprowadzenia z badań nad formami i strukturami literackimi ściślejszego pojęcia ducha i sensu dzieła należącego do innego świata niż świat czytelnika oraz powiązanie technicznych procesów stylistycznych z całością kultury wytwarzającej je i nadającej im znaczenie.

Nie ulega wątpliwości — pisał Trubieckoj w swej genialnej prostocie językoznawcy i antropologa — że istnieje pewien rodzaj paralelizmu w ewolucji różnych aspektów kultury, musi więc istnieć i prawo regulujące taki paralelizm. <...> Potrzebna jest specyficzna nauka sytuująca się poza literaturą, polityką itd., która zajmowałaby się wyłącznie skoordynowanym badaniem paralelizmu w ewolucji różnych i odrębnych dziedzin życia.

Ponowne odkrycie funkcji języka artystycznego w jego złożonej architekturze formalnej nie oznacza więc izolowania literackości „jako takiej” będącej wartością danej epoki, lecz jedynie uznanie „pewnej” literackości, figuratywnej intencji zawartej w historycznej konwencji i świadomości skonstruowanej wewnątrz tematycznej składni systemu kulturowego. Tylko w taki sposób tekst może naprawdę przemówić do percepcyjnej i stylistycznej inteligencji czytelnika.

Prawdą jest, że jeśli odczyta się na nowo niektóre programowe strońce takich badaczy jak Tynianow czy Ejchenbaum, widać wyraźnie, że najbardziej przenikliwi formaliści widzą dzieło sztuki — jakby nie było ono niesprowadzalne do zjawisk mu obcych — w wielorakiej i dynamicznej relacji z innymi seriami lub strukturami rzeczywistości społecznej. Znaczenie form przekracza z kolei serię literacką, odsyła zawsze do faktów i treści życia zbiorowego zapośredniczonych przez język. Tak więc gdy Ejchenbaum wprowadza pojęcie środowiska czy życia literackiego, to, co wysuwa się na pierwszy plan w wypowiedzi krytycznej, to sam sposób istnienia literatury, współczesny kryzys statusu pisarza, nowy stosunek do publiczności, zmiana technicznych warunków komunikacji pisanej jako dialektycznych momentów rozwoju lub zerwania, których skutki w dziedzinie ekspresji mogą być opisane i zrozumiane jedynie pod warunkiem dociekania ich socjologicznej genezy, interferencji, analogii procesów określających ich kierunek. Lecz im bardziej komplikuje się pojęcie formy, punktu stycznego sił i konfliktów regulujących życie literackie, tym bardziej jego dynamiczna interpretacja prowadzi, jak zostało powiedziane, do pragmatyki poza tekstem, do pola działań czytelnika. Stąd też wywodzi się zainteresowanie retoryką, implicytną socjologią słowa stającego się czynem, odwołaniem się do dramatycznej potencjalności intersubiektywnej sytuacji.

Wiadomo też, że konkretne badania formalistów zatrzymywały się w pół drogi z przyczyn wewnętrznych i zewnętrznych, o których pisał niedawno P. V. Zima w swej pracy *Kritik der Literatursoziologie*. Wiadomo również — szczególnie teraz, gdy dysponujemy wreszcie rozdziałami *Słowa o powieści* — że decydujący krok ku fenomenologii komuni-

kacji i recepcji dzieł został dokonany przez Bachtina właśnie dzięki umieszczeniu problemu doświadczenia artystycznego wewnątrz jednolitej kultury i dzięki włączeniu metody formalnej — przy jednoczesnym ujawnieniu jej empirycznych ograniczeń wynikłych z braku podstaw filozoficznych i etycznych — do wielowymiarowej stylistyki socjologicznej, gdzie forma i treść, technika i materia zostają złączone przez praktykę wypowiedzi piszącego i rozdławiającego się w akcie pisania podmiotu. Dla Bachtina wypowiedź jest zjawiskiem społecznym, w którym uczestniczą wszystkie jej elementy, od obrazu akustycznego do najbardziej abstrakcyjnych stratyfikacji semantycznych. Ta dialogowość instytucjonalizuje się w gatunku mieszanym i nie ustabilizowanym, jakim jest powieść, lecz dotyczy też natury każdego tekstu literackiego, nie tylko dlatego, że jego słowo implikuje istnienie słowa innego tekstu wewnątrz przestrzeni metajęzykowej, lecz również dlatego, że jego forma utożsamia się z wyrażaniem aktywnego i aksjologicznego stosunku autora i słuchacza do treści. Aby spostrzec i pojąć estetyczną strukturę dzieła, nie wystarczy uchwycić technikę organizującą jego materiały, konieczna jest twórcza energia, rodzaj mimetycznej mediacji wkraczającej w treść i przemieniającej ją w zdarzenie słowne, kreowanie sensu przez czytelnika. Autonomia formy artystycznej polega na jej zdolności asymilowania zgodnie z własnymi prawami tego, co istnieje poza sztuką, i przeniesienia elementów społeczno-ideologicznych w architektoniczną konfigurację wartości etycznych i poznawczych. Dzięki tej zdolności, twierdzi Bachtin, możliwe staje się przejście od akustycznej i graficznej rzeczywistości słowa, od płaszczyzny składni i intonacji do mówcy, do jego świadomości aktu językowego jako generującego dźwięk znaczący w ramach horyzontu semantycznego mobilizującego człowieka w jego konkretnej pełni jednostki śmiertelnej. Nie jest więc możliwe posługiwanie się słowem bez inicjatywy semantycznej świadomej swej roli i wszelka wypowiedź odsyła do konstytuującej się aktywności, tak jak gdyby wypowiedzi „ja” musiało powrócić do siebie samego i do swej dynamicznej jedności podmiotu.

Spekulatywny język wczesnych prac Bachtina może nasuwać myśl o idealizmie neohumboldtowskim lub subiektywnym (jak nazywa go Wołoszynow w pracy *Marksizm i filozofia języka*), lecz wrażenie to okazuje się mylne, gdy weźmiemy pod uwagę jego krytykę formalistycznej poetyki oraz propozycję, posługującą się dialektycznym pojęciem treści, nowej semantyki tekstu literackiego, już nieobojętnej wobec ideologii i historii, skoro partycypują one w dialogowej rzeczywistości słowa, w społecznych mechanizmach świadomości i komunikacji. W ten sposób idea języka jako „*energeia*” rozwija się i modyfikuje, stając się teorią wypowiedzi i konstytuowania sensu będącego zawsze, według słów Kristevy, sensem konkretnym i historycznym, powiązaniem ze stosunkiem podmiotu do swej własnej wypowiedzi. Zarówno w wypadku, gdy widzi

się w nim autora, jak i wtedy, gdy spełnia on rolę czytelnika na drugim biegunie procesu literackiego, podmiot Bachtina pozostaje postacią społeczną, ośrodkiem sił wspólnych, lecz o zróżnicowanej historii, postacią wyposażoną w sieć relacji i kontaktów. Można więc podkreślać jego podmiotowość, nie czyniąc z niej absolutu, pojmując ją jako stały element energii niezbędnej dialogowości. Staje się ona jeszcze ważniejsza, gdy mamy przed sobą tekst, w którym percypowanie form zależy właśnie od przenikliwej świadomości działalności językowej generującej tekst, tj. gdy mamy do czynienia z pewną wartością, stanowiskiem wobec historii. I dlatego tak jak każde dzieło sztuki zakłada aksjologiczne usensowienie przenikające wszystkie jego warstwy, tak i lektura musi uaktywnić pewne znaczenie, dialogowy stosunek odbicia i zróżnicowania, aby móc zrekonstruować wewnętrzną semantykę struktur formalnych sprawiającą, że słowo żyje również w swej materii graficznej, na wciąż obecnym tle wielkich cyklów literatury.

W systemie kulturowym, którego częścią jest również literatura, tekst i czytelnik spełniają funkcję monad skoordynowanych za pomocą morfologii wyrażania, określającej ich historyczną indywidualność, monad zanurzonych w żywym i konkretnym środowisku języka i jego rejestrów społeczno-ideologicznych wpływających na język literacki rozwarstwiający się z kolei zgodnie z hierarchią gatunków i paradygmatów. Każda wypowiedź wyraża pewną orientację, pewną semantyczną intencję poprzez wielopłaszczyznowość tego dialogu.

Uderza fakt, że również w europejskich badaniach literackich niezależnie od przykładu Bachtina pojawia się w latach jego *Problemów poetyki Dostojewskiego* szereg prób nowej analizy formalnej mającej być zarazem semantyką kultury; nic też dziwnego, że dopiero dziś zaczyna się rozumieć jego nowoczesność wyprzedzającą swą epokę. Przychodzą natychmiast na myśl cytaty z André Jollesa nie tyle z jego *Prostych form*, ile z esejów o *Dekameronie* albo z *Travestimenti letterari: cavaliere, pastore, picaro*, lub z bliskiego mu, choć sytującego się na linii równoległej Clemensa Lugowskiego, autora *La forma dell'individualità nel romanzo*, gdzie nieprzypadkowo znajduje się dający wiele do myślenia rozdział o Boccacciu. Jeśli dla Lugowskiego opozycja formy i treści musi ustąpić perspektywie zakładającej, że same formy zawierają pewną intencję i są historią, historią oderwania się człowieka od mitycznego świata wewnątrz struktury społecznej, to Jollesa interesuje ujawnienie na podstawie analogii pomiędzy modą, świętem i sferą *imaginarium*, aparatu antropologicznego literatury, tak jak artykułuje się on w gatunku epickim, pastoralnym i łotrzykowskim zgodnie z trzema kierunkami: w górę, w dół i na zewnątrz, wyznaczającymi próby ucieczki człowieka z kultury codzienności po to, by móc się identyfikować kolejno z bohaterem, pasterzem czy włóczęgą, przechodząc od wzniosłości do groteski. Aby użyć słów samego Jollesa, literatura rozumiana jest jako energia,

jako zrealizowanie dzięki formie pewnej mocy; na tej podstawie produkty literackie, konwencje, metamorfozy układają się genetycznie wewnątrz dialektyki związanej z każdym systemem kulturowym, wyposażone w splecione z sobą wartości, również etyczne. Włóczęga i rycerz reprezentują przygodę i ruch, pasterz — spokój i statyczność, rycerz i pasterz bronią społecznego prestiżu, włóczęga jest go pozbawiony, pasterz i włóczęga kosztują radości życia, podczas gdy rycerzowi przypada w udziale trud i znój własnego losu.

Lecz ostatecznie, choć solidne i przemyślane, typologie Jollesa i Lu-gowskiego sytuują się poza teorią komunikacji, mimo że nie ignorują całkowicie postaci czytelnika, ponieważ zajmują się przede wszystkim mitycznymi strukturami form literackich, totalnością sensu dzieła sztuki, lingwistycznymi gestami odpowiadającymi pewnemu obrazowi świata w momencie, gdy przemienia się on w opowiadanie. Prawdziwą socjologię literatury jako procesu komunikacyjnego, bezpośrednio związaną z badaniami formalistów, lecz nie Bachtina, odnaleźć można natomiast w funkcjonalnej estetyce Mukařovskiego od chwili, gdy przeciwstawiając w recenzji pracy Szklowskiego *O prozie* tezie, że wszystko w dziele jest formą, antytezę, że wszystko w dziele jest treścią, głosił, że sztuka jest zjawiskiem społecznym w zróżnicowanej korelacji z innymi seriami, lecz że jej specyficzną funkcję określa jedynie dążenie do autonomii, tak jak dzieje się to zresztą z każdą serią systemu we wzajemnym oddziaływaniu jednej serii na drugą. Nie ma sensu powtarzać tu rzeczy powszechnie znanych, choć nasz obraz kultury praskiej w chlubnych latach Koła pozostaje nadal fragmentaryczny i wymaga uzupełnień np. typu inteligentnego opracowania Ladislava Matejki *Sound, Sign and Meaning*. Najzdolniejszy uczeń szkoły Mukařovskiego, Feliks Vodička, napisał, że poetyka historyczna mistrza rozpoczyna się tam, gdzie zatrzymały się metodologiczne sformułowania Tynianowa i Jakobsona oraz uzupełnienia Ejchenbauma. Jej najważniejszy element, dodaje, to pojęcie wartości łączące się z pojęciem funkcji estetycznej i spajające w ten sposób świat sztuki z antropologiczną strukturą człowieka. Tą wartością jest nieukończona seria realizacji artystycznych odpowiadających wielorakim aspektom jakościowym istoty ludzkiej jako jednostki, członka i częściowo produktu społeczeństwa, w którym żyje, społeczeństwa również w wiecznym stawaniu się. A ponieważ nie może się ona wyczerpać raz na zawsze w jednym dziele, wartość ta wymaga ciągłej odnowy w coraz to inny sposób nie wpisany jeszcze w świadomość zbiorową. Tekst literacki ukazuje się więc jako znak o wielorakiej organizacji, gdzie integrują się wartości estetyczne i pozaestetyczne, według hierarchii zmieniających się nieuchronnie wraz ze zmianą norm lub postulatów sądu i gustu. W akcie osądu zatem struktura tekstu spotyka się ze strukturą normy literackiej. Tylko w momencie lektury dzieło zostaje zrealizowane artystycznie i staje się dzięki czytelnikowi przedmiotem estetycznym, podległym nowym wa-

riantom kombinatoryjnym, których spójność zależy od intensywności twórczego impulsu recepcji.

Oczywiście, kto chce usytuować krytyczną myśl Mukařovskiego w kontekście heurystycznym bardziej dostosowanym do złożoności jej historii, ten musi również zastanowić się, jak odbija się ona i rozwija w pracach czeskiej semiotyki, od Vodičky do młodszego odeń Červenki, tak bliskiej zresztą temu, co po Jaussie i jego grupie badaczy nazywa się estetyką recepcji. Będąc historykiem literatury bardziej niż językoznawcą, choć wierzy on w ścisłą więź lingwistyki z historią literatury, Vodička zgłębia kwestię biegunowości dzieła i publiczności, tekstu i lektury, wprowadzając do systematycznej analizy norm następujących po sobie w czasie wewnątrz cyklu stylistycznych doświadczeń, kategorię konkretyzacji wywodzącą się z fenomenologii Ingardena, aby określić za jej pomocą, idąc właśnie śladem Mukařovskiego, obraz dzieła odbity w świadomości tego, dla kogo dzieło reprezentuje przedmiot estetyczny. Podczas gdy Ingarden przyjmuje tę kategorię jako jednoznaczny i statyczny aspekt struktury literackiej, u Vodičky konkretyzacja kojarzy się z dynamiką będącą efektem nierównomiernej relacji diachronicznego poziomu strukturalnego ustalonego w dziele i ewolucyjnej serii literackiej normy. Za każdym razem, gdy tekst zostaje włączony, poprzez percepcję tego, kto postrzega, w nowe powiązania, gdy chodzi zarówno o odmienną strukturę społeczną, jak i o inne kryteria gustu, zostają uznane za estetyczne jego cechy jeszcze nie znane lub nie ustalone. Ponieważ analizuje się ją zawsze na tle struktury aktualnej tradycji literackiej, wewnętrzna struktura dzieła nabiera wciąż nowego charakteru ze względu na zmiany warunków czasowych, geograficznych, społeczno-politycznych i w pewnym stopniu — również indywidualnych. Refleksja nad recepcją dzieła oznacza więc rekonstrukcję jego konkretyzacji.

Natomiast w pracach Červenki tym, co konkretyzuje się w semiotycznym doświadczeniu, jest przede wszystkim znaczenie lub raczej zespół wartości semantycznych, ponieważ tekst stanowi kompleks norm, potencjalną ekspresję, której znaczenie ustalone być może jedynie poprzez konfrontację z kodem i z indywidualnym wysiłkiem odbiorcy, do którego tekst się zwraca. Dzieło ukazuje się jako zespół znaczeń ustrukturalizowanych i zhierarchizowanych, podzielonych na szereg podzespołów odróżniających się od siebie, a zarazem nawzajem się przenikających. Nie mogą być one zredukowane do zespołów kodu genetycznego wewnętrznego w stosunku do formującego się tekstu, lecz otwarte są na nowe kody będące z kolei zorganizowanymi kompleksami instrukcji obowiązujących intersubiektywnie twórczą i autonomiczną działalność tego, kto się nimi posługuje. Znamienne, że w dyskusji nad komunikacyjną funkcją znaku językowego Červenka odwołuje się wyraźnie do Chomsky'ego i jego ponownego odczytania Humboldta. Proces, w którym elementarne znaczenia łączą się w związki znaczeń dających następnie początek ca-

łościowemu sensowi dzieła, stanowi część pewnego rodzaju fenomenologii przedmiotu estetycznego i jego konstytuowania się w świadomości indywidualnego odbiorcy poinstruowanego przez zbiorowy repertuar informacji i norm. Poza świadomością i jej aktem percepcji przedmiot estetyczny istnieje tylko potencjalnie jako pole możliwości ograniczone z jednej strony przez charakter implikowanej struktury, z drugiej — przez uznany kod porządku społecznego. Tekst jest produktem o obiektywnym statusie historycznego faktu, lecz jego znaczenie wymaga produkcji, aktywności ujmującej polifoniczną potencjalność literackiego znaku w podwójną postać, płynną i zmienną, *signifiant* i *signifié*.

Dynamika komunikacji literackiej przemieniającej się w nowego rodzaju dialog pomiędzy *absentia* i *praesentia* pozwala Července, wciąż w zgodzie z Mukařovskim, a w mniejszym stopniu z semiologami francuskimi, umieścić na końcu struktury znaczeń dzieła, niczym jego epilog i całościową realizację, osobowość podmiotu, którego nie należy mylić z rzeczywistym obrazem autora, choć jest on doń podobny i zawdzięcza mu swą historyczną realność, swą kulturową stratyfikację. W istocie osobowość nie jest tym, co wyraża się w dziele, lecz tym, co konstytuuje się poprzez dzieło, podobna do pola magnetycznego, twórczej działalności przenikającej do struktury znaczenia i łączącej jej różne składniki. Jako znak dzieła, zgodnie z terminologią Peirce'a, może być określone jako wskaźnik zawierający w sobie to, czego jest wskaźnikiem, lub może jako głos zawierający w sobie swe własne źródło. Jego podmiotem jest więc *par excellence* mówca, funkcja autora wypowiedzi. Lecz obok niego pojawia się inna osobowość, osobowość odbiorcy z jej zespołem koniecznych postaw interpretacyjnych, obecnych już w samej hipotezie organizacji tekstu, ponieważ jeśli mówca jest źródłem, zrekonstruowaną przeszłością dzieła, to odbiorca jest projektem lub postulatem odbicia apelu skierowanego przez dzieło do zbiorowości społecznej, tak jak i do przyszłości. Jest on więc niezbędny samemu dziełu i stanowi jego wewnętrzną normę: to idea czytelnika wewnątrz komunikacyjnego procesu wzmacnia również jego funkcję. Tak więc tekst staje się totalną komunikacją w dialogu ze swymi kodami, ze swą własną obiektywnością semiotycznej całości umieszczonej wewnątrz procesu stawania się ludzkości. Ponieważ dzieło literackie powinno być traktowane jako norma swej własnej recepcji, jako zadanie postawione przed czytelnikiem, należy ostatecznie uznać dynamiczną zasadę łączącą wszystkie jego znaczenia w grze *signifiants*, tj. brać pod uwagę ten stosunek podmiotu do materiału własnej pracy, który już Mukařovský nazwał gestem semantycznym. Również dla Červenki gest semantyczny zbiega się z intencją organizującą różne warstwy dzieła i określającą jego kolejne izomorfizmy szczególnie wtedy, gdy dołączy się dominanta prowadząca do hierarchizacji jego składników, podporządkowująca jednemu lub kilku z nich całą resztę. Podczas gdy gest semantyczny odnosi się do dziedziny zarówno treści, jak i wyrażania, gdyż

wskazuje na osobowość konstytuującą się w dziele, w swych wieloznacznych konfiguracjach, dominanta natomiast odnosi się przede wszystkim do planu wyrażania i podkreśla w dynamice tekstu jego aspekt konstrukcji diachronicznej, związanej z czasowością systemu literackiego, z jego dominantami, z hierarchizacją jego gatunków i jego zinstytucjonalizowanych form. Aby ustrukturuować się, indywidualność dzieła musi posłużyć się również tym kontekstem.

Červenka należy do pokolenia nie zadowolającego się już pozostawaniem w granicach swej prowincji kulturalnej i konfrontującej się z tym wszystkim, co dzieje się poza nią; uprzywilejowanym partnerem jest tu polski strukturalizm fenomenologiczny, nie tylko dlatego, że jest on bezpośrednim interlokutorem strukturalizmu czeskiego, również w kontekście postulatów kultury marksistowskiej. Istotnie, polska semiotyka strukturalistyczna, przemierzając drogę teorii literatury od formalistów do Mukařovskiego, od Bachtina do Łotmana, przedstawia żywą i barwną panoramę intelektualną, obejmującą również doświadczenia krytyki europejskiej: francuskiej, niemieckiej, anglosaskiej, wyposażoną w modele i orientacje historiograficzne bliskie, przynajmniej dla włoskiego obserwatora, krytyce uprawianej przez Corti czy Segrego. Wśród tylu możliwych przykładów sygnalizowanych już zresztą przez działalność „Konstanzer Forschungsgruppe” przychodzi teraz na myśl przykład Janusza Sławińskiego i jego eseju *Synchronia i diachronia w procesie historyczno-literackim*, gdzie idea tradycji, wyzbyta wszelkich obciążeń konserwatywnych, analizowana jest jako zwieńczenie prawdziwej poetyki historycznej w stosunku nie tylko do „języka [*langue*]” literatury, lecz również do jej indywidualnej „wypowiedzi [*parole*]” konkretyzującej się w dziele, ponieważ dzieło to jest zawsze częściową realizacją systemu, a zarazem jego minimalną innowacją. Będąc największym kontekstem swoiście literackim, tradycja służy też jako język pośredniczący między dziełem a jego innymi kontekstami. Lecz analogia językowa wskazuje także, że tradycja literacka jest strukturą o wysokim stopniu złożoności, gdyż zawiera w sobie z jednej strony zasób dokonań, jakimi są teksty, z drugiej — inwentarz norm rozmaicie skodyfikowanych i uporządkowanych: pierwsze elementy są statyczne, drugie mają charakter strukturalny, niemal na wzór gramatyki. Należy jednak od razu dodać, że system norm, który możemy zrekonstruować, nie istnieje jako idealny porządek ponad tekstami, lecz tylko pomiędzy nimi, w obszarze ich wspólnoty umożliwiającej porównanie.

Również wtedy, gdy tradycja w swym aspekcie strukturalnym zostaje sprowadzona do systemu norm, jasne jest, że chodzi o zespół różnorodnych systemów cząstkowych zdolnych do wzajemnego przenikania się i nakładania „kompetencji” mieszanych, szczególnie na obszarach bliższych rzeczywistości konkretnego przekazu literackiego. Tak jak system danego gatunku albo stylu stanowi miejsce spotkania wielu pojedynczych

dzieł, tak i w dziele spotyka się wiele systemów i tworzą się rozliczne zbiory norm, tak że może być ono traktowane jako stan przejściowy pomiędzy sektorami tradycji dążącej zawsze do skupienia się wokół makrokosmosu silnie ustrukturuwanego. Właściwa dla tradycji jest poza tym postulowana przez nią równoczesność wszystkich minionych faz ewolucyjnych, w wyniku czego stosunki sukcesji przemieniają się w stosunki oboczności i każdy etap historycznego rozwoju staje się, zgodnie z lingwistyczną formułą przejętą przez Sławińskiego od Jakobsona, projekcją diachronii w synchronię. Jednakże terażniejszość wewnątrz tradycji pozostaje terażniejszością heterogeniczną, współwystępowaniem asynchronizmów, przeplataniem się doświadczeń z różnych epok, splotem segmentów ponownie zinterpretowanych przez diachronię. A wraz z przeszłością znajdujemy w niej zapowiedź przyszłych stadiów, zdolność przekraczania istniejącej równowagi. Nawet warstwy układające się w synchronii, poddane ciągłemu procesowi ponownego porządkowania, przyczyniają się do jej mobilności, szczególnie w momencie historycznym, w którym pojawia się nowa inicjatywa literacka modelująca zawsze tradycyjny kanon na swój wzór i ustanawiająca w ten sposób nową równowagę.

Co do nowatorstwa dzieła, to stanowi ono część tradycji, ale pod warunkiem, że tradycja ulegnie w nim uwewnętrznieniu. W takim wypadku, precyzuje Sławiński, trzeba przede wszystkim rozróżnić fenotyp i genotyp tekstu; pierwszy jest eksplikowaną strukturą jego cech bezpośrednio postrzeganych, drugi — implikowaną strukturą norm literackich postulowanych w tekście na poziomie potencjalnym w obszarze alternatyw lub założonych możliwości. W rezultacie fenotyp określa podobieństwa i swoiste różnice między dziełem a innymi konkretnymi przekazami, genotyp zaś umieszcza dzieło w systemie norm tradycji i ustala wspólny kod literacki wpisany w indywidualną wypowiedź. Poprzez genotyp właśnie przenika do wewnątrz wypowiedzi literackiej nacisk systemów tradycji jako immanentny fenomen wszelkiej struktury tekstualnej, decydujący również o jej historycznej dynamice w zależności od tego, czy przeważa biegun ciągłości, czy jej braku. Wewnątrz dzieła ma miejsce dialog, rozmaicie modulowany, pomiędzy powtarzalnością genotypu a unikalnością fonotypu, pomiędzy modelem a innowacją.

Należy przypomnieć, że Gottfried Benn przypisywał książce Curtiusa o literaturze europejskiej i średniowieczu łacińskim zasługę odkrycia genotypowej strefy trwania i fenotypowej transformacji rozmaitych typów stylu literackiego i ekspresyjnych gradacji. Lecz bez względu na jego opcję na korzyść genotypu retoryki kosztem fenotypowej analizy pojedynczego dzieła tym, czego brakowało Curtiusowi, była socjologiczna perspektywa Sławińskiego, zainteresowanie realną dialektyką komunikacji literackiej pomiędzy dwoma biegunami produkującego i użytkownika, systematyczne przywiązywanie wagi do rozwarstwowanego sposobu istnienia literatury, czego doskonałym przykładem jest inny jego esej, *Socjo-*

logia literatury i poetyka historyczna. Jednym z jego podstawowych wątków jest nieprzypadkowo morfologia życia literackiego i publiczności tworzącej jego specyficzny kontekst społeczny. Nie istnieje publiczność bez jednolitego w pewnych granicach systemu orientacyjnego, na mocy którego jej członkowie mogą porozumiewać się w obliczu grupy dzieł. System ten składa się z zespołu nabytych w procesie obcowania z literaturą umiejętności rozumienia i poprawnej oceny tekstów uważanych przez świadomość zbiorową za wzorcowe i ważne, zespół preferencji dla przekazów tekstualnych określonego typu i wreszcie zdolności posługiwania się zdobytymi doświadczeniami literackimi w sytuacjach, gdy trzeba przyjąć lub odrzucić możliwości praktyki komunikacyjnej. Pierwszym z trzech aspektów — aby posłużyć się terminologią Sławińskiego — jest wiedza, drugim gust, trzecim kompetencja literacka; ta ostatnia, analogiczna do pojęcia Chomsky'ego kompetencji językowej, wskazywałaby na znajomość reguł wyprowadzonych z wcześniejszych przekazów, znajomość umożliwiającą produkowanie i rozumienie nowych wypowiedzi, tzw. system orientacyjny, który można również nazwać kulturą literacką, ponieważ kieruje swych uczestników ku tradycji, koordynuje strukturę publiczności ze strukturą tradycji, artykułując się zgodnie z jej wewnętrznymi poziomami. Co się zaś tyczy kompetencji, to zwraca się ona ku temu, co w tradycji reprezentuje pole możliwości nowych realizacji, podzielone z kolei na „dialekty” literackie właściwe dla różnych kręgów i ośrodków publiczności. Przechodząc od elementu do elementu i od poziomu do poziomu, badając życie literackie jako system wyjaśniający swoistość rozwiązań semiotycznych, które znalazły się w jego zasięgu, dochodzi się w końcu zawsze do socjologii form literackich, do struktury znaczenia procesu komunikacyjnego w określonym historycznie kontekście społeczno-stylistycznym.

W gruncie rzeczy, jeśli przedstawione rozumowanie ma jakieś podstawy i ujawnia homogeniczną tendencję daleką od ostatecznego rozwiązania, to należy sądzić, że im bardziej analiza struktur formalnych skierowana jest na tekst i czytelnika jako integralną część jego dynamiki, jego produkcji sensu właśnie ze względu na wielorakie dostosowywanie się do dialektyki *signifiants* i *signifiés*, tym bardziej krytyka literacka pragnąca być zarazem poetyką historyczną typu strukturalnego musi spotkać się językoznawstwem pragmatycznym, którego pewną wersję stanowi już teoria wypowiedzi Bachtina. Przywrócenie tekstowi jego aktywnego waloru wypowiedzi nie implikuje jedynie jego wykonania, lecz i dostrzeżenia w nim momentu *praxis*, najbliższego w swym werbalnym wymiarze światu pracy w życiu codziennym, będącym, jak twierdzi Alfred Schütz, archetypem naszego doświadczenia rzeczywistości. Lecz jeśli z jednej strony należy za punkt odniesienia obrać socjologię poznania, dla której język jest elementem konstytuującym działanie, z drugiej trzeba podjąć analizę filozoficzną aktu językowego i jego praktycznych

modalności: jest to droga, którą przebyli w ich zetknięciu się z pragmatyką literatury w różnych formach Ohmann i Weinrich, Schmidt i Lewin, Van Dijk, Petöfi i Searle. Jak pisał ten ostatni, tekst literacki w swej translingwistycznej jedności konstytuuje się jako jedność aktu językowego lub też jako wypowiedź oparta na paradygmacie systemu kulturowego. Fakt, że jesteśmy dopiero w początkowej fazie pragmatycznego opisu wypowiedzi i literatury, powinien, jak słusznie zauważa Van Dijk, jedynie skłaniać do większej ostrożności tego, kto zamierza poruszać się na obszarze zjawisk, gdzie działają co najmniej dwa systemy konwencji, tj. język naturalny i ustrukturuwany zespół norm literackich.

Badacz literatury bliski językoznawstwu, tym bardziej jeśli jego spektrum obejmuje też filozoficzne hipotezy języka jako działania, powinien unikać sprowadzania swego eksperymentu do terminologii eklektycznej i analogicznej, a także posługiwania się serią terminów technicznych oderwanych od ich pierwotnych znaczeń i przemienionych w to, co Sławiński określa jako prawie-nazwy, tj. leksemy o zmiennej podstawie semantycznej, definiujące jedynie w stosunku do nie obiektywnego, lecz aksjologicznego pojmowania odpowiadającego im zjawiska. Ścisły związek z opisywanym przedmiotem nie zwalnia od dokładności pojęć pochodzących z innych dziedzin wiedzy, a solecyzm, gdy pojawia się w rejestrze krytyka, musi być konieczny i świadomy, wyposażony w motywację naukową, odmienną jednak od pierwotnej. Lecz również językoznawca, w swej analizie tekstu literackiego jako aktu komunikacji, zainteresowany jest w uniknięciu innej redukcji, tym razem w imię „wielkiej teorii”, by użyć słów E. P. Thompsona, teorii pretendującej do sprowadzenia literatury do zwykłych jednostek językowych, podczas gdy tym, co wyróżnia formy jej wypowiedzi, jest złożoność operacji semantycznych z uwzględnieniem kodu nie należącego do gramatyki języka, lecz decydującego w ustanowieniu kontaktu czytelnika z przekazem podmiotu tekstualnego, z poczuciem przyjemności pisania, powiedziałaby Barthes, z jego dramatyczną dynamiką.

Gdy czyta się w *Poznawaniu cierpienia* Gaddy, że bohater Gonzalo

wywodził się po mieczu prosto od Gonzalesa Pirobutirro z Eltino, który był niegdyś hiszpańskim gubernatorem Néa Keltiké i stał się aż nazbyt znany historii dzięki swemu pragnieniu sprawiedliwości [...] wstydem i goryczą nie uśmierzoną przez cały gwiazdny ciąg lat był dla niego fakt, że nie zdążył powiesić na publicznej szubienicy niejakiego Filarenzo Calzomaglia, czyli jak wszyscy mówili, Enza, który wymknął się jego słusznej sprawiedliwości, a któremu założył kajdanki podczas pierwszych rozruchów w San Juan w listopadzie 88 roku¹,

to nie wystarczy, aby czytelnik rozpoznał w tych dwu postaciach bohaterów Manzonięgo: don Gonzala Fernandez de Cordoba i Lorenza Tra-

¹ C. E. Gadda, *Poznawanie cierpienia*. Przełożyła i słowem wstępnym opatrzyła H. Kralowa. Warszawa 1980, s. 45—46.

maglino „albo, jak mówili wszyscy, Renza”. Intertekstualna polifonia, która sprawia, że nie tylko nowa maska onomastyczna Filarenza Calzagli poszerza semantyczne źródło Tramaglina, lecz powtarza w nazwisku, w podwójnym rejestrze czasownika „*filare*” [tkać i uciekać — przypis tłum.] słowa otwierające XVI rozdział *Narieczonych*: „uciekaj, uciekaj, dobry człowieku”. Polifonia ta staje się prawdziwym drzewem genealogicznym, którego wrażenie realności opiera się na mieszanych materiałach fikcyjnych wpisanych już jako historyczne wydarzenie do archiwum literatury. Jest to przypadek wielorakiego punktu odniesienia, godnego analitycznej przenikliwości krytyka takiego jak Searle. Lecz nie należy również zapominać, że ujawnienie pochodzenia Gonzala zakłada implicytnie wywodzenie się *Poznawania cierpienia* od *Narieczonych* jako dialogowego procesu metamorfozy obejmującego również archetyp. Absurdalny konflikt między Gonzalem i biednym Calzaglią przywraca i radykalizuje jedną z najostrzejszych sytuacji satyrycznej groteski Manzonięgo, projektując nań współczesne cierpienie.

Dostrzegł on groteskową kontaminację mieszaniny najrozmaitszych elementów historycznych i teoretycznych — pisał Gadda już w 1924 r. w swej *Apologia* Manzonięgo — którą posłużyło się i posługuje nadal nasze dziwaczne, zaskakujące życie.

Czytanie *Poznawania cierpienia* poprzez *Narieczonych* oznacza więc również ponowne odczytanie powieści Renza, *Nienazwanego*, poprzez nieuleczalną historię Gonzala. I nie można zrozumieć stronicy, od której rozpoczęliśmy nasz wywód w samym jej materiale słownym, w jej „subtelnej i skomplikowanej cervantesowskiej równowadze”, jeśli nie przyjmie się reguł strategii, której jest demonstracyjnym sygnałem, jeśli nie odniesie się jej do splotu form, do struktury całego tekstu i jego produkcji sensu, do jego architektury, jak mawiał Bachtin.

Tymczasem badaczowi literatury nie pozostaje nic innego, jak prowadzić dalej dialog z językoznawstwem, tak by przyczynić się w miarę swych możliwości do pragmatycznego opisu wypowiedzi literackiej, wiedząc już, że jak uprzedza Segre, nie można badać tekstu poza fenomenologią literatury i percepcji. Ważne jest, aby nie mylić ról, również wtedy, gdy cel jest wspólny. Inteligentny językoznawca, jakim jest Weinrich, twierdził, że analiza językowa nie określa całego tekstu i że im mniej wyczerpuje jego funkcje, tym wyższa jest literacka jakość tekstu. Inaczej mówiąc, pozbywszy się hierarchizujących ambicji, tam gdzie kończy się krytyka lingwistyczna, tam zaczyna się krytyka, którą nasz Contini nazwał krytyką werbalną.

Przełożyła Joanna Ugniewska