

Tzvetan Todorov

Jak czytać?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 355-365

1977

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.

TZVETAN TODOROV

JAK CZYTAĆ?

Przy pomocy czynności tylko pozornie sprzecznej z tytułem chciałbym zastanowić się nad środkami i sposobami postępowania sztuki piśmarniczej, gdy zostaje urzeczowiona jako tekst literacki. Zajmę się nie tyle teorią rozumienia i egzegezy tekstów, ile opisem pewnej praktyki, stwarzanej i przetwarzanej co dzień od nowa. Opisem zorganizowanym (jak każdy inny) zgodnie z wymaganiami pewnego porządku, z tym jednak, że tu porządek przesądza o odpowiedzi, do której powinienem dotrzeć dopiero na końcu tekstu. Odpowiedź poprzedza więc pytanie, a pisanie na temat „jak czytać?” zakłada, że z góry rezygnujemy z dotarcia do początków absolutnych.

Przypomnijmy najpierw kilka spraw powszechnie znanych.

Nazwę projekcją „pierwszy” typ czynności dokonywanej na tekście literackim (cudzysłów oznacza, że jest pierwszy tylko w moim porządku), czynności od dobrych stu lat ostro i wielokrotnie atakowanej, zwłaszcza poza Francją, ale która i we Francji, i wszędzie indziej nadal dzierży prym. Postawę projekcyjną określa pojmowanie tekstu literackiego jako transpozycji z jakiejś innej kategorii, wobec niego pierwotnej. Dzięki pisarzowi dokonano się pierwsze przejście — od sytuacji oryginalnej do utworu literackiego; do krytyka należy teraz wskazanie nam drogi powrotnej i, przez zstąpienie ku sytuacji oryginalnej, ostateczne spięcie klamry. Tyleż będzie projekcji, ile rodzajów tego, co uważa się za źródło pierwotne. Gdy sądzimy, że jest nim życie autora, to uprawiamy projekcję biograficzną lub psychoanalityczną (pierwszy sposób): dzieło jest środkiem dotarcia do „człowieka”. W twierdzeniu, że właściwym oryginałem jest rzeczywistość społeczna współczesna książce lub przedstawionym w niej wydarzeniom, odnajdujemy projekcję socjologiczną w rozmaitych jej odmianach. Gdy wreszcie tym, co uważa się za punkt wyjścia, jest „umysł ludzki” w swych właściwościach ponadczasowych,

[Tzvetan Todorov — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293 oraz 1977, z. 2, s. 275.

Przekład według: T. Todorov, *Comment lire?* W: *Poétique de la prose*. Paris 1971, s. 241—253.]

mamy wówczas do czynienia z projekcją filozoficzną lub antropologiczną (niejedną!). Lecz niezależnie od wyobrażeń czytelnika na temat natury oryginału — zawsze jego udziałem jest postawa traktująca tekst redukcyjnie lub instrumentalnie.

Określmy terminem *komentarz* postawę następną, dopełniającą i przeciwstawną. Zrodzony z trudności, jakie nasuwa natychmiastowe zrozumienie niektórych tekstów, komentarz jest zabiegiem wewnętrznym wobec komentowanego dzieła: jego celem jest wyjaśnianie sensu, a nie pełne wytłumaczenie utworu. Komentator nie pozwala sobie na opuszczenie niczego, co należy do tekstu-przedmiotu, a także pilnie baczy, by komentarz nie obrósł uwagami dodatkowymi; wierność jest tu zarówno zasadą naczelną jak i kryterium powodzenia. Granicą komentarza jest parafraza (której granicą z kolei jest powtórzenie); jest on w najwyższym stopniu szczegółowy, stąd prawdopodobnie brak jakiegokolwiek teorii na temat komentarza (w tym znaczeniu słowa). Określany terminem „eksplikacji tekstu” stanowił przez długie lata podstawowe ćwiczenie w nauczaniu literatury. Właściwe mu ograniczenie ambicji jest dlań gwarancją względnego bezpieczeństwa — względnego i drogo okupionego.

Przy trzecim typie pracy nad tekstem, określanym mianem *poetyki*, wnosimy się na następny stopień. Przedmiot poetyki jest konstytuowany przez właściwości wypowiedzi literackiej. Poszczególne utwory służą egzemplifikacji wciąż tych samych cech. Poetyka ma pokrewieństwa — dość dalekie — z projekcją. Obydwie traktują dzieło indywidualne jako pewien produkt, lecz na tym podobieństwo się kończy; w przypadku projekcji tekst jest produktem kategorii niejednorodnej (życie autora, warunki społeczne, cechy umysłu ludzkiego). Dla poetyki natomiast tekst jest wynikiem mechanizmu fikcyjnego, a przecież obdarzonego jednak prawdziwym istnieniem — literatury. Dlatego przedmiotem *Poetyki* Arystotelesa nie jest poemat Homera czy któraś z tragedii Ajschylosa, lecz tragedia lub epepeja w ogóle.

Język poetyki nie jest nowszy aniżeli język projekcji lub komentarza; w naszym stuleciu nastąpiło jednak odrodzenie studiów nad poetyką związane z wieloma szkołami krytycznymi, takimi jak (zgodnie z porządkiem ich pojawiania się): formalizm rosyjski, niemiecka szkoła morfologiczna, anglosaska Nowa Krytyka, francuskie prace strukturalistyczne. Te szkoły krytyczne sytuują się na poziomie jakościowo całkiem innym aniżeli pozostałe tendencje krytyczne; chodzi o to, że nie starają się znaleźć określenia dla ogólnego sensu zawartego w tekście, lecz próbują opisać jego elementy składowe. Dzięki temu właśnie metoda stosowana przez poetykę spokrewniona jest z czymś, co wypadnie nazwać któregoś dnia „nauką o literaturze”. W roku 1919 Roman Jakobson ujął w krótką formułę zasadę stanowiącą punkt wyjścia dla poetyki: „Jeśli studia literackie chcą stać się nauką, powinny uznać za swego jedynego bohatera chwyt literacki”. Przedmiot poetyki stanowią nie tyle same utwory, co

właśnie owe „chwyty”, tzn. pojęcia opisujące funkcjonowanie wypowiedzi literackiej.

Punktem, ku któremu zmierza studium z poetyki, jest zawsze „uogólnienie”, tzn. sama literatura lub jedna z jej kategorii (rodzajów); niezależne jest to od tego, czy studium takie obierze sobie za punkt wyjścia analizę konkretnego utworu, czy też będzie utrzymywało się w polu rozważań teoretycznych, a także niezależne od faktu, że rozwijana w nim myśl przebiega ruchem wahadłowym, krążąc między analizowanym tekstem a teorią. Istotnie, widać wyraźnie, że droga odwrotna — od ogólnego ku szczegółowemu — może mieć walor wyłącznie dydaktyczny. Wykrywanie cech uniwersalnych literatury w poszczególnych utworach byłoby niczym innym jak ponawianą w nieskończoność ilustracją raz przyjętych założeń. Natomiast celem pracy z poetyki jest dotarcie do wniosków, które uzupełniają lub modyfikują przesłanki wyjściowe.

Zarzucało się poetyce, że ignoruje specyficzne cechy konkretnego tekstu, że zagłębia się w definiowanie i analizę pojęć abstrakcyjnych, niedostrzegalnych gołym okiem. Ten zarzut jest związany historycznie z postawą, która wiele zła wyrządziła już krytyce literackiej i którą można by określić, w braku czegoś lepszego, jako „chowanie głowy w piasek”. Odmawianie prawomocności ogólnej teorii literatury wcale nie oznaczało, że taka teoria zupełnie nie istnieje, lecz było jedynie wyrazem pobożnego życzenia, by nie nadawać tej teorii charakteru jawnego, by nie zastanawiać się nad istotną rolą stosowanych pojęć. Z chwilą gdy decydujemy się na wypowiedź o literaturze, opieramy się, chcąc nie chcąc, na pewnej ogólnej koncepcji tekstu literackiego; poetyka to pole, gdzie taka koncepcja powstaje. Na planie teoretycznym zarzut ów odzwierciedla błąd świetnie znany historii nauki: mylenie przedmiotu rzeczywistego i przedmiotu poznania.

Jednakże chcąc uniknąć obiekcji, że nie ma już wówczas miejsca dla badań nad poszczególnymi utworami, należałoby przeciwstawić poetyce postępowanie zupełnie inne, umownie określone jako *o d c z y t y w a n i e* [*lecture*]. Przedmiotem jego jest pojedynczy tekst, celem zaś — rozszyfrowanie systemu tego tekstu. Odczytywanie polega na ustaleniu zależności, jakie łączą każdy element tekstu z pozostałymi elementami, przy czym te ostatnie zestawia się ze względu nie na ich znaczenie ogólne, lecz — na ich związek z danym zabiegiem. W teorii, jak widać, odczytywanie oznacza rzecz prawie niemożliwą. Próbuje ono bowiem uchwycić absolutną inność [*pure difference*] dzieła literackiego i wywieść ją z badań nad językiem, podczas gdy sam język oparty jest przecież na podobieństwie i służy określaniu tego, co wspólne i rodzajowe, a nie indywidualne. Już nawet wyrażenie „system tekstu” — to oksymoron. Ma sens tylko o tyle, o ile inność (swoistość, pojedynczość) nie jest całkowita. Odczytywanie nie polega zatem na zacieraniu tej inności, lecz na wykryciu — w mniejszym lub większym stopniu — jej składników, na

przedstawieniu jej tak, by ukazała się jako wrażenie inności, którego mechanizm może być przez nas poznany. Nigdy nie „jednocząc się” w pełni z tekstem, odczytywanie może się doń maksymalnie przybliżyć.

Ustalmy różnicę między odczytywaniem a innymi opisanymi właśnie metodami. W stosunku do projekcji różnica jest podwójna: projekcja odmawia tekstowi zarówno autonomii jak i szczególności. Związek z komentarzem jest bardziej złożony: komentarz — to odczytywanie zatowarzyszone; odczytywanie — to komentarz systematyczny. Lecz ten, kto poszukuje systemu, musi zrezygnować z zasady wierności dosłownej, będącej podstawą, jak stwierdziliśmy, pracy komentatora. Odczytując krytyk musi chwilowo odsunąć na bok pewne części tekstu, inne — sformułować na nowo, uzupełnić tam, gdzie wyczuwa znamienne lukę. Derrida, który niedawno przedstawił kilka wzorowych przykładów czytania filozoficznego, mówi:

Podobnie nie czyta także ten, kto ze względu na „metodologiczną ostrożność”, „zasady obiektywizmu” i „nieprzekraczalne bariery wiedzy” wzdraga się przed dodaniem czegoś od siebie.

Wierność nie przychodzi sama; zdobywa się ją podbojem; zakłada ona nieścisłości częste, ale nie nieodpowiedzialne.

Zależność między odczytywaniem a poetyką również nie jest prosta: jedno wcale nie jest odwrotną stroną czy też symetrycznym dopełnieniem drugiego. Odczytywanie zakłada istnienie poetyki: w niej znajduje pojęcia, narzędzia; nie jest równocześnie zwykłą ilustracją tych pojęć, ponieważ inny jest jego przedmiot — sam tekst. Aparat pojęciowy poetyki przestaje być celem samym w sobie, by przemienić się w narzędzie (niezbędne) w dociekaniu i opisywaniu systemu indywidualnego.

Zakreślone tak ramy są jeszcze zbyt szerokie: by dokładniej je wyznaczyć, musimy odróżnić odczytywanie od najbliższych jego krewnych. Przeciwstawię je zatem dwu innym czynnościom, nazwanym — w zawężonym znaczeniu tych terminów — *interpretacją i opisem*.

Interpretacja — to zastępowanie danego nam tekstu tekstem innym; metoda, która stara się odkryć poprzez uwidocznioną tkankę tekstu jakby drugi tekst, bardziej autentyczny. Interpretacja, jak wiadomo, zawiądnęła tradycją zachodnią — od egzegetyki alegorycznej i teologicznej średniowiecza aż po współczesną hermeneutykę. Koncepcja tekstu jako palimpsestu także nie jest obca odczytywaniu: tyle że zamiast zastępować jeden tekst innym, opisuje ono relację między obydwoma. Dla odczytującego tekst nie jest czymś innym — jest po prostu różnorodny.

Ten bunt wobec substytucji jest radykalny i obejmuje również interpretacje psychoanalityczne. Zgodnie z pewną doktryną, obecnie już przebrzmiałą, system utworu miał być ponoć konstytuowany przez świadomy zamiar autora; w naszej epoce, w wyniku nazbyt symetrycznego odwró-

czenia, powiadają nam, że tym, co tworzy system, są nieświadome pragnienia tegoż autora. Otóż odczytywanie tekstu nie może być „objawowe”, tzn. nie powinno zmierzać do odtworzenia tego innego tekstu, tak jakby wyrastał on z pomyłek pierwszego; nie powinno przyznawać pierwszoplanowej roli nieświadomości (ani też świadomości), poszukując usilnie systemu „nie dostrzeżonego” u pisarza. Rozróżnienie między nieświadomością a świadomością odsyła nas do kategorii spoza tekstu, całkiem w odczytywaniu nieużytecznych.

Odmawianie pierwszeństwa elementom nieświadomym (lub świadomym) wcale nie oznacza, że z takim samym protestem spotka się wszelka próba uprzywilejowania którejś z warstw tekstu; nie powinno ono także nasuwać przypuszczenia, że odczytywanie jest czynnością monotonna, przypisującą każdemu zdaniu, każdemu członowi zdania taką samą wagę. Są punkty zogniskowania, węzły rządzące strategicznie resztą. Lecz uda się je wykryć nie dzięki kryteriom wziętym z zewnątrz. Zostaną one wybrane zgodnie z rolą pełnioną w tekście, a nie w zależności od miejsca, jakie zajmują w psyche autora. Ten właśnie wybór różni jedno odczytanie od drugiego, a wciąż nowa hierarchia punktów istotnych sprawia, że sposobów odczytania jest nieskończenie wiele. Gdyby pewne punkty nie były uprzywilejowane, samo odczytywanie szybko mogłoby się wyczerpać: raz na zawsze ustalono by „właściwe” odczytanie każdego utworu. Wybór owych węzłów, który za każdym razem może być inny, sprawia, że istnieje tyle znanych nam rozmaitych wersji odczytania; dzięki niemu mówimy o odczytaniu uboższym lub bogatszym (a nie prawdziwym czy fałszywym), o mniej lub bardziej właściwej strategii.

Z drugiej strony należy odróżnić odczytywanie od opisu, którym określałam powstałe na gruncie językoznawczym prace dotyczące analizy poezji. Różnica nie polega tu na ogólnym kierunku badań, lecz na wyborze poszczególnych założeń metodologicznych. Wymieńmy najważniejsze:

1. Dla opisu wszelkie kategorie wypowiedzi literackiej są raz na zawsze z góry dane, a utwór wobec nich jest niczym nowo powstały związek chemiczny w stosunku do układu Mendelejewa, zbioru ponadczasowego. Nowe jest połączenie, składniki zaś pozostają te same; lub inaczej mówiąc: reguły są zachowane, a zmianie ulega tylko porządek ich stosowania. Z perspektywy odczytywania tekst jest zarazem produktem pewnego systemu istniejących uprzednio kategorii literackich, jak i modyfikacją tego systemu: nowy tekst wprowadza zmiany w samych elementach, dzięki którym powstał, przekształcając nie tylko porządek zastosowania ogólnych prawideł, lecz także ich naturę. Jedynym wyjątkiem — potwierdzającym zresztą tylko regułę — są utwory należące do tzw. „literatury masowej”, które można w całości objaśnić zasadami gatunku, z jakiego, powielane, wywodzą się. Nie zapewniając sobie środków do zbadania, w jaki sposób dzieło przekształca system, którego jest

jednocześnie produktem — opis stwierdza między wierszami przynależność wszystkich utworów do „literatury masowej”.

2. Dla opisu kategorie językowe są automatycznie relewantne na planie literackim, i to ściśle w takim porządku, w jakim realizują się na płaszczyźnie języka. W następujących po sobie etapach badań opis związany jest z kolejnością kategorii lingwistycznych: przechodzi od cech dystynktywnych do fonemów, od kategorii gramatycznych do funkcji syntaktycznych, od organizacji rytmicznej wersu do organizacji strofy, etc. Wynika stąd, że np. wszystkie kategorie gramatyczne znaczą na tym samym planie, i to tylko jedne w odniesieniu do drugich (co zauważył już Riffaterre). Odczytywanie natomiast przyjmuje inną zasadę: w dziele literackim następuje systematyczne naruszanie autonomii poszczególnych poziomów lingwistycznych. Forma gramatyczna jest wprowadzona w ścisły kontakt z takim czy innym motywem tekstu; z budowy fonicznej lub graficznej jakiegoś imienia własnego może wynikać dalszy ciąg opowiadania. Tekst literacki zorganizowany jest wokół szczególnej, tylko dla niego charakterystycznej zasady funkcjonalnej: automatyczne przejmowanie kategorii językowych oznacza podporządkowanie tekstu jeśli nie „zewnętrzności”, to w każdym razie sytuacji „sprzed”.

3. Dla opisu porządek pojawiania się elementów tekstu, ich ciąg syntagmatyczny lub czasowy, nie ma żadnego lub prawie żadnego znaczenia. Jak pisze Claude Lévi-Strauss:

porządek następstwa chronologicznego wchłaniany jest przez strukturę matrycową o charakterze pozczasowym.

W praktyce opis wiersza musi zakończyć się opracowaniem wykresu, który wyobraża system tekstu w formie organizacji przestrzennej. Natomiast dla odczytywania punktem wyjścia, jak widzieliśmy, jest zasada, że żaden aspekt utworu nie może być uznany *a priori* za pozbawiony znaczenia — obojętne, czy to będzie porządek syntagmatyczny, czy jakiś motyw. Wszelkie inne stanowisko jest równoznaczne z powrotem do dychotomii forma—treść, gdzie jeden z terminów uchodzi z reguły za istotny, podczas gdy drugi, nieważny, może być bez większych szkód pomijany.

Ujawnienie różnic między odczytywaniem tekstu a jego sobowtórami nie powinno sugerować, że rozdziela je przepaść i nic nie łączy. Interpretacje i opisy należy właśnie czytać, a nie przyjmować lub odrzucać w całości. Np. gdyby nie opis, być może nie potrafilibyśmy dostrzec aspektów fonicznych i gramatycznych tekstu.

Szkic ten ukazując jakby negatyw tego, czym jest odczytywanie, oswoił już nas z niektórymi jego zasadami: spróbujmy teraz wyłożyć je szczegółowiej.

Czynnością inicjującą odczytywanie jest pewne wywrócenie porządku tekstu. W swej powierzchownej linearności utwór na tle innych utwo-

rów (jedna jego warstwa na tle innych, etc.) jest czystą innością. Praca nazwana odczytywaniem zaczyna się od zestawienia, od odkrywania podobieństwa. W tym sensie istnieje analogia między odczytywaniem a przekładem, który jest również oparty na możliwości znalezienia ekwiwalentu dla jakiejś warstwy tekstu. Lecz jeżeli w przekładzie tekst sprowadzony jest do jakiejś innej kategorii, w strefy „poza tekstu”, to w odczytywaniu kierujemy się „do wewnątrz”: zawsze będzie bowiem chodziło o podobieństwo wewnątrztekstowe lub międzytekstowe (słowo „podobieństwo” rozumiane jest tutaj w sensie bardzo ogólnym, bliskim znaczenia stosunek, relacja; w dalszym ciągu zostanie to uściślone).

Powiedzieliśmy: „p e w n e wywrócenie porządku”, ale wywrócić porządek nie oznacza działania w nieświadomości. Porządek, jaki się nam ukazuje, nie jest porządkiem jedynym; naszym zadaniem jest uwidocznienie w s z e l k i c h porządków tekstu oraz ustalenie istniejących między nimi powiązań. Odczytywanie literackie nie może więc kształtować się podobnie do odczytywania mitów, o którym Lévi-Strauss mówi:

Wszelki ciąg syntagmatyczny badany w stanie czystym musi być uznany za wyzuty z sensu: bądź to dlatego, że żadne znaczenie nie ukazuje się przy pierwszym z nim zetknięciu, bądź dlatego, że mając nawet wrażenie, iż chwytamy sens, nie wiemy, czy to jest sens prawdziwy.

Ta sama więc postawa — niechęć do poprzestawania na postrzegalnej wprost organizacji tekstu — za każdym razem oznacza co innego: w perspektywie odczytywania bowiem każda warstwa tekstu ma jakiś sens.

Dla uproszczenia ograniczę podstawowe operacje, jakie przeprowadza się w trakcie odczytywania, do dwóch zasad: nakładania [*superposition*] i figuracji [*figuration*]; zbadam je pokrótce na dwóch płaszczyznach przylegających do siebie, acz różnych — wewnątrztekstowej i międzytekstowej.

Nakładanie wewnątrztekstowe opiera się na zasadzie, którą sformułowaliśmy powyżej: brak szczelnych granic pomiędzy poziomami językowymi utworu, możliwość natychmiastowego przejścia z jednego poziomu na inny. Nakładanie ma więc na celu ustalenie nie tylko klas równoważności, lecz i wszelkiej relacji, która może podlegać opisowi, czy to będzie relacja podobieństwa (w sensie ścisłym), czy też przeciwstawienia, stopniowania, przyczynowości, koniunkcji, dysjunkcji, wyłączności. Interesujący przykład takiej pracy znajduje się w studium, jakie Boris Ejchenbaum poświęcił pięćdziesiąt lat temu budowie *Płaszcz* Gogola¹. Analiza foniczna imion własnych i nazw pospolitych pozwala Ejchenbaumowi odkryć układ organizacyjny opowiadania. Uwagi na temat

¹ [Zob. B. Ejchenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*. Przełożyła M. Książek-Czermińska. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i opracowanie H. Markiewicza. Wrocław 1971.]

rytmu zdań znajdują natychmiast swe odbicie w analizie tematycznej. Christiane Veschambre w studium, które ukazało się niedawno w „Poétique”, pokazuje poprzez analizę anagramatyczną imion własnych, w jaki sposób zawiązuje się opowieść u Rousseau. Te dwa przykłady, oba nadające istotne znaczenie budowie graficznej lub fonicznej słów, nie powinny jednakże być uznane za potwierdzenie prawa warstwy brzmieniowej do bezwzględnej dominacji nad wszystkimi innymi warstwami. Takie przypuszczenie oznaczałoby znowuż uprzywilejowanie *de iure* jednej warstwy tekstu, czyli powrót do przeciwstawienia forma—treść ze wszystkimi jego implikacjami; znaczyłoby to, iż zapominamy, że wszystkie poziomy dzieła są znaczące, aczkolwiek na różny sposób. Tego typu analizy anagramatyczne mają wartość raczej przykładu aniżeli powszechnego prawa obowiązującego w stosunku do struktury tekstów.

Szukając przykładu dla drugiego typu działania, nazwanego tu figuracją, posłużę się inną pracą tegoż Ejchenbauma (stałe pozostając na płaszczyźnie wewnętrznej tekstowej). W studium poświęconym rosyjskiej poetce Annie Achmatowej stwierdza on najpierw częstotliwość konstrukcji opartych na oksymoronie, takich jak „Smuci się radosna, ubrana w swą nagość”² albo „wiosenna jesień”, by postawić następnie hipotezę, że ta twórczość poetyczna na wszystkich planach jest podporządkowana figurze oksymoronu, że odkrywa się w niej

oryginalny styl, którego podstawą jest oksymoroniczność, zaskakujące, niespodziane powiązania; odzwierciedla się to nie tylko w szczegółach stylistycznych, lecz także w temacie³.

A zatem na planie kompozycji „strofa nieraz dzieli się na dwie części, między którymi nie ma żadnego związku semantycznego”⁴:

Jest wiersz, który rozwija się wciąż wzdłuż dwóch równoległych, tak że można by go podzielić na dwa utwory, łącząc ze sobą najpierw wszystkie pierwsze połowy każdej ze strof, a potem wszystkie drugie połowy⁵.

Podobnie jest w wypadku elementu tematycznego organizującego całość, czyli „ja lirycznego” w poezji Achmatowej:

Tu zaczyna już powstawać obraz bohaterki — postaci paradoksalnej w swojej dwoistości (a raczej w swojej oksymoroniczności): raz jest to grzesznica poddana szaleńczym namietnościom, innym razem uboga mniszka oczekująca od Boga odpuszczenia swych win.

Bohaterka Achmatowej łącząc w sobie cały ciąg wydarzeń, scen, doznań — jest sama wcielonym oksymoronem. Opowiadanie liryczne, w którego środku się ona znajduje, rozwija się poprzez antytezy, paradoksy, unika psychologicznych „kropek nad i” — staje się dziwne przez opis tak rozbieżnych sta-

² [Б. Эйхенбаум, Анна Ахматова. Опыт анализа. В: О поэзии. Ленинград 1968, s. 135: „Смотри, ей весело грустить / Такой нарядно обнаженной“.]

³ [*Ibidem*, s. 139—140.]

⁴ [*Ibidem*, s. 136.]

⁵ [*Ibidem*, s. 137.]

nów duszy. Obraz jest zagadkowy, niepokojący — rozszczepia się i zwielokrotnia. Rzeczy wzruszające i wzniosłe sąsiadują z potwornymi i przyziemnymi, prostota — ze złożonością, szczerość — z przebiegłością i kokieterią, dobroć — z gniewem, klasztorna pokora — z namiętnościami i zazdrością⁶.

I znowuż nie trzeba traktować przykładu jako reguły uniwersalnej; figura opisana przez Ejchenbauma — to akurat oksymoron, czyli dobrze znana figura retoryczna. Ale chodzi o to, by samemu temu terminowi nadać o wiele szerszy zasięg, tym bardziej że figury nie są niczym innym jak relacjami językowymi, które potrafimy dostrzec i nazwać. Właśnie akt nazwania rodzi figurę. Figura, którą się odczyta w różnych poziomach tekstu, może równie dobrze nie znajdować się w repertuarze retoryki klasycznej. Badając nowele Henry Jamesa natrafiłem na taką właśnie „ukrytą figurę”; schematycznie można by ją sprowadzić do formuły: „Istota jest nieobecna, obecność jest nieistotna”. Ta sama „figura” znajduje się zarówno u podłoża organizacji składniowej jak i tematycznej u Jamesa. Wpływa zarówno na kompozycję fabuły jak i na „punkty widzenia” utworu. Żadnego z tych poziomów nie można by uznać *a priori* za „pierwszy”, „podstawowy” (tak jak gdyby pozostałe były dlań tylko uzewnętrznieniem, sposobem ekspresji); natomiast wewnątrz konkretnego tekstu można odkryć tego typu hierarchię. Widać tu skądinąd, że nie ma rozdzwienku między figuracją a nakładaniem: figuracja jest jego dalszym ciągiem i sposobem realizacji.

Tak jak sens jakiejś warstwy utworu nie kończy się na niej samej, ale odsłania się w stosunkach z innymi warstwami, podobnie cały utwór nigdy nie będzie mógł być odczytany w sposób zadowalający i wyjaśniający go, jeśli nie zostanie zestawiony z innymi utworami, wcześniejszymi i współczesnymi mu: w pewnym sensie wszystkie teksty można uznawać za części jednego tekstu, który jest pisany, odkąd świat istnieje. Nie zapominając bynajmniej o różnicy między stosunkami, jakie powstają *in praesentia* (wewnątrztekstowymi) oraz *in absentia* (międzytekstowymi), nie należy również zapoznawać obecności wszystkich innych tekstów w danym tekście.

Na tym planie napotykamy także dwie opisane poprzednio operacje, aczkolwiek zmodyfikowane: jedna f i g u r a c j a może łączyć różne utwory tego samego autora. Tu właśnie problematyczne pojęcie, jakim jest „twórczość pisarza”, może znaleźć odpowiednie zastosowanie. Różne teksty tego samego autora ukazują się nam niczym kolejne wariacje; teksty te nawzajem komentują się i objaśniają. W sposób nie usystematyzowany takie odczytywanie występuje w krytyce od jej początków; formalisci rosyjscy (Ejchenbaum, Jakobson) potrafili nadać figurze międzytekstowej więcej wyrazistości. We Francji w pracach Charles'a Maurona po raz pierwszy spotykamy tendencję do odczytywania tekstu jako pa-

⁶ [*Ibidem*, s. 136, 145.]

limpsestu, jako przekształcenia i komentarza do poprzedniego tekstu tego samego autora. Figura staje się tu „metaforą obsesyjną”. Nie jest jednak konieczne naśladowanie Maurona wówczas, gdy — dokonując ekstrapolacji — widzi on w kolejnych utworach całość myślową, która je jakoby prawnie i faktycznie poprzedza, czyli „mit własny”; nie trzeba konieczne domagać się istnienia oryginału po to, by uważać kolejne teksty za jego przekształcenia — tekst jest zawsze przekształceniem jakiegoś innego przekształcenia.

Figuracja jest tylko jednym z możliwych związków między tekstami; można ją obserwować wyłącznie w obrębie twórczości jednego autora. W wypadku figuracji między tekstami różnych autorów mówiłoby się raczej o plagiacie, postępowaniu podlegającym karze w naszej kulturze. Lecz stosunki łączące utwory, nawet utwory tego samego autora, mogą mieć także inny charakter, a wtedy właśnie wracamy do działania określonego jako *nakładanie*. Rozróżnijmy najpierw wewnątrz tych utworów związki typu paradygmatycznego (gdzie drugi tekst jest nieobecny i nie ma oddziaływania) od związków syntagmatycznych (gdzie inny tekst oddziałuje w sposób czynny). W pierwszym wypadku, zależnie od tego, czy nowo powstałe dzieło utwierdza, czy też podaje w wątpliwość cechy pierwowzoru, będzie chodziło o zjawiska stylizacji lub parodii. Jurij Tynianow, który pierwszy ujął tę problematykę w teorii, już w 1921 r. zauważa:

Stylizacja jest bliska parodii — jedna i druga żyją podwójnym życiem. Poza samym utworem istnieje drugi plan, parodiowany lub stylizowany, lecz w parodii obydwu plany muszą być konieczne skłócone, rozchodzące się w dwie strony. Parodia tragedii będzie komedią (nie jest ważne, czy stanie się to poprzez przerysowanie elementów tragicznych, czy poprzez zastępowanie każdego z nich elementami komicznymi). Parodia komedii może być tragedią. Lecz tam gdzie jest stylizacja, nie ma już niezgodności, ale wprost przeciwnie — współgranie obydwu planów: stylizującego i stylizowanego, który wyłania się spod tamtego⁷.

W przypadku relacji syntagmatycznych tekst obcy nie jest zwykłym modelem, który daje się naśladować lub ośmieszyć. To on wyzwala lub przekształca wypowiedź literacką. Chodzi tu o taką formułę jak formuła typu pytanie—odpowiedź i zwykle określa się tę relację jako ukrytą polemikę. To zjawisko, występujące u Dostojewskiego, zostało opisane przez jednego z ostatnich formalistów, Michaiła Bachtina, który przedstawił pierwszą — i dotychczas jedyną — teorię relacji międzytekstowych. Jest zasługą Bachtina, że docenił ważność pewnego aspektu dzieła literackiego, który był dotąd traktowany z lekceważeniem. Otóż — jak pisze Bachtin —

⁷ [Zob. Ю. Тынянов, *Достоевский и Толстой. К теории пародии*. Петроград 1921.]

Wszelkie słowo literackie mniej lub bardziej ostro wyczuwa swojego słuchacza, czytelnika, krytyka i odzwierciedla w sobie jego zgadywane sprzeczności, oceny, punkty widzenia⁸.

To zatem, co uważano dotychczas za cechę drugorzędną, dotyczącą ograniczonej ilości dzieł literackich, zyskało całkiem inną ocenę; Bachtin mówi jednocześnie, że tekst odnosi się zawsze — w sposób pozytywny lub negatywny — do panującej tradycji literackiej:

W istocie każdy styl zawiera w sobie element polemiki wewnętrznej, różni się tylko jej charakter i nasilenie⁹.

Jak czytać? Próba odpowiedzi na to pytanie skłoniła nas do scharakteryzowania kolejno różnych typów działalności krytycznej: projekcji, komentarza, poetyki, odczytywania. Chociaż różnią się, reprezentują jedną cechę wspólną — są obce swą naturą samej wypowiedzi literackiej. Jaka jest cena tego wyboru, czytania jednego języka przez inny, odcyfrowywania jednego systemu symbolicznego za pośrednictwem innego? Freud zauważył kiedyś, że sen nie potrafi powiedzieć „nie”; czy i w literaturze nie ma jakichś elementów, których nie potrafi wypowiedzieć język potoczny?

Istnieje z pewnością taki aspekt literatury, który (zgodnie z wyrażeniem Michela Deguy) jest oporny wobec teorii, jeśli teoria zakłada naukowość języka. Jedną z funkcji literatury jest obalanie tego języka; nader lekkomyślne wydaje się więc twierdzenie, że uda się ją odczytać wyczerpująco za pomocą języka, który ona sama podaje w wątpliwość. Kto tak postępuje, ten głosi klęskę literatury. Równocześnie dylemat ten obejmuje nazbyt wiele, by można było mu umknąć; w zerknięciu z wierszem możemy tylko zdecydować się bądź na zubożenie go opisem w innym języku, bądź na rozwiązanie sztuczne — napisanie nowego wiersza. Sztuczne, bo ten drugi tekst będzie kolejnym dziełem czekającym na odczytanie: całkowita autonomia pozbawia krytykę racji jej bytu, podobnie jak poddanie się językowi codziennemu poraża ją pewną bezpłodnością. Pozostaje oczywiście trzecie rozwiązanie, którym jest milczenie; o tym w ogóle nie dałoby się mówić.

Ponieważ metafora drogi pojawia się szczególnie często przy opisach odczytywania, posłużmy się nią jeszcze raz i powiedzmy, że oto jedna z możliwych dróg wiedzie nas poza tekst, druga — pozostawia wewnątrz tekstu (trzecia możliwość — to nie ruszać się z miejsca). Czy już zbliżenie tych dróg do siebie nie oznacza, że spełni się może marzenie o ich złączeniu kiedyś?

Przełożyła Joanna Arnold

⁸ [M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 297.]

⁹ [*Ibidem*.]