

Grzegorz Grochowski

"Poetyka i sztuka słowa", Edward Stankiewicz, przeł. T. Kunz, red. nauk. Ryszard Nycz, Waław Walecki, indeks nazwisk oprac. Beata Zajaz, Kraków 1996 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/2, 215-222

1999

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.

przycaczane przez autorkę na rzecz tej tezy (zwłaszcza opis modyfikacji każdej z funkcji pod wpływem drugiej) można by uzupełnić o pewien wątek teoretyczny, który nie pojawia się w jej rozważaniach. Otóż Austinowska teoria aktów mowy, traktująca mówienie jako rodzaj czynności, pozwala spojrzeć na pierwszoosobowego narratora jako na działającą (językowo) postać, a całą narrację potraktować jako szczególny akt mowy.

W tym samym rozdziale pojawia się ciekawa propozycja typologii postaci narracyjnych, oparta na „kryterium ich fikcyjnych osobowości” (s. 213). Kaniewska wyróżnia osoby o wyjątkowej wrażliwości (np. narrator-artysta), o „innej moralności” (narrator-„zły”), ludzi obcej kultury czy mieszkańców „innych światów” – dzieci, chorych psychicznie. (Silnie podkreślana w pracy teza, że „narrator-bohater jest [...] zawsze indywidualnością, postacią o wyrazistych cechach jednostkowych” <s. 213>, doprowadziła do usunięcia z tej listy narratora-Everymana, występującego jeszcze we wspomnianym pierwodruku rozdziału). Stypizowaniu narratorów – różniących się wiedzą, zaangażowaniem emocjonalnym i stopniem świadomości pełnionej roli – odpowiada zróżnicowany repertuar sposobów mówienia: „określony typ nadawcy pociąga za sobą pewien stereotyp komunikatu” (s. 214). To z kolei otwiera możliwość artystycznego wykorzystania zgodności bądź niezgodności wizerunku bohatera ze sposobem, w jaki pełni on rolę narratora.

Końcowy rozdział książki przynosi zarys ewolucji narracji pierwszoosobowej w ostatnim półwieczu. Według Kaniewskiej, od roku 1956 do końca lat osiemdziesiątych dominowała w tym typie prozy „orientacja etyczna”: „pisarze podporządkowali jej [tj. prasy] estetyczne możliwości problematyce moralnej – przy czym forma pierwszoosobowa była szczególnie predestynowana do przedstawiania konfliktu wartości” (s. 219). W latach dziewięćdziesiątych „wartością staje się sama forma narracyjna, możliwość gry z konwencją [...]” (s. 221–222), zwycięża orientacja „estetyczna”. Takie uporządkowanie historii badanej formy wydaje się trochę za proste, pewnie dlatego, że nie uwzględnia utworów, w których pierwsza osoba służyła refleksji nad językiem i świadomością (znów: Gombrowicz, którego autorka słusznie uważa za patrona ludycznego traktowania narracji, Mrozek, „groteskowy” Lem, a także analizowane przez Kaniewską *Wariacje pocztowe* Brandysa).

Pomimo momentów budzących wątpliwości lub prowokujących do dyskusji – czy może również dzięki nim – rozprawa Bogumiły Kaniewskiej pozostaje znakomitym przewodnikiem po świecie literackiego „ja”. Nagroda w organizowanym przez Fundację Konrada i Marty Górskich konkursie prac teoretyczno- i historycznoliterackich była w pełni zasłużonym wyróżnieniem książki.

Marcin Wolk

Edward Stankiewicz, POETYKA I SZTUKA SŁOWA. (Przełożyli T. Kunz [i inni]). Redakcja naukowa: Ryszard Nycz, Wacław Walecki. (Indeks nazwisk opracowała Beata Zajęc). Kraków 1996. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 340.

Tytuł książki dobrze oddaje dwutorowość zainteresowań jej autora. Pierwszy w Polsce tom przekładów prac Edwarda Stankiewicza gromadzi prace z ostatnich 30 z górą lat, poświęcone zarówno metodologicznym refleksjom nad miejscem poetyki strukturalnej wśród innych dyscyplin humanistycznych, jak i analizie konkretnych tekstów literackich.

Dla przedstawionej tu koncepcji literaturoznawstwa z pewnością duże znaczenie miało lingwistyczne przygotowanie badacza. W jego koncepcjach widać też wyraźne ślady współpracy z Romanem Jakobsonem z czasu działalności akademickiej w Stanach Zjednoczonych. Z uczonym tym łączy go przede wszystkim przekonanie, że dla budowy

tekstu literackiego sprawą podstawową jest ukształtowanie tworzywa językowego, a zatem analizę sztuki poetyckiej należy zaczynać od opisu morfologii, składni, stylistyki. Jednym z głównych argumentów na rzecz takiego stanowiska jest dla autora występowanie w poezji szeregu środków artystycznych opartych na swoistych dla danego języka gramatycznych opozycjach — np. aspektu, czasu i fleksji (s. 29). W odróżnieniu jednak od Jakobsona — Stankiewicz nie zgadza się z redukowaniem statusu poetyki do pozycji poddyscypliny językoznawstwa, wyraźnie optując na rzecz autonomii każdej z tych dziedzin.

Zgodnie z tradycyjnymi zainteresowaniami teorii literatury badacz próbuje na swój sposób uporać się z problemem swoistości języka poetyckiego i tekstu artystycznego. Sporo miejsca zajmują tu ciekawie sproblematyzowane omówienia dotychczasowego stanu badań i krytyczne przeglądy już istniejących definicji. Przede wszystkim Stankiewicz odnosi się polemicznie do dwóch głównych ujęć przyjętych w dotychczasowej refleksji nad literaturą. Za anachroniczną uznaje np. romantyczną (a w popularnym odbiorze chyba wciąż wpływową) koncepcję języka poetyckiego jako „mowy uczuć”. Taka wykładnia wydaje mu się naukowo bezużyteczna, gdyż nie wiadomo, „wedle jakich kryteriów mielibyśmy mierzyć ów emocjonalny ładunek poezji” (s. 18).

Warto może dopowiedzieć, że we współczesnej kulturze literackiej sprawę komplikuje dodatkowo fakt nałożenia się zasięgu dwóch kategorii — poezji i liryki. Zbigniew Bieńkowski pisał nawet kiedyś: „Współczesna poezja jest tylko liryką”¹. Wiadomo zaś, iż formułowane przez uczonych i filozofów definicje sztuki słowa często powstawały pod wpływem aktualnej praktyki artystycznej i uniwersalizowały dążenia określonych kierunków literackich. Gdyby zatem trzymać się tradycyjnego przyporządkowania liryczności dominancie ekspresywnej, sytuacja taka — zdawałoby się — winna sprzyjać powiązaniu poetyckości z mową emotywną. Jeśli tak się nie dzieje, to dlatego, że od czasu symbolistów stopniowo zmienia się forma samej liryki. Zanikają w niej elementy osobistego wyznania na rzecz ekspresji pośredniej, gry z językiem bądź budowania sytuacji ewokujących uogólnione znaczenia. O dewaluowaniu się teorii „emocjonalnych” przesądziła zatem nie tylko pedanteria uczonych, ale też twórczość poetów, którzy zamiast odtwarzać poruszenia serca woleli dopuścić do głosu sam język.

Stankiewicz nie przyjmuje też drugiej, konkurencyjnej definicji, traktującej język poetycki jako mowę „dewiacyjną”, zbudowaną na bazie „odchyleń” od normy potocznej. Takie ujęcie powinno być bliższe zainteresowanemu lingwistyką teoretykowi, gdyż zdaje się odwoływać do danych empirycznie uchwytnych. Autor rezygnuje jednak z tej koncepcji, wskazując, iż jej zwolennicy nie potrafią zdefiniować samej normy. Nie są w stanie wskazać jednoznacznych kryteriów pozwalających ostatecznie rozstrzygnąć, co jest „odchYLENIEM”, skoro większość środków stylistycznych używanych w poezji występuje też w mowie potocznej. Do przyjęcia definicji języka poetyckiego jako mowy „dewiacyjnej” zniechęca także niewielka płodność poznawcza opartych na niej badań. Zdaniem Stankiewicza, tak uprawiana poetyka po prostu powraca do klasycznej retoryki. Rozumienie „języka poetyckiego” okazuje się wówczas tożsame z tradycyjną definicją stylu, badanie zaś sprowadza się do mechanicznego wyliczenia tropów, biurokratycznej inwentaryzacji chwytów technicznych².

Rezygnując z obu wspomnianych koncepcji, Stankiewicz przyjmuje pochodzącą od Jakobsona „komunikacyjną” definicję poetyckości jako dominacji funkcji poetyckiej w wypowiedzi³. Autor sugestywnie przedstawia rozliczne zalety związane z takim po-

¹ Z. Bieńkowski, „Kamień i znak” Juliana Przybosa. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1971, s. 397.

² Zob. M. R. Mayenowa, *Pojęcie języka poetyckiego a pojęcie stylu*. W antologii: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 3. Wrocław 1988.

³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Przedruk w: *W poszukiwaniu istoty języka*. Wybrała i wstępem opatrzyła M. R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989.

traktowaniem przedmiotu. Przede wszystkim pozwala ono ująć język poetycki nie w prostej opozycji do „normalnego” języka referencjalnego, ale „w szerszym kontekście zróżnicowanych funkcji językowych” (s. 45). Dzięki temu można — wciąż wychodząc od językowego ukształtowania tekstu — wykroczyć poza zatimizowany opis pojedynczych zabiegów technicznych w stronę analiz bardziej kompleksowych. Tak pojmowana kategoria poetyckości pozwala w prowadzonych badaniach nie traktować pojedynczych figur jako okazjonalnych „ozdobników”, lecz umieszczać je w ramach zintegrowanej sieci wzajemnych powiązań.

Teoria funkcji mowy rzeczywiście okazała się konstrukcją atrakcyjną dla literaturoznawców i przez kilkadziesiąt lat cieszyła się sporą popularnością⁴. Dziś jednak sytuacja wygląda nieco inaczej. Narastająca w ciągu ostatnich dekad krytyka paradygmatu strukturalnego doprowadziła na początku lat dziewięćdziesiątych do stanu określanego nieraz jako „odwrot od poetyki” bądź też „koniec teorii literatury”⁵. Nawet jeśli nie ulegniemy apokaliptycznej retoryce „likwidatorów” literaturoznawstwa, to nie sposób zaprzeczyć, że położenie poetyki jest dziś bardziej kłopotliwe niż w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to powstała większość artykułów teoretycznych opublikowanych w zbiorze.

Jest jednak coś zastanawiającego w kierunku tych zmian. Formaliści i strukturaliści dążyli bowiem do oderwania literaturoznawstwa od spekulatywnej filozofii i wypracowania sprawnych narzędzi do obróbki konkretnego materiału. Jak pisze Krystyna Pomorska: „Oznaczało to wielki przewrót w porównaniu z tradycyjnym, filozofującym literaturoznawstwem. Ale momenty filozoficzne — szczególnie element ontologii dzieła literackiego — musiały znaleźć się w pracach ludzi, którzy na nowo chcieli zdefiniować dzieło sztuki”⁶. I paradoksalnie — to właśnie ze strony filozofii przyszła krytyka założeń metodologii strukturalnej.

Największy rozgłos zyskały tezy dekonstrukcjonistów, którzy zakwestionowali rozumienie tekstu jako hierarchicznej, funkcjonalnie uporządkowanej struktury. Model taki uznali za swoistą iluzję, podtrzymywaną przez mit przezroczystej, jednorodnej komunikacji⁷. Z innymi kierunkami filozoficznymi łączy dekonstrukcjonistów bardziej ogólne przekonanie, że funkcja poznawcza (referencjalna) nie musi być koniecznie podstawowym aspektem każdego aktu mowy. Stankiewicz wciąż jeszcze przyjmuje taką hierarchizację funkcji jako zrozumiałą samą przez się: „Funkcja referencjalna to oczywiście fundament wszelkiego kompletnego przekazu czy zdania” (s. 45). Tymczasem z punktu widzenia rozmaitych współczesnych koncepcji, krytykujących autorytet myślenia teoretycznego, założenie takie okazuje się problematyczne. Najdobitniej ujął to Jacques Lacan mówiąc, że funkcją mówienia nie jest komunikacja, lecz ewokacja⁸. Hermeneuta, psychoanalityk, filozof dialogu, dekonstrukcjonista i pragmatysta w tej kwestii są zgodni: język jest przede wszystkim wezwaniem Innego, kamuflażem popędów, podtrzymaniem rozmowy, narzędziem urządzania się w świecie, ale nie przekazywaniem infor-

⁴ Historię badań literackich w Polsce opartych na komunikacyjnej teorii literatury referuje R. Nycz w studium: *Literaturologia. Spojrzenie wstecz na dzieje nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej w Polsce*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.

⁵ Zob. np.: R. Wellek, *Czy kres literaturoznawstwa?* Przełożyła G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2. — S. H. Olsen, *The End of Literary Theory*. Cambridge 1987. — E. Balcerzan, *Zmiana stanu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 2. — R. Nycz, *Nicowanie teorii*. Jw., nr 5/6. — A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*. W zb.: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki i W. Tomasiak. Warszawa 1995.

⁶ K. Pomorska, *Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 414.

⁷ Zob. J. Derrida: *Pismo i telekomunikacja*. Przełożyli J. Skoczylas i S. Cichowicz. „Teksty” 1975, nr 3; *Pozycje*. Przełożył A. Dziadek. Bytom 1997, s. 24–25.

⁸ J. Lacan, *Funkcje i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Przełożyli B. Gorczyca i W. Grajewski. Warszawa 1996, s. 112.

macji, przejrzystych znaczeń. Obstawanie przy referencyjności wypowiedzi prowadzi zaś — w myśl takich poglądów — w stronę totalizacji dyskursu i anachronicznej teorii odbicia.

Sam Jakobson — główny inicjator badań strukturalno-komunikacyjnych — nie wdawał się w spory o tak uniwersalnym zasięgu. Dążył on raczej do formułowania problemów rozstrzygalnych, „odesencjalizowanych”. Impulsem dla jego prac w większym stopniu zdaje się być rzemieślnicza satysfakcja z fachowości dobrze wykonanej roboty niż filozoficzne marzenie o oglądzie czystej esencji. Nie przypisując zatem jego teorii znaczenia „mocnej” prawdy ontologicznej, można wciąż ową teorię uważać za narzędzie o sporej przydatności heurystycznej. Przy takim założeniu dałoby się bronić teorii komunikacji, przypominając, że nauka w ogóle nie może się obyć bez idealizacji — skoro i w matematyce operuje się wyabstrahowanymi modelami, umożliwiającymi poznawczy dystans wobec empirii⁹.

Co prawda, teoria funkcji mowy bywała krytykowana także pod względem przydatności operacyjnej. Polski czytelnik ma w pamięci przede wszystkim znany szkic Janusza Lalewicza sprzed ćwierci wieku¹⁰. Autor ten — nie odrzucając bynajmniej ujęcia literatury z punktu widzenia teorii komunikacji — krytykował model Jakobsona jako konstrukt niespójny, wyspekulowany i pełen niezręcznych przeskoków myślowych.

Stankiewicz na pewno nie zgodziłby się z dość radykalną tezą przypisującą omawianej koncepcji „rolę hamulca raczej, a nie bodźca dla badań empirycznych”¹¹. Ale jednocześnie przedstawione w zgromadzonych szkicach omówienia Jakobsonowskiej definicji poetyckości są w kilku punktach zbieżne z ustaleniami Lalewicza. Podobnie jak tamten uczyony, Stankiewicz twierdzi, że wyróżnione funkcje nie wyczerpują możliwych zastosowań przekazu. Lalewicz, zarzucając Jakobsonowi arbitralność doboru owych funkcji, niemal żartobliwie pokazywał możliwość dopisania na poczekaniu kolejnych, równie dowolnych: ludycznej, sakralnej, praktycznej, dydaktycznej¹². Stankiewicz — choć unika ironizowania i dużo przychylniej ocenia sam model polifunkcyjny — także uważa przedstawioną listę za niekompletną. Proponuje jej wzbogacenie np. o funkcję „deferencjalną”, „dystansującą” (tzn. taką, „która określa status społeczny nadawcy”) albo „emfatyczną” (s. 45). Zwraca też uwagę na niewspółmierność kryteriów wyodrębniania poszczególnych funkcji. Píše np., iż: „słabą stroną tej teorii jest potraktowanie poetyckości na równi z praktycznymi funkcjami języka” (s. 140). Oryginalność prac Stankiewicza należy więc widzieć w tym, że nie poprzestaje on na odwołaniu się do zastanej koncepcji, ale krytycznie rozwija jej ważniejsze wątki.

Oprócz wzbogacenia repertuaru funkcji autor proponuje rozszerzyć definicję tekstu poetyckiego jeszcze o kilka innych wymiarów. Twierdzi np., że w porównaniu z wypowiedziami użytkowymi tekst artystyczny charakteryzuje nasilona intertekstualność: „przekaz poetycki odnosi się głównie (choć nie wyłącznie) do innych homogenicznych tekstów. Może on zawsze zostać zinterpretowany metonimicznie jako część większego tekstu (wiersz w cyklu, część trylogii, dzieło reprezentatywne dla pewnej szkoły, itp.) lub metaforycznie jako echo innego tekstu (np. *Pamiętnik* Puszkina względem *Exegi monumentum* Horacego czy *Ulisses* Joyce’a wobec *Odysei* Homera)” (s. 99).

Teza ta, choć niewątpliwie kusząca, budzi jednak pewne wątpliwości. Używanie konwencji „komunikacyjnych”, odwoływanie się do wzorców retorycznych, usytuowa-

⁹ Tak też czyniono. Możliwości traktowania „poetyckości” jako „typu idealnego” dotyczyła np. kontrowersja między J. Sławińskim (*Wokół teorii języka poetyckiego*. „Twórczość” 1961, nr 12, s. 84–85) a H. Markiewiczem (*Jeszcze o teorii języka poetyckiego*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976, s. 375).

¹⁰ J. Lalewicz, *Krytyka teorii funkcji mowy Bühlera—Jakobsona*. „Teksty” 1973, nr 6.

¹¹ *Ibidem*, s. 31.

¹² O problematyczności takiego wyróżnienia aspektów komunikacji pisał też Markiewicz (*op. cit.*, s. 374), dopominając się z kolei o funkcję pytającą i wyróżniającą.

nie w obrębie określonych strategii komunikacyjnych – wszystko to możemy uznać za cechy wszelkich praktyk tekstualnych. Za pomocą parametrów Stankiewicza można by również dobrze scharakteryzować choćby tekst naukowy (kolejną książkę w dorobku autora, pozycję w serii wydawniczej, część programu badawczego, przykład orientacji metodologicznej, polemikę z tekstem innego autora itp.). Przyjęcie takiego rozszerzonego rozumienia intertekstualności zasadniczo anuluje zatem pytanie o swoistość danego dyskursu. A przecież Stankiewicz szuka odpowiedzi na to właśnie pytanie. Może więc swoistość intertekstualności literackiej polegałaby na tym, że w komunikacji użytkowej nawiązania do innych wypowiedzi dokonują się w trybie bardziej zrutyinizowanym, a przez to mniej zauważalnym? Wtedy można uznać, że w tekście artystycznym sam sposób odniesienia się do zastanego uniwersum dyskursywnego stanowi problem i dlatego istnienie intertekstu jest bardziej widoczne.

Jeszcze ważniejsza cecha tekstu artystycznego to według Stankiewicza neutralizacja pragmatycznych uwarunkowań wypowiedzi: „odbiorca przekazu poetyckiego nie jest jedynym odbiorcą, lecz wszechobecnym i nieznanym interpretatorem przekazu, od którego nie oczekuje się odpowiedzi; jest pod słuchującym, a nie rozmówcą” (s. 54). Przy okazji sprawy zawieszenia kontekstu sytuacyjnego pojawia się sporo innych pytań, już tradycyjnie należących do repertuaru problemów teoretycznoliterackich. Można by np. zapytać: czy to dążenie do oderwania komunikatu od praktycznych warunków jest nieodłączne od rzeczy samej, czy też zależy od odczytującego podmiotu? Czy owa labilność poetyckiego komunikatu wędrującego między kontekstami stanowi właściwość zamierzoną przez autora (sygnalizowaną np. przez kompozycyjne i stylistyczne odwołanie do wzorca konwencji gatunkowej)? Czy też to czytelnik decyduje się nie wiązać dzieła z *hic et nunc* swojego doświadczenia, bo tak jego odbiorem sterują społeczne normy lektury? A może poetyckość stanowi pewną sferę potencjalną, która może, ale nie musi zostać uaktywniona? I w końcu: jeśli każdy tekst można przeczytać z „estetycznym” nastawieniem, skąd wiadomo, kiedy taka lektura jest adekwatna wobec semantyki przekazu?

Nie miejsce tu, by wdawać się w drobiazgową analizę tych kwestii. Chodzi mi tylko o podkreślenie, że wprowadzane uściślenia same nieuchronnie domagają się dalszych dopowiedzeń, stąd do większości poruszanych przez autora zagadnień trzeba odnosić się jako do problemów wciąż otwartych.

I w końcu sprawa ostatnia, chyba jedna z najciekawszych w całym wywodzie Stankiewicza. Przyjmując za Jakobsonem kryterium „wysunięcia wyczuwalności znaku” w tekście poetyckim, uczony próbuje doprecyzować to określenie, wiążąc je z pewnymi konkretnymi chwytami kompozycyjnymi. Według niego głównym wyznacznikiem „formalnej nadorganizacji” jest symultanizacja budowy tekstu. W tekście artystycznym – twierdzi Stankiewicz – silniej niż w użytkowym ujawnia się tendencja do zakłócania porządku przyległości, integrowania części oddalonych od siebie i autonomizacji sąsiadujących. W przeciwieństwie do przekazu potocznego opartego na wyłącznym kryterium linearności, liniowego następstwa znaczeń, „język poetycki wprowadza zasadę równoczesności, zmuszając nas do wychwytywania elementów sekwencji w ich jednoczesnej obecności, jak gdyby były elementami przestrzeni” (s. 51). Można więc powiedzieć, że w tekście artystycznym bardziej złożony charakter zyskują relacje między poszczególnymi częściami a składającą się z nich kompozycją.

Napięcie między częścią a całością można potraktować w ogóle jako przewodni wątek całej książki, łączący ogólną problematykę teoretyczną oraz rozdziały poświęcone interpretacji poszczególnych tekstów literackich. Pośrednią pozycję zajmuje tu jeden z najlepszych w całym tomie, erudycyjny szkic *Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji*. Odchodząc od uniwersalnych typologii i definicji, przechodzi tu Stankiewicz do uogólnień o mniejszym zasięgu, ale za to bliższych historycznoliterackiej empirii. Odwołując się do dokonań m.in. Lorki, Celana, Chlebnikowa, Eliota, Pounda i Błoka autor próbuje zrekonstruować najważniejsze tendencje określające kształt XX-wiecznej poezji.

O ile chwiejną równowagę między częścią a całością uznać można za uniwersalny mechanizm tekstotwórczy, to współczesną sztukę słowa charakteryzuje predylekcja do „form odśrodkowych” i autonomizacji poszczególnych segmentów. Na fenomen ów składają się, zdaniem Stankiewicza, takie właściwości poetyki, jak: łączenie luźno powiązanych heterogenicznych części w przypadkowe, „aleatoryczne” kombinacje, brak wyraźnych klauzuli końcowych, kompozycja addytywna, erudycyjna aluzyjność, zastąpienie podmiotu lirycznego polifonią głosów, politematyczność, synkretyzm rodzajowy i włączanie do tekstu elementów zaczerpniętych z innych sztuk.

Ta teoria współczesnego tekstu poetyckiego jako „mozaiki nie kończących się metafor” (s. 118) i kalejdoskopu nieoczekiwanych obrazów zdaje się w wielu punktach zbliżać do koncepcji „dzieła otwartego” w ujęciu Umberta Eco (Stankiewicz zresztą pisze o nim). Podobieństwo to nie oznacza bynajmniej braku oryginalności. Interesującą nowością zaprezentowaną w omawianej książce jest np. wyodrębnienie dwóch odmiennych, przeciwstawnych sposobów ustosunkowania się do granic tekstu w obrębie analizowanej poezji: dążenia do wszczęcia codziennego dyskursu w tkankę języka artystycznego oraz – z drugiej strony – do rozbitcia samego tekstu.

Zainteresowanie wspomnianymi już napięciami między częścią a całością wyraźnie dochodzi do głosu w partii interpretacyjnej. Wnikliwe i szczegółowe analizy poszczególnych utworów przynoszą potwierdzenie i rozwinięcie tez wypracowanych w szkicach teoretycznych. Tak więc *Konrad Wallenrod* to dla Stankiewicza przykład dzieła, w którym poszczególne części są nie tylko środkami konstruowania globalnej struktury, ale też autonomicznymi „mikrocałościami” (s. 159). Ale jednocześnie symetryczna kompozycja poematu ratuje tę mnogość form przed rozsypką. Pisząc o *Żywocie człowieka poczciwego* uczony zauważa, że to z powodu podkreślania przez Reja szczegółów – dla nich samych – całość utworu nie może stanowić zintegrowanej i wewnątrznie jednolitej struktury. Interpretując *Sonety krymskie* opisuje z kolei sieć relacji między poszczególnymi lirykami oraz analizuje zabiegi integrujące cykl i zmieniające oddzielne wiersze w spójny kompleks. Jedność nastroju zostaje tu osiągnięta dzięki przebieganiu tych samych wątków przez różne części (np. powracający co jakiś czas kontrast minionego i obecnego), antycypowanie i powtarzanie motywów, grę kontrapunktowych elementów (np. opisów egzotycznych pejzaży i wewnętrznych rozterek).

W szkicu o poemacie Błoka Stankiewicz wprost stawia tezę, że w dotychczasowej recepcji tego utworu to właśnie zbyt koncentrowanie się na jednostkowych figurach i tropach uniemożliwiło rozpoznanie w pełni nowatorstwa *Dwunastu*. Tymczasem badacz zastanawia się nad tym, co ustanawia jedność całości i wskazuje w tekście występowanie „mocno skonstruowanej ramy” gwarantującej koherencję kompozycji (s. 226). W liryce Cwietajewej wreszcie interesuje go głównie odejście od sztywnej segmentacji tradycyjnego wiersza, rozbitcie konwencjonalnych granic tekstowych. Autor recenzowanej książki wskazuje m.in., że zerwanie z paralelizmem syntaktycznym i niezgodność między uporządkowaniem wersyfikacyjnym a składniowym prowadzi u tej poetki do rozmycia granic wersów i strof, osłabienie zaś pozycji rymów końcowych powoduje zanik różnicy między rymem a innymi typami powtórzeń dźwiękowych i osłabia metryczną funkcję współbrzmień. Część zatem do pewnego stopnia roztopia się w całości wiersza jako pewnego *continuum*.

Przy okazji, w toku analizy, ujawniają się preferencje estetyczne autora. Można chyba powiedzieć, że generalnie Stankiewicz najbardziej fascynuje „polifonia stylów i synkretyzm rodzajów” (s. 160). W *Konradzie Wallenrodzie* eksponuje on np. łączenie rozmaitych gatunków, bogactwo motywów, splatanie różnych tonacji stylistycznych i form stroficznych. Owo upodobanie do różnorodności ujawnia się nawet w tak szczegółowych kwestiach, jak budowa wiersza. Charakteryzując arcyzm *Konrada Wallenroda* Stankiewicz – oprócz oryginalności wersyfikacyjnej *Powieści Wajdeloty* – podkreśla równoczesne stosowanie różnych sposobów wierszowania (s. 167).

Polifoniczną strukturę Stankiewicz odnajduje też w *Dwunastu*. Jako główne walory artystyczne poematu wymienia: zróżnicowanie form stroficznych i metrycznych, rozczłonkowaną kompozycję, grę z pozatekstowymi odniesieniami, złożoną przynależność gatunkową (oscylującą między strukturami lirycznymi a dramatycznymi) i w końcu różnorodność rejestrów językowych: „od elementów poetyckich i staro-cerkiewno-słowiańskich do wulgaryzmów, wyrażen potocznych oraz form czysto dialektalnych” (s. 224).

Najogólniejszym określeniem, jakim można by objąć zebrane w *Poetyce i sztuce słowa* analizy, byłoby chyba dążenie do uchwycenia integralności artystycznej, rozumianej jako zdolność powiązania w całość jak największej różnorodności form i tematów. Ale jednocześnie zgromadzone tu studia zdają się przekonywać, że owa integralność nie jest uchwytana przy czysto immanentnej analizie tekstów. Konieczne okazuje się wprowadzenie jakiegoś pośredniczącego schematu konceptualnego, tj. ukierunkowującego lekturę interpretanta¹³.

W przypadku *Konrada Wallenroda* jest nim znamienna dla romantyzmu ideologia kompozycji fragmentarycznej. Wersyfikacyjne nowatorstwo poematu okazuje się zaś uchwytne o tyle, o ile czytelnik weźmie pod uwagę zmagania XIX-wiecznych poetów i teoretyków z problemem stworzenia rodzimego ekwiwalentu klasycznego heksametru. W *Sonetach krymskich* narzędziem „deszyfracji” jest ówczesna filozofia percepcji preferująca słuch jako zmysł bliższy duchowości i nieufna wobec wzroku jako organu poznającego tylko zewnątrz („mędrca szkiełko i oko”).

Komentując *Żywot człowieka poczciwego* Stankiewicz umieszcza ten tekst na tle procesów związanych z kształtowaniem się rodzimego języka literackiego. W tym kontekście osobliwości stylistyczne, które nieraz traktowano jako czysto osobistą manierę Reja, zostają dowartościowane jako środki demokratyzacji sztuki słowa, kolokwializacji stylu literackiego i pracy nad rozwojem języka narodowego. Tak więc rozwlekłe tematyczne listy rzeczowników (podobne jak u Rabelais'ego) oraz pary synonimów (np. „fałsz a nieprawda”, „smętek i żalność”) Stankiewicz tłumaczy przyjemnością nazywania, radością z odkrywanego bogactwa słów. Z kolei nagromadzone przez Reja przysłowia (spopularyzowane wówczas głównie przez Erazma z Rotterdamu) i deminutiwy służyły, zdaniem badacza, wyeksponowaniu swoistości języka. Sprzyjały też zbliżeniu polszczyzny literackiej do mowy potocznej.

Aby unaocznic kompozycyjny artyzm *Dwunastu* Błoka, autor zestawia ten poemat z utworami takimi, jak *Ziemia jałowa* Eliota, *Elegie duinejskie* Rilkego czy *Cantos* Pounda, i umieszcza go na tle XX-wiecznej postsymbolicznej koncepcji liryki, uprzywilejowującej fragment, eliptyczność oraz otwartość kompozycji kosztem form harmonijnych i uporządkowanych.

Wybór kontekstu wyjaśniającego decyduje zatem o uznaniu danych elementów tekstu za wartościowe. Posługując się kategoriami „nowatorstwa”, „integralności”, „mistrzostwa” Stankiewicz rezygnuje ze scjentystycznej wstrzemięźliwości na rzecz dyskursu nacechowanego wartościująco. W tym punkcie jego praktyka badawcza oddalałaby się więc od postulatu aksjologicznej neutralności, wysuwanego w radykalnej wersji strukturalizmu. Zrelatywizowanie oceny do jakiegoś zawężonego zespołu zjawisk można by w takim razie uznać za formę obrony przed pokusą normatywizmu. Nie odwołując się do prywatnych upodobań, badacz może powiedzieć tyle, że dane dzieło okazuje się wartościowe na tle dążeń i przekonań epoki, która je zrodziła.

Określony układ odniesienia nie tylko wpływa na sferę wartościowań, ale też na swój sposób modeluje semantykę tekstu. Np. czytając *Sonetu krymskie* przez pryzmat XIX-wiecznych debat filozoficznych, Stankiewicz wyakcentował waloryzację wrażeń słuchowych kosztem wzrokowych. Tymczasem — przypomnijmy o tym dla porówna-

¹³ Kategoria interpretanta we współczesnej humanistyce wywodzi się z filozoficznych koncepcji Ch. S. Peirce'a (*Wybór pism semiotycznych*. Wyboru dokonała H. Buczyńska-Garewicz. Przełożyli R. Mirek, A. J. Nowak. Warszawa 1997).

nia — Marian Maciejewski swego czasu umieścił cykl Mickiewicza w kontekście przeobrażeń poezji opisowej. Najistotniejsza okazała się wówczas opozycja między bezpośredniością wrażenia i terażniejszością obserwacji a oświeceniowym prymatem erudycji w opisie. Innowacją w *Sonetach* było — zdaniem Maciejewskiego — nie tyle przyznanie prymatu subiektywności percypującego podmiotu, co raczej autonomizacja sfery przedmiotowej. W takiej perspektywie opozycja między percepcją audytywną a wizualną znalazła się na drugim planie, gdyż obydwa rodzaje doznań stały się gwarancją autentyczności opisu z autopsji, przeciwstawionego aprioryzmowi poetyki klasycystycznej¹⁴.

Czy taka wielowykładalność oznacza obezwładnienie semantyki samego tekstu? Niekoniecznie. To prawda: przekonanie, że literaturoznawstwo może być wiedzą ścisłą i weryfikowalną, nie jest dziś tak popularne jak ćwierć wieku temu. Zapewne bardziej niż w czasach ofensywy strukturalizmu skłonni jesteśmy przyznać, że także w poetyce często niemożliwa jest czysta deskrypcja, wiele zależy zaś od interpretacji. Nie musi to jednak prowadzić tylko w stronę subiektywnych impresji, ludycznej zabawy bądź arbitralnej kreacji. Sam Stankiewicz wykazuje dużo umiaru i dystansuje się wobec obu skrajnych stanowisk: sceptycznego relatywizmu i dogmatycznego esencjalizmu (s. 63). Nie wierzy w możliwość lektury ostatecznej, nie zrelatywizowanej do jakiegoś ograniczonego punktu widzenia. Jednocześnie jednak nie przesuwa komentarza do sfery dowolności. Twierdzi, że interpretacja jest odbiorem uwarunkowanym wybraną siatką pojęć, skrępowanym określonymi założeniami. Znaczenie tekstu jest zatem — zdaniem Stankiewicza — względnie „obiektywne”, ale nie „immanentne”. Nie leży wyłącznie po jednej stronie: albo tekstu, albo odbiorcy, ale okazuje się rezultatem interferencji różnych kodów.

Grzegorz Grochowski

Michał Paweł Markowski, EFEKT INSKRYPCJI. JACQUES DERRIDA I LITERATURA. Bydgoszcz 1997. Studio Φ & Wydawnictwo „Homini”, ss. 432.

Trudno znaleźć w dzisiejszej humanistyce postać, która stałaby się bardziej kontrowersyjna niż Jacques Derrida. (Być może jedynie prace Richarda Rorty'ego wywołują równie wiele skrajnych reakcji.) I, jak to często bywa z osobami, które zdobyły sobie dobrą bądź złą sławę, każdy czuje się uprawniony do wydawania sądu na temat autora *De la grammatologie*, choć z pewnością nie każdy zapoznał się z jego twórczością. W ten sposób nazwisko Derridy poczyna funkcjonować jako znak czegoś ogólniejszego: dla jednych — upadku humanistyki, dla innych — nadziei na jej odnowę w duchu swobodnego, antydogmatycznego myślenia. Bezwarunkowa akceptacja napotyka reakcję w postaci hysterii potępienia i odrzucenia. *Guru* lub diabeł wcielony: Derrida pędzi żywot naznaczony piętnem filozoficznego awanturnictwa. A przecież wystarczy nieco dystansu, aby ujrzyć jego dokonania w innym świetle, aby z morza słów, które napisał, z siatki pogmatwanej narracji i nieźnośnej maniery pisarskiej wydobyć myśli warte rozważenia bez przesadzania z góry, czy rezultatem ich oceny będzie pochwała, czy odrzucenie („wydobyć myśli” oznacza tu, rzecz jasna, zrekontekstualizować tekst Derridy, a nie pozbyć się szaty języka i ujrzyć myśli same w królestwie czystej myśli bytujące; Derrida ma rację: obracamy się zawsze w obrębie jakiegoś tekstu, jednak tekst tekstowi nierówny...). Nie jest to robota łatwa, ale przecież możliwa do wykonania, co książka Michała Pawła Markowskiego dobitnie potwierdza. O ileż łatwiej jednak wyrażać wstręt do dzieła Derridy, z lubością obnażając jego pogmatwany styl i niejasność narracji, o ileż łatwiej używać filozofa jako straszaka, ostrzeżenia — oto patrzcie, co się

¹⁴ M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1.