

Teksty Drugie 1994, 4, s. 128-134



O poetyce inaczej

Bogusław Żyłko

nie tych problemów jest dla niego „docieraniem do prawdy”, a nie podważaniem wartości dzieła czy ignorowaniem jego strony estetycznej. Twierdzi on, że „nie można pomijać bolesnych zmagania o prawa i wartości, o polityczne, etyczne i dotyczące różnic między płciami dylematy, które wielka sztuka wzięła na siebie, by silując się z nimi próbować je wyartykułować”. I dalej: „nasza wielka tradycja kulturowa jest przesiąknięta okrucieństwem, niesprawiedliwością, bólem”, i nie należy — kontynuuje Greenblatt — unikać czy porzucać mówienia o tej stronie dziedzictwa kulturowego.³ Zgadzając się z tego typu twierdzeniami trzeba jednak pamiętać, w jakim kierunku ma zmierzać poznawanie tego dziedzictwa. Interpretacja utworu literackiego podejmowana wyłącznie dla udowodnienia ideologicznego stanowiska — czy też autora, czy krytyka — niewiele, jak widać na podstawie toczącej się debaty, pomaga w owym procesie poznania. Ma więc rację profesor anglistyki na Pennsylvania State University, Christopher Clausen, który jako obrońca autonomiczności literatury twierdzi, że w istniejącej sytuacji nie literackich, lecz raczej politycznych sporów z korzyścią dla wielu byłoby zajęcie się samą ideologią i pozostawienie problemów krytyki, teorii i samej literatury tym, którzy wciąż pamiętają o właściwym przedmiocie refleksji literaturoznawczej.⁴

Andrzej Karcz

O poetyce inaczej

Teoria literatury według dość rozpowszechnionej opinii nie ma się dziś najlepiej. Dyscyplina, rozwijająca się dość burzliwie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przeżywa obecnie wyraźny kryzys. Po latach „tłustych” nadeszły „chude”: mało nowych idei, mało (w porównaniu z wymienionymi dekadami) publikacji teoretycznoliterackich. Badacze, którzy w tamtych czasach kształtowali oblicze nauki o literaturze, nadawali jej ton, teraz nad rozprawy teoretycznoliterackie i metodologiczne przedkładają „łżejsze” gatun-

³ S. Greenblatt *Literary Politics: A Response* [Kserokopia maszynopisu].

⁴ Ch. Clausen *It Is Not Elitist to Place Major Literature at the Center of the English Curriculum*, „The Chronicle of Higher Education”, 1988, Vol. 34 (z. 13. 01).

ki krytycznoliterackie. Umiejszczają się bliżej literatury samej niż nauki.

Na osłabienie impetu teoretycznoliterackich poszukiwań w Polsce w latach osiemdziesiątych duży wpływ miały, by tak rzec, czynniki obiektywne. Po roku 1981 trudno było fascynować się zagadnieniami teorii wiersza. Inne sprawy zaprzętały umysły. Nie był to też najlepszy czas sprzyjający aktywnemu śledzeniu przemian w dyscyplinie i kulturowaniu międzynarodowych kontaktów. Faktem jest, że kiedy nastąpiły jako tako normalne warunki do uprawiania nauki, w światku literaturoznawczym zapanowała lekka konsternacja. Janusz Sławiński, wyjaśniając powody swego *désintéressement* udziałem w redagowaniu „Tekstów Drugich” wymienił brak wyrazistego „systemu orientacyjnego” w postaci „miarodajnego paradygmatu”. Takim systemem orientacyjnym był niegdyś paradygmat strukturalistyczno-semiotyczny, który się jednak już zużył, zaś na jego miejscu nie pojawił się nowy, równie solidny i płodny poznawczo system metodologiczny. Według Janusza Sławińskiego humanistyka (w tym także nauka o literaturze) przedstawia dziś sobą „bezladne złomowisko, na którym walają się resztki jej dawniejszych instrumentariów”. Wydaje się, że u podstaw tego rodzaju opinii tkwi szereg przyczyn, z których dwie spróbujemy tu określić bliżej. W niemalym stopniu zaważyła na tym ogólna atmosfera ostatniej „martwej dekady”: doszło wówczas do zakłócenia ciągłości rozwojowej dyscypliny, wytworzenia się luki pomiędzy jej „krajowym” stanem a tendencjami rodzącymi się w różnych ośrodkach zagranicznych, ograniczenia – i tak przecież nie najbujniejszych – form instytucjonalnych i organizacyjnych życia naukowego (zanik konferencji naukowych, zwiększające się trudności wydawnicze itd.). Wszystko to wywołało poczucie pewnej dezorientacji i zagubienia. W tej sytuacji czymś naturalnym jest ujawnianie się swoistych „mechanizmów obronnych”, których działanie polega między innymi na marginalizacji i deprecjacji nowych zjawisk. Nową rzeczywistość postrzega się jako chaos. Odmawia się jej znamion racjonalności, wewnętrznego porządku, „Formy” – by jeszcze raz powołać się na wypowiedź Janusza Sławińskiego. Znamienne pod tym względem jest odbiór dekonstrukcjonizmu w polskich kręgach akademickich: owszem, informuje się o nim dość szczegółowo, pisze się, ale w tonie na ogół niechętnym. Nie zbywa się go milczeniem, ale spycha na peryferie, traktując jako ekscentryczny twór znużonych

(i zmęczonych) pogonią za naukowością zachodnich literaturoznawców.

Druga okoliczność, która tłumaczy negatywny charakter diagnozy postawionej obecnej sytuacji przez Janusza Sławińskiego, wiąże się z ujmowaniem przemian w naukach humanistycznych jako zmian Kuhnowskich paradygmatów. Jest wielce problematyczne, czy model, zadowolająco tłumaczący zmiany obrazów świata w fizyce teoretycznej, równie dobrze wyjaśnia proces zmian koncepcji metodologicznych w naukach humanistycznych. Humanistyka jest raczej wiedzą kumulatywną i jej rozwój nie układa się jednoznacznie w serię mniejszych lub większych rewolucji naukowych. Pojmowanie procesów rozwojowych w tej sferze w kategoriach paradygmatów przypomina rozważania formalistów na temat ewolucji literackiej. Dominujący w danym okresie język mówienia o literaturze powszednie, z wolna przemienia się w zlepek literaturoznawczych komunałów, interpretacyjnych sztamp – słowem „automatyzuje się”. Zatem powinno się go zastąpić innym, świeżym, w jakiś sposób „niezwykłym” językiem, zdolnym rozwiązać nudę rozsiewaną przez swego poprzednika. Paradygmaty (by się trzymać tego pojęcia) w humanistyce jednak nie wywracają się mechanicznie i nie odchodzą bezpowrotnie w przeszłość, stając się mało już kogo obchodzącym faktem z historii doktryn naukowych. Rzecz wydaje się bardziej złożona. Zapewne w jakiejś swojej warstwie zużywają się i schematyzują. Z drugiej jednak strony zachowują żywotność, wykazują zdolność do – jeśli się można tak wyrazić – samoregeneracji, samoodnowy. Jest rzeczą charakterystyczną, że dla każdego „post-” można odnaleźć odpowiednie „neo-”. Przykładowo, mamy „poststrukturalizm”, ale istnieje też i „neostrukturalizm” (tego rodzaju par da się przytoczyć więcej).

Dobrym przykładem, świetnie ilustrującym to ostatnie zjawisko, jest książka Jerzego Faryny *Wstęp do literaturoznawstwa*¹, której chcę poświęcić tu parę słów. Pisana (w swoim drugim wariancie) w latach osiemdziesiątych lokuje się – generalnie rzecz biorąc – w nurcie strukturalistyczno-semiotycznym. Świadczy o tym aparatura pojęciowa (terminy: „znak”, „komunikat”, „kod”, „system modelujący”, „plan wyrażenia”, „plan treści”), wskazuje na to także przywoływana litera-

¹ J. Faryno *Wwiedienije w literaturoznawstwie* [*Wstęp do literaturoznawstwa*], Warszawa 1991, PWN.

tura naukowa. Jest to jednak kontynuacja poprzez rewizję podstawowych niekiedy założeń wspomnianego kierunku, zmianę akcentów, odejście od niektórych aksjomatów z jednoczesnym wykorzystywaniem tych możliwości, które niejako latentnie tkwią w doktrynie. Książka Faryny imponuje nie tylko swymi rozmiarami (ponad 53 arkusze wydawnicze), zawiera nie tylko wiele szczegółowych pomysłów teoretycznoliterackich, lecz także przynosi generalnie nowe ujęcie dzieła literackiego.

Zacznijmy od zagadnienia dzieła literackiego – jego funkcji i struktury. W najnowszej tradycji badań literackich, ukształtowanej po wystąpieniach formalistów rosyjskich, zwyciężył pogląd, zgodnie z którym dzieło literackie pojmuje się jako wypowiedź językową z dominującą funkcją poetycką (estetyczną). Ta ostatnia była definiowana przez Romana Jakobsona w jego znanej formule z lat sześćdziesiątych jako „nastawienie (*Einstellung*) na komunikat jako taki, skoncentrowanie uwagi na komunikacie dla niego samego”. Inaczej mówiąc, funkcja poetycka to funkcja autoreferencyjna, „samozwrotna” (w terminologii U. Eco). Jeśli chodzi o strukturę dzieła, to zdecydowanie przeważało ujęcie warstwowo-poziomowe, aczkolwiek u poszczególnych badaczy dadzą się zauważyć pewne różnice, dotyczące na przykład ilości warstw czy poziomów, sposobu wyodrębniania jednostek poszczególnych poziomów, rozwiązywania kwestii tzw. związków wertykalnych, itd.

Jerzy Faryno porzuca ten – jak się niegdyś wyraził Janusz Sławiński – „tektoniczny” model utworu. Jego zdaniem model „tektoniczny” grzeszy nadmierną statycznością, przedstawia utwór literacki w postaci hierarchicznego układu poziomów (od fonetycznego po fabularny). Znaczenie jakiegoś elementu ujawnia się w ramach tej całości, jest funkcją miejsca, jakie w niej zajmuje. Podejście Faryny jest zasadniczo inne, nie pyta on o funkcję jakiegoś motywu w zamkniętej strukturze utworu, lecz o to „skąd jakiś motyw danego utworu został wyprowadzony i w co się on w nim transformuje, jak ewoluuje” (s. 433). W ogóle mamy tu do czynienia z innym spojrzeniem na utwór literacki. Przywykliśmy do ujmowania go przede wszystkim w kategoriach językowych. Również badania teoretycznoliterackie w dużej mierze obracały się wokół pytania: w jaki sposób z ogólnojęzykowych, „typowych” elementów powstają unikatowe w swej budowie i znaczeniu wypowiedzi lite-

rackie. W centrum uwagi znajdowała się — by się odwołać do znanego sformułowania — „struktura utworu na tle struktury języka”.

Faryno proponuje zgoła odmienną wizję dzieła literackiego. Nie jest ono „komunikatem”, nawet „komunikatem estetycznym”. Pojęcie komunikatu zakłada istnienie pewnej uprzedniej treści, która ma być zakomunikowana. Tymczasem w przypadku dzieła literackiego trudno jest mówić o jakiejś precyzystującej treści, którą ono ma komunikować. W referowanej koncepcji utwór literacki jest charakteryzowany jako źródło informacji, przy czym zarówno „ilość”, jak i „jakość” tej informacji nie jest raz na zawsze ustalona. Jej objętość i charakter zależą od wielu czynników, niemalą rolę odgrywa tu kompetencja literacka odbiorcy.

Szczegółowość budowy dzieła literackiego, z grubsza rzecz biorąc, zawiera się w użyciu różnych materiałów i posługiwaniu się kilkoma porządkami konstrukcyjnymi, kilkoma „językami” naraz. Przykładowo, wypowiedź literacka, jak każda wypowiedź językowa musi się liczyć z normami ogólnojęzykowymi. Ale oprócz nich w grę wchodzi jeszcze kryteria innego rodzaju, reorganizujące podziały lingwistyczne, przebudowujące tekst ufundowany jedynie na ogólnojęzykowych podstawach. One to sprawiają, że dzieło literackie — nie będąc indeksem w stosunku do realnego świata — staje się aksjologiczną interpretacją rzeczywistości pozatekstowej, waloryzuje i objaśnia świat, słowem — jest jego artystycznym, niepowtarzalnym modelem. Utwór literacki w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej spełnia „wyjaśniającą” funkcję. „Rzeczywistość zajmuje w tej relacji miejsce «nieznanego», zaś utwór — miejsce «znanego», wyjaśniającego. W rezultacie to nie rzeczywistość jest treścią dzieła, lecz utwór treścią rzeczywistości” (s. 40–41).

Faryno mówi również o poziomach dzieła. Ale, po pierwsze, nie są one tożsame z poziomami językowymi, odsłanianymi w trakcie analizy lingwistycznej tekstu i, po drugie, nie tworzą one żadnej struktury hierarchicznej. Także ich ilość i charakter (mogą się one składać zarówno z cech dyferencjalnych materiału językowego, jak i z wszelkich niejęzykowych zjawisk, wprowadzanych do tekstu werbalnie, graficznie lub fonicznie) mogą ulegać zmianie. Cechy dyferencjalne, będące istotnym tworzywem dzieła, same w sobie nie posiadają samodzielnego i stałego znaczenia, mają one tworzyć jedynie system, a więc podlegać określonej organizacji. Semantyzują się poprzez korelację z innymi poziomami dzieła i konfrontację ze zjawiskami świata zewnętrznego. Głównym ich zadaniem jest systematyzacja zna-

ceń i wartości, ustanawianie pomiędzy nimi relacji ekwiwalencji, przeciwstawności, gradacji. Utwór literacki w perspektywie, jaką rysuje książka Faryny, odznacza się zasadniczą niejednorodnością. Zostaje tu bardzo wyraźnie zakwestionowana teza, będąca swoistym aksjomatem współczesnej nauki o literaturze, o jednorodności dzieła literackiego. Materiał, z którego jest ono zbudowane, to nie tylko język z całym jego bogactwem struktur formalnych i znaczeniowych, lecz także świat (natura i kultura). Przedmioty i zjawiska świata pozatekstowego pojawiają się w utworze oczywiście za pośrednictwem języka. Słowo utrwała w tekście (poprzez nazywanie) zjawiska przyrody i wytwory ludzkie, które prócz swoich „naturalnych” instrumentalnych funkcji zdołały w trakcie długiego trwania nabrać wtórnych, symbolicznych znaczeń. Literatura wykorzystuje te semiotyczne aspekty przedmiotów, przekształcając cały byt w swoisty język.

Autor przedstawianej pracy skupia się na dwóch zespołach zagadnień: właściwościach postaci literackiej (bohatera) i świata przedmiotowego. W pierwszym przypadku nosicielami znaczeń mogą być liczne cechy postaci: imię, wygląd zewnętrzny, ciało i jego „mowa”, gesty, styl zachowania — by wymienić tylko niektóre. W drugim — właściwości przyrody, światło—ciemność, dźwięk—cisza, kolorystyka, zapach, forma, faktura przedmiotów, ruch, przestrzeń i czas świata, sztuka jako odrębna sfera rzeczywistości. Bliższe i dalsze otoczenie człowieka nie jest jedynie biernym tłem dla jego działań. Jest to raczej jego dopełnienie, aktywnie współtworzące uniwersum znaczeniowe dzieła literackiego. Naturalnie, nie wszystkie obszary świata przedmiotowego są jednakowo podatne na semantyzację, z równą łatwością ulegają semiozic. Na przykład, sfera kolorów z jej bogatym zróżnicowaniem i łatwością tworzenia opozycyjnych szeregów w każdej kulturze obleka się całą otoczką symbolicznych znaczeń, podczas gdy, dajmy na to, zapachy nie posiadają takiej wyrazistej semantyki. W zasadzie nie ma jednak obszarów rzeczywistości, które byłyby całkowicie neutralne, aksjologicznie i semantycznie obojętne. Wszystko, co daje się różnicować, potencjalnie może być nosicielem sensu.

Jerzy Faryno, mówiąc o „języku świata”, spożytkowywanym w dziele literackim, rozwija pewne konstatacje Jurija Tynianowa i Romana Jakobsona, dotyczące specyfiki dzieła filmowego. Badacze ci sformułowali w okresie międzywojennym tezę, która mówi, że wszelkie zjawiska świata zewnętrznego przemieniają się na ekranie w znaki. Jakobson

(*Czy upadek kina?*, 1923) już wówczas przenikliwie zauważył, iż w dziele filmowym tworzywem jest rzecz przekształcona w znak. Faryno, rozszerza to stwierdzenie także na literaturę, utrzymując, że również i ona przemienia obiekty świata zewnętrznego w zespoły znaków. Między dziełem filmowym a literackim występują pod tym względem także oczywiste różnice: w filmie przedmioty są dane na ekranie optycznie i akustycznie. Natomiast w utworze literackim są one ewokowane poprzez słowo, są utrwalane poprzez środki językowe.

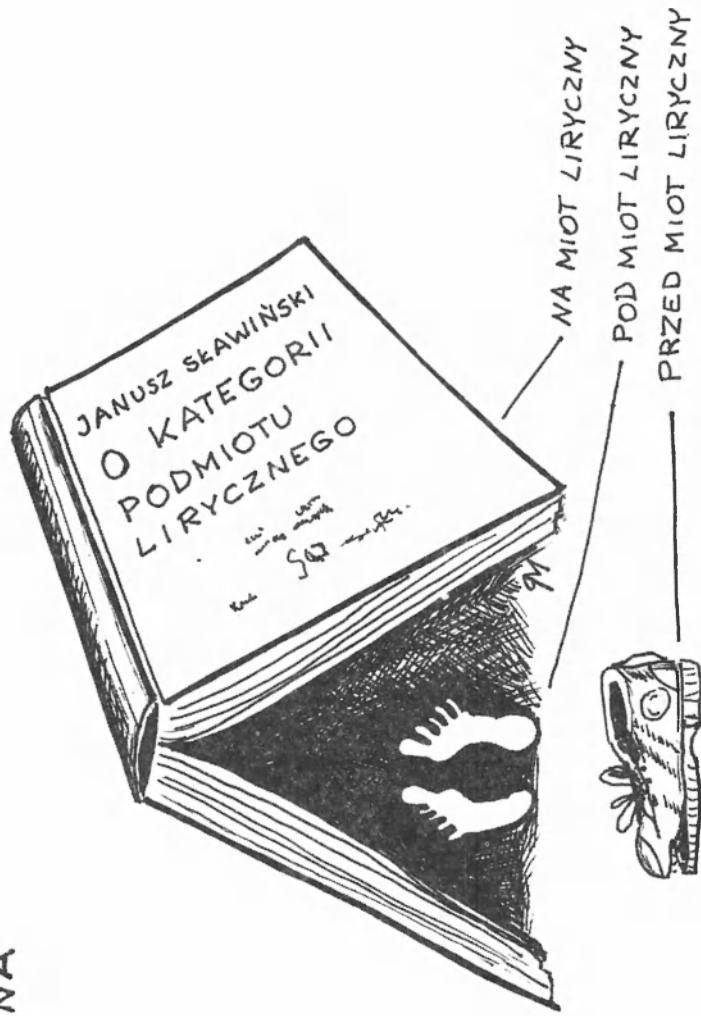
Warto tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden moment, związany z przemianą przedmiotów i ich atrybutów w język dzieła sztuki. Chodzi mianowicie o to, że przedmioty i zjawiska świata posiadają swoje stałe kulturowe, nieraz bardzo archaiczne, znaczenia. Do dzieła sztuki wchodzi one z tymi inherentnymi znaczeniami, współtworząc w nim warstwę motywów. W dziele to pierwotne, archaiczne znaczenie może być rozmaicie reinterpretowane, aktualizowane, dostosowywane do egzystencjalnej sytuacji twórcy. Ale zachowuje więc ze swoją odległą przeszłością i kompetentny odbiorca jest w stanie ją odsłonić. Przykładowo, w późnym wierszu Fiodora Tiutczewa pojawiają się sanie („słyszę świst płóz na śniegu”). Ich znaczenie jest wielorakie: wskazują na porę roku, ale zarazem kojarzą się ze światem chthonicznym (były niegdyś używane w obrzędach pogrzebowych niezależnie od pory roku). Lansowane przez Farynę podejście do dzieła literackiego każe uwzględniać – jak już wspomniano – pochodzenie motywu, jego „głęboką” strukturę znaczeniową oraz transformacje, ewolucje, jakim podlega w kontekście danego utworu.

Książka Jerzego Faryny wymownie świadczy, że z poetyką nie jest jeszcze tak źle, jak się o tym ostatnio pisze. Być może, niektóre jej nurty (na przykład, arystotelesowski) są już wyczerpane (ale czy na zawsze?). Inne pozostają żywe. Rozprawa Faryny otwiera dla niej nowe horyzonty poznawcze.

I jeszcze jedna sprawa. Omawiana praca została napisana i opublikowana w języku rosyjskim. Ogranicza to jej odbiór (przynajmniej krajowy). Trzeba namówić autora do przygotowania polskiej wersji, bo rzecz jest tego warta.

Bogusław Żyłko

SYTUACJA
LIRYCZNA



Rys. Piotr Michatowski