

Wojciech Tomasiak

O ludyczności tekstu literaturoznawczego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6, 33-48

1990

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.

Wojciech Tomasik

O ludyczności tekstu literaturoznawczego

Tekst Martina Steinmanna, Jr. *Speech — Act Theory and Writing* wywoływać musi u czytelnika określony rodzaj nastawienia lekturowego. Nazwisko autora oraz tytuł każą spodziewać się rozprawy naukowej; a także miejsca publikacji, antologia *What Writers Know. The Language, Process, and Structure of Written Discourse*¹, nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości. A jednak na samym początku artykułu czeka czytelnika niespodzianka. Autor stwierdza:

Pisać poprawnie to tak jak grać w zgodzie z regułami; pisać dobrze to wygrywać. Jak ktoś zauważył istnieje wielka różnica pomiędzy książkami zatytułowanymi 'Jak grać w szachy' a tymi, które noszą tytuł 'Jak wygrać w szachy'.

Słowo „ktoś” zaopatrzone zostało w odsyłacz, stosowny przypis informuje:

Niestety zapomniałem kto, ale nie był to ani de Saussure (*Cours in general linguistics* 1959, s. 22-23), ani Wittgenstein (*Philosophische bemerkungen* 1964, 43, 45); każdy z nich używa analogii język — szachy na swój sposób, różny od pochodzącego z mego zapomnianego źródła².

¹ Zob. M. Steinmann, Jr., *Speech—Act Theory and Writing*, w zbiorze: *What Writers Know. The Language, Process, and Structure of Written Discourse*, Ed. M. Nystrand, New York 1982.

² Ibidem, s. 292.

Trudno nie ulec wrażeniu szczególnej afunkcjonalności zacytowanego przepisu. Dotyczy on sądu oczywistego: różnica pomiędzy „grać” a „wygrać” jest prawdą najzupełniej banalną. Wspieranie tej prawdy powagą autorytetu wydać się musi zabiegiem wybitnie niecelowym; przypis niczego do tekstu nie wnosi: miast ujawniać źródło (?) komentowanego sądu, wyszczególnia pozycje, które źródłami tymi nie są.

Przypis skupia istotne cechy wypowiedzi naukowej. Bierze na siebie ciężar przedstawiania historii problemu, referowania stanu badań, dorzucania wyjaśnień i uzupełnień, wreszcie — dokumentuje zaciągnięte przez badacza długi. Z tego choćby względu posiada walory swoistego wyznacznika naukowości. Przypis Steinmanna pojawia się tam, gdzie jest najmniej spodziewany: komentuje sąd, który — jako beznadziejnie trywialny — żadnego komentarza nie potrzebuje. W miejscu, w którym czytelnik mógłby oczekiwać erudycyjnej pompy, autor z bezgraniczną prostodusznością demonstruje bylejałość swego naukowego *image*. W rezultacie powstaje parodia przypisu a powaga wyводу zneutralizowana zostaje zabawą w naukowość.

1. Doctus Ludenes

Tropiąc zabawową naturę rozmaitych zjawisk kulturowych, Johann Huizinga nie dostrzegał jej w XX-wiecznej nauce³. W ten sposób stała się ona, w ujęciu holenderskiego badacza, jedyną enklawą powagi na obszarze zachowań w mniejszym lub większym stopniu przenikniętych ludycznością. Nie zawsze tak było: nauka — wedle Huizingi — wykształciła się z działań zabawowych; jej swoistą praformą były turnieje zagadek. Element współzawodnictwa z czasem jednak zaniknął. Wyraźnie wyczuwalny był jeszcze w XVI-XVIII wieku, a więc w okresie kształtowania się współczesnego wzorca nauki. Pierwiastek ludyczny daje o sobie ponadto znać w momentach przełomowych; to właśnie wtedy poczynania badaczy cechuje polemiczne nastawienie wobec istniejących form uprawiania dyscypliny. W każdym takim polemicznym wystąpieniu powraca najodleglejsza tradycja nauki — jej związek z kulturą agonálną⁴.

³ Zob. J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka i W. Wirszba, Warszawa 1985. Studium Huizingi pochodzi z 1938 r.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 223-224.

Badając związki kultury agonanej z nauką XX-wieczną, Huizinga wydzielił dwa aspekty tego zagadnienia: problem ludyczności nauki i ludycznego jej uprawiania; szczegółowszemu oglądowi poddał przy tym pierwszy z nich. Zabawa odznacza się samocelowością i posiadaniem umownych reguł⁵ — te właściwości, według Huizingi, pozostają w zasadniczej sprzeczności z kształtem współczesnej nauki. Zachowania zabawowe nie mają nic wspólnego z osiągnięciem korzyści praktycznej, ich wartość tkwi w zadowoleniu, jakie niesie sam fakt podejmowania takich zachowań.

Nauka XX-wieczna, argumentuje Huizinga, nie może być posądzona o samocelowość, bo jej naczelną funkcją jest wyjawianie prawdy o świecie, postępowania badacza nie krępują żadne reguły. Istnieją, co prawda, narzucone metody i zespoły pojęć, które wprowadzają pewną regulację, ale nie da się ich sprowadzić do ograniczeń obowiązujących w zabawie.

Reguły nauki nie są, tak jak reguły zabawy, ustalone raz na zawsze, w sposób niewzruszony. Doświadczenie co chwila zadaje im kłam i wówczas nauka się zmienia. Regułem zabawy kłamu zadać nie można. Grę można zastąpić inną, lecz nie można jej zmodyfikować⁶.

W nauce XX-wiecznej odzywają się niekiedy echa jej agonalnych prapoczątków. Ludyczność zjawia się wraz z tym, jak do badań powraca element rywalizacji. Odnotowując to zjawisko, Huizinga dość nieoczekiwanie porzuca tryb chłodnych konstatacji i przechodzi na język ocen. To, co wcześniej uznał za istotną cechę nauki w kilkunastowiekowym okresie jej formowania, traktuje teraz z wyraźną wsgardą. W ludycznych pierwiastkach współczesnej nauki widzi mianowicie rodzaj skażenia. Pojawienie się w niej tendencji do współzawodnictwa „nie jest oznaką pomyślną”. Powrót do tradycji kultury agonanej klóci się z etosem XX-wiecznego badacza, albowiem „prawdziwe dążenie do badawczego poznania prawdy nisko ceni triumfy nad przeciwnikiem”⁷.

Ćwierć wieku po opublikowaniu studium Huizingi ukazała się praca, w której problem ludycznego charakteru nauki znalazł bardzo osobliwe naświetlenie.

⁵ Nie są to, oczywiście, jedyne składniki pojęcia zabawy; obok nich Huizinga wymienia dobrotliwość, swobodę działania i opozycyjność zachowań względem „normalnego” życia (zaznaczaną m.in. granicami czasowo-przestrzennymi zabawy).

⁶ Huizinga, op. cit., s. 285.

⁷ Ibidem, s. 287.

Książka Thomasa S. Kuhna *Struktura rewolucji naukowych*⁸ prezentuje model nauki, który, niezależnie od innych określeń, zasługuje na miano ludycznego. Kategorie zabawy pojawiają się u Kuhna w definicjach dwu podstawowych składników budowanej teorii, tj. pojęć nauki instytucjonalnej (*normal science*) i rewolucji naukowej.

Czym odznacza się nauka instytucjonalna? Nauka instytucjonalna rozwiązuje łamigłówki⁹. Łamigłówkami nazywa Kuhn problemy, które wchodzą w obręb zainteresowań społeczności badaczy. Rzecz znamienna: nie każdy problem może stać się łamigłówką; spośród bezliku zagadnień, jakie podsuwa życie, i jakie potencjalnie mogłyby stanowić materiał badań, nauka instytucjonalna wybiera tylko niewielką część zagadnień, dla których usiłuje znaleźć rozwikłanie. Każdy z wyselekcjonowanych problemów odznacza się dwiema zasadniczymi właściwościami. Po pierwsze, legitymuje się przewidywalnym rozwiązaniem.

Po drugie, problemy nauki instytucjonalnej wymagają przestrzegania ustalonych reguł-paradygmatów.

Łamigłówka jest rodzajem tekstu, który służy za sprawdzian zręczności i pomysłowości; jej rozwiązanie nie przynosi bawiącemu uchwytnej korzyści. Jak w każdej zabawie i tu osiągnięcie zamierzonego celu nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji praktycznych.

Wedle Kuhna separacja nauki instytucjonalnej ma zupełnie podobne przesłanki. Problemy—łamigłówki oddzielają ją od wielu ważnych problemów, których bądź nie można należycie sformułować w języku akceptowanych teorii, bądź też nie sposób badać w zgodzie z funkcjonującymi dyrektywami metodologicznymi. Rozwiązania, jakie nauka instytucjonalna oferuje, okazują się przeto mało interesujące i zazwyczaj wysoce niepraktyczne. Jaka pobudka kieruje postępowaniem badacza? Kuhn odpowiada:

Jest nią przekonanie, że jeśli tylko zdobędzie się umiejętności, (badacz) rozwiązać zdoła łamigłówki, których nikt dotąd nie rozwiązał, a co najmniej nie rozwiązał tak dobrze¹⁰.

⁸ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, tłumaczenie przejrzał, zredagował i posłowiem zaopatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1968. Wersja angielska książki ukazała się po raz pierwszy w 1962 r.

⁹ Brzmienie oryginału jest jeszcze dobitniejsze: *Normal Science as Puzzle-solving* (zob. T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, s. 35) — w dosłownym przekładzie: *Nauka normalna jako rozwiązywanie łamigłówek*.

¹⁰ Kuhn, op. cit., s. 54.

Wydaje mi się, że nikt przed Kuhnem, a prawdopodobnie też po nim, nie sformułował tak dobitnie tezy o samocelowości nauki; nikt z podobną radykalnością nie zrównał wysiłków badacza z poczynaniami bawiącego się.

Ludyczność łączy Kuhn nie tylko z rysami nauki instytucjonalnej; przypisuje ją również mechanizmowi przemian — rewolucjom naukowym. Istotą rewolucji naukowej jest zmiana paradygmatu, czyli — najogólniej — wzoru postępowania badawczego przyjętego w danej dyscyplinie. Motywem takiej zmiany jest nagromadzenie się anomalii, tj. problemów, z którymi społeczność uczonych przez dłuższy czas nie może się uporać. Nadzieję na rozwikłanie takich problemów budzi nowy paradygmat, ale i on nie gwarantuje rozwiązania wszystkich łamigłówek, a ponadto — okazuje się bezradny wobec niektórych spośród tych, z jakimi skutecznie radził sobie paradygmat dotychczasowy. Otóż ta sytuacja niewspółmierności różnych modeli uprawiania dyscypliny („matryc”) stwarza warunki do współzawodnictwa.

Dyskusja naukowa przeradza się w rodzaj zawodów, gdzie — jak powiada Kuhn — przeciwnicy „będą usiłowali przelicytować się we wskazaniu zalet swoich paradygmatów”.¹¹ Szczególnego znaczenia nabierają zabiegi perswazyjne, m.in. odwoływanie się przez obie strony do argumentów stosowności czy piękna. I właśnie argumenty estetyki czasem nabierają charakteru rozstrzygającego. Zwycięża wówczas teoria, która góruje nad konkurentką jakościami estetycznymi. Przykładem najbardziej spektakularnym może tu być ogólna teoria względności Einsteina, która — twierdzi Kuhn — „nawet dziś (...) pociąga ludzi głównie ze względów estetycznych”.¹²

Tekst literaturoznawczy — starałem się to we wstępie pokazać — nie stroni od chwytów zabawowych. Jest na nie zresztą z różnych względów specjalnie podatny: może w organizacji swej struktury wykorzystywać jedną z podstawowych strategii działań ludycznych, tj. naśladowanie¹³. Z naśladowaniem mieliśmy już do czynienia

¹¹ Ibidem, s. 126.

¹² Ibidem, s. 173.

¹³ Huizinga (op. cit., s. 28) pisał: „Zabawa jest walką o coś lub przedstawieniem czegoś. Obie te funkcje mogą się również łączyć w ten sposób, że zabawa 'przedstawia' walkę o coś albo też stanowi rodzaj zawodów: kto potrafi najlepiej coś przedstawić”. Roger Caillois (*Żywioł i ład*, wybór A. Osięka, tłum. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył M. Porębski, Warszawa 1973, s. 308 i nast.) dzieli zabawę (grę) w zależności

w przypisie do artykułu Steinmanna. Teksty, które teraz zamierzam przeanalizować, wykorzystują ten mechanizm inaczej.

2. „Wielka zabawa”

Książka Jerzego Cieślíkowskiego *Wielka zabawa*¹⁴ poświęcona jest dziecięcym zabawom słownym oraz literaturze, która do tych tekstów nawiązuje. Zasadnicza teza pracy wyraża się w przekonaniu, iż o artystycznych walorach twórczości dla najmłodszych decydują związki utworów ze sferą dziecięcego folkloru. Tytuł książki ma, jak widać, podwójne uzasadnienie: odnosi się do zabawy jako formy dziecięcych zachowań słownych (i nie tylko) oraz do literatury, która czerpie z tej aktywności językowej. Ale formułę „zabawy” trzeba rozumieć jeszcze inaczej: wskazuje ona nie tylko na przedstawiony w książce problem; charakteryzuje także sposób jego prezentowania — mówi mianowicie o wybranej przez autora metodzie stylistycznego kształtowania narracji. Cieślíkowski pisze o „poetyce dziecięcej produkcji słownej” i elementy tej poetyki przenosi w obręb własnego języka, przez co zmniejsza stylistyczny dystans pomiędzy komentarzem a tekstami komentowanymi. Relacja autorska, posłuszna zasadzie mimikry, naśladuje chwyt spotykane w twórczości adresowanej do najmłodszego czytelnika. Powtarza je „bez widocznej konieczności lub widocznego pożytku”.¹⁵

Ludyczną mimikrę narracji najłatwiej można dostrzec w partiach streszczeń. Jest ich w książce stosunkowo dużo, znacznie więcej niż można by tego oczekiwać po „normalnej” rozprawie naukowej.

Wiersz Januszewskiej o kocie:

Kot mieszkał u burmistrza i jak stara baśń powiada, umiał bajki opowiadać. Burmistrz mu wykał faję, a kot mruczał i prawil baję.

Inny wiersz — Sztudyngera, wyjaśniający pochodzenie kropek biedronki:

od rodzajów działań uczestników i wyróżnia *agon* (zabawy o przewadze elementu współzawodnictwa), *ales* (zabawy z elementami ryzyka i napięcia), *mimicry* (zabawy naśladowcze) i *ilinx* (zabawy powodujące oszołomienie). W dalszej części wywodów (zob. s. 410 i nast.) autor wyodrębnia dwie zasadnicze pary gier: *ilinx* — *mimicry* i *agon* — *alea*. Pisząc o ludycznej mimikrze korzystam swobodnie z koncepcji zarówno Huizingi, jak i Cailloisa.

¹⁴ J. Cieślíkowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, wyd. 1, Wrocław 1967.

¹⁵ Cieślíkowski, op. cit. s. 215.

Pierwszą od rosy dostała, drugą — od słonka złotego, trzecią — od wiatru halnego, czwartą — od deszczu kropelki, piątą — od ziemi karmicielki, szóstą od dziada, co przechodził, a siódmą — już nie wiem od kogo¹⁶.

Znaczna ilość tego rodzaju streszczeń sprawia, że język *Wielkiej zabawy* roi się od „lisków” (tych jest najwięcej¹⁷), „myszek”, „gąsek”, „kogutków”, „kózek”, i „koziółków”... Są też „pisemka”, „książeczki”, „wierszyki” — oczywiście dla najmłodszych. W charakterystyce poezji dziecięcej, jaką prezentuje Cieślowski, ważne miejsce zajmuje „poetyka pomniejszenia i uwyznacznienia”. Nie trudno zauważyć, że poetyce tej posłuszna jest też autorska narracja — na swój sposób udzieciniona.

Autor stylizuje narrację na mowę dziecka, dokładniej — naśladuje dziecięcy stosunek do języka. Dziecku nie wystarcza funkcjonujący materiał słowny; ponadto — nie panuje nad nim w takim stopniu jak dorosły użytkownik języka. Bogactwo wyobraźni i różnorodność doznań percepcyjnych stają się bodźcem do tworzenia nowych wyrazów i formacji słowotwórczych, często też — do używania istniejących słów w nie spotykanych połączeniach lub osobliwych znaczeniach. Dziecko — twierdzi Cieślowski — długo nie może poradzić sobie z arbitralnością znaków językowych, usiłuje przeto budować wypowiedzi w taki sposób, by swoim kształtem dźwiękowym obrazowały one wyrażane treści.

W narracji *Wielkiej zabawy* znajdziemy wszystkie wymienione tu właściwości. Dyskurs naukowy wchłania elementy mowy dziecięcej. Wywód upodabnia się do tematu, tworząc jego słowną replikę. Cieślowski opisuje dziecięcą sprawność językową a zarazem sprawność tę naśladuje; korzysta ze swobody, jakiej w mówieniu zażywa dziecko. W efekcie tworzy nowe słowa, zazwyczaj za pomocą produktywnych formantów: „kalamburzyć” (s. 242, 360), „poezjować” (s. 248), „zabajać” (s. 288), „ulirycznąć” (s. 303), „udrzewić” (s. 303). Wprowadza wyrazy w nowe konteksty; tytuł jednego z akapitów oznajmia: „Bajeczka, która wykpiła z metafory” (s. 322). Wreszcie — zмага się, niczym dziecko, z umownością języka i dąży do zachowania podobieństwa pomiędzy kształtem wypowiedzi

¹⁶ Ibidem, s. 319, 334. Por. H. Januszewska, *O kocie, co fajki kurzył*, w: *Z góry na Mazury*, Warszawa 1955; J. Sztudynger, *Kropki biedronki*, w: *Kaszanki*, Warszawa 1964.

¹⁷ Opieram się na liście frekwencyjnej *deminutivów* tej książki sporządzonej za pomocą komputera IBM XT (ze standardowym oprogramowaniem).

a jej przedmiotem. Dlatego „bajeczka” to „lilipucie motywy, lilipucia przygoda i puenta”, a nadto — „maleńkie smuteczki” (s. 315, 354). Wydawać by się mogło, że w tkance tekstowej *Wielkiej zabawy* jeden przynajmniej składnik powinien stawiać opór ludycznej mimikrze. Chodzi o literaturoznawczą terminologię. Istotnie: warstwa terminologiczna książki w większości zachowuje należną powagę a także stosowny dystans wobec nazywanych zjawisk. *Carmina figurata*, „onomatopeja”, „rym”, „satyra” — każde z tych nazwań jest elementem standardowego słownika dzisiejszej nauki o literaturze. Ale utwory adresowane do dzieci, zwłaszcza zaś — dziecięce zabawy słowne, mają również właściwości, których nazw nie odnotowują literaturoznawcze leksykony. Dziedziną bezimienności jest dla przykładu obszar form gatunkowych, spotykanych w twórczości dzieci i dla dzieci. Taka sytuacja otwiera pole do zabawy: nazywając rozmaite gry słowne, Cieślukowski naśladuje trybem stylizacji dziecięce władanie językiem. Powstaje w ten sposób szczególnie słownik genologiczny, w skład którego wchodzi m.in. „patataje” (s. 103), „literówki” (s. 119), „wywracanki” (s. 236), „wykrzykanki” (s. 244) czy „usypianki-mruczanki” (s. 319). Podobnie kształtowany jest repertuar nazewniczy literatury dla najmłodszych. I tutaj daje o sobie znać „poetyka pomniejszenia i uzwyczajnienia”, jak choćby w określeniach „bajeczka” (s. 314), „wierszyk” (s. 315), czy onomatopeicznych „dylu-dylu” (s. 390), „liryka-tralaliryka” (s. 343).

Edward Balcerzan bodaj jako pierwszy zwrócił uwagę na infantylność słownika wiedzy o literaturze dla dzieci¹⁸. Wedle Balcerzana, instrumentarium wiedzy o literaturze dziecięcej zawiera terminy uformowane jako zdrobnienia systemu słownego dorosłych. Materiał przykładowy, jaki wspiera tę obserwację, pochodzi głównie z książki Cieślukowskiego i składa się wyłącznie z nazw gatunkowych. Przemawia do mnie obserwacja badacza, nie trafia jednak jej wykładnia. W infantylności komentarza naukowego widzi Balcerzan konsekwencję „orientacji na odbiorcę” — dominanty strukturalnej literatury dla dzieci. Nazwy gatunkowe — stwierdza badacz — należą do „języka-pośrednika” wszystkich uczestników komunikacji literackiej [i] stanowią jakby dobro wspólne autora i czytelnika, krytyka i badacza, wykonawcy i edytora¹⁹.

¹⁸ Zob. E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, w: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982. (Artykuł ogłoszony po raz pierwszy w latach siedemdziesiątych.)

¹⁹ *Ibidem*, s. 49.

Nie podzielam tego stanowiska, nie pojmuję bowiem, dlaczego opracowania o literaturze adresowanej do dzieci miałyby dostosowywać język do sposobu mówienia młodocianego czytelnika. Przypominam: „nigdy żaden tekst nie został napisany po to, aby być czytany i interpretowany filologicznie przez filologów”²⁰; dodałbym od siebie: nigdy żadna praca o twórczości dla dzieci nie powstała z nadzieją, że będzie czytana przez dziecko. Najlepszym tego dowodem — tekst Balcerzana. Infantylizacja ma u Cieślíkowskiego podłoże ludyczne, jest po prostu częścią „wielkiej zabawy”.

3. „Wielometasłowie”

U Cieślíkowskiego zasada ludycznej mimikry rządziła stylistyką dyskursu naukowego, u Danuty Danek określa przede wszystkim jego kompozycję. Studium *Dzieło literackie jako książka*²¹ traktuje o zjawiskach, które niewiele mają wspólnego z zabawą. Autorkę interesują bowiem struktura tekstu powieściowego i kwestia jego dwupoziomowości. W rozprawie powracają wątki szeroko rozwijane we wcześniejszej książce badaczki²²: obie prace dokumentują tezę o wyjątkowej roli, jaką w kompozycji powieści odgrywają składniki metawypowiedziowe. *Dzieło literackie jako książka* mówi o dwóch takich składnikach: rozdział pierwszy poświęcony jest tytułom utworów literackich, drugi — powieściowym spisom treści.

Podstawowa myśl rozdziału drugiego: autorski spis treści (tj. sporządzony przez autora dzieła) ma charakter wypowiedzi drugiego stopnia i tyczy nie świata przedstawionego, ale struktury tekstu; nie uczestniczy w rozwijaniu powieściowej intrygi, jest natomiast rodzajem wewnętrznego komentarza do zaprezentowanych w utworze wypadków. Spisy treści, podobnie jak inne metawypowiedzi: tytuły, motta, przedmowy — to zlokalizowane w obrębie utworu operacje

²⁰ W. Bulst, *Bedenken eines Philologen*, „Studium Generale” 7 (1954). Cyt. za: H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, tłum. R. Handke, w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, wyd. 2., t. 3, Kraków 1976, s. 106.

²¹ D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.

²² Zob. D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

jego streszczania. Z tego względu każdy z wymienionych składników kompozycyjnych winien być traktowany jako nierozdzielny element dzieła. W powieści XVII-XVIII wieku wewnętrzne autokomentarze rozrastają się do niebywałych rozmiarów. Przykładem — alegoryczna powieść ojca d'Aubignaca *Markyza, albo królowa Wysp Fortunnnych* z hipertrofią partii metatekstowych: wstępów, objaśnień, dopowiedzeń, rozmaitych uwag i indeksów. Owe elementy akompaniujące narracji sterują interpretacją utworu i szerzej — układają program czytelniczych zachowań. Z drugiej strony, służą pozyskiwaniu przychylności odbiorcy — niosą mu obietnicę „pożytku i przyjemności”. Każdy rodzaj wewnątrzpowieściowego streszczenia może zdawać sprawę nie tylko z fabularnej zawartości, ale „z wszelkiego możliwego elementu dawnej wypowiedzi”²³. Wykorzystuje tę okoliczność afabularna zwykle powieść XX-wieczna, w której metawypowiedzi stają się ponadto przedmiotem literackiej gry.

Określenie „wielometasłowie”, zjawiające się w tytule jednego z podrozdziałów, nad wyraz trafnie wyraża tak wyłożoną myśl. Ma dodatkowo dwie bezsporne zalety: jest związane i dowcipne. Utworzony neologizm łączy różne pierwiastki skojarzeniowe: dokuczliwą jałowość, konotowaną przez „wielosłowie” i naukową powagę cząstki „meta-”. Niezwykłość „wielometasłowa” bierze się wreszcie stąd, że mówi ono także o strukturze książki Danek, strukturze wystylizowanej na XVIII-wieczną powieść z jej bogactwem wewnętrznych streszczeń. Autorka powtarza rozczłonkowaniem książki XVIII-wieczne „wielometasłowie” i robi to najwyraźniej z samocelowością właściwą zabawie, tj. „bez widocznej konieczności lub widocznego pożytku”. Rozdział *O powieściowych spisach rzeczy*, niczym XVIII-wieczna powieść, obfituje w wewnętrzne streszczenia; narracja co chwila przechodzi na poziom metawypowiedziowy, by za moment wspinać się jeszcze wyżej. Dyskurs naukowy ulega specjalnej segmentacji. Odcinki narracyjne są często poprzetykane elementami komentującymi tok wyводу, przez co czytelnik odnieść musi wrażenie, że autor usilnie zabiega o absolutną kontrolę nad procesem rozumienia tekstu.

Badaczka mnoży przede wszystkim cząstki, których rola polega na zapowiadaniu zawartości kolejnych fragmentów tekstu. Rozprawę otwiera tytuł *Dzieło literackie jako książka*; jego drugi człon daje

²³ Danek, *Dzieło*, s. 129.

uściślenie tematu — *O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Kolejnym elementem wprowadzającym, niosącym wykładnię tytułowych formuł, jest *Słowo wstępne*. Podobnie wielopiętrową konstrukcję wprowadzenia wznosi autorka we wspomnianym już rozdziale drugim. Na początku kładzie oczywiście tytuł *O powieściowych spisach rzeczy*; rozdział rozpoczyna *Wstępem*, część tę poprzedza mottem, po którym dokłada jeszcze — również metawypowiedziową — *Obserwację*. Rozdział rozbity jest na dwa podrozdziały. Każdy z nich, prócz własnego tytułu, ma własne motto. Powstaje w ten sposób imponujący układ jednostek wprowadzających, mogący śmiało konkurować z *Markyzą* ojca d'Aubignaca. Autorka stylizuje rozprawę na wielopoziomowość barokowego tekstu, poprzedzającego partię narracyjną nie kończącą się amfiladą wstępów. Ludyczne naśladowanie osiąga najwyższą intensywność w części *Wielometaslowie*. Poprzedza ją kolejno: tytuł i podtytuł książki, *Słowo wstępne* do całości, tytuł rozdziału, *Wstęp* do tego rozdziału, motto *Wstępu*; *Obserwacja*, która *Wstęp* otwiera, a dalej — tytuł wspomnianej części (*Wielometaslowie*) i jej własne motto.

Każdy z elementów metawypowiedziowych — przypominam tezę badaczki — to rodzaj streszczenia; podrozdział *Wielometaslowie* ma, co łatwo policzyć, dziewięcioskładniowy układ streszczeń. Ale to nie koniec. *Wielometaslowie* ma nadto drobiazgowy spis rzeczy, który wspólnie z partiami wstępu tworzy metatekstową oprawę rozdziału. Powieść XVIII-wieczna rządziła się wskazaniem pożytku moralnego. Autorka naśladuje tę poetykę w spisie rzeczy. Przedstawia zawartość *Wielometaslowia* tak, by zademonstrować wierność rozprawy zasadzie „pożytku i przyjemności”. Oto niektóre sformułowania wzięte z haseł wyszczególniających treści rozdziałów:

„O niebezpieczeństwach wynikających z nieporządnego czytania spisów rzeczy (...)”, „Mylne sądy naszej współczesności o powieści dawnej i o dawnej świadomości literackiej w zakresie powieści”, „(...) zakończenie pierwszej części *Pameli* zdradzające prawdę tej powieści”, „Streszczenie — grzech odbiorcy dzieła (...)”. Spis rzeczy obiecuje też czytelnikowi miłe wrażenia, jedno z haseł wybitnie podnieca ciekawość: „Indeks a rozkosz czytania powieści”.

W części *Wielometaslowie* autorka igra strukturą XVIII-wiecznej powieści, ludycznie przyjmując jej najważniejsze rysy, nie ukrywa zresztą swych intencji. Zabawa ma wszak sens jedynie wtedy, gdy jest działaniem uświadamianym sobie przez wszystkich jej uczestników.

O ludycznym zamysle książki Cieślukowskiego powiadał jej tytuł. Jak ta sprawa wygląda u Danek? Sądzę, że badaczka wyjawia swój zamysł w kilku miejscach, najwyraźniej — w motcie otwierającym rozdział o spisach rzeczy i w przypisie na s. 144. W motcie, wziętym z *Lalki*, czytamy:

W jego pojęciu (Rzeckiego) okna nie tylko streszczały zasoby sklepu, ale jeszcze powinny były zwracać uwagę przechodniów bądź najmodniejszym towarem, bądź pięknym ułożeniem, bądź figlem.

Metawypowiedziowy komentarz rozdziału posłuszny jest temu wskazaniu: streszcza zawartość książki i „figlem” pozyskuje dla niej sympatię czytelnika. Wspomniany przypis czyni bardziej wyraźnym ludyczny podkład rozprawy. Okazuje się ona bowiem, o czym zapewnia autorka, „produktem ubocznym [i] całkowicie niespodziewanym” studiów nad świadomością literacką w XVII i XVIII w. Krótko mówiąc: rozprawą-zabawą²⁴.

4. „Metafora bez granic”

Twórczość poetycka polega na celowym utrudnieniu drogi do sensu. Czytelnik, decydując się na lekturę poezji, powinien zdawać sobie z tego sprawę. Oczywiście utrudnień takich nie będzie on oczekiwał po tekście naukowym; tutaj mogą pojawić się one jedynie w dwu przypadkach: jako skutek językowych nieporadności autora, bądź jako rezultat celowych zabiegów stylizacyjnych. I właśnie tę drugą możliwość ilustruje pomysłowo napisane studium Okopień-Sławińskiej *Metafora bez granic*²⁵. Łączy w nim badaczka dyscyplinę wywodu z ludyczną mimikrą; rozwija teorię metafory, którą jednocześnie powtarza w organizacji ciągu argumentacyjnego.

²⁴ Nie zauważyła tego E. Zawisza, recenzentka książki Danek, która w zakończeniu omówienia („Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4, s. 471) ubolewała: „Trzeba także spostrzec, już zupełnie marginesowo, że pożytecznej lektury całej książki nie ułatwiają zawichości kompozycji, pewne nawroty i liczne dygresje. Podobnie — lekko archaizujący i zharmonizowany z treścią styl zakłócają czasem mało komunikatywne zdania (...)”. Każda zabawa, oglądana przez nieobeznanego z jej regułami, musi wywoływać podobne wrażenia.

²⁵ A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, w zbiorze: *Studia o metaforze. II*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983.

Poetyckość, której istota tkwi w „zanceniotwórczym współdziałaniu” nadawcy i odbiorcy, przeniesiona zostaje w obręb naukowego dyskursu.

Można by (...) o niej [metaforze] powiedzieć, że jest bardzo niecierpliwym wypróbowaniem granic i przyspieszeniem procesów semantyzacyjnych wskutek zuchwałości swoich kontekstowych czy też syntagmatycznych propozycji²⁶.

Wynotowuję z tej definicji niektóre sformułowania przenośne: metafora — „wypróbowanie granic procesów semantyzacyjnych”, metafora — „przyspieszanie procesów semantyzacyjnych”, „zuchwałość” metafory, i wyrażenie jeszcze bardziej wymyślne, też dotyczące metafory — „zuchwałość kontekstowych [i] syntagmatycznych propozycji”. Kilkanaście stron wcześniej autorka pisze o powszechności procesów metaforycznych.

(...) stoimy wobec wielkiej rzeki zjawisk semantycznych, ruchliwych, ciąglych i płynnych. Ci, którzy w swojej argumentacji zadowolają się utartymi przykładami (metafor), działają tak, jakby nurt tej rzeki opisać chcieli na podstawie laboratoryjnych ogledzin wyciętych z przerębla brył lodu. Ci drudzy zaś, wzorotwórcy, tak — jak gdyby interesowała ich tylko ta woda, którą zdołają zatrzymać w skonstruowanych przez siebie basenach, brodzikach czy wodotryskach albo też przepuścić przez własnej roboty rury, kanały, jazy i tamy²⁷.

Tu wynotowuję tylko oryginalną matrycę semantyzacyjną: zrównanie badań nad metaforą z metodami stosowanymi w hydrologii. Myślę, że te dwie próbki tekstowe starczą, aby unaocznić istotny rys wywodów autorki, a mianowicie ich śmiałe zmetaforyzowanie.

Niespotykane połączenia słowne nie muszą, jak wiadomo, tworzyć konstrukcji metaforycznych; żeby takie konstrukcje powstały niezbędny jest odpowiedni kontekst pragmatyczny. Metafora stanowi przeto składnik takiej sytuacji wypowiedzeniowej, w której odejście od używania wyrazów w ich normalnych znaczeniach i utartych związkach traktowane jest przez mówiących jako działanie uprawnione. Jak powiada Okopień-Sławińska, we współczesnej kulturze „prawem do metafory” legitymuje się przede wszystkim poezja²⁸. Warunkiem sensowności tekstów naruszających zasady łączliwości semantycznej jest, w opinii badaczki, istnienie „ogólnego znaczenia słowa”. Każde użycie wyrazu wykorzystuje jakąś część tego

²⁶ Ibidem, s. 43.

²⁷ Ibidem, s. 25.

²⁸ Ibidem, s. 35.

znaczenia, a użycie w nie notowanym związku — dokłada do semantycznego zasobu słowa nowy składnik. Rozumienie przekazu poetyckiego opiera się na odszukiwaniu w słowach ich nie wykorzystanych jeszcze (a potencjalnych) cegiełek sensu.

Zabiegi metaforyzacyjne, wciąż referując sądy badaczki, wymagają „pewnego wysiłku semantyzacyjnego” i, rzecz jasna, muszą na jego podjęcie wyjednać zgodę czytelnika. Nadawca przekazu poetyckiego w ramie modalnej tekstu formułuje instrukcję dla odbiorcy: „celowo mówię w taki właśnie niezwykły [metaforyczny] sposób, „chcę, żebyś odkrył, co przez to zamierzam powiedzieć”²⁹. Czytelnik godzi się na poszukiwanie sensowności wypowiedzi, licząc w tym na „satisfakcję poznawczą, estetyczną czy jakąkolwiek inną [podkreśl. WT]”. Ale jest jeden motyw, który wypada chyba uznać za ważniejszy od wszystkich nazwanych po imieniu. Oto odbiorcę szukającego sensu wyrażenia metaforycznych popycha chęć stawienia czoła semantycznym przeszkodom i „wiara w wartości płynące z ich przewyciężenia”³⁰.

W ujęciu procesu metaforycznego jako celowego utrudniania komunikacji językowej powraca idea ludycznych korzeni poezji. Huizinga pisał:

Ten, kto język nazywa 'cierniem mowy', ziemię 'posadzką hali wiatrów', wiatr 'wilkiem drzewa', zadaje swym słuchaczom poetyckie zagadki, które oni w myśli rozwiązują³¹.

Okopień-Sławińska również zadaje zagadki, które rozwiązywać ma czytelnik jej rozprawy. Częściej jednak sama podsuwa odpowiedzi, demonstrując tylko kunszt niezwykłego nazywania tego, co zwyczajne. W ten sposób wprowadza do narracji element, który rosyjscy formalści uznali za sedno mowy poetyckiej — „chwyt udziwnienia”. Przytaczam kilka: metafora — „wypróbowywanie granic procesów semantyzacyjnych” (s. 43), przekształcenie idiomu — „zbakierowanie” (s. 40), zakłócenie spójności — „podminowanie wyrażenia” (s. 42). W zakończeniu szkicu *Sztuka jako chwyt* Szklowski nadał poezji miano „mowy u t r u d n i o n e j”.³² I na taką właśnie poetycką „mowę utrudnioną” stylizuje swe wywody Okopień-Sławińska.

²⁹ Ibidem, s. 38.

³⁰ Ibidem, s. 34, 35.

³¹ Huizinga, op. cit., s. 193.

³² W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej*, t. 2, cz. 3, Kraków 1986, s. 28.

Warto w tym miejscu zatrzymać się chwilę przy tytule. Formuła „metafora bez granic” wyraża stanowisko autorki — myśl o powszechności zachodzących w mówieniu przekształceń semantycznych, które są niezbędnym warunkiem normalnego funkcjonowania języka. W wyrażeniu „metafora bez granic” można jednak odczytać jeszcze coś innego: aluzję do praktyki narracyjnej, jaką stosuje badaczka. Metafora — zjawisko właściwe swoistym kontekstom wypowiedziowym — okazuje się w tekście rozprawy zjawiskiem kapryśnym, mogącym przekraczać z łatwością bariery stylistyczne, jakimi otacza się współczesny dyskurs naukowy.

* * *

Zestaw chwytów zabawowych, jaki stoi do dyspozycji współczesnego badacza, jest szeroki. Pod tym względem warsztat literaturoznawcy przeważa nad innymi: repertuar środków ludycznych jest tu z całą pewnością najbogatszy.

Wynika to — myślę — z kilku powodów. Wypowiedź literaturoznawcy tyczy zjawisk, w którymś w różnym stopniu ujawnia się natura zabawowa; znaczna część twórczości literackiej posłuszna jest retorycznej zasadzie *delectare*. Dyskurs naukowy może tę właściwość wykorzystywać: sama operacja cytowania wszczepia pierwiastek ludyczny do tkanki tekstu komentującego. Przykładem tego niech będzie praca Hanny Dziechcińskiej *Literatura a zabawa*.³³ Po drugie, literaturoznawstwo do dziś zachowuje łączność z retoryką, co oznacza, że w organizacji dyskursu kieruje się nadal jej podstawowymi unormowaniami. Wypowiedź naukowa, która ignoruje regułę *delectare*, choć nienaganna w warstwie argumentacyjnej, bierze na siebie ryzyko, że nie znajdzie zrozumienia u odbiorcy. Wyczuwa to świetnie np. Janusz Sławiński, którego subtelne pojęciowo wywody pełne są zaskakujących gier słownych.

Po trzecie, literaturoznawca pisze teksty o tekstach; posługuje się językiem, by charakteryzować to, co językowe. Ludyczna mimikra, której przejawy usiłowałem dokumentować, jest nie do pomyślenia poza granicami tekstów literaturoznawczych. Po czwarte wreszcie, wypowiedź literaturoznawcy może zabawowo naśladować swoje własne reguły, odnosić się do nich z typowym dla stylizacji dystansem (np. tytuł *Zaświat przedstawiony* Michała Głowińskiego)³⁴.

³³ H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.

³⁴ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Zupełnie inna sytuacja kształtuje się wtedy, kiedy cały tekst ujęty jest przez autora w stylizacyjny cudzysłów. Asertywny charakter wypowiedzi ulega wówczas nadwątleniu, co pociąga za sobą zmianę jej przynależności rodzajowej. Przykładem — *Twórcza zdrada „Przyjaciół” Mickiewicza*, opisana przez Henryka Markiewicza; z tekstów starszych — „humoreska krytyczna” Wacława Borowego *O Pawle i Gawle*.³⁵

Warto w końcu dodać, że w pisarstwie literaturoznawczym ukształtował się gatunek, który nazwać można „zabawą”. Obejmuje on wypowiedzi odznaczające się pewną swobodą w wyborze tematu, bądź sposobie jego traktowania. Forma ta nawiązuje niewątpliwie do tradycji eseju, a więc piśmiennictwa, które zbliża się już do literackiej strefy przygranicznej. Genologiczna kwalifikacja wspomnianych wypowiedzi staje się niekiedy składnikiem tytułu, jak choćby w Markiewiczowskiej *Innej zabawie „Lalką”* czy w szkicu Ewy Miodońskiej-Brookes *Zabawy „Zabawą” Sławomira Mrożka*.³⁶ Ale spotyka się tu też tendencję dokładnie odwrotną, tj. utajnianie powagą tytułu przynależności gatunkowej tekstu. Jako ilustracją niech mi będzie wolno posłużyć się moim, prezentowanym właśnie, szkicem.

Jestem przekonany, że zjawisko ludyczności nie znajduje się na marginesie współczesnej humanistyki; sądzę ponadto, iż istnieje ścisła więź pomiędzy zabawowym modelem nauki a zabawowymi technikami jej uprawiania. Dlatego właśnie w metanaukowej doktrynie Kuhna dostrzegam przejaw tej samej orientacji myślowej, jaką odnajduję w poczynaniach autorów trzech analizowanych rozpraw. Chodzi — najgrubiej mówiąc — o przewycięzanie pozytywistycznego wzorca naukowości. To pozytywizm bowiem sformułował program „wiedzy skromnej, lecz pewnej”.³⁷ Tym postulatom musiał sprostać styl tekstu naukowego — idealnie przezroczysty, neutralny, niczyj. W narracji nie ma więc miejsca na formy gramatyczne wskazujące na autora. Jest on językowo niewykrywalny. Rozprawa naukowa dąży tu do tego, by — niczym XIX-wieczna powieść — opowiadać się sama.

³⁵ H. Markiewicz, *Twórcza zdrada „Przyjaciół” Mickiewicza*, „Teksty” 1981 nr 6; W. Borowy, *O Pawle i Gawle. Humoreska krytyczna*, w: *Ze studiów nad Fredrą*. Kraków 1921.

³⁶ H. Markiewicz, *Inna zabawa „Lalką”*, w: *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, (tytuł nawiązuje do szkicu S. Godlewskiego. *Bawię się „Lalką”*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 1); E. Miodońska-Brookes, *Zabawy „Zabawą” Sławomira Mrożka*, „Ruch Literacki” 1982, nr 3/4.

³⁷ Określenie A. Siemianowskiego wzięte z jego pracy *Zasady konwencjonalistycznej filozofii nauki*, Warszawa 1989, s. 115.