

Marian Płachecki

Wprowadzenie do krytyki autorskiej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 211-221

1976

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.

innych ugrupowań³¹. W stosunku do tych ostatnich wprowadzała swoisty terror moralny, w Ziemiańskiej — jak wiadomo — Peiper był wyśmiewany, a bogami byli Boy, Tuwim czy Hemar. Stąd ataki na Ziemiańską ze strony jej opozycjonistów, zwłaszcza tych autorów, którzy — jak poeci z kręgów „narodowych” — nie dysponowali czymś analogicznym do tego, co stanowił w dziejach dwudziestolecia „stolik grupowy”.

Janusz Stradecki

Wprowadzenie do krytyki autorskiej

Krytyka literacka uprawiana przez pisarzy jest jednym z ogniw całego szeregu form pośrednich¹ między dziełem literackim w pełni jego estetycznej autonomii a „czystą” wypowiedzią krytycznoliteracką. Już w samym utworze — o tyle, o ile może on stać się przedmiotem interpretacji dla krytyki efektywnej poznawczo — zawierają się pierwiastki krytycznoliterackie. Decyzje twórcze pisarza, wybrane przezeń, lecz i zaniechane rozwiązania konstrukcyjne pozwalają się niejako przeformułować na zespół sądów krytycznych, a więc przeświadczeń o naturze dzieła literackiego i jego postaci najwyższej cenionej, o aktualnej hierarchii gatunków i prądów literackich (współczesnych i minionych), o sposobach włączania się dzieła w dynamikę życia społecznego itp. Tę Eliotowską koncepcję „krytyczności” utajonej w tekście literackim spopularyzował u nas Michał Głowiński w swych artykułach o „powieściowej metodologii powieści” czy — wcześniej — „wierszowej metodologii wiersza”. Nie ma więc potrzeby przy kwestii tej zatrzymywać się dłużej. Warto może tylko podkreślić, że owa wpisana w wewnętrzne reguły dzieła refleksja nad nim samym i jego stosunkiem do tradycji nie jest niczym więcej, jak pewną intencją znaczeniową, intencją wymagającą dla swej aktualizacji *zewnątrznej* interwencji badacza. Utwory literackie, ściśle biorąc, nie tyle „mówią” o sobie samych, co *dopuszczają* raczej te niż inne sposoby mówienia o nich przez innych. Zwerbalizowana powieściowa metodologia powieści jest więc tyleż własnością pisarza, co krytyka (badacza), który kierując się własnymi interpretacyjnymi interesami, przeniósł ją ze stanu potencjonalności w stan wysłowienia. Nieco bliższą krytyki „czystej”, aczkolwiek pokrewną poprzedniej, formą refleksji krytycznoliterackiej wpisanej w konstrukcję dzieła

³¹ Por. J. Maciejewski: *Giełda literacka*. „Odra” 1971 nr 4.

¹ Z nieco innego niż przyjęty tutaj punktu widzenia omawia je K. Bartoszyński w artykule *Pogranicza krytyki literackiej*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1974.

są wszelkie odmiany uwewnętrznionego w tekście dialogu z innymi, zewnętrznymi względem niego tekstami — literackimi i pozaliterackimi. Tekst bowiem rozważany jako zamknięta całość znaczeniowa to nie tylko zespół zabiegów konstrukcyjnych. To także, jak podkreślał Wołoszynow w swym *Marksizmie i filozofii języka*, utrwalona poprzez owe zabiegi pewna całościowa postawa wobec sensu i wobec wartości.

Kwestie te omawia Danuta Danek w książce *Polemika literacka w powieści*. Autorka uwzględnia także kolejny człon naszego szeregu form pośrednich między dziełem literackim a „czystą” wypowiedzią krytyczną. Chodzi o deklarowane w utworze — przez narratora bądź postaci — sądy krytycznoliterackie; „poetykę sformułowaną wewnątrz dzieła”, jak zjawiska te określa Bruno Markwardt. Dwa następne człony owego szeregu otwierają zbiór form krytycznoliterackich dysponujących już własnymi, wyodrębnionymi i całościowymi ekwiwalentami tekstowymi, form zatem uwolnionych spod przymusu utajenia „pod” regułami określonego tekstu literackiego czy „wśród” jego zdań składowych. Relacje przymusu zostają zastąpione przez związki przyjaznego, choć nie wolnego od intryg i napięć — sąsiedztwa literatury i krytyki.

Spośród form „sąsiedzkich”, tj. gatunkowo odrębnych od wypowiedzi literackich, najbliższe bieguna literackości są, z jednej strony, krytyka uprawiana jako osobny rodzaj sztuki, a z drugiej — krytyka zbeletryzowana. Ponieważ obie ciążą ku literackim sposobom mówienia, sądzić by można, że stanowią w istocie jeden typ wspólny. Jest jednak inaczej.

Wypowiedź krytycznoliteracka posłuszna postulatowi Anatola France’a czy — na gruncie polskim — Zygmunta Lubicz-Zaleskiego powstaje jako semantyczny *analogon* dzieła literackiego. Rodząc się z inspiracji utworu cudzego, nie dopuszcza go do swego własnego wyposażenia przedmiotowego. *Nie o nim* mówi w istocie. Dzieło pisarza zostaje zepchnięte do zbioru sytuacyjnych wyznaczników genezy wypowiedzi krytycznoliterackiej. Jest zaledwie bodźcem, który przynosi nowy, świeży impuls, pomagający rozwinąć własną sztukę. Powstający w ten sposób tekst krytyczny jest semantycznie (referencyjnie) równorzędny z tekstem literackim. „Rzeczywistości przedstawione” ich obu charakteryzuje ten sam sposób istnienia. Obie wypowiedzi przynoszą bowiem semantyczną reprezentację świata rzeczy, ludzi, zjawisk — a nie tekstów. To zaś, że wypowiedź krytyka jest tekstem „meta-” wobec utworu literackiego, staje się nie wyróżnioną okolicznością genezy utworu krytycznego i jest sygnalizowane w tekście na równi z innymi okolicznościami tego rodzaju.

Całkiem inaczej ma się rzecz z krytyką zbeletryzowaną. Ta, choć z nie mniejszym upodobaniem odwołuje się do chwytów literackich,

takich jak styl ozdobny, wiersz, narracja, dialog, nie opuszcza nigdy poziomu „meta-”. Krytyka zbeletryzowana realizuje wszystkie funkcje krytyczne, tyle że w zmienionym, quasi-literackim układzie pragmatycznym. Relacje osobowe wypowiedzi krytycznej zostają zwielokrotnione i rozwarstwione na podobieństwo relacji typowych dla epiki, liryki czy dramatu. Pojawiają się opozycje „autor — narrator — bohater”, „ja — ty liryczne”, „aktywny — bierny uczestnik dialogu” itp. Spośród krytyków współczesnych jednym z wybitnych reprezentantów krytyki zbeletryzowanej jest u nas Ludwik Flaszen. Obie zatem omawiane formy — i krytyka uprawiana jako osobny rodzaj sztuki, i krytyka zbeletryzowana — czerpią z zasobów stylistycznych i kompozycyjnych (krótko: syntaktycznych) chwytów literatury. Podczas gdy jednak pierwsza z nich buduje swe wypowiedzi opierając się na zasadach literackiej semantyki (w Morrisowskim sensie), druga adaptuje głównie literackie normy pragmatyczne. Przesunięcia te wpływają oczywiście także na pragmatykę wypowiedzi pierwszego typu, a semantykę — drugiego.

Krytyka jako sztuka osobna i krytyka zbeletryzowana są zapewne dwiema symetrycznymi odpowiedziami na to samo pytanie: jak w warunkach dominacji literatury w życiu kulturalnym, dominacji utrudniającej krytyce sprawowanie jej nadrzędnych funkcji sterowania twórczością literacką, uczynić krytykę typem pisarstwa — więc także: działania społecznego — o porównywalnej z literaturą „mocy instytucjonalnej”. Lub prościej: jak wejść z krytyką na rynek opanowany przez literaturę?

Kolejne ogniwo naszego szeregu to krytyka autorska, uprawiana przez pisarza jako „rzecz druga”, dziedzina upodrzedniona wobec praktyki twórczej autora. „Pisywałem je — wyznawał Przyboś w wstępie do zbioru swych prac krytycznych — *obok* swoich wierszy, na marginesie, na drugim albo dalszym planie poezji, którą zawsze uważałem za moją rzecz pierwszą”².

Ostatnią z szeregu form pośrednich między autonomiczną wypowiedzią literacką a „czystym” tekstem krytycznym jest krytyka uprawiana także przez pisarza, lecz w trybie realizacji roli *współbieżnej* z rolą pisarza: wyodrębnionej i równorzędnej wobec tej ostatniej. Krytyka współbieżna w biografii twórczej z rolą pisarza jest daleko bliższa niż krytyka autorska biegunowi krytyki „czystej”, biegunowi dzierzawionemu na naszej skali przez krytykę „fachową”, tj. dysponującą własną „poetyką” i przy tym uprawianą bądź to jako jedyna rola zawodowa danego osobnika, bądź to jako jedna z kompletu jego ról zawodowych (nieliterackich). Że bliskość ta bywa tożsamością i że

² J. Przyboś: *Słowo wstępne*. W: *Linia i gwar*. Kraków 1959, s. 5.

daleko do niej krytyce autorskiej, unaocznic może choćby zestawienie prac krytycznych Balcerzana czy Barańczaka z prozą krytyczną Jastruna czy Karpowicza. Co nie oznacza rzecz jasna, by krytyka autorska była czymś „gorszym” od „współbieżnej”. Jest czymś innym, to wszystko.

Szereg form pośrednich między „literackością” a „krytycznością” w ich czystych postaciach rozpada się na dwa podszeregi: wewnątrz-literackich realizacji funkcji krytycznych oraz takich ich realizacji, przy których krystalizują się one w odrębnych, pozaliterackich całościach tekstowych.

Pierwszy z owych podszeregów interesuje historyka literatury wówczas zwłaszcza, gdy bada relacje między krytyką literacką danej epoki a dziełami literackimi będącymi obiektami krytycznoliterackich przedsięwzięć interpretacyjnych i kontrolnych. Poprzez wewnątrzliterackie aktualizacje funkcji krytycznych literatura wychodzi jakby naprzeciw normującej jej poczynania krytyce. Spotyka się z nią na gruncie wspólnym — choć zarazem wielorako rozparcelowanym — świadomości literackiej i literackiego uzusu danej epoki. Konfrontacja refleksji krytycznej wpisanej w same wiązania konstrukcyjne dzieł oraz werbalizowanej na różnych piętach ich relacji osobowych z refleksją wysłowioną w tekstach krytycznych — jest nieodzowna zarówno dla badań nad semantyką (odniesieniami referencyjnymi) historycznych języków krytycznoliterackich, jak i dla badań z zakresu poetyki historycznej literatury. Obu tym rodzajom inicjatyw badawczych konfrontacja taka niesie gwarancję maksymalnej redukcji prezentystycznej paralaksy.

Natomiast kompleks pozaliterackich, odrębnych tekstowo krystalizacji funkcji krytycznych musi stać się przedmiotem wnikliwej obserwacji historyka zainteresowanego wewnętrznymi różnicowaniami krytyki literackiej, dynamiką współdziałania rozmaitych gatunków krytycznych w badanym okresie. Dla każdej epoki charakterystyczny jest mniej czy bardziej, zawsze jednak w jakiejś mierze odmienny rozkład sił pomiędzy krytyką o pretensjach artystycznych, krytyką zbeletryzowaną, autorską, „współbieżną” i wreszcie „zawodową”. W pewnych okresach szereg ten może nawet ulec „ściągnięciu”. Krytyka fachowa może być zarazem krytyką zbeletryzowaną, autorska może przejąć funkcje fachowej itp. Ujmując zaś rzecz od strony poszczególnych komponentów owego zespołu form krytycznych, powiedziałyby się, że każdy z nich wymaga dla swej niezachwianej egzystencji nieco odmiennego układu pozostałych elementów syndromu.

Historycznoliteracką sytuację *krytyki autorskiej*, bo tym razem ona obchodzi nas najbliżej, określa jej położenie wobec aktualnych realizacji innych zewnątrzliterackich form krytycznych. Konstatacja ta wymaga jednak pewnych uzupełnień. Po pierwsze, omówiony syn-

drom form krytycznych nie jest jedynym kontekstem lokalizującym krytykę autorską w procesie historycznoliterackim. Równie istotny jest stabilizujący wpływ historycznej lokalizacji dzieł literackich krytyka „autorskiego”: położenie krytyki autorskiej jest w znacznym stopniu uzależnione od pozycji zajmowanej w danej synchronii literackiej przez twórczość artystyczną pisarza-krytyka. Po drugie zaś, z różnymi ogniwami syndromu form krytycznych wiążą krytykę autorską relacje o różnej wadze. Najistotniejszym wyznacznikiem historycznoliterackiej pozycji krytyki autorskiej jest jej stosunek do krytyki fachowej. Istotny jest także rozkład sił między krytyką autorską a zbeletryzowaną. W daleko luźniejsze związki wchodzi krytyka autorska ze „współbieżną”, która jest dla niej na ogół jedynie wariantem fachowej, oraz z krytyką pretendującą do godności osobnej sztuki; pretensje takie krytykowi „autorskiemu” wydają się zawsze pretensjonalne.

Krytyka autorska rzadko bywała przedmiotem opracowań teoretycznych. W trybie ogólniejszym rozważali o niej często uprawiający ją twórcy. Historycy literatury zadowalali się sprawozdawczymi monografiami wielkich pisarzy „jako krytyków”.

Wśród wypowiadających się o krytyce autorskiej nie ma zgody co do tego, czy pisarze są dobrymi krytykami. Młody Eliot na przykład wyróżniał trzy typy krytyki: „kreacyjną” (cechuje ją „nadwiedla kreacja”), historyczną i moralistyczną oraz krytykę właściwą, uprawianą przez poetę „krytykującego poezję w celu tworzenia poezji”³. Podobnie Przyboś: mówiąc o „polskich kierunkach w sztuce” oświadczył, iż „w naszym wieku — nie było wielkiego artysty, który by nie był zarazem teoretykiem sztuki. (...) Artystów tzw. żywiołowych (...) nie spotykamy w naszym wieku”⁴. Obaj też poeci wypowiadali opinie przeciwne, zgłaszając akces do przeważającego wśród piszących o krytyce autorskiej sceptycyzmu względem jej możliwości poznawczych. Eliot w artykule z 1948 r. stwierdzał na przykład: „Żaden poeta piszący swą własną *art poetique* nie może liczyć na nic więcej, jak tylko na to, że zdoła wyjaśnić, uzasadnić, obronić lub po prostu utworować drogę swym własnym metodom, tj. pisaniu poezji na swój własny sposób”⁵. Podobnego zdania jest Wystan H. Auden. Jeszcze bliższy słynnej formuły Goetheańskiej — „*Künstler schaffe, rede nicht*” — był Oscar Wilde, podkreślając iż „naprawdę wielki artysta nigdy nie może ocenić żadnego dzieła innej osoby, a w istocie z trudem tylko może ocenić swoje własne. Ścisła koncentracja na wizji

³ Cyt. za R. Wellek: *The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic*. W: *The Poet as Critic*. Ed. F. P. W. McDowell. Evanston 1967, s. 93.

⁴ J. Przyboś: *Polskie kierunki w sztuce*. (Odczyt radiowy). W: *Sens poetycki*. Wyd. 2. Kraków 1967, T. 1, s. 209.

⁵ T. S. Eliot: *Od Poe'a do Valéry'ego*. W: *Szkice krytyczne*. Warszawa 1972, s. 114.

(artystycznej — *M. P.*), czyniąca człowieka artystą, ogranicza przez swą absolutną intensywność zdolność (podmiotu — *M. P.*) do precyzyjnych określeń... (...) nie można robić rzeczy, w których jest się kompetentnym sędzią”⁶. Znacznie wyższymi kompetencjami poznawczymi cieszy się, w myśl tego stanowiska, krytyk zawodowy, nie uwiązany do żadnego określonego warsztatu twórczego.

Bez względu jednak na różnice zdań, tradycyjne rozważania o krytyce autorskiej dzielą się na ogół przeświadczenie, iż krytyka taka jest zdeterminowana osobowościowo. Pewni osobnicy rodzą się na artystów, inni na krytyków, sędziów literackiego smaku. A niektórzy — na obu. Stąd przyjmuje się, iż wyróżniające cechy krytyki autorskiej, wszystkie jej zalety i wady, dają się wyprowadzić z określonych predyspozycji osobowych, np. z rzekomej skłonności artystów do szczególnej kłótlowości i drażliwości. Problem krytyki autorskiej sprowadza się — jak u Rene Welleka w cytowanym artykule — do kwestii „unii poeta — krytyk”; zestroju dwu typów osobowości wewnątrz jednostkowej biografii twórcy.

Ujęcie takie nie zaleca się uwrażliwieniem na pozaosobowe, systemowe przesłanki funkcjonowania krytyki autorskiej. Przeciwstawić mu można ujęcie historyczno- i socjologiczno-literackie. Każde ono odrzucić proste kryterium identyfikujące krytykę autorską przy podejściu „osobowościowym”. O pojawieniu się wspomnianego typu krytyki rozstrzyga nie to, czy dany krytyk literacki jest zarazem pisarzem, a to, czy *uprawiana przezeń krytyka jest rozpoznawana przez publiczność literacką jako osobny typ krytyki*: krytykę autorską.

Jak zauważa Janusz Sławiński, samo wystąpienie pewnych form krytycznych informuje historyka o modelu kultury literackiej, w jakiej się pojawiły⁷. Informację tego rodzaju niesie w sobie także ożywione funkcjonowanie krytyki autorskiej. Twórczości literackiej zawsze towarzyszyły refleksje warsztatowe pisarzy — notowane w dziennikach, listach, biografiach, esejach. Jednakże nie we wszystkich typach kultury literackiej krytyka autorska wykracza poza czyisto faktyczny sposób istnienia, nie we wszystkich bynajmniej z trywialnego faktu kultury literackiej staje się jej *wzorem*. Nie każda też krytyczno-literacka wypowiedź pisarza — i nie każdego pisarza — staje się manifestacją krytyki autorskiej. Dla nobilitacji takiej konieczne jest zbiegnięcie się kilku warunków progowych, określających z jednej strony charakter biografii twórczej pisarza-krytyka, a z drugiej — typ kultury literackiej, wewnątrz której pisarz ów działa. Warunki te przedstawimy pobieżnie, skupiając się na kwestiach najistotniejszych.

⁶ O: Wilde: *Intentions*. New York 1894. Cyt. za Wellek: *op. cit.*, s. 94—95.

⁷ Por. J. Sławiński: *Krytyka literacka jako przedmiot zainteresowania historyka literatury*. W: *Badania nad krytyką literacką...*

1. Dzieła literackie pisarza uprawiającego krytykę autorską muszą zajmować wysoką pozycję w opinii publiczności literackiej: rozróżnialność krytyki autorskiej jest funkcją społeczną rozróżnialności towarzyszących jej dzieł literackich. Pisarz drugorzędny zawsze jeszcze może zostać doskonałym krytykiem fachowym. Nigdy „autorskim”. Ta rola pisarska jest bowiem zastrzeżona dla osób z literackiego panteonu, a ściślej — panteonów epoki. Czy kogokolwiek z nas zdołałyby zaabsorbować wypowiedzi Jerzego Edigeya o powieści kryminalnej? Joe Alex stałby się natomiast cenionym krytykiem „autorskim”, poczynając od pierwszego artykułu o powieści kryminalnej, jaki by opublikował.

2. Wymagane jest także określone usytuowanie wzajemne ról pisarza i krytyka w biografii twórczej osobnika. Rola pisarza musi dominować. Nasze zainteresowanie tekstami krytycznoliterackimi Stanisława Lema jako manifestacjami krytyki autorskiej słabnie wraz z czysto literacką aktywnością pisarza — do momentu przynajmniej, gdy w tekstach tych rozpoznamy pełnosprawną realizację krytyki fachowej czy choćby „współbieżnej”.

3. Społeczne identyfikowanie krytyki uprawianej przez pisarzy jako odrębnego, wyspecjalizowanego typu krytyki uzależnione jest także od sposobu rozumienia osobowości twórczej i roli pisarza w świadomości literackiej epoki. Krytyka autorska łatwiej staje się wzorem kultury literackiej w okresach, gdy dominuje „federalistyczna” koncepcja osobowości — w myśl której osobowość jest kompletem ról alternujących, obieranych przez jednostkę następczo i w trybie dysjunkcji — niż wówczas, gdy przeważa koncepcja „totalizująca”, wyróżniająca w każdej osobowości twórczej dwa poziomy: poziom głęboki i jednorodny, wyczerpywany przez rolę pisarza (twórcy, artysty) oraz poziom powierzchniowy, zróżnicowany, rozparcelowany między przeróżne pozaartystyczne role jednostki, role zredukowane w istocie do wariacyjnych realizacji owej jedynej, „głębokiej” roli twórcy. Dla świadomości romantycznej, zdominowanej przez ujęcie totalizujące, geniusz pozostawał geniuszem także w godzinach, gdy parał się krytyką, nie twórczością. Odmienność krytyki autorskiej od towarzyszącej jej twórczości literackiej zdawała się sprowadzać do nieistotnych, powierzchniowych zróżnicowań szaty słownej.

4. Społeczna rozpoznawalność krytyki autorskiej wymaga też określonego usytuowania w danej kulturze literackiej krytyki literackiej — w szerszym sensie — wobec literatury. Krytyka autorska jako typ odrębny pojawić się może jedynie w kulturze literackiej, w której obrębie funkcjonuje wyspecjalizowana, wyodrębniona krytyka fachowa. Pierwsza bowiem pojawia się z zasady jako reakcja na „*nadmiar specjalizacji*” tej ostatniej. „Nauka o wersyfikacji — odnotowuje z troską Mieczysław Jastrun, i jest to zatroskanie bardzo typowe dla krytyka «autorskiego» — stała się nieomal wiedzą tajemną, jak wyższa matematyka i fizyka. Chodzi mi o praktykę, nie o teorię, piszę tę rzecz (...) z punktu widzenia psychologii twór-

czości, (...) nie sędzę bowiem, by dociekania nad charakterem sylabiki i toniki (...) mogły wyświecić czy choćby zbliżyć do czytelnika tajemnicę oddziaływania pewnych konwencji poetyckich”⁸.

Nieprzypadkowo krytykę autorską uprawiają głównie poeci. Ostrość przeciwstawienia liryka — wypowiedź dyskursywna sankcjonuje ich sprzeciw wobec poznawczych, a zwłaszcza scjentyficznych uroszczeń krytyki fachowej. To poeci przecież, nie prozaicy, dysponują doświadczeniami pisarskimi z gruntu odmiennymi od doświadczeń krytyka zawodowego. Tylko oni więc, sądzą, mogliby krytykę fachową uzdrowić radykalnie.

Wyodrębnienie się krytyki zawodowej w dzisiejszym sensie było jednym z następstw powstania w XIX w. serii uniwersyteckich dyscyplin humanistycznych. Z chwilą powołania katedr humanistycznych przeciwstawienie krytyki uniwersyteckiej krytyce uprawianej przez środowiska spoza uczelni pozwoliło na społeczną identyfikację krytyki literackiej jako dziedziny względnie autonomicznej, dysponującej retoryką i „gramatyką” mniej lub bardziej odmiennymi i od krytyki literaturoznawczej, zorientowanej naukowo, i od tekstów artystycznych. W ten sposób wyodrębnienie się krytyki literackiej w dzisiejszym rozumieniu stało się możliwe. Dokonywało się jednak nie momentalnie. Nobilitacja krytyki uprawianej przez pisarzy do rangi wzoru, a nie tylko faktu kultury literackiej, jest odległym następstwem powołania w zeszłym stuleciu uniwersyteckich katedr literaturoznawczych⁹.

W epokach literackich pozbawionych krytyki fachowej, jak klasycyzm, krytyka uprawiana przez pisarzy może przejmować jej funkcje — za cenę własnej odrębności. Jest to jedna z możliwości „ściągnięcia” omawianego na wstępie szeregu form krytycznych.

Z obserwacji powyższych wynika, że krytyka uprawiana przez pisarzy *nie* dostępuje nobilitacji na odrębny typ twórczości krytycznej w okresach, w których funkcjonuje wprawdzie krytyka fachowa, lecz tylko połowicznie wyspecjalizowana. W naszej historii literatury jest to przypadek tzw. pozytywizmu, gdy krytyka literacka była częściowo tylko wyodrębniona spośród ogółu form publicystycznych. (Zaważyły na tym nie tylko cechy świadomości literackiej epoki, lecz także pewne okoliczności polityczne i rynkowe: władze zaborcze Królestwa zdecydowanie ograniczyły liczbę publikacji książkowych w języku polskim, skazując — zwłaszcza w pierwszym dziesięcioleciu powojennym — cały niemal ruch wydawniczy na *prasowe* formy przekazu). Być może jest to również przypadek Młodej Polski,

⁸ M. Jastrun: *Ewolucje wiersza*. W: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1960, s. 271.

⁹ Akapit ten referuje wypowiedź doc. dra Janusza Sławińskiego w dyskusji nad skrótem niniejszego tekstu.

gdzie krytyka, zdominowana przez literaturę, redukowałą swe cechy zewnętrznliterackie.

5. W epokach pozbawionych krytyki zawodowej krytyka autorska przejąć może jej funkcje. Ale bywa i odwrotnie. W pewnych okresach ta pierwsza przejmuje, podkrađa niejako środki, którymi mogłaby się posłużyć druga.

Pojawiając się jako reakcja na nadmierne uroszczenia krytyków zawodowych, krytyka autorska musi poszukiwać form stylistycznych i kompozycyjnych wyraźnie różnych od panującego kanonu krytyki fachowej. Naturalnym, choć nie jedynym, rezerwuarem takich form jest zasób chwytów *literackich*. Trzeba jednak dodać, że krytyka-pisarza obowiązują wielorakie ograniczenia w korzystaniu z tego zasobu; ograniczenia podyktowane dążeniem do wyrazistego odgraniczenia krytyki autorskiej z jednej strony od norm własnej twórczości literackiej autora oraz, z drugiej, od przejaskrawień krytyki uprawianej jako sztuka osobna. Dalsze utrudnienia pojawiają się w okresach, w których krytyka zawodowa sama z upodobaniem stosuje chwytów literackie. Pozycja krytyki autorskiej ulega wówczas osłabieniu. Zostaje zdominowana przez zbeletryzowaną krytykę zawodową (napotyamy tu jeszcze jedną postać kompresji, „ściągnięcia” szeregu form krytycznych). W naszej historii literatury sytuację taką mieliśmy w okresie Młodej Polski.

Wydaje się, że dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym w polskiej kulturze literackiej zbiegły się wszystkie wymienione warunki sprzyjające społecznej rozróżnialności krytyki autorskiej. Dopiero wówczas stała się ona — w czym niemała zasługa Awangardy Krakowskiej — *wzorem* kultury literackiej.

Mówiliśmy dotąd o historyczno- i socjologiczno-literackich przesłankach funkcjonowania krytyki autorskiej. Osobną i daleko trudniejszą kwestią jest morfologia wypowiedzi aktualizującej normy owej krytyki. Warto jednakże już teraz zaakcentować podstawowe dyrektywy przyszłych badań nad poetyką krytyki autorskiej.

Badania te będą musiały pogodzić się z myślą, iż krytyka autorska jest *niesamodzielnym* gatunkiem twórczości krytycznej. Niesamodzielnym w dwojakim sensie.

1. Krytyka autorska jest gatunkiem nadbudowanym nad innymi gatunkami krytycznymi. Rozwiązania konstrukcyjne tamtych są jej — obok zasobu chwytów literackich — inwentarzem, z którego wybiera przydatne reguły. Istotne jest przy tym, że:

a) są to reguły bądź to fakultatywne w obrębie gatunków krytycznych aktualnie dominujących, częstokroć reguły oceniane z perspektywy owych gatunków jako „błąd w sztuce” (współcześnie np. zakłócenie dyskursywności wywodu, tok dygresyjny, płynna lub nie uzgodniona terminologia), bądź to reguły gatunków peryferyjnych w aktualnej synchronii literackiej (dziś są to np. pamflet i panegi-

ryk krytycznoliteracki, krytyka dydaktyczna, biografia krytyczna, krytyka psychologizacyjna);

b) krytyka autorska wprowadza reguły te ze zmienioną motywacją. To, co było pozbawione motywacji (reguły fakultatywne), zostaje umotywowane zasadniczymi trudnościami, na jakie napotykają wszelkie poważne próby wysłowienia wewnętrznej całościowości dzieła literackiego, a także — niewydolnością poznawczą języka dyskursywnego. To zaś, co było umotywowane krytycznoliteracką „funkcją operacyjną”¹⁰, opozycyjnością dominujących i zdominowanych strategii uczestnictwa w życiu literackim (reguły gatunków peryferyjnych), zostaje przedstawione jako cecha swoista krytyki autorskiej, cecha wynikająca z jej intymnego kontaktu z twórczością literacką autora. Sfera przesunięć w obrębie motywacyjnego kontekstu zabiegów przenoszonych z innych gatunków krytycznych jest dla krytyki autorskiej odpowiednikiem „powieściowej metodologii powieści”. Jest sferą refleksji metajęzykowej wpisanej w same zasady posługiwania się określonym językiem krytycznym.

2. Niesamodzielność gatunkowa krytyki autorskiej polega też na tym, że dla morfologii jej wypowiedzi węzłowe znaczenie mają relacje pomiędzy krytyką autorską danego pisarza a jego dorobkiem literackim. Nawet więcej. Samą swą autonomię w opinii czytającej publiczności krytyka autorska zawdzięcza w mniejszej mierze stosowanemu materiałowi znaczeniowemu i jego wewnątrztekstowej organizacji, w większej natomiast — sygnałowi całościowości, jaki niesie skojarzenie *nazwiska* autora czytanego właśnie tekstu krytycznego z twórczością pisarza o pozycji odrębnej i wyniesionej w aktualnej synchronii literackiej.

W dotychczasowej praktyce historycznoliterackiej przyjmuje się notorycznie, iż wypowiedzi krytyczne pisarza łączą z jego dziełami — czy też powinny łączyć — relacje bezpośredniego odbicia. Wypowiedziom tym przypisuje się pełnosprawną i podlegającą kontroli wartość logiczną. Milcząco zakłada się przy tym, że im pisarz „większy”, tym „większej” prawdomówności należy się po nim spodziewać, a więc tym dotkliwiej podważa jego autorytet jakakolwiek rozbieżność deklaracji krytycznych i pisarskich spełnień.

Tymczasem relacje łączące utwory literackie pisarza z jego tekstami krytycznymi nigdy nie respektują w sposób absolutny odgraniczenia wypowiedzi od metawypowiedzi. Opozycja ta zawsze jest „łagodzona” przez to, iż oba jej człony są elementami tożsamej całości: globalnego kontekstu autorskiego (w sensie Mukałovsky’ego) danej twórczości podmiotowej. W krytyce autorskiej i towarzyszącym jej dorobku literackim pisarza trzeba widzieć realizację dwu *wzajemnie się określających stylów funkcjonalnych tożsamego języka*: global-

¹⁰ Por. J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974.

nych zasad danego kontekstu autorskiego. Krytyka autorska i twórczość wzajemnie się definiują. Lecz nie w bezpośrednich sensach zdań — zdań dających się łatwo wyłączyć z kontekstu i skontrolować co do wartości logicznej — a poprzez wymagającą czulej rekonstrukcji historycznoliterackiej komplementarność zasad dystrybucji jednostek obu tych stylów.

Marian Plachecki

Zwycięstwo sobowtóra

Czytelnicy 13 bajek z królestwa Lailonii pamiętają zapewne bajkę zatytułowaną *Garby*.

Bajka ta opowiada o kamieniarzu Ajio, który zachorował na przedziwny garb. Garb ten, wciąż rosnąc i rozwijając się, zaczął nabierać ludzkich kształtów, aż objawił się nieszczęsnemu kamieniarzowi w postaci sobowtóra; sobowtóra bezczelnego i ekspansywnego, coraz w swym natręctwie śmielszego, a z biegiem czasu głoścącego wprost (co przy wrodzonej nieśmiałości i lękliwości kamieniarza przyszło mu tym łatwiej), iż to on — garb — jest prawdziwym kamieniarzem Ajio. Skargi jego były wielce sugestywne: gdy w mieście wynaleziono cudowny lek na garby — nie biednemu kamieniarzowi go podano, lecz sobowtórowi, w wyniku czego Ajio znikł, a pozostał — i przez to w pewnym sensie zwyciężył — jego garb.

Tradycja tego typu alegorycznych historii opowiadających o zwycięstwie sobowtóra jest, jak wiadomo, dość bogata; fakt jednak, że zwycięzcą jest w tym wypadku garb czyli ułomność, nadaje opowieści sens wyższy a morałowi, jaki z niej wynika, znamiona przewrotności. Garb kamieniarza w pewnym momencie zatracą status garbu, a uzyskuje status osobowy. Staje się doskonałą imitacją bohatera, repliką tak sugestywną, iż zwycięża ona oryginał. Z częściowym zwycięstwem repliki nad oryginałem mamy do czynienia wtedy, gdy jest ona w jakiś sposób lepsza od oryginału. Odpowiednio konkretyzując i rozszerzając znaczenie terminu „replika” — na przykładzie parodii a nawet adaptacji filmowej utworu literackiego — bez trudu odnajdziemy repliki doskonalsze od pierwowzorów. Utwór w zamierzeniu będący repliką, a swoją jakością artystyczną przewyższający oryginał, unieważnia jakby pewne swoje uzależnienia genetyczne, nie likwiduje natomiast oryginału jako takiego. Przeobraża i przewartościowuje hierarchię, nie naruszając bytu. Następnym krokiem w drodze do absolutyzacji repliki to właśnie likwidacja bytowa oryginału. Sobowtór w bajce osiągnął stan pełnej wolności nie tylko dzięki wywyższeniu się nad kamieniarzem, ale poprzez całkowite jego unicestwienie. Analogiczna w sensie dosłownym sytuacja w literaturze jest oczywiście możliwa. Łatwo sobie wyobrazić, a także z konkret-