DANUTA SZAJNERT

Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją

Teksty i parateksty

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO · ŁÓDŹ 2011

DANUTA SZAJNERT

Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją

Teksty i parateksty

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO · ŁÓDŹ 2011

RECENZENT
Zdzisław Łapiński

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Joanna Balcerak

REDAKTOR TECHNICZNY
Jolanta Kasprzak

KOREKTORZY
Danuta Bąk, *Katarzyna Gorzkowska*

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA
Barbara Grzejszczak

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2011

Wydanie I. Nakład 100 + 41 egz.
Ark. druk. 30,125. Papier kl. III, 80g, 70×100
Zam. 146/4883/2011. Cena zł 50,– + VAT

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
https://doi.org/10.18778/7525-607-9

ISBN 978-83-7525-607-9

e-ISBN 978-83-8220-980-8

[...] *potem moment nadszedł, że należało go spokojnym zostawić, więc żegnałem go, a on, ścisnąwszy mię za rękę, odrzucił sobie włosy z czoła i rzekł: „...W y n o s z ę s i ę!...” – i począł kasłać, co ja jako mówił, usłyszawszy, a wiedząc, iż nerwom jego dobrze się robiło silnie coś czasem przecząc, użyłem onego sztucznego tonu i całując go w ramię rzekłem, jak się mówi do osoby silnej i męstwo mającej: „...W y n o s i s z s i ę t a k c o r o k... a p r z e c i e ż, c h w a ł a B o g u, o g l ą d a m y c i ę p r z y ż y c i u”.*

A Chopin na to, kończąc przerwane mu kaszlem słowa, rzekł: „M ó w i ę c i, ż e w y n o s z ę s i ę z m i e s z k a n i a t e g o n a p l a c V e n d ô m...”

(C. Norwid, *Czarne kwiaty*)

* * *

żadnych symboli gdzie nie zamierzone

(S. Beckett, *Watt*)

* * *

– Nic mnie bardziej nie śmieszy, nic nie robi na mnie wrażenia większej mistyfikacji, niż obsesyjne obstawanie przy nie mającej granic wieloznaczności dzieł literackich, przy ich niedomówieniach i zawoalowaniach, przy zakazie powtórzeń wszelkich wcześniejszych interpretacji, słowem – przy zakazie wszelkiej decydującej wypowiedzi. W zjawisku tym jestem skłonny widzieć niejako zawodową obronę własnej porażki: należy za wszelką cenę zapewnić trwanie temu nie kończącemu się dyskursowi, aby mieć z czego żyć.

– Jest pan brutalny.

– Oczywiście, że jestem zbyt brutalny.

(R. Girard, *Rzeczy ukryte od założenia świata*)

* * *

Interpretowanie zawsze i nieodzownie polega na ustalaniu intencji autora.

(S. Fish, *There is no Textualist Position*)

Wprowadzenie

– Interpretacja nie jest zagadnieniem teoretycznym, tylko empirycznym, w związku z czym powinno się zaprzestać wszelkich sporów na temat jej istoty. (Już to widzę!)

S. Fish, *Stanowisko tekstualne nie istnieje*

Gdyby jakiś pilny czytelnik prac literaturoznawczych z kilkudziesięciu ostatnich lat opracował słownik funkcjonujących w tej dziedzinie komunałów, na pewno umieściłby w nim następującą kliszę: „intencja autora nie ma wartości dla hipotez interpretacyjnych". Taki początek rozważań na wskazany w tytule temat pozwala rozpoznać ich intencję (właśnie) jako polemiczną względem przytoczonej tezy. Wszyscy wiemy, że komunały, frazesy czy banały to sądy bezwartościowe, powtarzane bezrefleksyjnie, pozbawione głębszej treści. Gdybym jednak w następnym zdaniu dodała, że jedną z przyczyn niechęci do banałów jest oczywistość czy prawdziwość konstatacji zbyt pochopnie do nich zaliczanych, objawiłabym intencję przeciwstawną do tamtej. Powielanie antyintencyjnej tezy może wszak oznaczać jej powszechną akceptację nie wymagającą (już) głębszego namysłu i głębszej dyskusji – takie jest stanowisko wielu jej zwolenników.

Jednakże buńczuczna formuła: „*None whatsoever*!" nie miała, jak się okazało, pożądanej mocy sprawczej. Spór między intencjonistami a antyintencjonistami trwa i nic nie wskazuje na to, by miał kiedykolwiek wygasnąć – mimo różnych propozycji jego kompromisowego rozstrzygnięcia. Problemu nie rozwiąże z pewnością ani moja, podszyta wątpliwościami, próba dodania sobie animuszu przez przypisanie naczelnemu antyintencjonistycznemu hasłu cechy banalności, ani obarczanie jego głosicieli, jak to się często zdarza, odpowiedzialnością za zgubny interpretacyjny formalizm, tekstualizm czy internalizm, z jednej strony, i dogmatyczny konstruktywizm, perspektywizm, relatywizm czy anarchizm – z drugiej. Bezspornie większą perswazyjną skuteczność wykazuje nadawanie intencjonistycznej opozycji etykietek psychologistów, genetystów, tradycjonalistów, paleokrytyków, autokratów, prawicowców, metafizyków, fundacjonalistów czy fundamentalistów (lepiej być anarchistą niż fundamentalistą), a zwłaszcza bezpardonowe skazywanie jej na niebyt, ponieważ hołduje „mitycznym poglądom, których nikt nie podtrzymuje"[1].

Na niebyt, co symptomatyczne, skazuje się obrońców heurystycznej wartości pojęcia autorskiej intencji szczególnie w Polsce – i nie tylko ich, bo również całą dyskusję skupioną wokół „błędu intencyjności". Jako jedyna bodaj jej reprezentacja musiał przez

[1] Chodzi tu właściwie o pojęcie „niezmiennego znaczenia" – tylko jedno spośród trzech wymienionych przez R. N y c z a (*Zatargi graniczne,* „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 3). Pojęcie „tekstu samego w sobie" to dla intencjonalistów główny obiekt ataków; a co do „ostatecznej interpretacji" są oni na ogół znacznie bardziej tolerancyjni niż mogłoby się wydawać.

długie lata wystarczyć, obok fragmentów z książek Ericha Donata Hirscha[2], drukowany przed laty w „Pamiętniku Literackim" artykuł Görana Hermeréna, który otwiera taka oto inspirująca konstatacja:

„Błąd intencyjności" [*the intentional fallacy*] jest z pewnością jednym z najżywiej dyskutowanych zagadnień w teorii literatury. Klasyczny już dzisiaj artykuł Monroe Beardsleya i Williama Wimsatta na ten temat przedrukowano w kilku antologiach, a powoływano się nań niezliczoną ilość razy. Jeżeli zdolność wywoływania i podsycania dyskusji wśród uczonych jest miarą doniosłości, to artykuł ten jest prawdopodobnie jedną z najważniejszych rozpraw z dziedziny estetyki, jakie ukazały się w naszym stuleciu (przynajmniej w świecie anglosaskim). Jednakże – pomimo licznych artykułów i książek zajmujących się błędem intencyjności – problemów poruszonych przez Beardsleya i Wimsatta nie można, moim zdaniem, uznać za rozwiązane[3].

Nie rozwiązał ich, rzecz jasna, również autor tej, w ocenie Michała Głowińskiego „świetnej analizy metodologicznej problemu intencyjności"[4], m.in. dlatego, iż – jak dwukrotnie stwierdził – podstawowe kwestie sporne dzielące intencjonistę od antyintencjonisty „mają charakter raczej normatywny, a nie empiryczny"[5]. Od potwierdzenia wagi tego sporu rozpoczyna swoje rozważania większość autorów prac zgromadzonych w znamiennym tomie *On Literary Intention*[6]. Świadectwem doniosłości problematyki jest również artykuł-hasło: *Intention*, autorstwa Annabel Patterson, zamieszczony w *Critical Terms for Literary Study*[7].

Znaczenie zagadnienia intencyjności potwierdzała książka *Intention and Interpretation*[8], w której obok przedruków wybranych partii z głośnych studiów i artykułów:

---

[2] Zob. *Rozumienie, interpretacja, krytyka,* przeł. K. Biskupski, [w:] *Znak, styl, konwencja,* wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977 i *Interpretacja obiektywna,* przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3 (są to odpowiednio rozdział 4: *Understanding, Interpretation and Criticism* oraz *Appendix I: Objective Interpretation* książki *Validity in Interpretation,* New Haven–London 1967); *Trzy wymiary hermeneutyki,* przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1992 (artykuł: *Three Dimensions of Hermeneutics,* „New Literary History" 1972, nr 3 przedrukowany potem w książce Hirscha *The Aims of Interpretation,* Chicago and London 1976 i w *On Literary Intention. Critical Essays,* select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976). Zob. też poświęcone książkom Hirscha recenzje W. K r a j k i („Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1; 1979, z. 1). Na szczególną uwagę zasługuje napisana przez E. Kuźmę („Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3) recenzja książki P. D. J u h l a, *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton 1980.

[3] *Intencja a interpretacja w badaniach literackich,* przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4, s. 353. Pierwodruk: *Intention and Interpretation in Literary Criticism*, „New Literary History" 1975, nr 1.

[4] M. G ł o w i ń s k i, *O intertekstualności,* „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 86 (przedruk [w:] i d e m, *Poetyka i okolice,* Warszawa 1992). Muszę przyznać, że zainteresowanie intencją zawdzięczam właśnie tej uwadze Głowińskiego. Świadectwem owego zainteresowania są moje artykuły (m.in.): *Jeszcze o błędzie intencyjności. (Intencja autora a interpretacja dzieła – wprowadzenie do analizy problemu),* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1990, z. 1; *Interpretator na rozdrożu*, *albo rozterki byłego antyintencjonalisty,* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1996, z. 1/2; *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki" 2000, nr 1; *Intencja versus inwencja*, „Teksty Drugie" 2006, z. 1/2.

[5] G. H e r m e r é n, *op. cit.,* s. 364; zob. też. s. 381.

[6] Ed. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976. Oczywiście na pewno znajdzie się ktoś, kto zechce wymienione tu teksty zaliczyć, ze względu na daty ich wydania, do epoki paleokrytycznej.

[7] Ed. F. Lentricchia, Th. McLaughlin, Chicago and London 1990. Problem intencji omawiany jest tu, co istotne, obok roztrząsań nad takimi pojęciami – kluczowymi dla współczesnych badań literackich – jak np.: *Representation* [W. J. Th. Mitchell], *Writing* [B. Johnson], *Discourse* [P. A. Bové], *Narration* [J. H. Miller], *Interpretation* [S. Mailloux], *Value/Evaluation* [B. Herrnstein Smith], *Rhetoric* [S. Fish], *Gender* [M. Jehlen], *Ethnicity* [W. Sollors].

[8] Ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

E. D. Hirscha, Monroe C. Beardsleya, Josepha Margolisa, Stevena Knappa i Waltera Michaelsa oraz Richarda Shustermana[9] znalazły się rozprawy specjalnie do tego zbioru przygotowane. Ich autorzy (m.in. Gary Iseminger, Colin Lyas, Michael Krausz, Jerrold Levinson i Shusterman) komentowali rozwiązania przedstawione we wcześniejszych pracach. Książka ma zatem charakter pisemnego panelu[10]. Uzupełnia ją obszerna bibliografia wybranych okołointencyjnych rozpraw, zawierająca jednak zaledwie część tego, co rzeczywiście napisano od czasu ukazania się (w 1946 r.) słynnego artykułu Beardsleya i Wimsatta[11].

Rodzaj panelu stanowi też znana książka *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism.* Tylko jeden spośród wielu powołujących się na nią w latach 90. polskich badaczy wspomniał, że przedstawiona w niej dyskusja z tezami autorów tytułowego eseju[12] i ich słynnym sloganem o niemożliwości znaczenia bezintencjonalnego[13] dotyczy w dużej mierze problemu intencyjności – jej roli w interpretacji i w teoriach interpretacji tekstu literackiego[14].

---

[9] Chodzi tu o książki: E. D. H i r s c h a, *Validity in Interpretation* (1967); M. C. B a e r s d l e y a, *The Possibility of Criticism* (1970); J. M a r g o l i s a, *Art and Philosophy*: *Conceptual Issues in Aesthetics* (1980); zbiór – *Against Theory* (1982) i artykuły: S. K n a p p a, W. M i c h a e l s a, *Against Theory* i *Against Theory 2*: *Hermeneutics and Deconstruction* („Critical Inquiry" 1983, 1987); R. S h u s t e r m a n a *Interpretation, Intention and Truth* (1988) przedrukowany z „Journal of Aesthetics and Art Criticism".

[10] Dyskusja ta była kontynuowana na łamach: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" (1996, 1997, 1998, 1999) oraz „British Journal of Aesthetics" (1999, nr 2–3).

[11] Zob. M. C. B e a r d s l e y, W. K. W i m s a t t, *The Intentional Fallacy,* „Sewanee Review" 54 (Summer 1946). Tłumaczenie polskie (z mylącym tytułem): *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy" (New York) 1966, z. 18 oraz (z tytułem wcale nie mniej ryzykownym) *Błąd intencji*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 138. Wcześniejszą wersję tego eseju pt. *Intention* zawiera *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley, New York 1943).

[12] Chodzi tu o esej S. K n a p p a i W. B. M i c h a e l s a *Against Theory* („Critical Inquiry" 1982, nr 4), który został przedrukowany w zbiorze: *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. Th. Mitchell, Chicago 1985. We wprowadzeniu do *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Durham and London 1989) S. Fish wskazał na ważność problemu intencji nie tylko dla literaturoznawstwa, lecz także – co oczywiste – dla teorii prawa. Intencja to (cyt. wg tłumaczenia tego eseju na język polski: *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szahaj, [w:] S. F i s h, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 146) „szeroko dyskutowany temat w studiach literaturoznawczych od końca lat czterdziestych i jeden z tych, które sytuowały się coraz bardziej w centrum dysput prawniczych. Niektórym wydaje się niezwykłe, że tak niewielki temat przyciąga tak wiele uwagi, i z wielu miejsc płynie niedowierzająca reakcja na twierdzenie S. Knappa i W. Michaelsa, że »to, co znaczy tekst, jest tym, co zamierzył autor«". Jedną z centralnych kategorii swojej filozofii prawa uczynił intencję m.in. H. L. A. H a r t, w ramach rozwijanej przede wszystkim w *Punishment and Responsibility. Essais in the Philosophy of Law* (Oxford 1968) doktryny *mens rea* („winnego umysłu"), czyli wymaganych od podmiotu warunków uznania go odpowiedzialnym za popełniony czyn. Fishowi (zob. też i d e m, *Praca w łańcuchu: interpretacja w prawie i literaturze*, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*; *Stanowisko tekstualne nie* istnieje, przeł. L. Drong; przekład przejrzał i poprawił J. Mydla, „Er(r)go" 2006, nr 12, z. 1 – oryginał pochodzi z „San Diego Law Review" 2005, nr 42; *Intentional Neglect*, „New York Times" 19.07.2005) chodzi jednak o rolę, jaką w interpretacji prawa odgrywają intencje prawodawców, a nie sprawców czynów karalnych.

[13] Zob. S. K n a p p, W. B. M i c h a e l s, *The Impossibility of Intentionless Meaning,* [w:] *Intention and Interpretation.* Esej ten jest złożony z fragmentów artykułu *Against Theory*, przedrukowanych z książki *Against Theory* i późniejszego artykułu tychże autorów – *Against Theory 2…* („Critical Inquiry" 14, Autumn 1987).

[14] O intencji nadmienił w tym kontekście (chodzi o dyskusję, zapoczątkowaną pierwszym artykułem pt. *Against Theory*, toczącą się najpierw na łamach „Critical Inquiry") tylko H. M a r k i e w i c z, *Rzut oka na najnowszą teorie badań literackich za granicą*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą,* t. IV, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 25–26. Zob. też D. S z a j n e r t, *Interpretator na rozdrożu* (s. 130–131) oraz *Intencja i interpretacja* (s. 23–24). Później pisali o tej kwestii D. U l i c k a (*Literaturoznaw-*

Charakter podobny do *Intention and Interpretation* i *Against Theory* ma tom *The Death and Resurrection of the Author*?[15]; podobny, bo i on złożony jest z artykułów napisanych przez kilkunastu literaturoznawców, estetyków i filozofów zainteresowanych delegitymizacją i relegitymizacją (lub tylko przemieszczeniem) roli intencji autorskiej w interpretacji rozmaitych tekstów. Jakoż bez uwzględnienia tej problematyki nie mogłyby się powieść, zebrane w książce, próby odpowiedzi na Foucaultowskie i (Nietzscheańsko-)Beckettowsko--Foucaultowskie pytania: „kim jest autor?" oraz „czy to ważne, kto mówi?"[16].

Zmieniali się protagoniści – toczącego się przez ponad półwiecze, w anglojęzycznej zwłaszcza literaturze naukowej – sporu między intencjonistami a antyintencjonistami, wraz z nimi zaś jego temperatura oraz filozoficzne czy metodologiczne zaplecze argumentacji. Zmieniały się przeświadczenia na temat wagi tego sporu, czego dowodem było albo centralne, albo marginalne miejsce przyznawane mu przez różnych przedstawicieli tych samych nieraz orientacji badawczych. Względnie stabilne pozostawały jednak główne kwestie skupiające uwagę dyskutantów.

Dokonując w pierwszej części książki krótkiego przeglądu stanowisk wobec heurystycznej roli intencji autorskich dla dociekań interpretacyjnych zajmowanych w ramach owych orientacji, zamierzam wskazać na stałą obecność problemu intencyjności w nowoczesnym dyskursie humanistycznym oraz powtarzalność podstawowych pytań z nim związanych[17]. Przegląd ten pozwoli również – mam nadzieję – na bliższe przyjrze-

---

cze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej, Kraków 2007, s. 236–243); W. Małecki (*„Bardzo zły substytut dla prawd absolutnych". Pragmatyzm i teoria interpretacji*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 114–115).

[15] Ed. W. Irwin, Westport (Connecticut)–London 2002.

[16] Zob. i d e m, *Introduction*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, s. XV.

[17] W uwagach o historii sporu między intencjonistami i antyintencjonistami nie uwzględniam – wśród stanowisk prointencyjnych – tzw. krytyki retorycznej. Może się to wydawać nieuzasadnione, ponieważ w jej założeniach centralną rolę odgrywa pojęcie „intencjonalnego użycia języka" w mowie i w piśmie oraz przekonanie o „adekwatności języka do zadania komunikacji intencji". W koncepcji tej zatem intencję autora wpisuje się również w definicję wypowiedzi literackiej (D. Goodwin, *Rhetorical criticism*, [w:] *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, ed. and comp. I. R. Makaryk, Toronto, Buffalo, London 1993, s. 174, 178). Niewielka przydatność tak wąsko rozumianej krytyki retorycznej dla moich rozważań wynika stąd, że jej założenia są zazwyczaj przyjmowane jako oczywistość – jako niesteoretyzowany (a więc – niesproblematyzowany) składnik wielowiekowej tradycji. Jeżeli natomiast są odrzucane, jak w niektórych współczesnych „retorykach interpretacyjnych", to dzieje się tak wskutek akceptacji podstawowych tez „obowiązujących" dziś antyintencyjnych teorii (które będę przywoływała), czego efektem jest przeniesienie „kontroli znaczenia" ze strony mówcy lub autora na stronę odbiorcy lub oddanie tegoż znaczenia we władzę naturalnej retoryczności języka. Traktowane jako wyraz sprzeciwu wobec „interpretacyjnego zwrotu" w retoryce, próby pogodzenia retoryki intencjonalnej i ekstensjonalnej (wedle, referowanego przez Arabellę Lyon, poglądu Michaela Leffa, ta pierwsza dominuje w ujęciach zorientowanych literaturoznawczo, druga – w retoryce krytycznej czy ideologicznej), podejmowane w obrębie teorii retorycznej, odnoszą się przede wszystkim do szeroko rozumianych „wydarzeń dyskursywnych" rozgrywających się w debacie politycznej i ostatecznie mają cel praktyczny. Badaniu „jak publiczności negocjują znaczenie, kiedy spotykają się z intencjami retora współzawodniczącymi [z ich własnymi], obcymi, albo niemożliwymi do zrozumienia" przyświeca nadzieja uczynienia tej debaty bardziej efektywną (A. Lyon, *Intentions: Negotiated, Contested and Ignored*, University Park, PA 1998, s. 7; zob też: rozdział I – *Introduction: Intentions Assumed*). Choć tak rozumiany przedmiot i cel dociekań nie mieści się w polu moich zainteresowań, do pewnych szczegółów propozycji Lyon będę się odwoływać – tym bardziej, że ma ona ambicję wpływania również na praktykę literaturoznawczą. Na temat różnych nowoczesnych i ponowoczesnych prób definiowania retoryki oraz na temat ukształtowanych w jej obrębie nurtów – najczęściej obywających się bez pojęcia intencji, zob. m.in.: *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*, eds. J. L. Lucaites, C. M. Condit, S. Caudill, New York 1999; *Twentieth-Century Rhetorics and Rhetoricians.*

nie się, uwikłanym w odmienne konteksty, odpowiedziom na te pytania. Decyzję o potrzebie ponownego ich postawienia, jak i ewentualne podtrzymanie opinii Görana Hermeréna o nierozstrzygalności pro- i antyintencyjnego sporu na gruncie pozanormatywnym, uzależniam od owych odpowiedzi. W *Uwagach końcowych* do przywoływanej już tutaj rozprawy, szwedzki badacz napisał:

> Wydaje się, że zarówno stanowisko intencjonalistyczne, jak i antyintencjonalistyczne oparte jest na teoriach posiadających funkcję ideologiczną. Teorie te są próbą sformułowania i zarazem racjonalnej obrony takiego podejścia do literatury, które uważane jest za owocne i przynoszące spodziewane korzyści. Nie znaczy to, że stanowisko zajmowane w tej sprawie jest arbitralne, lecz że podstawowe tu kwestie są pozaempiryczne; dotyczą zagadnień normatywnych[18].

Sprawozdanie z poglądów i – angażującej estetyków, filozofów i literaturoznawców drugiej połowy XX i początków XXI w. – dyskusji na temat intencji, które tutaj przedstawię, jest bodaj jedyną (co nie znaczy oczywiście: wyczerpującą) ich prezentacją w piśmiennictwie naukowym, uwzględniającą wszystkie, bodaj najważniejsze i najbardziej wpływowe nowoczesne teorie interpretacji czy koncepcje lektury tekstów i kierunki w badaniach literackich, w których obrębie ów temat był poruszany. Nawet badacze zajmujący się intencją nie przygodnie, lecz systematycznie, ograniczali się do fragmentarycznych, lokalnych ujęć problemu, dotyczących głównie opinii żywych w literaturoznawstwie i estetyce anglo-amerykańskiej – z czasem więc zaczęli uwzględniać też poglądy Rollanda Barthes'a, Michela Foucaulta czy Jacques'a Derridy. Spierali się zazwyczaj z wyizolowanymi z szerszego kontekstu wypowiedziami poszczególnych autorów lub, co najwyżej, z poglądami reprezentatywnymi dla pojedynczych szkół badawczych. Potrzebę bardziej kompleksowego przedstawienia historii sporów o intencję uzasadnia zatem nie tylko słaba ich znajomość wśród polskich czytelników[19].

Część drugą książki poświęcam jednej z wielu kwestii wyłaniających się z przeglądu pro- i antyintencyjnych stanowisk, czyli rozumieniu pojęcia intencji. Moje komentarze do różnych jego wykładni pozwolą mi naszkicować motywację własnego prointencyjnego stanowiska. Staram się tutaj przede wszystkim: – odpsychologizować intencję przez jej usytuowanie zarazem podmiotowo-tekstowe i sytuacyjno-kulturowe, tj. uwolnienie od potocznych kategoryzacji jako przedtekstowego zamiaru o epizodycznym, mentalnym statusie; – pamiętając o „kulturowej naturze" przedmiotu obserwacji[20],

---

Critical Studies and Sources, eds. M. G. Moran, M. Ballif, Westport 2000; M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.

[18] G. Hermerén, *op. cit.*, s. 381 [podkr. moje]. Podobne stanowisko zajmuje J. Österberg (*Intentions and Literary Interpretation*, [w:] *Understanding the Arts. Contemporary Scandinavian Aesthetics*, eds. J. Emt, G. Hermerén, Lund 1992), ujmując problem w kategoriach teoretycznie nierozstrzygalnego sporu między zwolennikami komunikacyjnej i estetycznej koncepcji dzieła oraz upatrując jego istotnych źródeł w samym pojęciu „interpretacja".

[19] Będę tu też przywoływać poglądy znane, dobrze opisane – również w trybie podręcznikowym. Zostaną one jednak prze-pisane tak, by wyeksponować to, co na ogół w innych sprawozdaniach stanowiło jedynie margines głównego nurtu rozważań.

[20] Zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.

wprowadzić rozróżnienie intencji (wirtualnych) deklarowanych przez autorów w wypowiedziach pozaliterackich bądź możliwych do wyinterpretowania z tychże wypowiedzi oraz intencji (aktualnych) zrealizowanych w tekstach literackich i z nich przede wszystkim oraz z macierzystego kontekstu (kulturowego intertekstu) wywodliwych; – uzasadnić wartość rozróżnienia intencji kategorialnych i semantycznych oraz wskazać na ich nierozłączność (z zastrzeżeniem, że uznanie znaczenia jakiegoś tekstu za autorsko niezdeterminowane może być rezultatem respektu dla odpowiedniej autorskiej intencji kategorialnej, a tzn. że intencyjny efekt tej nierozdzielności bywa, w odniesieniu do intencji semantycznej, czysto negatywny); – dociec „natury" intencji i przekonywać, że pełna kontrola świadomości nie jest koniecznym warunkiem intencyjności procesów semantyzacji wypowiedzi literackiej.

W części trzeciej staram się pogłębić tę motywację, proponując kilka, kluczowych dla moich przekonań, tez o interpretacji i rozumieniu, podporządkowanych postulatowi powrotu do – zawsze autorskiego – dzieła. Tezy te próbuję wesprzeć argumentami literackimi. Posłużę się nimi, by zilustrować zasygnalizowane wcześniej problemy, związane m.in. z konsekwencjami wynikającymi z centralnej pozycji przyznanej w dyskursie interpretacyjnym autorowi dzieła literackiego oraz dotyczące bezzasadności podtrzymywanych jeszcze niekiedy przeświadczeń o bezwzględnej tego dzieła autonomii. Szczególną uwagę zwrócę tu na różnorodność i różnoznaczność funkcji, jakie mogą być spełniane w interpretacji wybranych utworów przez zewnątrztekstowy komentarz autorski.

Na rozszerzoną analizę tego zagadnienia i polemikę z poglądami tych badaczy (zarówno antyintencjonistów, jak i intencjonistów), którzy odmawiają wszelkim autokomentarzom – bez względu na ich charakter i poziom demonstrowanej świadomości artystycznej – prawa do wspomagania interpretacji, przeznaczam część czwartą książki. Wspierając się aspektowymi analizami różnego rodzaju autorskich paratekstów oraz sposobów wyzyskiwania dostarczanych przez nie informacji w praktyce interpretacyjnej, próbuję tutaj przekonywać, że kategoryczne formuły orzekające o ich eksplanacyjnej bezwartościowości nie mają racji bytu. Nie znaczy to jednak, że uważam, iż wszystkim paratekstom przysługuje taki sam potencjał wyjaśniający i można je zawsze traktować jako źródło wiedzy o autorskich intencjach. Dlatego proponuję również ogólną charakterystykę wypowiedzi paratekstualnych i szkicowo uwzględniam też inne niż komunikowanie intencji role odgrywane przez te wypowiedzi[21].

* * *

Zabierając głos w, toczącej się przed laty na łamach „Tekstów Drugich", dyskusji na temat granic interpretacji, Stefan Morawski sformułował bliski mi postulat, zaskakująco przewrotny wobec opinii od dawna przeważających. Opinie te w dalszym ciągu uchodzą za odkrywcze, świeże, poznawczo płodne i wolne od łatwej pewności, jaką rzekomo

[21] Funkcją ujętego w nawias podtytułu książki nie jest zatem tylko określenie obszaru penetracji w jej częściach egzemplifikacyjnych czy ilustratywnych. Chodziło mi również o wyróżnienie problematyki paratekstu, któremu w literaturoznawstwie polskim poświęca się stosunkowo niewiele uwagi.

oferują zwolennicy tezy („przesądzenia"?, przesądu?) o limitowaniu możliwych odczytań przez kulturowo zinstytucjonalizowane formalne właściwości tekstów, przez wpisane w nie, kontekstowo usytuowane, zatem nieuchronnie relacyjne, kategorie ich semantycznej organizacji.

Wydaje się, że dzisiaj, po długim przełomie filozoficznym – po hermeneutyce, Heideggerze i poststrukturalizmie – banalne i jałowe jest lansowanie tezy o interpretacji nieograniczonej. Cały wysiłek badawczy winien skupić się raczej na tym, co najtrudniejsze, tzn. na przeklętym, powracającym jak bumerang pytaniu, czy struktura semiotyczna i jej pierwotne historyczno-kulturowe zaplecze nie oferują klucza do właściwego rozumienia oryginalnego sensu rozpatrywanych tekstów.

Chodziło tu, wypada uściślić, o rozumienie „sensu (wymowy dzieła) zamierzonego, dającego wyczytać się z mozołem diagnozowanej izotopii semiotycznej"[22]. Rzecz polegała nie na tym oczywiście, by zarządzić rezygnację ze swobodnej gry interpretacyjnej: z aplikacji, z lektury modernizującej, adaptacyjnej, aleatorycznej czy anachronicznej, z potencjału „nieograniczonej semiozy", z używania tekstów do własnych indywidualnych i wspólnotowych celów. Różnie motywowane działania tego typu podejmowano od zawsze już to w imię jakiejś „prawdy" (np. o naturze tekstowego znaczenia, o jego nieredukowalnej produktywności), już to przeciw niej (teksty i ich znaczenia nie mają żadnej natury), i nic nie wskazuje na to, by kiedykolwiek mógł nastąpić ich kres. Postulat-zadanie, postawione przez Morawskiego, dotyczyło (jeśli dobrze zrozumiałam) stałej potrzeby upominania się o granice tekstu i granice interpretacji oraz argumentowania na ich rzecz, albowiem „swoboda i jej limity są dla siebie niezbędne"[23]. Być może najbardziej pociągająca w tym zadaniu była właśnie jego spotęgowana – „po hermeneutyce, Heideggerze i poststrukturalizmie" – trudność.

Teraz, gdy niemal zewsząd słyszy się głosy już nie tylko o zmierzchu, ale wręcz o klęsce paradygmatu tekstualnego (językowo-retorycznego), który zarówno w restrykcyjnie wytyczającym te granice wydaniu nowokrytycznym czy strukturalno-semiotycznym we francuskiej przede wszystkim odmianie, jak i w równie restrykcyjnie zacierającym je – poststrukturalistycznym, uchodził za największe bodaj zagrożenie dla intencjonistów, impet angażującego ich sporu wyraźnie osłabł. Nie oznacza to, rzecz jasna, że stajemy się oto świadkami triumfalnego powrotu intencji do badań literackich. Za uboczny efekt programowego – uprawomocnionego przez teorie – współgrania tych badań z dyskursami antropologii społeczno-kulturowej, historii, polityki, etyki i kogniwistyki uznać można jednak wyraźne przemieszczenie analizowanej tu kategorii. Jawne posługiwanie się (np. na gruncie poetyki kulturowej, feminizmu, postkolonializmu czy krytyki etycznej) pojęciami dezawuowanymi ongiś jako intencjonistyczne – przestaje razić. Podjęcie na nowo, z nowej perspektywy, kwestii „autorstwa i intencji" Vincent B. Leitch[24] uznał za jeden z najważniejszych tematów „krytyki kulturowej"[25].

---

[22] S. M o r a w s k i, *O zdradliwej swobodzie interpretacji*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 60.
[23] *Ibidem*, s. 62.
[24] *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, New York 1992.
[25] A. B u r z y ń s k a, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, s. 63.

W podjętej tu próbie przypomnienia i ożywienia sporu między intencjonistami i antyintencjonistami oraz przekonywania o potrzebie respektu dla autorskich intencji, nie zamierzam rezygnować ani z autorytetu tekstu i jego właściwości (tak!), ani z inkryminowanej idei „właściwego rozumienia". Wyjaśniając swoje stanowisko odwołam się, w *Zakończeniu*, do argumentu etycznego jako swego rodzaju punktu ciężkości intencjonizmu. Względy etyczne bowiem stanowią zarazem jego, nierzadko utajone, źródło (bodziec do namysłu nad intencją autora), jak i – w moim przekonaniu – ostateczne uzasadnienie.

CZĘŚĆ PIERWSZA: „Błąd intencyjności". Uwagi o historii sporu między intencjonistami i antyintencjonistami

Intencja i Nowa Krytyka

Dlaczego *The Intentional Fallacy*, uznany za tekst założycielski okołointencyjnego sporu, zrobił tak wielką karierę w dyskusji na temat interpretacji semantycznej? Tytułowy błąd definiowany był przecież w tym eseju jako problem przede wszystkim estetyczny, dotyczący kryteriów oceny dzieła literackiego (poetyckiego), a nie hermeneutyczny. Uwagi o naturze znaczenia literackiego pojawiają się tu na marginesie słusznej na ogół argumentacji przeciw „romantycznej" zasadzie wartościowania, wyrażonej słowami: „[a]by osądzić dzieło poety, musimy wiedzieć, co zamierzał"[1]. Miał zatem rację Hirsch sugerując, że entuzjazm teoretyków interpretacji dla źródłowej, w gruncie rzeczy bardzo niewinnej, wykładni błędu intencyjności, wynikać mógł z faktu, iż znali ją oni jedynie ze słyszenia[2]. Krytyczne opinie kierowane do Wimsatta i Beardsleya z różnych stron sprawiły, że stopniowo w wykładni tej zaczęły się pojawiać pewne uzupełnienia i korekty[3]. Można by nawet przyjąć, iż ostatecznie autorzy zbliżyli się do stanowiska kompromisowego (niektórzy z ich zwolenników woleli tego nie zauważyć). Błąd intencyjności miał teraz polegać na wnioskowaniu o znaczeniu, a następnie o wartości utworu tylko na podstawie wiedzy uzyskanej za pośrednictwem tzw. zewnętrznych „dowodów" intencji, z lekceważeniem potencji semantycznych tekstu. Jej „dowody" wewnętrzne natomiast uznane zostały za możliwe do akceptacji.

Nie sposób jednak pominąć faktu, że z czasem w stanowiskach autorów najsłynniejszego antyintencyjnego manifestu ujawniły się też pewne różnice. Przy poglądzie bardziej nieprzejednanym trwał Beardsley. Intencje traktował konsekwentnie jako prywatne, epizodyczne zdarzenia mentalne, ulokowane na zewnątrz dzieła – obiektu

---

[1] M. C. Beardsley, W. K. Wimsatt, *Błąd intencji*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 138. Istnieją jednak przypadki (będzie o nich mowa później), w których kwestionowanie związku między zamiarem twórcy a wartością dzieła nie jest oczywiste. Krótkie sprawozdanie z poglądów na intencję w hermeneutyce romantycznej (i wcześniejszych) zawiera II rozdział (*From Inspiration to Intention*) książki autorstwa trojga badaczy kanadyjskich; zob. J. Mitscherling, T. DiTomaso, A. Navad, *The Author's Intention*, Lanham MD 2004.

[2] Zob. E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, New Haven–London 1967, s. 11.

[3] Zob. M. C. Beardsley, *Aesthetics – Problems in the Philosophy of Criticism,* New York 1958 (zwłaszcza s. 17–29); *Textual Meaning and Authorial Meaning*, *The Authority of the Text,* [w:] idem, *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970; *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived,* [w:] *The Aesthetic Point of View,* ed. M. J. Wreen and D. M. Callen, Ithaca, N. Y. 1982; W. K. Wimsatt jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry,* Lexington 1954 i *Philosophy Looks at the Arts,* ed. J. Margolis, New York 1962; *Genesis: A Fallacy Revisited*, [w:] *On Literary Intention*, ed. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.

publicznego[4]. Ich „wywoływanie” z tekstów wydawało mu się możliwe, ale epistemologicznie podejrzane i niekonieczne.

Rzadko znamy intencje z wystarczającą dokładnością. Na temat intencji Shakespeare'a, Vermeera, twórców *Tysiąca i jednej nocy* i kompozytorów starych pieśni ludowych nie mamy w ogóle żadnych dowodów poza dziełami, które nam zostawili.

[K]onsekwencje wynikające z rozróżnienia między estetycznymi przedmiotami i intencjami artysty są bardzo ważne [...], ponieważ zależą one od ogólnej zasady filozoficznej [...]. Jeżeli dwie rzeczy są różne, tzn. jeśli są one rzeczywiście dwiema, a nie jedną rzeczą pod dwiema nazwami [...] to dowód na istnienie i naturę jednej nie może być dokładnie tym samym, co dowód na istnienie i naturę drugiej[5].

Dla Wimsatta natomiast, który podobnie jak Beardsley odmawiał heurystycznych wartości oświadczeniom twórców na temat ich zamierzeń, konieczność skupienia uwagi na samym tekście nie oznaczała automatycznie eliminacji odniesień do intencji. Według niego umysł i usytuowane w nim intencje artysty mogą być dostępne obserwacji właśnie poprzez publiczny przedmiot, jakim jest dzieło sztuki. W późnym komentarzu do *Intentional Fallacy,* zatytułowanym *Genesis*: *A Fallacy Revisited*[6], pisał:

Dzieło sztuki jest czymś, co wyłania się z prywatnej, jednostkowej, dynamicznej i intencjonalistycznej domeny umysłu i osobowości jego twórcy [...]. Ale [...] w momencie, w którym się wyłania, wkracza w domenę publiczną i w pewnym jasnym sensie obiektywną[7].

Swego rodzaju upublicznieniu i obiektywizacji poddany zostaje wtedy (o ile dobrze zrozumiałam) umysł i, wraz z nim, intencja autora. Dzieło „samo w sobie” mogłoby je odsłaniać w postaci „umysłu operacyjnego” [*operative mind*] czy „intencji efektywnej”, [*effective intention*] manifestujących się poprzez publiczne konwencje językowe i artystyczne[8].

Nad różnicami między „wewnętrznymi i zewnętrznymi świadectwami określającymi znaczenie wierszy”[9] Beardsley i Wimsatt zastanawiali się już w *The Intentional Fallacy.* To, co wewnętrzne – twierdzili – jest także publiczne; gwarancję dostępności znaczeń utworu stanowi bowiem publiczny charakter języka i kultury. To zaś, co zewnętrzne względem dzieła jest zarazem prywatne i indywidualne. Taką naturę mają, nieposiadające żadnej wartości dla hipotez interpretacyjnych, wyznania na temat genezy, adresu i przeznaczenia utworu czynione przez twórców w listach, dziennikach czy rozmowach[10].

---

[4] „Intencja to projekt lub plan w umyśle autora. W oczywisty sposób łączy się ona ze stosunkiem autora do własnego dzieła, z jego odczuciami, z tym, co skłoniło go do pisania” (M. C. B e a r d s l e y, W. K. W i m s a t t, *Błąd intencji*, s. 138). Por. „Intencja artysty jest serią psychicznych stanów lub zdarzeń w jego umyśle” (M. C. B e a r d s l e y, *Aesthetics,* s. 17).

[5] *Ibidem,* s. 458 i 19.

[6] Por. *A Fallacy Revived* Beardsleya.

[7] W. K. W i m s a t t, *op. cit,* s. 116.

[8] *Ibidem,* s. 136.

[9] M. C. B e a r d s l e y, W. K. W i m s a t t, *op. cit.,* s. 146.

[10] W późniejszym artykule, *The Affective Fallacy* („Sewanee Review” 64, Winter – 1949) autorzy wiązali błąd intencyjności z opieraniem się na informacjach tego głównie typu: „Złudzenie intencjonalne polega na pomieszaniu wiersza z jego źródłami; szczególna jego odmiana znana jest filozofom jako złudzenie genetyczne. Zaczyna się od prób wyprowadzenia zasad krytyki z psychologicznej motywacji wiersza; kończy

Inaczej – jako dowody pośrednie – Beardsley i Wimsatt traktowali informacje na temat prywatnych czy półprywatnych sensów przydawanych przez autorów określonym słowom czy motywom, zdobywane często na podstawie tego samego „materiału biograficznego". Są one częścią historii i znaczenia tych słów[11]. Wykorzystywanie wiedzy o tak rozumianej biografii nie musi zatem pociągać za sobą błędu intencyjności. Niezupełnie wyraźnie natomiast postawiona została kwestia granic dopuszczalności „przypuszczenia biograficznego" w rozstrzyganiu o tym, kto mówi w wierszu. W zasadzie „[m]yśli i postawy wiersza powinniśmy przypisywać dramatycznemu podmiotowi mówiącemu", ale zdarzają się przypadki, kiedy wolno je przypisać autorowi[12].

Za osobny problem, tyczący podkreślanych w *The Intentional Fallacy* rozróżnień między wewnętrznymi (akceptowanymi) i zewnętrznymi (nie akceptowanymi) dowodami czy świadectwami intencji, uznać można kryteria owych rozróżnień. Jego demonstrację stanowić miała analiza zagadnienia „aluzyjności" w twórczości Thomasa Stearnsa Eliota – zagadnienia niemożliwego, zdaniem wielu badaczy, do rozwiązania bez powołania się na zewnątrztekstowe intencje pisarza. Autorzy artykułu przyjęli jednak, iż np. komentarz i przypisy Eliota do *Ziemi jałowej* stanowią integralną część poematu; podobnie jak tytuły i motta tworzące integralne części innych utworów. Powinny one przeto podlegać takim samym – nie zagrożonym popełnieniem błędu intencyjności – procedurom badawczym, jak inne elementy dzieła.

Nie sposób nie zauważyć, iż mamy tu do czynienia z propozycją wysoce problematyczną.

> Przede wszystkim wynika z niej, że granice wiersza nie są dane niejako raz na zawsze. Czego to jednak dowodzi? Czy propozycja ta nie może być wykorzystana jako argument przeciwko podziałowi na dowody zewnętrzne i wewnętrzne, jak również przeciwko gadaninie o „ autonomii dzieła literackiego"?

Takie pytania postawił Göran Hermerén[13]. Wynikają one z braku przekonania, iżby sam fakt publikacji jakichś odautorskich informacji o utworze (a do tego sprowadzają się, jego zdaniem, wprowadzone przez Beardsleya i Wimsatta dystynkcje) mógł przesądzać o ich wewnętrznym statusie, a w konsekwencji o wartości dowodowej dla hipotez krytycznych. Wątpliwości pozostaną nawet wtedy, gdy uściślimy, że chodziło prawdopodobnie o informacje udostępnione czytelnikom razem z tekstem dzieła, w przestrzeni tego samego woluminu. Czy każdy autorski wstęp czy posłowie stanowi integralną część tego tekstu?

Fundament zaproponowanej przez Beardsleya i Wimsatta wykładni „błędu intencyjności" stanowiły: holistyczna koncepcja dzieła literackiego i związana z nią doktryna „relewancji"[14]; ujmowanie podmiotu mówiącego jako wewnątrztekstowego konstruktu;

---

się na biografistyce i relatywizmie". Cyt. wg: *Złudzenie oddziaływania emocjonalnego,* przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa Krytyka. Antologia,* wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 142.

[11] M. C. B e a r d s l e y, W. K. W i m s a t t, *op. cit.,* s. 146.

[12] *Ibidem*, s. 139.

[13] *Intencja a interpretacja w badaniach literackich*, przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4, s. 375.

[14] Cyt. wg wierniejszego w tym miejscu oryginałowi pierwszego tłumaczenia *The Intentional Fallacy* na język polski: „Poezja jest udana, gdy wszystko albo większość z tego, co powiedziane lub sugerowane, jest

przekonanie o zasadniczej różnicy między poezją (porównywaną do puddingu lub maszyny, od której wymaga się sprawnego funkcjonowania) a komunikatami użytkowymi („które odnoszą skutek wtedy i tylko wtedy, gdy poprawnie odczytujemy ich intencje”[15]). Idea błędu wyłoniła się z krytyki biografizmu i „herezji personalnej”[16]. Słusznie zatem łączono tę jego wykładnię z modernistyczną estetyką oraz pojęciowo-metodologicznym zapleczem *New Criticism.*

Annabel Patterson zauważa jednak, że ujęciu Beardsleya i Wimsatta zbyt pochopnie przypisano tezę o absolutnej autonomii tekstu literackiego i jej konsekwencję – obiektywistyczny normatywizm[17]. Nowokrytyczny antyintencjonizm przybrał, jej zdaniem, pełny i typowy kształt dopiero w *Intention* – artykule-manifeście Roberta Woostera Stallmana napisanym dla princetonowskiej *Encyclopedia of Poetry and Poetics*[18]*.* Sporo miejsca zajęły w nim uzasadnienia koniecznej nieufności wobec intencji deklarowanych przez autorów. Tylko niektórzy z nich są w stanie odróżnić projekt od realizacji. Często utożsamia się go ze znaczeniem. Jedynym źródłem wiedzy o dziele – twierdzi Stallman – ma pozostawać ono samo[19].

Generalna zgoda co do tego, że autorskie intencje są „warunkowo” związane z dziełem (bo nie powstaje ono przez przypadek) przywiodła „formalistów z Yale”[20] do sprowadzania owych intencji do jednego z dwóch stanów mentalnych [*mental state*]. Były to: „zamiar stworzenia dzieła o pewnym charakterze” i „zamiar osiągnięcia przez to pewnego rezultatu”. Jako ów pożądany charakter ze szczególnym upodobaniem wymieniano cechy świadczące o wysokiej wartości czy wręcz arcydzielności utworu, a jako pożądany rezultat – „zdobycie sławy” i „zarobienie pieniędzy”[21]. W ten sposób intencja została utożsamiona z pozaliterackim motywem.

---

ważne” (M. C. B e a r d s l e y, W. K. W i m s a t t, *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy” (New York) 1966, z. 18, s. 157). Por.: „Poezja odnosi skutek, ponieważ wszystko lub prawie wszystko, co powiedziała lub zamierzyła, jest właściwe […]” (*Błąd intencji*, s. 139).

[15] *Ibidem*.

[16] Zob. S. H. O l s e n, *The End of Literary Theory,* Cambridge 1987, s. 27–28.

[17] Zob. A. P a t t e r s o n, *Intention*, [w:] *Critical Terms for Literary Study*, ed. F. Lentricchia, T. McLauglin, Chicago and London 1990, s. 140. Na to, że warunkiem naukowej krytyki jest uznanie, iż dzieła literackie rządzone są dwiema centralnymi zasadami: zasadą niezależności [*the Principle of Independence*] – mówiącą, że „dzieła sztuki istnieją jako jednostki i mogą być odróżnione od innych rzeczy [...]” i, logicznie względem niej komplementarną, zasadą autonomii [*the Principle of Autonomy*] wskazującą na ich samowystarczalność, położył Beardsley szczególny nacisk w *The Possibility of Criticism*, zob. s. 16.

[18] New Jersey 1965.

[19] W innym jednak miejscu pisze, iż „[to], do czego dążył autor jest intencjonalne, to, co osiągnął, jest rzeczywiste [*actual*] wewnątrz dzieła”. Następnie zaś nazywa owo „znaczenie wpisane w ramy dzieła samego w sobie mianem „zrealizowanej”, „rzeczywistej” intencji. Intencje „pierwotne” i intencje „rzeczywiste” są jednak – jego zdaniem – czymś zupełnie różym „nawet jeśli zgadzają się ze sobą lub pozostają w koincydencji” (*ibidem*, s. 398, 399).

[20] Taką synekdochiczną etykietką konsekwentnie określał Nowych Krytyków A. F o w l e r (*The Selection of Literary Constructs,* „New Literary History” 1975, nr 1), czyniąc ich odpowiedzialnymi za cały późniejszy triumfalny pochód, do którego pod sztandarami antyintencjonalizmu dołączyli hermeneutycy oraz strukturaliści, krytycy archetypowi, recepcjoniści i marksiści czy neomarksiści.

[21] Zob. T. M. G a n g, *Intention,* „Essays in Criticism” 1957, nr 7, s. 177; J. K e m p, *The Work of Art and the Artist's Intentions,* „British Journal of Aesthetics” 1964, nr 4, s. 150; R. K u h n s, *Criticism and the Problem of Intentions,* „Journal of Philosophy” 1960, nr 1, s. 5–6. Por. Q. S k i n n e r, *Motives, Intentions and the Interpretations of Texts*, [w:] *On Literary Intention.*

Intencja i hermeneutyka

Z recepcyjnym efektem przeniesienia aksjomatów dotyczących wartościowania na interpretację wiązało się uwięzienie pojęcia intencji w niepożądanym kontekście psychologistyczno-biografistycznym. Wyraźnie psychologiczne rozumienie intencji ugruntowała wcześniej – z pełną aprobatą dla przeznaczonej jej roli przewodnika w odkrywaniu znaczenia tekstu – zwłaszcza tradycja romantyczna hermeneutyki, poddana, jak wiadomo, krytyce przez reprezentantów hermeneutyki ontologicznej i ontologiczno-metodologicznej[22]. Krytyka ta dostarczyła przeciwnikom włączania wiedzy o intencjach autora do procesu poznawania dzieła literackiego jednego z najmocniejszych punktów oparcia. W rozpowszechnionej jej wersji, pomijającej filozoficzne zaplecze rozważań, fundament antyintencjonistycznej argumentacji stanowiło wskazanie na zasadniczą różnicę między mową i pismem, komunikacją ustną i pisemną. W przypadku wypowiedzi pisemnej zakorzenione w autorskiej psychice sensy stają się niedostępne. Według Ricoeura, na zbudowanie niepsychologicznej, czysto semantycznej definicji „znaczenia dla mówiącego" pozwala bezpośrednia samoreferencja dyskursu. Decyduje ona o tożsamości tego, co dyskurs ów znaczy i mentalnej intencji podmiotu w przemijającym zdarzeniu mowy.

> Jednakże w dyskursie pisanym intencja autora i znaczenie tekstu przestają się zbiegać [...]. Dzięki zapisowi tekst zyskuje semantyczną autonomię; ta autonomia jest konsekwencją zerwania związku między mentalną intencją autora i słownym znaczeniem tekstu. Dalsze losy tekstu wymykają się ze skończonego horyzontu, w którym żył jego autor. Ważniejsze staje się teraz znaczenie samego tekstu niż to, co miał na myśli autor, kiedy go pisał[23].

Autor nie sprawuje już kontroli nad swoim dziełem.

> Jego intencja jest nam często nieznana, niekiedy oczywista, czasem bezużyteczna lub może nawet przeszkadzać w interpretacji słownego znaczenia tekstu. W najlepszym przypadku może być brana pod uwagę jedynie w odniesieniu do znaczenia samego tekstu

– w takim zakresie, w jakim została zobiektywizowana „w niepsychologicznej i czysto semantycznej przestrzeni wykrojonej przez tekst"[24].

---

[22] Zob. m.in. H.-G. G a d a m e r, *Problematyczność hermeneutyki romantycznej i jej zastosowanie do historyki,* [w:] i d e m, *Prawda i metoda,* przeł. B. Baran, Kraków 1993. Zob. też: *Język jako medium doświadczenia hermeneutycznego* ([w:] j.w., s. 363), gdzie „odniesienie do [...] sensu zamierzonego przez autora" jest akceptowane jedynie jako „nader ogólny kanon historyczno-hermeneutyczny, który nie może w rzeczywisty sposób ograniczać horyzontu sensu tekstu"; P. R i c o e u r, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przeł. K. Rosner; *Zadanie hermeneutyki,* przeł. P. Graff, [w:] i d e m, *Język, tekst, interpretacja,* Warszawa 1989. Zob. też J. M. C o n n o l y, *Gadamer and the Author's Authority: A Language-Game Approach*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1986 (44), nr 2; B. T a t a r, *Interpretation and the Problem of the Intention of the Author: H.-G. Gadamer vs E. D. Hirsch*, Washington D. C. 1998; D. W e b e r m a n, *Gadamer's Hermeneutics and the Question of Authorial Intention*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport (Connecticut) – London 2002.

[23] P. R i c o e u r, *op. cit.,* s. 102.

[24] *Ibidem,* s. 162.

Nadużyciem byłoby oczywiście sprowadzanie całej wykładni problemu do tych paru pozornie prostych formuł. Uwydatniają one podobieństwa do ujęć ustalonych przez „formalistów z Yale”, zacierają natomiast niebagatelne różnice. Eksponowanie pewnych aspektów tych różnic – na przykład tego, który dotyczy kwestii podmiotu, a zatem i usytuowania świadomości – może nawet prowadzić do ostrożnego podważenia kwalifikacji Ricoeurowskiego projektu jako jednoznacznie antyintencjonalnego. Krytyczna refleksja nad „wyzwaniem semiologicznym” łączącym psychoanalizę i strukturalizm poprzez „ujęcie znaku”[25] oraz próby załagodzenia „konfliktu hermeneutyk” przywiodły autora *Egzystencji i hermeneutyki* do wniosku, iż „utrata złudzeń świadomości jest warunkiem odzyskania prawdziwego podmiotu”[26] jako pewnego projektu kulturowego, interpretowanego w kategoriach Heglowskiej teleologii. „Wielkim mistrzom podejrzeń” – w ujęciu Ricoeura, przede wszystkim Freudowi – zawdzięczamy przekonanie, że „[ś]wiadomość nie jest bezpośrednia, ale pośrednia, nie jest źródłem, ale zadaniem, zadaniem, by stać się bardziej świadomym”[27].

Oczywiście idea wolnej od dawnych uroszczeń (samo)świadomości nie przekłada się wprost na problem autorstwa, ale wzajemnie zaszczepiająca się na „prawdopodobnie destrukcyjnej z konieczności” hermeneutyce podejrzeń, „hermeneutyka rekonstrukcji i rekolekcji”[28], bez pojęcia autora nie może się obyć.

> Tak czy owak, utraciliśmy już naiwność metodologiczną i bynajmniej nie jest rzeczą samą w sobie oczywistą, że rozumienie jakiegoś tekstu polega na dociekaniu autorskich intencji, nawet gdy u kresu lektury możemy je wysłowić w sposób zupełnie inny, mniej niż kiedyś psychologizujący. Nie ma też co wierzyć tak samo naiwnie, że rozumienie jakiegoś tekstu polega na docieraniu do jego źródeł, do jego przedredakcyjnego stanu, do otaczającej go rzeczywistości; między tymi źródłami a nami stają liczni pośrednicy, spośród których niejeden zasłania nam tylko widok[29].

Ricoeur jednak przestrzega nie tylko przed błędem intencyjności. Za równie poważne wykroczenie uważa, symetryczny względem tamtego, „błąd absolutyzacji tekstu: hipostazowanie tekstu jako bytu nie mającego autora”[30]. Jego źródłem jest lekceważenie dialektycznego charakteru związku między zdarzeniem a znaczeniem. Niepsychologiczne pojęcie znaczenia autorskiego zyskuje sens jako:

> dialektyczny odpowiednik znaczenia słownego; oba te znaczenia muszą być określane we wzajemnej relacji. Takie rozumienie autora i znaczenia autorskiego ustanawia problem hermeneutyczny odpowiadający problemowi autonomii semantycznej[31].

---

[25] P. R i c o e u r, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] i d e m, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac. i wprow. S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 246.

[26] *Ibidem*, s. 253.

[27] P. R i c o e u r, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – II*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 113. Zob. też i d e m, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Paris 1965 (*O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2008).

[28] P. R i c o e u r, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 134.

[29] P. R i c o e u r, *Egzegeza i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, [w:] j.w., s. 327.

[30] P. R i c o e u r, *Teoria interpretacji*, s. 103.

[31] *Ibidem.*

Teza o autonomii semantycznej zachowuje wartość jedynie w analizie strukturalnej tekstu. Jeżeli jesteśmy zainteresowani jego mocą perswazyjną, musimy „wziąć pod uwagę tego, który podsyca strategię perswazji, to znaczy autora”[32].

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że przesadą jest uznawanie hermeneutyki Ricoeurowskiej za bezwzględnie antyintencjonalistyczną. Bardziej odpowiednia dla niej wydaje się kwalifikacja, jaką David Weberman nadał stanowisku Gadamera, określając je mianem nie-intencjonizmu.

W powstałym w 1987 r. eseju *Hermeneutics and Logocentrism* Gadamer wyznawał: „Zagadnienie ‘intentio auctoris’ czy intencji autora [...] od dłuższego czasu szczególnie zajmowało moją uwagę”[33]. Skupienie nad nim zaowocowało pewną zmianą poglądu wypracowanego przez tego uczonego w latach wcześniejszych.

> Intencja autora ma do odegrania ważną rolę heurystyczną i ściśle [*narrowly*] regulatywną, ale nie jest to rola decydująca o znaczeniu tekstu. Oto jądro nie-intencjonizmu Gadamera[34].

Wyobrażenie sobie, co twórca usiłował powiedzieć w danym tekście, uzyskanie jakichś danych o intencjach, może – po pierwsze – pomóc w konstrukcji sensu dzieła jako koherentnej całości. Po wtóre, bywa przydatne dlatego, że pozwala na wskazanie jego błędnych rozumień/interpretacji.

W jednym z komentarzy do wierszy Paula Celana Gadamer napisał:

> Chodzi przecież jedynie o to, co wiersz rzeczywiście mówi – a nie o to, co autor miał na myśli i czego może nie umiał powiedzieć. Zapewne, sygnał ze strony autora, wskazujący na surowy, nieprzetworzony „materiał”, może być nawet w przypadku doskonałego dzieła użyteczny i chronić przed chybionymi próbami zrozumienia. Ale taka pomoc niesie zawsze pewne niebezpieczeństwo.

Jakoż poeta, informując czytelników

> o swoich prywatnych i okazjonalnych motywach, przesuwa w gruncie rzeczy to, co doszło do stanu równowagi jako twór poetycki, w stronę prywatności i przygodności – w stronę tego, czego w każdym razie w wierszu nie ma[35].

Sam „Celan obstawał przy tym, że wiersz jest bytem samoistnym i oderwanym od twórcy. Kto nie rozumie niczego więcej prócz tego, co poeta może powiedzieć także i bez wiersza, ten nie dość rozumie”[36].

---

[32] P. R i c o e u r, *Temps et récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris 1985, s. 289 (*Czas i opowieść,* t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 230). Ricoeur bardzo wyraźnie jednak zastrzega (w obawie przed popadnięciem w *intentional fallacy*), że same te strategie rozumiane jako „techniki, poprzez które dzieło staje się *komunikowalne* […] można wskazać w samym tekście”. Dlatego „jedyny typ autora, którego autorytet wchodzi w grę”, gdy rozważa się retorykę fikcji, to – jak powtarza za *The Rhetoric of Fiction* (Chicago 1961) W. Bootha – „*autor wpisany w dzieło*”. Wszystkie – niezwykle ważne – rozważania o wyborach i decyzjach autora biograficznego to zagadnienia z obszaru psychologii twórczości, a nie (tak rozumianej) retoryki (*ibidem,* s. 231 i n.).

[33] [W:] *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, eds. D. P. Michelfelder, R. E. Palmer, Albany 1989, s. 123.

[34] D. W e b e r m a n, *op. cit.*, s. 58.

[35] Zob. H.-G. G a d a m e r, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”* , [w:] i d e m, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1989, s. 68.

[36] *Ibidem*, s. 139.

Przytoczone tu zastrzeżenia co do limitowanej wartości odniesień do sensów zamierzonych przez autora dotyczą tekstów literackich. W *Prawdzie i metodzie* Gadamer traktuje rozumienie literatury i sztuki jako paradygmatyczne dla rozumienia w ogóle. W późniejszych wypowiedziach jednak, zwłaszcza w pochodzącym z 1981 r. eseju *Text and Interpretation*, pomyślanym jako dyskusja z tezami Derridy, przyznaje literaturze, która (oczywiście) „zawiesza funkcję referencjalną tekstu i funkcję przenoszenia informacji”[37], status specjalny. Sensom tekstu literackiego przysługuje znacznie większa niezależność od autora niż w przypadku tekstów innego rodzaju – naukowych, filozoficznych, politycznych, niektórych prawniczych, prywatno-diariuszowych, epistolarnych itd. Ich adekwatny odbiór wręcz wymaga odniesienia do przypuszczalnych intencji twórców, a rola interpretatora i jego horyzontu zostaje w mniejszym lub większym stopniu (zależnie od typu tekstu) ograniczona.

Przekonanie o bezwzględnej odmienności tekstów literackich i nieliterackich zbliża ujęcia hermeneutyczne i nowokrytyczne; różni je przede wszystkim motywacja antyintencyjnego stanowiska. Znaczenie autonomicznego tekstu to przecież dla hermeneutyki filozoficznej nie punkt dojścia interpretacji (traktowanej jako warunek istnienia Heideggerowskiego *Dasein* i świata albo dążenie do uzyskania wymiaru ontologicznego), ale środek do osiągnięcia zupełnie innych celów – od Diltheyowskiego „poznania Innego” po Gadamerowsko-Ricoeurowskie samoustanawiające „poznanie siebie”[38]. Ponadto hermeneutyka w tej postaci i *New Criticism* sytuują się na przeciwległych biegunach w trwającej od wieków dyskusji na temat „najgłębszej natury samego rozumienia i interpretacji” – na temat tego, czy są one tworzeniem, czy odtwarzaniem,

> czy to, co rozumiemy istnieje w ogóle przed samym aktem rozumienia, tzn. czy występuje jako obiekt, czy też przeciwnie, jest dopiero wytworem tego aktu[39].

[37] H.-G. G a d a m e r, *Text and Interpretation*, [w:] *Dialogue and Deconstruction...*, s. 44.

[38] Dlatego potraktowanie przez Hermeréna, wyrwanej z kontekstu, wypowiedzi R. E. P a l m e r a (*Hermeneutics: Interpretations Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer,* Evanston 1969, s. 246. Cyt. za G. H e r m e r é n, *op. cit,* s. 353–354) jako typowej dla antyintencjonalizmu literaturoznawczego może budzić poważne wątpliwości. Palmer stwierdza tu autorytatywnie (co do tego Hermerén ma rację), iż: „Przekonanie Nowej Krytyki o autonomii dzieła literackiego jest absolutnie słuszne; szukanie w utworze subiektywności autora słusznie uważane jest za błąd (błąd intencyjności), a oświadczenia autora na temat jego intencji za dowód, który nie może być brany pod uwagę”. Identyczną konstatację zawiera – jako jedną z trzydziestu tez o interpretacji – R. P a l m e r a *A Hermeneutical Manifesto* (Evanston 1969. Zob. przekład: *Manifest hermeneutyczny. (Fragmenty)*, przeł. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 166).

[39] H. B u c z y ń s k a-G a r e w i c z, *Znak i oczywistość,* Warszawa 1981, s. 39. Zob. też: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki,* wyb. i przekł. G. Sowiński, Kraków 1993. Wolno tu mówić o biegunach przeciwległych, ponieważ usytuowanie, perspektywiczność, dziejowość rozumienia – zakładające zderzenie czy stopienie horyzontów teraźniejszości i przeszłości, czyli współkonstytuujące jego obiekt – dominują, przynajmniej w projekcie Gadamera, nad fenomenologicznym uchwytywaniem „rzeczy samych”, którymi „dla filologa są sensowne teksty, ze swej strony znów zajmujące się rzeczami” (H.-G. G a d a m e r, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 257), zacierając nieusuwalne w gruncie rzeczy pęknięcie między głoszoną w tym dziele wiarą w odzyskanie „poglądu tekstu” (*ibidem*, s. 259), czyli adekwatne zrozumienie jego źródłowego sensu, a przekonaniem o niemożności niezapośredniczonego osiągnięcia tego celu. Zderzeniu horyzontów towarzyszy jednak nieusuwalne napięcie. „Zadanie hermeneutyczne polega na tym, by tego napięcia nie zakrywać przez jego naiwną niwelację, lecz je świadomie rozwijać” (*ibidem*, s. 290).

Intencja i „hermeneutyka intencji" (*backlash* 1)

Ideę rozumienia nieusytuowanego, wolnego od prestruktur, przedpojęć, przedsądów, uprzedzeń lansuje zgodnie z przyjętą aksjomatyką fenomenologiczną E. D. Hirsch. Jego najgłośniejszy tekst, *Validity in Interpretation*[40], A. Patterson uznała za wytwór przejściowego etapu między modernistycznym a postmodernistycznym spojrzeniem na metody krytyczne. M. C. Beardsley określił go (nie bez pewnego szacunku) jako intencyjny *backlash*[41]. G. Iseminger, stwierdziwszy, że Hirschowskie przesłanki „muszą stanowić wyzwanie dla każdego, kto chce odrzucić prointencyjną konkluzję"[42], złożył redagowaną przez siebie książkę z rozpraw, dla których przesłanki te stanowiły główny układ odniesienia. Paradoksem jest, iż sam Hirsch za intencjonistę się nie uważa, z tej racji, że – przynajmniej deklaratywnie – konstruuje swoją koncepcję „obowiązywania" interpretacji na fundamencie Husserlowskiej teorii znaczenia. Paradoksem jest i to, że na ogół ani oponenci, ani poplecznicy Hirscha tego nie zauważają, a ich wypowiedzi często świadczą o, łagodnie mówiąc, słabej znajomości dyskutowanych tez. *Validity in Interpretation* spotkał zatem los podobny do tego, jaki wcześniej przypadł w udziale esejowi Wimsatta i Beardsleya. Dlatego przypomnę jej podstawowe twierdzenia.

Skuteczną obronę przed podejrzeniem o psychologizowanie ma pełnić w *Validity in Interpretation* odwołanie do kategorii intencji znaczeniowej w rozumieniu fenomenologicznym[43]. Hirsch jest przedstawicielem tej niewielkiej już w chwili publikacji jego książki

---

[40] New Haven-London 1967. W porównawczej recenzji *Validity in Interpretation* i *Hermeneutics* R. E. Palmera, Th. O. S l o a n (*Hermeneutics: The Interpreter's House Revisited*, „The Quarterly Journal of Speech" 1971, nr 1, s. 105) sytuuje pracę Hirscha w tradycji hermeneutyki metodologicznej F. E. D. Schleiermachera i W. Diltheya.

[41] M. C. B e a r d s l e y, *The Authority of the Text*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. by G. Iseminger, Philadelphia 1992, s. 24.

[42] *Preface,* [w:] *Intention and Interpretation*, s. IX. Obronę i rozwinięcie tez Hirscha zawierają jego artykuły: *An Intentional Demonstration?*, [w:] *Intention and Interpretation*; *Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism,* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1996 (54). Zob. też D. K n i g h t, *Not an Actual Demonstration: A Reply to Iseminger* i odpowiedź Isemingera: *Interpretive Relevance, Contradiction, and Compatibility with the Text: A Rejoinder to Knight*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1998 (56) nr 1 oraz: Th. L e d d y, *Iseminger Literary Intentionalism and An Alternative*, „British Journal of Aesthetics" 1999 (39), nr 3.

[43] „Chociaż termin Husserla jest standardowy w filozofii i nie ma dlań adekwatnego synonimu, to badacze literatury mogą nieświadomie kojarzyć go z błędem intencjonalności (*intentional fallacy*). Te dwa użycia wyrazu są jednakże całkowicie różne. W krytyce literackiej termin ten odnosi się do zamiaru, który mógł zostać lub nie zostać urzeczywistniony przez pisarza. Husserl odnosi go do procesu świadomości. Tak więc w użyciu literackim, gdzie wchodzą w grę zagadnienia retoryki, można mówić o intencji nie spełnionej, podczas gdy w kontekście Husserlowskim takie powiedzenie nie miałoby sensu" (cyt. wg przekładu: *Interpretacja obiektywna,* przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3, przyp. 12, s. 297). „Psychologistyczne utożsamianie znaczenia tekstualnego ze znaczącym doświadczeniem (do którego nie mamy dostępu ani my, ani – po czasie – sam autor) jest niedopuszczalne" (*Validity in Interpretation*, s. 15). Zob. też cały, najczęściej przedrukowywany, rozdział I (*In Defense of the Author)*, gdzie Hirsch wstępnie definiuje swoje stanowisko w dyskusji z głównymi argumentami przeciwników oraz podrozdziały: A (*Defining Verbal Meaning*) i B (*Reproducibility*: *Psychologistic Objections*) rozdziału II.

Niepokojące jest, że Hirsch referując koncepcję Edmunda Husserla – upraszczając ją przy tym i ujednoznaczniając tak, by pasowała do jego racji – twierdzi, powołując się tylko na *Logische Untersuchungen*, że znaczenie to przedmiot intencjonalny. A w tym dziele Husserl ujmuje znaczenia jako byty idealne, pozaczasowe i niezmienne, całkowicie niezależne od języka, ontologicznie różne od tworów intencjonalnych

grupy teoretyków literatury, którzy lansują „mityczną” ideę interpretacji obiektywnej. Jej gwarancją ma być poprawna rekonstrukcja werbalnego – jedynego, niezmiennego w czasie i w pewnych granicach określonego – znaczenia tekstu.

Znaczenie słowne [*verbal meaning*] jest – z definicji – tym aspektem intencji osoby mówiącej, który na mocy konwencji językowych inni mogą z nią dzielić. Cokolwiek, co w tym sensie nie może być dzielone z innymi, nie należy do intencji znaczenia słownego[44].

Znaczenie słowne tekstu jest więc znaczeniem założonym przez autora, zgodnym z nadaną mu przez niego intencją, rozumianą niepsychologicznie, bo wyznaczoną użyciem określonej sekwencji znaków[45]. Celem Hirscha jest ustalenie normatywnych zasad rekonstrukcji takiego znaczenia. Zdaje on sobie sprawę ze wszystkich związanych z jej realizacją trudności, ale twierdzi optymistycznie, że nie jest to zadanie niewykonalne. Przy przestrzeganiu wskazanych przez niego reguł wyłączania tego, co nie należy do znaczenia autorskiego, i uwzględnianiu praktycznych oraz teoretycznych warunków weryfikacji i uprawomocniania można bowiem, jego zdaniem, wykazać, że dana interpretacja, choć z pewnością niepełna, bo nie rozwija wszystkich możliwych implikacji semantycznych tekstu, jest ze względu na poprawnie określony sens całości dzieła – jego „wewnętrzny horyzont” – najbardziej prawdopodobna.

Przeciwstawiając się teoriom sankcjonującym perspektywizm interpretacyjny, dogmatyczny sceptycyzm historyczny, psychologizm, subiektywizm i inne zgubne relatywizmy, Hirsch konstruuje w porządku logicznego i psychologicznego następstwa opisowo-postulatywny schemat czynności i funkcji oraz odpowiadających im, a różniących się przedmiotem, komentarzy, podporządkowywanych na ogół – w jego przekonaniu błędnie

---

domniemanych w aktach. Pierwotne wobec języka są też znaczenia wyrażeń językowych oraz akty udzielające wyrażeniom znaczenia. Oto ilustrujący to stanowisko fragment z II tomu *Badań logicznych* (przeł. J. Sidorek, Warszawa 2000, s. 129): „Jak dotąd mówiliśmy o znaczeniach, które zgodnie z normalnym sensem tego słowa są znaczeniami wyrażeń. Nie ma jednakże żadnego wewnętrznego związku między idealnymi jednościami, które faktycznie funkcjonują jako znaczenia a znakami, z którymi są one związane, tzn. przez które stają się one obecne w życiu ludzkim. Dlatego nie możemy powiedzieć, że wszystkie idealne jedności tego rodzaju są wyrażonymi znaczeniami. Kiedykolwiek formuje się nowe pojęcie, obserwujemy, jak realizuje się znaczenie, które dotąd pozostawało niezrealizowane. […] Tworzą one [znaczenia] idealnie zamknięty zbiór przedmiotów ogólnych, dla których bycie pomyślanym lub wyrażonym jest czymś przygodnym. Istnieje więc niezliczona ilość znaczeń, które w powszechnym, względnym sensie są jedynie możliwymi znaczeniami, gdyż nie dochodzą one nigdy do językowej artykulacji i ze względu na granice ludzkich możliwości poznawczych nie będą mogły nigdy uzyskać językowego wyrazu”. R. Ingarden np. (*O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 29–30) zauważa jednak, iż „później [...] w *Formalnej i transcendentalnej logice* Husserl poniechał tej koncepcji jakkolwiek zachował nadal wyrażenia »idealne znaczenie«, »przedmiot idealny«. W swej książce *O dziele literackim* starałem się przeprowadzić koncepcję analogiczną do tej ostatniej”. W rozprawie *O motywach, które doprowadziły Husserla do idealizmu,* ([w:] *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1965, s. 99) Ingarden mocno podkreślał fałszywość semantycznego platonizmu, czyli tezy o idealności znaczenia, choć uważał, że jest ona dopuszczalna logicznie. Za ważne źródło Husserlowskiego idealizmu transcendentalnego uznał właśnie, widoczną w pracach powstałych po *Badaniach logicznych*, zmianę stanowiska ich autora w kwestii statusu ontologicznego tworów znaczeniowych.

[44] E. D. Hirsch, *Interpretacja obiektywna*, s. 297. Por. *Validity in Interpretation*, s. 17–18.

[45] Ale wcześniej Hirsch (*Validity in Interpretation*, s. 4) pisze: „[...] znaczenie jest sprawą świadomości, a nie słów [...]. Sekwencja słów nie znaczy nic [...] dopóki ktoś nie będzie miał przez nią czegoś na myśli albo nie będzie czegoś przez nią rozumiał. Nie ma żadnego magicznego lądu znaczeń, poza ludzką świadomością”.

– jednemu pojęciu interpretacji. Powołuje się przy tym na tradycję hermeneutyczną. Tak więc wyróżnia dwa rodzaje komentarzy (w praktyce ściśle ze sobą powiązanych i wyodrębnialnych tylko teoretycznie): interpretację i krytykę (prawomocna krytyka zależy od prawomocnej interpretacji). Przedmiotem interpretacji ma być znaczenie „tekstu w sobie oraz dla siebie" [*meaning, Sinn*]. Przedmiotem krytyki jest wymowa znaczenia czyli sens [*significance, Bedeutung*][46], tj. relacja między znaczeniem werbalnym a jakimś zewnętrznym wobec niego układem odniesienia. Domenę krytyki stanowi bardzo rozległy „horyzont zewnętrzny".

Fundamentem tego schematu jest niezbywalne, zdaniem Hirscha, rozróżnienie między *subtilitas intelligendi* a *subtilitas explicandi.* W jego zatarciu upatruje on źródła wszelkich nieporozumień. Interpretacja musi się opierać na rozumieniu, tzn. na aktywnej konstrukcji, nadanego przez autora, znaczenia w ramach jego własnych pojęć. Owa aktywność nie ma nic wspólnego z akceptacją warunków, które Gadamer – w ślad za protestancką hermeneutyką pietystyczną – określił jako zasadę aplikacji, wskazującą na nieuchrone uwikłanie procesów rozumienia w jednostkową, niepowtarzalną sytuację rozumiejącego podmiotu.

> Akt rozumienia jest najpierw genialnym (lub błędnym) domysłem i nie ma żadnych metod na to domyślanie się, nie ma zasad wytwarzania intuicji.
>
> Działalność metodologiczna interpretacji zaczyna się wtedy, gdy przystępujemy do sprawdzania i poddawania krytyce naszych domysłów[47].

Rozumienie jest wobec tego „milczące", natomiast interpretacja, czyli wyjaśnianie znaczenia, „gadatliwa". „Gadatliwa" jest też krytyka, która formułuje sądy dotyczące sensu i osądza go wedle jakichś kryteriów wartości. Interpretacji i krytyce tekstu przysługują cechy historyczności i perspektywiczności. Interpretacji przysługują dlatego, że mimo iż jest ona komentarzem dotyczącym niezmiennego historycznie znaczenia, to wyjaśnianie odbywać się musi w ramach historycznie, społecznie i subiektywnie

---

[46] Najchętniej pozostawiłabym te terminy w formie oryginalnej. Każdy z polskich tłumaczy przekłada je inaczej. Zadeklarowane przez Hirscha odniesienie do G. Fregego (zob. *Interpretacja obiektywna*, s. 291) respektuje tylko P. Parlej (E. D. Hirsch, *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1), a ponieważ jest ono właściwie bezpodstawne, wybieram translatorską wersję P. Graffa (*Interpretacja obiektywna*) i częściowo K. Biskupskiego, który zastępuje *significance* wymową (E. D. Hirsch, *Rozumienie, interpretacja, krytyka*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977). Na rozróżnieniu między *meaning* i *significance* funduje swoją prointencyjną koncepcję interpretacji E. B e t t i (zob.: *Hermeneutics as the general methodology of the 'Geisteswissenschaften'*, [w:] *Contemporary Hermeneutics*, ed. J. Bleicher, Boston 1980; *The Epistemological Problem of Understanding As an Aspekt of the General Problem of Knowing,* trans. S. Noakes; *Hermeneutics: Questions and Prospects*, ed. G. Shapiro, A. Sica, Amherst 1984). Zob. też E. D. Hirsch, *Meaning and Significance Reinterpreted*, „Critical Inquiry" 11 (December 1984). W artykule tym Hirsch deklaruje pewne zbliżenie do Gadamerowskiej teorii aplikacji, pojmując ją jako wtórny moment konstytucji znaczenia.

[47] E. D. H i r s c h, *Validity in Interpretation,* s. 203. Wolny od reguł akt rozumienia – domyślania się nazywa Hirsch za Schleiermacherem „wróżebnym" [*divinatory*], zwracając uwagę na dosyć tajemniczą kwestię „podporządkowania się" [*subservience*] autorskiej „woli" [*will*]; uprawomocnianie odpowiadałoby temu, co Schleiermacher określał jako „gramatyczne". Na temat hermeneutyki Schleiermachera zob. M. P o t ę p a, *Przełom w hermeneutyce – F. D. Schleiermacher*, [w:] *Oblicza hermeneutyki*, red. A. Przyłębski, Poznań 1995.

zmiennych pojęć, strategii i języków, krytyce zaś dlatego, że sens zmieniać się będzie w zależności od rodzaju kontekstu, w którym rozpatrywane jest znaczenie. Dopiero tu otwiera się pole dla *subtilitas applicandi*.

Interpretacje dzieli Hirsch m.in. ze względu na: aspekt przedmiotu, którego dotyczą, słowniki, które określiły ich formę językową, cele, które przyświecały ich powstaniu. Te spośród nich, które mimo tych odmienności odnoszą się do identycznej konstrukcji całościowego znaczenia, nazywa różnymi; odnoszące się do odmiennych konstrukcji znaczenia – niewspółmiernymi. Prawomocna interpretacja zależy od adekwatnego rozumienia znaczenia tekstu. A więc tylko niektóre spośród interpretacji niewspółmiernych mogą być prawomocne.

Hirsch twierdzi, że tekst sam w sobie przedstawia jedynie wielość możliwych znaczeń. Określa je ostatecznie i w pewnych granicach ujednoznacznia „wola autora”, wykrywalna głównie za pośrednictwem tekstu, ale też przez odwołanie do różnego rodzaju informacji pozatekstowych, które jednak nie mogą przesłaniać danych immanentnych. Nieokreśloność tzw. znaczenia tekstowego, a zarazem niewystarczalność kompetencji ograniczonej do społecznych norm języka, konwencji literackich, poetyk, tradycji itd. dla rozpoznania tego znaczenia znajduje, w przekonaniu Hirscha, potwierdzenie w fakcie istnienia niewspółmiernych interpretacji dokonywanych przez czytelników wyposażonych w analogiczne kompetencje[48].

Drugim, obok „indywidualnej woli autora”, formalnym warunkiem określenia znaczenia werbalnego ma być „społeczna reguła rodzajów językowych” czy gatunków wypowiedzi jako ustabilizowanych form wyrażania intencji, wstępnie ograniczająca zakres jego

[48] Zasadne wydaje się w tym miejscu przywołanie teorii operującej tym samym źródłowo – chociaż nie tak samo rozumianym – pojęciem intencji znaczeniowej. R. Ingarden także rozróżniał konkretyzacje poprawne, adekwatne od nieadekwatnych; oparte albo na właściwym, albo na mylnym rozumieniu. Chociaż nigdzie nie sprecyzował kryteriów tego rozumienia, nietrudno wywnioskować, iż nieadekwatne uchwycenie warstwy znaczeniowej dzieła to, podobnie jak u Hirscha, nadanie mu – np. przez nieuwzględniającą ograniczeń kontekstualnych aktualizację którychś z potencjalnych składników słów czy zdań – intencji znaczeniowej niezgodnej z intencją znaczeniową tekstu. Ciekawe jest, że Ingarden ucieka się nawet do sformułowań typu: „intencja autora”, „wola autora”, „myśl autora” (zob. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 145–146), by wyjaśnić wyczuwalność potencjalnych składników znaczenia albo sugerowanych „skojarzeń znaczeniowych” określonego typu w tekstach w określony sposób wieloznacznych. Jakkolwiek trudno byłoby ustanowić jakąś dokładną analogię między pojęciem konkretyzacji a Hirschowskim pojęciem komentarza interpretacyjnego i krytycznego, to zbliżają się one do siebie na poziomie ich możliwych skutków określanych jako negatywne. Uzupełniając odpowiednio słowa Ingardena (i zapewne nieco ich sens zniekształcając czy upraszczając przez montaż fragmentów wyjętych z kontekstu), można by to ująć następująco: „Raz stworzone dzieło samo ze siebie i jakby odcięte od swych konkretyzacji [interpretacji, krytyk] nie może się zmienić i to pod żadnym względem, może jedynie zostać zmienione [...]. Bywa ono stwarzane, zmieniane, niszczone przez odpowiednie operacje subiektywne [...]. Zmiany te mogą być różnego rodzaju. Najgłębiej sięgają te, które zostają wytworzone w warstwie jednostek znaczeniowych, gdyż warstwa ta odgrywa najważniejszą rolę konstytutywną w dziele [...]. Wszelkie te przemiany muszą jednak dokonywać się w obrębie określonych indywidualnie dla każdego poszczególnego dzieła granic, o ile jego tożsamość ma być zachowana”. Jedynie odpowiednio samokrytyczna konkretyzacja, czy interpretacja, ukazałaby tekst „wyraźnie we właściwej mu postaci”, odsłoniłaby „pierwotne znaczenie tekstu” (*ibidem,* s. 427, 435–437). O niejednoznacznym stosunku Ingardena do kwestii intencji twórcy w powiązaniu z zagadnieniem intencjonalności (a zatem też podmiotowości, intersubiektywności i komunikowalności) znaczenia, zob. D. Ulicka, *Obrona teorii*, [w:] *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 249–253.

możliwych odczytań. Taką rolę przyznaje Hirsch kategorii gatunku w rozdziale 4 (*Understanding, Interpretation, and Criticism*) swojej książki. *Appendix I: Objective Interpretation* zawiera natomiast konstatację, że dostosowanie do reguł gatunku to jedno z podrzędnych kryteriów weryfikujących prawomocność interpretacji, funkcjonujące w ramach naczelnej zasady – znaczeniowej spójności rekonstrukcji. W dodatku jest to kryterium hipotetyczne i zawodne, bowiem „ma sens o tyle tylko, o ile autor znał i akceptował konwencje gatunkowe"[49].

Koncepcja Hirscha, spójna w ogólnych zarysach (oczywiście w ramach przyjętej przezeń aksjomatyki), które próbowałam tu naszkicować, budzi wiele wątpliwości w szczegółowych uzasadnieniach – zbyt dużo w nich bowiem niekonsekwencji, nieścisłości pojęciowo-terminologicznych i kategorycznych stwierdzeń nie popartych wystarczającymi racjami. Stanowiły one doskonałą pożywkę dla krytyków tej koncepcji. Ich kontrargumentacja skupiała się zazwyczaj na jakiejś pojedynczej, wyjętej z kontekstu, czasem nieprecyzyjnie sformułowanej – a przez to łatwej do falsyfikacji – tezie. Dotyczy to m.in. kwestii niezdeterminowania znaczenia (każdego?) tekstu i pojęcia „woli autora", która ma uczynić to znaczenie określonym. Dawało do myślenia takie oto np. stwierdzenie M. B. Beardsleya:

> wieloznaczny tekst nie stanie się ani trochę mniej wieloznaczny z tej racji, że jego autor chce tylko jednego z możliwych znaczeń. Choćby nie wiem jak chciał, nie może on oddalić wieloznaczności[50].

Określoność czy jednoznaczność oraz nieokreśloność czy wieloznaczność to – jak argumentowano – rzeczywiste własności poszczególnych wypowiedzi. Nie można zdeterminować znaczenia siłą swojej woli jedynie, bez jej artykulacji w konwencjonalnych formach językowych czy bez sugestii kontekstowo-sytuacyjnych. Żaden akt woli nie uczyni też nieokreślonym czy wieloznacznym tego, co na mocy konwencji i kontekstu jawi się jako określone i jednoznaczne. Zdawanie się w takich przypadkach na autorskie wyjaśnienia – sporne zwłaszcza, choć nie tylko, w odniesieniu do tekstu literackiego – czyniły z Hirscha, wedle jego adwersarzy, wyznawcę „teorii języka" bliskiej tej, którą głosił Carrollowski Humpty-Dumpty [*The Humpty-Dumpty Theory of Language*][51].

> Gdy ja używam jakiegoś słowa – powiedział Humpty-Dumpty z przekąsem – oznacza ono dokładnie to, co mu każę oznaczać... ni mniej, ni więcej.
>
> – Pozostaje pytanie – powiedziała Alicja – czy potrafisz nadawać słowom tak wiele rozmaitych znaczeń?
>
> – Pozostaje pytanie – powiedział Humpty-Dumpty – kto ma być panem... to wszystko[52].

---

[49] Cyt. wg: *Interpretacja obiektywna*, s. 318; por. E. D. Hirsch, *Rozumienie, interpretacja i krytyka*, s. 197, 224–229.

[50] *The Authority of the Text,* [w:] *Intention and Interpretation*, s. 31.

[51] Dotyczy to też zwolenników Hirscha. Zob. T. Leddy, *op. cit.*, s. 235–236; C. Lyas, *Wittgensteinian Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation...,* s. 143–144. Por. M. Hancher, *Humpty-Dumpty and Verbal Meaning*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1981, nr 1; W. Irwin, *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*, Westport CT 1999, s. 56–58; G. Iseminger, *An Intentional Demonstration?*, s. 91.

[52] L. Carrol, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 88.

Żeby zrozumieć to, co ma na myśli Humpty-Dumpty wypowiadając określone słowa, Alicja musi go o to zapytać. Jego odpowiedzi wymagają kolejnych deklaracji intencji. Przeciwników Hirscha przerażała wizja „nieskończonego regresu” tychże deklaracji[53].

Wypadnie jednak raz jeszcze powtórzyć: rzetelnie i w całości przeczytana książka Hirscha nie daje podstaw do takich interpretacji krytycznych. Uprawniają je niektóre, wyizolowane sformułowania. Nie jest zatem prawdą, że Hirsch przyznaje nieograniczone prerogatywy „woli” intendującego[54] znaczenie, że uniezależnia ją od językowo-kulturowych środków manifestacji. Żeby się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć podstawową definicję znaczenia werbalnego. W paragrafie B pierwszego rozdziału *Validity in Interpretation* dyskutowana jest rozpowszechniona teza, iż „znaczenie tekstu zmienia się – nawet dla autora”. Podkreślając bezzasadność (i nieprawdopodobieństwo) oznajmień typu:

„przez te słowa miałem na myśli to i to, ale teraz widzę, że tak naprawdę miałem na myśli co innego” lub „przez te słowa miałem na myśli to i to, ale upieram się, że odtąd powinny one znaczyć coś innego”[55]

Hirsch wykazuje zarazem, iż takie enuncjacje nie mają żadnego wpływu na konstytuowanie znaczenia. To nie znaczenie utworu się zmienia wraz z przemianami prywatnego i publicznego kontekstu, którego naciskom autor podlega tak samo, jak wszyscy inni czytelnicy. Przeobraża się tylko stosunek do tego utworu i jego znaczenia, opinie na temat ważności i wartości, tj. wszystko to, co obejmuje pojęcie *significance*[56].

---

[53] Zob. C. L y a s, *op. cit.*, s. 146; G. D i c k i e, recenzja *Validity in Interpretation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1968 (26), nr 2; G. D i c k i e, W. K. W i l s o n, *The Intentional Fallacy*: *Defending Beardsley*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1995 (53), nr 3, s. 238.

[54] Bardzo dziwne słowo i n t e n d o w a ć (i pochodne), kalka z angielskiego (por. francuskie *intenter*), zostało wprowadzone do polszczyzny przez tłumaczy rozpraw tyczących intencji i intencjonalności, dla odróżnienia związanych z nimi czynności i ich efektów od potocznie rozumianych zamierzeń. Z tego względu i ja czasem się nim posługuję.

[55] E. D. H i r s c h, *Validity in Interpretation*, s. 8.

[56] Są jednak sytuacje, w których – wbrew temu, co mówi Hirsch – jawnie dochodzi do pewnych przesunięć semantycznych w obrębie tego samego tekstu. Dzieje się tak za sprawą autorskiej zgody bądź decyzji o włączeniu go do jakiejś nadrzędnej całości, wyłączeniu z niej i osobnej publikacji, lub w wyniku innych usankcjonowanych przez autora przemieszczeń kontekstu udostępniania utworu. O zgodzie tylko, a ściślej o braku sprzeciwu na druk (w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” z 1774 i w osobnej ulotce) można mówić np. w odniesieniu do *Hymnu do miłości ojczyzny* (czyli 5 oktawy IX pieśni *Myszeidy,* ogłoszonej w 1775 r.) I. Krasickiego, który jednak ani nie włączył go później do rękopisu *Wierszy różnych*, ani nie kierował do publikacji poza utworem macierzystym. Popularność *Hymnu* traktowanego jako tekst autonomiczny zapewne osłabiła działanie parodyjnego, humorystycznego kontekstu, co nie znaczy, że utracił on wszelki wpływ na modalność, a w konsekwencji znaczenie fragmentu (nawet jeśli idzie tu o fragment mający charakter dygresji w intencjach poważnej). Bardziej wyrazistych przykładów tego typu dostarczają publikacyjne dzieje niektórych utworów C. Norwida, implikujących – przede wszystkim w zależności od otoczenia tekstowego, w jakim zostały umieszczone przez autora (ale też, trzeba dodać, ze względu na pewne modyfikacje struktury tekstu) – znaczne przesunięcia sensów i odpowiednio zróżnicowane interpretacje. Wiersz *Czemu* w najwcześniejszej z trzech wersji wchodził w skład *Vade-mecum,* potem po niewielkich zmianach został włożony w usta Feliksa, bohatera komedii *Miłość-czysta u kąpieli morskich*, w redakcji ostatniej natomiast, zatytułowanej *Czemu?*, Norwid przypisał tekst Oskarowi, czyli postaci z noweli *Stygmat.* Wiersz *Jak...* również inaczej znaczy w porządku *Vade-mecum* (według J. W. G o m u l i c k i e g o stanowi on zaginione LIV ogniwo cyklu – zob. i d e m, *Dodatek krytyczny do „Wierszy” C. Norwida*, [w:] C. N o r w i d, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 2, opracował. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 195–204); inaczej jako część poematu *A Dorio ad Phrygium.* W polskiej literaturze współczesnej analogicznych pod pewnymi względami przykładów dostarcza twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Chodzi o jego

Wątpliwości budzić może natomiast sposób, w jaki Hirsch określa relacje między intencyjnym i konwencjonalnym oraz kontekstowo-sytuacyjnym aspektem znaczenia.

Jeżeli to prawda, że zrozumienie znaczenia lingwistycznego jest źródłem wiedzy o intencjach mówiącego, to wiedza o intencjach mówiącego nie może być źródłem wiedzy o lingwistycznym znaczeniu pod groźbą popadnięcia w błędne koło[57].

Trudno tym twierdzeniom – odnoszącym się głównie do definicji „znaczenia werbalnego” proponowanych przez Hirscha[58] – odmówić słuszności.

Nie do końca jasna jest też kluczowa, jak można zakładać, kwestia statusu podmiotu intencji znaczeniowych. Podkreślając nietożsamość autora jako konkretnej historycznej osoby z podmiotem mówiącym, Hirsch pisze, iż

odpowiada [on] raczej bardzo wąskiemu i szczególnemu aspektowi całej podmiotowości autora; jest, by tak rzec, tą częścią autora, która konkretyzuje czy determinuje znaczenie jego słów [...] Wielu mówiących zachowuje w głębi duszy świadomość tego, co mają na myśli, a ta świadomość może się z wypowiedzią zgadzać lub nie zgadzać, aprobować ją lub nie, jednakże nie uczestniczy w wyznaczaniu jej treści. Dla interpretacji ten poziom świadomości jest nieistotny i niedostępny. Dla rekonstrukcji i weryfikacji znaczenia wypowiedzi liczy się tylko podmiot mówiący[59].

Nie wiadomo jednak, jak uzgodnić te twierdzenia z konkluzją wieńczącą *Appendix I: Objective Interpretation*, z którego pochodził również powyższy cytat:

Będę zadowolony, jeśli ta część moich rozważań [...] przyczyni się do ożywienia na wpół zapomnianego truizmu, że interpretacja jest rekonstrukcją tego, co ktoś drugi miał na myśli[60].

---

opowiadania (m.in.: *Cud*, *Gasnący Antychryst*, *Labirynt Casanowy*, *Święty smok*, *Gruzy*) integrowane z *Dziennikiem pisanym nocą* i autonomizowane (względnie), dzięki publikacjom poza diariuszowym kontekstem. Do przesunięcia znaczenia dochodzi też w sytuacji zmian w samych tytułach utworów. Niektóre spośród Herbertowskich monologów przypisanych Panu Cogito (*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, *Przesłanie Pana Cogito*) były wcześniej publikowane w prasie lub/i w wydaniu książkowym z 1973 r. (*Poezje zebrane*) bez tej, niewątpliwie istotnej, mediatyzacji podmiotowej. Osobnym zjawiskiem są operacje, jakie na swoich tekstach przeprowadza T. Różewicz. Fragmentaryczne przedruki, włączanie dawnych wierszy do nowych tomów, różnego rodzaju dekompozycje i rekompozycje, stwarzając ciągle nowe warunki do „negocjacji sensu”, zdają się świadczyć nie tylko i nie tyle o tym, że – jak chce A. S k r e n d o (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 147–148 [podkr. moje]; zob. zwłaszcza podrozdział: *Poetyka powtórzenia*, bo to w nim właśnie badacz zdaje sprawę z opinii krytyków na temat tej charakterystycznej dla Różewicza praktyki i proponuje własną jej interpretację) – poeta „p r a g n i e p o w i e d z i e ć”, co następuje: „W moich wierszach nie ma żadnego centralnego zamierzenia […], są one w ciągłym ruchu […], w tych negocjacjach n a d a j ą s o b i e […] wciąż nowe znaczenia, wchodzą w różne relacje i opozycje… […], to one – nie ja – filozofują… Także o mnie. Układam książki recyclingowe […], ponieważ nie sądzę, aby istniały wiersze stare i nowe, znane i nieznane. »Stary« wiersz w odpowiednim kontekście staje się »nowym« wierszem, a »nowy« wiersz »starym« wierszem”. Ów „odpowiedni” kontekst jest bowiem ustanawiany przez autora. To on wprawia „w ruch” swoje utwory. Żaden z nich nie przemieszcza się o własnych siłach. A zatem to autor nadal decyduje również o kierunkach, w jakich przemieszczane są sensy tych utworów.

[57] G. D i c k i e, W. K. W i l s o n, *op. cit.*, s. 238. Zob. też G. H e r m e r é n, *op. cit.*, s. 359–360.

[58] Zob. *Validity in Interpretation*, s. 27–31, 44–45, 269–274.

[59] *Interpretacja obiektywna*, s. 319–320; por. *Validity in Interpretation*, s. 242–244; zob. też s. 18, 220.

[60] *Interpretacja obiektywna*, s. 320. Por. jeszcze mocniej brzmiąca formuła, kończąca rozdział 3 (*The Concept of Genre*, [w:] *Validity in Interpretation*, s. 126 i *passim*): „Wszystkie prawomocne interpretacje [...] opierają się na rozpoznaniu, co autor miał na myśli”.

Wolta, jakiej zdawałoby się dokonuje Hirsch w późniejszej pracy, *Trzy wymiary hermeneutyki*, przy bliższym wejrzeniu okazuje się pozornym tylko odstępstwem od idei uprawomocniania interpretacji. Autor przyznaje tu jednak, że zasadność – jej norma – „jest [...] oparta na preferencji wartości, nie zaś na konieczności teoretycznej”[61]. Wspierając się niewiarą w możliwość substancjalnego i ontologicznego rozróżnienia między literaturą a nie-literaturą, proponuje w odniesieniu do intencji autora respektowanie „etyki języka” opartej, jak można mniemać, na tzw. złotej regule. Jej treść najprościej daje się wyrazić maksymą o rodowodzie biblijnym (*Księga Tobiasza,* 4, 16): „nie czyń drugiemu, co tobie niemiło”. Jeśli chcemy, by respektowano intencje znaczeniowe zawarte w naszym własnym dyskursie, nie powinniśmy lekceważyć intencji twórców tekstów literackich.

Niezbyt przekonujące są też twierdzenia o zasadniczym przewartościowaniu poglądów Hirscha, które miałoby się dokonać pod wpływem antyfundamentalistów. Mająca o tym świadczyć – jeszcze późniejsza niż pochodzące z *The Aims of Interpretation* – opinia, że „nie sposób skutecznie oddzielić elementów formalnych języka od rozległych stref informacji kulturowej, leżących u jego podstaw” i, że lekceważąc „konkretne kulturowe słowniki pojęciowe”, nie jesteśmy w stanie dobrze nauczyć kogokolwiek czytania i pisania[62], nie różni się niczym szczególnym od sformułowań, które można było znaleźć już w *Validity in Interpretation.*

Drugi spośród badaczy uważanych za sztandarowych intencjonistów, czyli Peter D. Juhl[63], zwrócił jednak uwagę na niewystarczalność i zawodność owych argumentów praktycznych[64] i etycznych. Za przedmiot analizy obrał m.in. interpretacje proponowane przez zdeklarowanych antyintencjonistów i obnażył ich skrywane przesłanki jako zgodne, w gruncie rzeczy, z przekonaniami adwersarzy. Głosząc tę samą co Hirsch tezę o identyczności poprawnie zrekonstruowanego *Sinn/meaning* dzieła z intencją autora, dowodził jej słuszności na drodze, którą określił jako analizę logiczną. Teza ta oparta jest na tym samym rozróżnieniu między *Sinn* a *Bedeutung/significance* i na przeświadczeniu, że znaczenie tekstu jest zasadniczo wieloznaczne [*ambiguous*], więc dotarcie do owej intencji pozwoli je „rozwieloznacznić” [*disambiguate*][65]. Juhl nie kwestionuje możliwości rozumienia prostych znaczeń bez odwoływania się do pojęcia intencyjności, ale zakłada, że znaczenia bezintencjonalne nie mogą być przedmiotem interpretacji, ponieważ

[61] E. D. H i r s c h, *Trzy wymiary hermeneutyki*, s. 136.

[62] E. D. H i r s c h, *Reading, Writing, and Cultural Literacy*, [w:] *Composition and Literature*, ed. W. B. Horner, Chicago 1983, s. 145. Por. S. F i s h, *Antyfundamentalizm, nadzieja na teorię a nauczanie kompozycji literackiej*, przeł. M. Glasenapp-Konkol (przekład przejrzał A. Szahaj), [w:] i d e m, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 375.

[63] *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton 1980.

[64] Znaczenie autorskie to jedyne kryterium ograniczenia dowolności interpretacji.

[65] „[I]stnieje logiczne powiązanie między znaczeniem dzieła literackiego i autorską intencją, lub inaczej mówiąc, zrozumieć dzieło literackie to, według naszej konceptualizacji znaczenia dzieła literackiego, zrozumieć, co autor zamierzał zakomunikować albo wyrazić” (P. D. J u h l, *op. cit.*, s. 47; zob. też s. 97). Z takiego logiczno-filozoficznego umocowania koncepcji Juhla podkpiwał w recenzji z jego książki Ch. Norris („The Modern Language Review” 1982, No. 1, s. 130), nazywając ją „nową biblią krytyki bardzo poważnej” albo „krytyki nieskłonnej do głupich żartów [*no-nonsens critic*]”. Bardziej neutralne sprawozdanie z zawartości *Interpretation* zawiera recenzja E. Kuźmy, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

interpretacja to właśnie wypowiedź na temat autorskich intencji. Nieodzowna jest relacja między tymi intencjami a koherencją znaczenia tekstualnego: gdyby autor nie miał jakiegoś celu, tekst nie mógłby być koherentny, a zatem nie mógłby stanowić owego przedmiotu.

Juhl twierdził ponadto, że w dziele literackim mamy do czynienia z sensami intendowanymi przez rzeczywistego autora – istotę (przeważnie) racjonalną; takich sensów jedynie winniśmy dociekać. Uważał jednak, iż tekst literacki zbudowany jest z prawdziwych lub fałszywych (albo kłamliwych) sądów *sensu stricto* (tu polemizował z Ingardenem). Wewnątrztekstowe podmioty są – o tym nie można zapominać – konstruktami zależnymi od autorskich intencji. Boothowska kategoria autora implikowanego zaś to sztuczny projekt, unik zawieszający illokucję, jaką jest w przekonaniu Juhla wypowiedź literacka. W jego koncepcji zatem, podobnie jak u Hirscha, zatarta zostaje granica między literackim (fikcjonalnym) a nieliterackim użyciem języka.

Broniąc normatywnej teorii swojego poprzednika, Juhl odrzucał sugestie tych spośród jej krytyków, którzy niepodobieństwa interpretacji obiektywnej upatrywali w przypisywanym Hirschowi (bezzasadnie) fundowaniu idei uprawomocniania na – nie tylko z góry skazanym na niepowodzenie, ale też całkowicie zbędnym – odtwarzaniu autorskich procesów mentalnych z czasu kreacji dzieła. Dla każdego, kto kieruje się zdrowym rozsądkiem są one absolutnie nieinteresujące; intencjonalne znaczenie tekstu nie może być z nimi utożsamiane[66]. Związkiem logicznym jest ono natomiast powiązane z historycznym kontekstem i relewantną informacją biograficzną. Nie sposób zinterpretować tekstu, czyli dociec intencji autorskiej, bez próby odpowiedzi na, standardowe skądinąd, pytania o to m.in.: kim był/jest autor?, jakie były jego cele? (o ważności tego pytania świadczą problemy związane z orzekaniem o ironiczności czy aluzyjności wypowiedzi), jak używał języka w interpretowanym tekście?, kim byli jego pierwotni odbiorcy?, jakie postawy i jaką wiedzę zakładał u swoich czytelników?, czy dysponujemy innymi tekstami napisanymi przez niego i jakie to są teksty?[67]. Ściślej mówiąc, dla Juhla powoływanie się na takie zaplecze interpretacji jest równoznaczne z odniesieniem do intencji autora.

Przywołany w *Interpretation* termin „illokucja” wskazuje na Austinowski kontekst, do którego Hirsch się nie odwoływał. Stanowił on natomiast podstawę rozważań Barbary Herrnstein-Smith. W *On the Margins of Discours. The Relation of Literature to Language*[68] kwestionowała ona zasadność Hirschowskiej maksymy etycznej z przyczyn zupełnie obcych Juhlowi. Definiując wypowiedź literacką jako mimetyczną reprezentację wypowiedzi naturalnej, autorka zarzuciła Hirschowi sprzeniewierzenie się istocie fikcyjności. Do tego prowadzi zamykanie znaczenia w granicach określonych autorską intencją, a więc odniesieniem historycznym – stosownym dla wypowiedzi naturalnych, gdzie „etyka języka” ma rację bytu – a nie fikcjonalnym. Czytelnik, chcąc właściwie zinterpretować dzieło, powinien, co najwyżej, rozpoznać ogólne intencje autora, typu pouczenie

[66] Zob. P. D. J u h l, *op. cit.*, s. 191–192.
[67] Zob. *ibidem*, s. 54–89, 103–112, 141, 261–268.
[68] Chicago–London 1978.

czy zabawienie. Poza tym przysługuje mu prawo do „reautoryzacji”, czyli do tego, co – w ogólnych zarysach – mieści się przecież w domenie Hirschowskiego *significance.* Ale tej otwartej przestrzeni czytelniczej wolności, wcale niemałej, bo ostatecznie obejmującej także całe wartościowanie, Herrnstein-Smith wolała w koncepcji Hirscha[69] nie dostrzegać – jak większość jej krytyków.

William Irwin, który do grona hermeneutów intencji – zadłużonych, jak powiada, u Schleiermacherowskiej, proautorsko zorientowanej tradycji interpretacji – dołączył z książką *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*[70], przestrzega nawet przed nadmiernym rozszerzaniem domeny *significance*[71]. Broniąc tez Hirscha i wspierając się w znacznej mierze ustaleniami Juhla, udoskonala, w swoim przekonaniu, ich teorie przez precyzację niejasnej, w obu przypadkach, kategorii podmiotu intencji znaczeniowych. Ocalenia przed zarzutami naiwności, związanymi z wiarą w możliwość dotarcia do rzeczywistych intencji rzeczywistego autora, upatruje w wyraźnej deklaracji, że dostęp do nich jest zawsze zapośredniczony. Nieśmiałe zastrzeżenie, poczynione przez Juhla, iż „o tym, jak interpretujemy dzieło literackie decyduje nasz »obraz« realnego, historycznego autora”[72], uważa za niewystarczające; podobnie ustosunkowuje się do analogicznych uwag Hirscha. Intencjonalne znaczenia tekstu stają się osiągalne tylko dzięki interpretacyjnemu, co nie znaczy arbitralnemu, konstruktowi autora, w sposób oczywisty różnemu ontologicznie od empirycznego twórcy.

Nazywając go u r a u t o r e m, Irwin wskazuje na zewnątrz- i wewnątrztekstowe źródła formowania tej figury, która z jednej strony winna być możliwie najbliższa „oryginałowi”, z drugiej zaś – ograniczona do takich jedynie elementów, które jako tropy [*clues*] intencji mogą być relewantne dla interpretacji intencjonalnej, czyli u r i n t e r p r e t a c j i danego utworu[73]. Celem urinterpretacji jest odzyskanie znaczenia autorskiego zdeponowanego w tekście, a nie ewentualnego tekstu mentalnego[74], uprzedniego względem wypowiedzi zaproponowanej czytelnikom. Niepodobna jednak mieć bezwzględnej pewności, że cel ów został osiągnięty. Takich gwarancji nie daje nawet publiczna autorska deklaracja intencyj, ponieważ zawsze istnieje prawdopodobieństwo jakiegoś nowego odkrycia, mogącego np. wykazać jej zwodniczość.

---

[69] Zob. zwłaszcza: *The Valuative Dimension* – druga część *The Aims of Interpretation* E. D. H i r s c h a (Chicago and London 1976). W artykule *Meaning and Significance Reinterpreted* („Critical Inquiry” 1984, vol. 11, s. 205–206) H i r s c h podtrzymując tezę o limitowaniu prawomocności wyjaśnień odnoszących się do wymowy utworu, odróżnia teksty, których znaczenie jest mocno ugruntowane w ich historycznym kontekście od takich, które (niekiedy niezależnie od niego) są wyraźnie otwarte na późniejsze aplikacje. W rozprawie *Counterfactuals in Interpretation* ([w:] *Interpreting Law and Literature: A Hermeneutic Reader*, eds. S. Levinson, S. Mailoux, Evanston, IL, 1988) – analizując kontrafaktyczne odczytania *Londynu* Blake'a – zauważa, że i one mogą zachować walor lojalności względem interpretowanego dzieła, pod warunkiem przekonującej akomodacji przeszłości do teraźniejszości. Zob. też: E. D. H i r s c h, *The Politics of Theories of Interpretation*, [w:] *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1983.

[70] Westport, CT, 1999.

[71] Nie wątpi jednak (zob. s. 46–50) w słuszność dystynkcji odróżniającej *meaning* i *significance.*

[72] P. D. J u h l, *op. cit.*, s. 191.

[73] W. I r w i n, *op. cit.*, s. 30 i n. Urautor to konstrukcja złożona z (*ibidem*, s. 61) „relewantnych […] informacji biograficznych, prawdopodobnych intencji, użycia języka w samym tekście, informacji dotyczących autorskiego kontekstu, odbiorców oraz innych tekstów tego samego autora”.

[74] Na temat tekstów mentalnych zob. J. J. E. G r a c i a, *Texts: Ontological Status, Identity, Author, Audience*, Albany, NY, 1996, s. 18–26.

Hirschowska *significance*, czyli (m.in.) uaktualniona wymowa dzieła, jego sens i wartość dla współczesnego odbiorcy, to akceptowalny – a nawet w niektórych przypadkach, takich np. jak dydaktyka szkolna, wysoce pożądany – efekt lektury różnej od urinterpretacji[75]. Do nagannej transgresji etycznej dochodzi, zdaniem Irwina, tylko w takiej sytuacji, w której oszukuje się czytelników, błędnie prezentując wymowę utworu jako jego znaczenie[76].

Prowadzone w tym duchu rozważania wnoszą do propozycji Hirscha i Juhla niewiele więcej niż jawne opowiedzenie się za intencyjnym konstruktem autora i pewna inwencja terminologiczna (urautor, urinterpretacja)[77]. Analizując etyczne aspekty „wadliwych" interpretacji, Irwin nie zastanawia się nad kwestiami zaprzątającymi uwagę Barbary Herrstein-Smith. Tekst literacki jako działanie komunikacyjne jest dla niego aktem mowy o właściwej sobie mocy illokucyjnej, a ponieważ autorzy zazwyczaj zamierzają również pewne efekty perlokucyjne, to i one są częścią poszukiwanego znaczenia. Tylko taki w zasadzie użytek czyni Irwin z kategorii, które określa jako Austinowskie.

Na podobnej, niezbyt zobowiązującej, zasadzie odwołuje się do nich również Antoine Compagnon w książce *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*[78], o której warto tu wspomnieć choćby dlatego, że jej autor to jeden z niewielu współczesnych literaturoznawców francuskich wyraźnie opowiadający się za hermeneutyką intencji[79]. Prezentacji kluczowych tez tyczących interpretacji poświęcony jest przede wszystkim rozdział II tej książki, zatytułowany *Autor*. Podobnie jak w pozostałych – gdzie metodycznej analizie poddane zostały znaczenie, funkcja i wzajemne relacje takich jeszcze podstawowych pojęć, jak literatura i literackość, literatura i świat, czytelnik, styl, historia, wartość – Compagnon występuje tutaj jako obrońca tytułowego *sensus communis* przed nadmiernymi uroszczeniami teorii, by ostatecznie określić swoją pozycję jako usytuowaną w połowie drogi między teorią literatury a tradycyjną krytyką akademicką[80].

---

[75] Zob. W. I r w i n, *op. cit.*, rozdział 5.

[76] Zob. *ibidem*, s. 50–54.

[77] Za klarowne, ale opłacone znacznymi uproszczeniami, powtórzenie tez Hirscha uznać wypada również koncepcję hermeneutyki jako teorii wykładni tekstów, przedstawioną przez H. I n e i c h e n a (*Philosophische Hermeneutyk. Handbuch Philosophie*, Freiburg–München 1991), wedle którego – podobnie jak wedle innych hermeneutów intencji – „najważniejszą normę wykładni stanowi zamyślony przez autora sens/znaczenie" (*ibidem*, s. 56), a ściślej: najbardziej prawdopodobne hipotezy na jego temat.

[78] Paris 2001.

[79] Problem zakotwiczenia tekstu literackiego w autorskich intencjach i w źródłowym kontekście kulturowym, politycznym, etycznym, estetycznym oraz związanych z tym roszczeń tożsamościowych to jedna z czterech kwestii-kontrowersji organizujących strukturę książki J.-J. L e c e r c l e ' a i R. S h u s t e r m a n a, *L'Emprise de signes. Débate sur l'expérience littéraire* (Paris 2002). Shusterman – inaczej niż Lecercle – obstaje przy stanowisku prointencyjnym, ale nie twierdzi, że znaczenie jest całkowicie zdeterminowane przez intencje. Zob. też A. P r s t o j e v i c, *Sens et sous-détermination, entretien avec Ronald Shusterman*, http://vox-poetica.org/entretien/shusterman.htm.

[80] Trzeba, tu rzecz jasna, pamiętać o lokalnej specyfice sporu między „teoretykami" (utożsamianymi zazwyczaj ze strukturalistami, a poźniej poststrukturalistami) i „akademikami", czyli historykami literatury o zacięciu filologicznym (oraz o krótkiej, bo jej początki datowane są dopiero na lata sześćdziesiąte, historii tego, co we Francji było nazywane teorią literatury), w którym za emblematyczny uważany jest nadal słynny, tyczący kształtu badań literackich, antagonizm między – wybitnym znawcą Racine'a – R. P i c a r d e m (zob. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1965; zob. też fragmenty tego tekstu, odnoszące się również

Fundamentem, na którym autor *Le démon de la théorie* buduje swoją umiarkowaną – jak twierdzi – intencyjną koncepcję interpretacji jest i tu znana para pojęć: *sens* i *signification* (francuskie odpowiedniki angielskich *meaning/significance*) wraz z ich, zapożyczoną od Hirscha, ale nieco uproszczoną, charakterystyką. Koniecznej dystynkcji między znaczeniem i sensem odpowiada, wedle Compagnona, rozróżnienie między interpretacją i aplikacją (dobrowolną, a nie wymuszoną przez nieuchronne usytuowanie każdego aktu rozumienia)[81] traktowanymi jako tak samo niezbędne w badaniach literackich. Lektura i objaśnianie tekstu literackiego, w których rezygnuje się z jego rekontekstualizacji, co jest stosowne jedynie w odniesieniu do dokumentów historycznych, to niemalże świadectwo literaturoznawczej ignorancji. Zdolność do wykraczania poza horyzont znaczeniowy, wytyczony przez kontekst źródłowy, jest bowiem – jak twierdzi Compagnon – własnością swoistą dzieł literackich, gwarantem ich trwania w czasie i dlatego nie wolno jej lekceważyć.

Tym, co wyróżnia prointencyjną argumentację francuskiego badacza pośród rozważań innych intencjonistów nie są oczywiście te „podręcznikowe” formuły, pokrótce przeze mnie zrelacjonowane. Za istotne – choć niewystarczająco uzasadnione – uważam jego stanowisko w kwestii statusu intencji (w ogólnych zarysach bliskie mojemu[82]): intencja nie jest tożsama z premedytacją, z całkowicie świadomym projektem. W ślad za G. Elisabeth M. Anscombe[83], Compagnon zarzuca obu stronom sporu o intencje brak precyzyjnego ujęcia spornego przedmiotu, którym nie jest zamiar, lecz intendowane znaczenie [*le sens intenté*]. Właściwe zdefiniowanie intencji pozwala na właściwe postawienie problemu dystynkcji między intencjonizmem i antyintencjonizmem. Autentyczny antyintencjonizm

do innych przedstawicieli „nowej krytyki”, *Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo?*, przeł. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974) i wczesnym R. B a r t h e s ' e m (zob. *Sur Racine*, Paris 1963; *Essais critique*, Paris 1964 oraz odpowiedź na atak Picarda wywołany tymi publikacjami [w:] *Critique et Vérité*, Paris 1966). Według Compagnona, centralny motyw owego antagonizmu to – zainicjowana przez jego protagonistów – polaryzacja stanowisk w kwestii intencji i kryteriów prawomocności interpretacji. Zdaniem Picarda jedynym takim kryterium miała być właśnie jasna i wyraźna autorska intencja. Dla Barthes'a ważne było tylko to, co mówi nam dziś sam tekst niezależnie od owej intencji. Upieranie się przy jakichś obiektywnych kryteriach uprawomocniania efektów naszych lektur to nieporozumienie. Jednym z ognisk konfliktu był pamiętny zatarg o *Britannicusa*, a ściślej o „pneumatyczne zabarwienie” czasownika *respirer*, który w czasach Racine'a znaczył tyle, co współczesne *se détendre* (‘odetchnąć’, ‘wytchnąć’, ‘odpocząć’). Barthes – ku oburzeniu, porażonego jego rzekomą ignorancją w dziedzinie XVII-wiecznej francuszczyzny, Picarda – nadał takie zabarwienie jednej z wypowiedzi Racine'owskiego Nerona: brak oddechu czy pragnienie powietrza miały być metaforą znamienną dla charakterystyki tej postaci. Zrobił to, jak wiadomo, w ramach praktyki krytycznej, w której nazywanie, przyzywanie czy wreszcie „prze-zywanie” we własnym języku oryginalnych nazw tekstu i „[z]apominanie znaczeń” było wartością afirmatywną, a nie „powodem do usprawiedliwień, niefortunną usterką wykonania” (i d e m, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 45–46). Poprzestawanie na znaczeniowej kliszy z epoki, pomijającej zawsze istotny, figuratywny sens słowa *respirer*, owocuje – jak twierdził – jedynie banalizacją znaczenia. Compagnon słusznie podkreśla, że konflikt („dialog głuchych”) między Barthes'em a Picardem nie dotyczył, trudnej do zaakceptowania – bo wyłącznej i opartej na przekonaniu, że nie ma czegoś takiego jak znaczenie oryginalne – preferencji dla znaczeń anachronicznych (jak sugerował Picard), lecz na wyborze między oryginalnym znaczeniem [*sens originel*] oraz faktyczną i aktualną wymową [*signification actuelle*] wywłaszczonego tekstu.

[81] Zob. E. D. H i r s c h, *Meaning and Significance Reinterpreted…*

[82] Zob. D. S z a j n e r t, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 34–38. Więcej uwagi poświęcę temu zagadnieniu w rozdziale *„Natura” intencji.*

[83] *Intention*, Oxford 1963.

polega na niechęci czy obojętności nie tylko wobec tego, co chce powiedzieć autor (wobec znaczenia, które nadaje tekstowi autor)[84], ale i wobec tego, co chce powiedzieć (co znaczy) tekst.

Prawidłową definicję intencji można, zdaniem Compagnona, wyprowadzić z Austinowskiego rozróżnienia między aktem illokucyjnym zrealizowanym w wypowiedzeniu a złożonym sensem wypowiedzi, wynikającym z wielorakich implikacji i asocjacji jej elementów składowych. Rozpoznanie aktu illokucyjnego zrealizowanego przez autora w trakcie pisania tekstu czy za jego pośrednictwem[85] stanowi warunek wstępny każdej interpretacji. Illokucje są zawsze intencyjne i świadome, *ergo*: interpretować tekst to znaczy odkryć autorską intencję. Konieczne rozwinięcie interpretacji polegać może np. na wskazaniu szczegółowych implikacji słów użytych w wierszu i drobinowych asocjacji semantycznych, niesprzecznych z podstawową intencją wypowiedzi. To ich właśnie nie sposób rozpatrywać w kategoriach świadomego zamiaru czy wręcz premedytacji, co jednak nie ma nic wspólnego z bezintencyjnością. Pisanie – powiada Compagnon – to nie to samo, co gra w szachy, gdzie wykalkulowany jest każdy ruch; przypomina ono raczej niedające się przewidzieć ruchy graczy w tenisa (mimo nie mniej określonej, dotyczącej odpowiedniego odbicia piłeczki, ramowej intencji każdej rozgrywki, która rozstrzyga również o intencyjności owych ruchów). Również od autora niepodobna wymagać, by w akcie pisania przewidział wszystkie konsekwencje semantyczne użycia danego układu słów, wszystkie sensy z nimi stowarzyszone. Nie wynika stąd jednak, że są one wolne od jakichkolwiek związków z intencją. Presumpcja intencyjności pozostaje zatem dla Compagnona nieodzowną podstawą interpretacji i wszelkich studiów literaturoznawczych. Wsparcia dla tej tezy dostarczyły mu – j a k d e k l a r u j e – poglądy tych filozofów języka, którzy nie widzą powodu do rozróżniania między intencją autorską a znaczeniem słów. Wśród nich ważne miejsce zajmują pragmalingwiści rozwijający teorię aktów mowy.

Intencja i teoria aktów mowy (*backlash* 2 – problematyczny)

Za reprezentatywne dla wielu literaturoznawców inspirowanych teorią aktów mowy uznać można stanowisko, jakie w kwestii heurystycznych wartości pojęcia intencji zajęła autorka *On the Margins of Discours*. Tym bardziej dziwić może pośpieszne okrzyknięcie

[84] Gdyby polszczyzna dopuszczała taką formę, najlepiej byłoby przetłumaczyć tu francuskie *veut dire* jako ‘znaczyć’; jednocześnie nadając temu słowu (tak jak to robił Humpty-Dumpty) nowy, aktywny – angażujący podmiot owego znaczenia – sens. W ten sposób słowo to nie odsyłałoby jedynie do czynności stawiania znaków, zaznaczania czy znakowania, ale też do czynności wytwarzania znaczeń: autor, który coś „znaczy” byłby wtedy autorem wytwarzającym jakieś znaczenia (oczywiście w ramach możliwości oferowanych przez język).

[85] Wydawałoby się, że chodzi tutaj o to, co Herrnstein-Smith określa jako ogólną intencję wypowiedzi; Compagnon jednak proponuje, co uważam za zbyt ryzykowne, by identyfikacja tak rozumianej illokucji obejmowała kwalifikację gatunkową wypowiedzi – odpowiedź na pytanie, czy mamy w niej np. do czynienia z urzędowym podaniem, czy elegią. Takiego stanowiska nie sposób uzasadnić na gruncie Austinowskiego rozumienia illokucji.

jej bezdyskusyjnym prointencyjnym argumentem, które przydarzyło się sporej grupie badaczy z tego kręgu w pierwszej fazie zainteresowania ową teorią, czyli we wczesnych latach siedemdziesiątych. To właśnie liczebność tej grupy, jak można przypuszczać, potraktował Quentin Skinner jako wystarczającą rację dla orzeczenia, że pogląd głoszący, iż:

intencje autora [*in writing*] są rozstrzygające dla znaczenia tego, co on pisze [...] to kwestia, co do której wśród teoretyków i historyków literatury panuje powszechna zgoda, a [...] argumenty na korzyść tej konkluzji są absolutnie poprawne[86].

Badacze, na których powoływał się Skinner, to m.in. Marcia M. Eaton, Michael Hancher i Anthony J. Close. Przyjmując ogólne założenie, że tekst stanowi zespół działań językowych, co czyni pewien sens intencyjności centralnym dla jego interpretacji, opierali się oni – w deklaracjach szczegółowych – przede wszystkim na Grice'owskiej koncepcji „nienaturalnego znaczenia” i na sojuszniczej koncepcji Petera Fredericka Strawsona[87]. Jest to istotne, bo jakkolwiek w ogólnych charakterystykach nowoczesnych filozofii języka za podstawową uznawana jest kontrowersja między tradycją „późnego” Wittgensteina – komunikacyjną (eksponującą rolę intencji użytkownika języka) a tradycją postfregeańską, to nawet Strawson nie mógłby jednoznacznie określić wszystkich teoretyków porozumiewania się jako „teoretyków (prymatu) intencji”[88]. Problem polega na, hierarchicznie różnej dla różnych teorii pragmatycznych, roli owej intencji w konstytuowaniu znaczeń wypowiedzi i na stopniu, w jakim uwzględniane są w nich również abstrakcyjne reguły języka i mowy. Na pytanie o to, czy w wyjaśnianiu znaczenia oraz funkcji, jakie intencyjnie wiąże się z wyrażeniami w sytuacjach mówienia, prymat mają owe reguły (określające semantyczne korelaty wyrażeń związane z warunkami prawdziwości), czy też należy uznać prymat intencji użytkowników języka jako genetycznie i eksplanacyjnie bardziej pierwotnej, udzielano różnych odpowiedzi[89].

Propozycję godzącą w analizie aktów illokucji aspekt intencyjny z konwencjonalnym przez określenie relacji między nimi przedstawił John R. Searle. Zarzucał on Grice'owi, iż definiując znaczenie 'nn' w kategoriach zamierzonych skutków, myli illokucję z perlokucją oraz, że nie tłumaczy związku między czyjąś intencją znaczeniową a tym, co dana wypowiedź rzeczywiście znaczy w języku. Searle obala, w swoim przekonaniu,

---

[86] Q. S k i n n e r, *Hermeneutics and the Role of History*, „New Literary History” 1975, nr 1, s. 218.

[87] Zob. M. M. E a t o n, *Art, Artifacts and Intentions,* „American Philosophical Quarterly” 1969, nr 6 oraz *Good and Correct Interpretations of Literature,* „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1970/1971 (29), nr 3; M. H a n c h e r, *Three Kinds of Intention,* „Modern Language Notes” 87 (1972); A. J. C l o s e, *Don Quixote and the 'Intentionalist Fallacy'*, „British Journal of Aesthetics” 1972, nr 12. Przedruk [w:] *On Literary Intention.* Por. H. P. G r i c e, *Meaning,* „Philosophical Review” 1957 (LXVI); *Utterer's Meaning and Intentions,* jw. 1969 (LXXVIII); *Utterer's Meaning, Sentence-Meaning, and Word-Meaning,* „Foundations of Language” 1968, 4. P. F. S t r a w s o n, *Intention and Convention in Speech Acts,* „Philosophical Review” 1964 (LXXIII).

[88] Zob. dyskusja z udziałem P. F. S t r a w s o n a (*Znaczenie i prawda*; *Odpowiedź McDowellowi*), J. M c D o w e l l a (*Znaczenie, komunikacja i wiedza*), M. D u m m e t t a (*Język i komunikacja*), [w:] *Filozofia języka*, wyb. i wstęp B. Stanosz, przeł. T. Szubka, Warszawa 1993.

[89] Zob. np. J. S z y m u r a, *Język, mowa, prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L. Austina,* Warszawa 1982, s. 256; por. J. R. S e a r l e, *Czynności mowy,* przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987, s. 31–32.

analizę Grice'a za pomocą przykładu z amerykańskim żołnierzem z czasów II wojny światowej. Żołnierz ów chce przekonać niewolących go Włochów, że jest Niemcem, wypowiadając jedyne znane mu w języku niemieckim zdanie: „*Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?*".

Przeformułowana przez Searle'a Grice'owska koncepcja znaczenia uwzględniała zarówno intencyjny, jak i konwencjonalny aspekt wypowiedzi. Ostatecznie analiza dokonywana była w terminach konstytutywnych reguł semantycznych używania wyrażeń[90] oraz wiedzy słuchającego o tych regułach. Autor wypowiedzi ukazuje swoją intencję znaczeniową, stosując się właśnie do odpowiednich reguł. Dzięki nim wyrażenia osiągają określoną moc illokucyjną i skutek illokucyjny, tzn. rozumienie[91]. Z tym, że intencja znaczeniowa tego, co ktoś mówi, jest na pewno czymś więcej niż tylko przypadkowym związkiem ze znaczeniem zdania w języku, w którym się mówi, wtedy jedynie, gdy jest ona prostą funkcją wypowiedzi czyli wtedy, gdy mówiący używa słów w znaczeniu dosłownym. Z faktu, że istnieją jakieś konstytutywne reguły wyrażania intencji czy nadawania mocy illokucyjnych wyrażeniom uznawanym za dosłowne nie wynika wcale, że można znaleźć takie reguły dla wypowiedzi operujących np. znaczeniami figuratywnymi i dla wszystkich innych takich, gdzie *X* chce przez *W* powiedzieć (gdzie *X* przez *W* sugeruje) coś innego lub coś jeszcze ponad to, co *W* znaczy w języku na mocy konwencji. Znaczenie illokucyjne bowiem istnieje jedynie w ramach wypowiedzi. Intencja mówiącego jest tu istotna o tyle tylko, o ile została odzwierciedlona w jej konstrukcji[92].

Nie wszystkich zadowoliła późniejsza propozycja Grice'a[93], próbującego w kategoriach niekonwencjonalnych implikatur konwersacyjnych wyjaśnić zjawiska takie, jak np. ironia, metafora, litotes, hiperbola czy sugestia. Grice szukał uzasadnień dla swej tezy o konieczności odróżniania określonego przez formalną i leksykalną strukturę zdań semantycznego znaczenia wypowiedzi, sprowadzalnego do zbioru konsekwencji logicznych, od znaczenia zamierzonego w akcie komunikacyjnym. Konieczność tę motywował istnieniem licznych przypadków niezgodności między tymi dwoma rodzajami znaczenia.

W swoim czasie koncepcja Grice'a zaowocowała w teorii tropów. Uprawomocniła traktowanie ich jako naruszenia pewnych zasad komunikatu werbalnego podległego określonym normom współpracy między nadawcą a odbiorcą, a nie jako dewiacji

---

[90] O różnicy między regułami konstytutywnymi (warunkującymi pewne zachowania, tworzącymi je) i regulatywnymi (określającymi zachowania, które istniały uprzednio i niezależnie od samych reguł) zob. J. R. S e a r l e, *op. cit.*, s. 49–60 oraz i d e m, *Czym jest akt mowy?,* przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2, s. 243–244.

[91] Zob. J. R. S e a r l e, *Czynności mowy*, s. 60–69.

[92] Zastrzeżenia te dotyczyły tzw. bezpośrednich aktów mowy. W późniejszej rozprawie, zatytułowanej: *Indirect Speech Acts* ([w:] *Expression and Meaning Studies in the Theory of Speech Acts,* ed. J. R. Searle, Cambridge 1979) S e a r l e analizował wypowiedzi, których znaczenie pragmatyczne (niekonwencjonalne – możliwe do odczytania dzięki rozszyfrowaniu intencji zależnej przede wszystkim od sytuacji) różni się od znaczenia systemowego (z intencją sygnalizowaną systemowo).

[93] H. P. G r i c e, *Logic and Conversation,* [w:] *Syntax and Semantics,* vol. 3: *Speech Acts*, eds. P. Cole, J. L. Morgan, New York 1975 i dwa polskie tłumaczenia tego artykułu: *Logika a konwersacja,* przeł. J. Wajszczuk, „Przegląd Humanistyczny" 1977, nr 6 oraz B. Stanosz, [w:] *Język w świetle nauki,* wyb. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1980.

semantycznych czy syntagmatycznych. Nie została jednak przyjęta bez zastrzeżeń. Przede wszystkim zwracano uwagę na to, że Grice opisuje tylko procedury rozpoznawania intencji figuratywnych, ale nie daje wystarczających podstaw do odróżniania tropów między sobą, ani do ich interpretacji. Wątpliwe jest też wiązanie wypowiedzi niedosłownych jedynie z maksymą jakości, postulującą mówienie prawdy[94]. Wobec Grice'owskiej teorii współpracy konwersacyjnej zgłaszano również zastrzeżenia znacznie ogólniejszej natury. Aleksandra Okopień-Sławińska np. podkreślając postulatywny charakter „zasady kooperacji” jako czegoś racjonalnego, „czego – według słów Grice'a – nie należy zaniedbywać”, wskazała rozległe dziedziny praktyki językowej nie poddające się opisanej przez niego strategii[95]. On sam, co prawda, dopuszczał przypadki deklarowanego lub implicytnego (sugerowanego kontekstualnie) odstąpienia od zasady, ale nie opisał ich. Mimo to jego koncepcja długo pozostawała atrakcyjna chociażby z tego względu, że dotyczyła również zakładających wolę komunikacyjnego współdziałania, ale niestandardowych, co nie znaczy rzadkich, użyć języka. Dotyczyła zatem takich sytuacji, w których „sięganie” do pojęcia intencji wydaje się szczególnie kuszące. Należy jednak pamiętać, iż droga od rozpoznania intencji figuratywnej uczestnika konwersacji, czy nawet intencji poszczególnych wypowiedzi wchodzących w skład tekstu literackiego, do rozpoznania, zrozumienia i zinterpretowania intencji semantycznej autora tego tekstu jest bardzo odległa. O trudnościach w jej pokonaniu świadczą pomysły tych badaczy, którzy próbowali zaadaptować koncepcję Grice'a do badania wypowiedzi literackich, mimo albo wbrew przekonaniu, że ich kontekst wiąże się często z koniecznym odstąpieniem od zasady kooperacji[96].

Zasada ta, podobnie jak zasada relewancji postulowana przez Sperbera i Wilson, a przede wszystkim Austinowskie kryteria fortunności „normalnych” czy „naturalnych” wypowiedzi – zgodnie z „doktryną etiolacji” – nie obowiązuje w literaturze (fikcjonalnej). Wiąże się to z fikcjonalizacją czy figuralizacją podmiotu literackiego oraz jego komunikacyjnych i informacyjnych intencji, w różny sposób uzasadnianą i prezentowaną[97]. Nie

---

[94] Zob. N. N o w a k o w s k a, *Niewystarczalność teorii semantycznych i pragmatycznych w interpretacji metafory,* [w:] *Studia o tropach.* I, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1988, s. 28 i n.; T. D o b r z y ń s k a, *Metafora,* Wrocław 1984, s. 29–31; D. S p e r b e r, D. W i l s o n, rozdziały: *Implicatures and style: Poetic effects; Literalness and metaphor; Echoic utterances and irony,* [w:] *Relevance. Communication and Cognition,* Oxford 1986.

[95] A. O k o p i e ń-S ł a w i ń s k a, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, [w:] e a d e m, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998 (wyd. II), s. 241. Zob. też M. I n d y k, *Obszary pragmatyki,* [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie,* red. R. Nycz, Wrocław 1992, s. 125–126; M. L. P r a t t, *Ideology and Speech-Act Theory,* „Poetics Today” 1976, nr 1.

[96] Zob. W. T o m a s i k, *Teoria aktów mowy a literatura.* (*Od etiolacji do ideologii szczerości*), [w:] *Po strukturalizmie*, s. 26–28.

[97] Zob. m.in.: B. H e r r n s t e i n-S m i t h, *Poetry as Fiction*, [w:] *New Directions in Literary History,* ed. R. Cohen, Baltimore 1974; *On the Margins of Discourse*, Chicago–London 1978; R. O h m a n n, *Literature as Act,* [w:] *Approaches to Poetics,* ed. S. Chatman, New York–London 1973; *Speech Acts and the Definition of Literature*, „Philosophy and Rhetoric” 1971 (4), nr 1; M. C. B e a r d s l e y, *The Concept of Literature,* [w:] *Literary Theory and Structure,* eds. F. Brady, J. Palmer, M. Price, New Haven and London 1973 (zob. polskie tłumaczenia tych rozpraw: R. O h m a n n, *Literatura jako akt* oraz *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka; M. C. B e a r d s l e y, *O pojęciu literatury,* przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.); M. C. B e a r d s l e y, *Fiction as Representation*, „Synthese” 1981 (46); S. R. L e v i n,

wszyscy jednak badacze inspirowani teorią aktów mowy podzielali takie stanowisko bez zastrzeżeń. Niektórzy podejmowali mniej lub bardziej śmiałe próby restytucji kategorii autora i intencyjności przysługującej jego działaniom słownym. Do nieśmiałych, zwłaszcza w porównaniu z wcześniejszymi deklaracjami Marcii M. Eaton, zaliczyć można jej propozycję, by jakąś częścią odpowiedzialności za udawane illokucje „dramatycznych mówców" obciążyć ich twórcę, dokonującego, przez to tworzenie, aktu „translokucji". Nie mogłoby to jednak dotyczyć psychobiograficznego wymiaru intencji, a więc rzeczywistych przeżyć i zamierzeń autora[98]. O ogólnej autorskiej intencji („orientacji") charakteryzującej całość wypowiedzi, czyli tekst, w kategoriach gatunkowych i kierującej jego konstruowaniem mówiła Marie-Laure Ryan. Intencja ta, konstytuująca „akt drugiego rzędu", różni się od cząstkowych fikcyjnych intencji poszczególnych aktów mowy składających się na ten tekst i od reprezentowanych przez nie fikcyjnych intencji podmiotu, który wewnątrz tekstowego świata dubluje autora[99]. Stały protagonista pro- i antyintencyjnego sporu, Beardsley, po raz pierwszy włączył doń „maszynerię teorii aktów mowy"[100] w artykule *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived.* Beardsley definiuje w nim wypowiedzi literackie jako oparte na selektywnym podobieństwie reprezentacje działań illokucyjnych, które winny być pojmowane wyłącznie w terminach konwencji języka. Zgadza się wobec tego przyznać pewną rolę autorskiej intencji, ponieważ jest ona składnikiem identyfikacji autorskiego aktu jako aktu reprezentowania. Nie ma ona jednak żadnego wpływu na zawartość reprezentacji, pozostawionych w gestii podmiotów implikowanych.

Tym nieśmiałym próbom ocalenia kategorii autora można przeciwstawić np. mocne deklaracje Anthony'ego Saville'a czy Steina Haugoma Olsena. Badacze ci, przyjąwszy założenie, że studiowanie intencji autora jest niezbędne do zrozumienia dzieła literackiego, zastrzegali, iż chodzi im tylko o intencje zasymilowane w obiektywnym znaczeniu tegoż. Powołując się na Austinowską charakterystykę „normalnej" wypowiedzi jako mającej „historyczną referencję", przestrzegali przed doszukiwaniem się ich w szeroko rozumianym (literackim i pozaliterackim) źródłowym, tzn. autorskim, kontekście[101].

Concerning What Kind of Speach Act a Poem is, [w:] *Pragmatics of Language and Literature*, ed. T. A. Van Dijk, North-Holland 1976 (*Jakim aktem mowy jest utwór poetycki,* przeł. S. Kumor, „Przegląd Humanistyczny" 1978, z. 1). W artykule *Speech, Action, and Style*, [w:] *Literary Style*: *A Symposium*, ed. S. Chatman, New York 1971 (*Mowa, działanie, styl*, przeł. K. Rosner, [w:] *Znak, styl, konwencja...*) Ohmann dowodzi przydatności analiz rzekomo naśladowanych aktów mowy podmiotów przedstawionych w dziele (prawdopodobnie z przypisywanymi im, rekonstruowanymi, rzekomymi intencjami) i ich działań illokucyjnych na zupełnie innym gruncie – przy charakterystyce stylów, konwencji (np. konwencji spójności tekstu i konwencji spójności świata przedstawionego) czy rodzajów literackich. Pojęcie intencji autorskiej w jego rozprawach literaturoznawczych w ogóle się nie pojawia. Kategorie udawania i fikcjonalizacji podmiotu w roli kryteriów odróżniania wypowiedzi literackiej od normalnych użyć języka zostały później poddane krytyce; zdaje z niej sprawę W. Tomasik (*op. cit.*).

[98] Zob. M. M. E a t o n, *Liars, Ranters, and Dramatic Speakers,* [w:] *Language and Aesthetics,* ed. R. R. Tilgham, Lawrence 1973, s. 61–62.

[99] Zob. M.-L. R y a n, *Toward a Competence Theory of Genre*, „Poetics" 1979, nr 2, s. 316–318; 329–330.

[100] N. C a r r o l, *Art, Intention, and Conversation,* [w:] *Intention and Interpretation*, s. 103.

[101] Zob. A. S a v i l l e, *The Place of Intention in the Concept of Art*, [w:] *Aesthetics,* ed. H. Osborne, Oxford 1972; S. H. Olsen*, Authorial Intention,* „British Journal of Aesthetics" 1973, nr 3. Można by uzupełnić te przestrogi np. uzasadnieniem podpowiedzianym przez R. O h m a n n a czy B. H e r r n s t e i n-S m i t h (zob. *On the Margins of Discourse*, s. 35–36): inaczej niż w przypadku „normalnych" wypowiedzi, których

Obydwaj badacze nie wykroczyli w swoich rozważaniach poza poziom trudno weryfikowalnej ogólności, toteż zarzucić im można dość bezceremonialne obchodzenie się z myślą teoretyków aktów mowy, mającą dla prezentowanych tez walor bardziej ornamentacyjny niż merytoryczny. Podobne wrażenie – przynajmniej odnośnie do omawianego tu filozoficznego zaplecza – wywołują niektóre rozprawy, mniej lub bardziej umiarkowanych intencjonistów-kontekstualistów, zebrane w tomie *On Literary Intention*[102]. Także Hermerén (w tekście napisanym w 1973 r.) zadowala się następującym stwierdzeniem:

teza, że błąd intencyjności jest rzeczywiście błędem powinna być uzależniona od teorii znaczenia. Jeśli przyjmuje się teorie znaczenia zbliżone do tych, które proponowali Austin, Grice, Searle i ich zwolennicy, uznaje się tym samym, że niektóre intencje autorskie są zawsze istotne; jeden przynajmniej rodzaj intencji jest tam wbudowany w samo pojęcie znaczenia. W takim ujęciu błąd intencyjności nie jest oczywiście błędem[103].

O jaki rodzaj intencji tutaj chodzi? Czy o intencje udawanych autorskich illokucji, które – zdaniem Johna Searle'a – współtworzą „dzieła fikcji” razem z „niemylącymi pseudowykonaniami” aktów mowy?[104] Czy może o złożone intencje illokucyjne, na których ufundowana jest fikcyjność – o illokucyjną, a więc intencyjną postawę autora wobec tekstu? Zresztą sam Searle również nie rozstrzygnął o konieczności dokonania jednoznacznego wyboru między tymi rodzajami intencji.

Elementarną zasadą jednej ze szkół krytyki literackiej jest to, że nie bierze się w rachubę intencji autora przy rozpatrywaniu dzieła. Zapewne jest taki poziom intencji, co do którego ten niezwykły pogląd jest trafny; zapewne nie powinno się rozpatrywać ukrytych motywów autora analizując jego dzieło, lecz na bardziej podstawowym poziomie jest sprawą absurdalną założenie, że krytyk powinien całkowicie ignorować intencje autora, skoro nawet taka sprawa jak identyfikowanie tekstu jako powieści, poezji, czy nawet zidentyfikowanie go jako tekstu wymaga odwołania się do intencji autora[105].

Prawie wszyscy inspirowani przez Austina badacze podkreślali różnice między wypowiedzią literacką a nieliteracką. Zastrzegali, że różnice te dotyczą literackich

---

fortunność określamy w relacji do ich rzeczywistego odniesienia, podmiotu, sytuacji – kontekst niezbędny do interpretacji wypowiedzi literackich (ich moc illokucyjna jest, wg Ohmanna, rzekomo mimetyczna) nie istnieje na zewnątrz nich, lecz jest przez nie wytwarzany lub, jak twierdzi Herrnstein-Smith, dostarczany wraz z nimi przez twórcę. „Mimesis – powiada Ohmann (*Literatura jako akt*, s. 281, 280) – odwraca normalny kierunek wnioskowania”, ponieważ tutaj „zakładamy, że wypowiedź będzie fortunna, i wnioskujemy o podmiocie mówiącym i świecie fikcyjnym z okoliczności, których wymaga fortunność aktów mowy”. Otrzymując „serię illokucji oddzielonych od ich faktycznego sprawcy”, czytelnik „opiera się na swej podświadomej znajomości konwencji – przeszłych i teraźniejszych, faktycznych i możliwych – na mocy których funkcjonują akty illokucyjne; i na tej podstawie buduje obraz świata implikowanego przez akty, które tworzą dzieło”, czyli właśnie ów kontekst, bez którego niemożliwe byłoby ich funkcjonowanie.

[102] Zob. A. J. C l o s e, *op. cit.*; G. H o u g h, *An Eighth Type of Ambiguity;* M. P e k h a m, *The Intentional? Fallacy?*; Q. S k i n n e r, *Motives, Intentions and Interpretations of Texts.*

[103] G. H e r m e r é n, *op. cit.*, s. 362.

[104] Zob. J. R. S e a r l e, *The Logical Status of Fictional Discourse,* „New Literary History” 1975, nr 1 (tłumaczenie: *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej,* przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2). Por. korekty, które wprowadza do tego przekładu W. T o m a s i k (*op. cit.*).

[105] J. R. S e a r l e, *op. cit.*, s. 312.

wypowiedzi fikcyjnych, które jednak nie mają żadnych właściwości semantycznych czy syntaktycznych pozwalających na wyodrębnienie ich spośród wypowiedzi innego rodzaju. Odmienność ta:

jest wyłącznie sprawą u ż y c i a j ę z y k a w określonym k o n t e k ś c i e, nie zaś cech substancjalnych, a o użyciu tym i jego rozpoznaniu decydują i n t e n c j e a u t o r a i kształtowana pod ich wpływem p o s t a w a o d b i o r c y. Dopiero w zależności od tego, k t o, d o k o g o, k i e d y i p o c o mówi

ustalić można, że mamy do czynienia z illokucjami fingującymi, quasi-aktami mowy, quasi-sądami[106]. Ten zatem rodzaj intencji, który brali pod uwagę teoretycy ze szkoły Austina w związku z wypowiedziami fikcyjnymi, dotyczy tylko pośrednio teorii znaczenia (w rozumieniu takim, jakim posługuje się Hermerén). Żaden z nich bowiem nie pokazuje, na drodze jakiego rozumowania można udawane illokucje uczynić przesłanką do wnioskowania o rzeczywistych intencjach znaczeniowych autorów tych wypowiedzi.

Literaturoznawcze zastosowania teorii aktów mowy zostały przyjęte w Polsce z dużym zainteresowaniem, które zaowocowało powszechnie znanymi, inspirującymi rozprawami, powstałymi w ramach komunikacyjnego podejścia do dzieła literackiego (jako „arcywypowiedzi") i w związku z teorią *mimesis* językowej. Jednakże problematyka intencji pojawiała się w nich okazjonalnie i nikt nie poświęcał jej szczególnej uwagi[107].

Intencja i teoria recepcji (*backlash* 3 – niezauważony)

Zainteresowania tą problematyką nie wzmogła również fala recepcjonizmu, w niektórych ujęciach stowarzyszona z teorią literackiej komunikacji. A przecież w nierzadko u nas przywoływanych pracach Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa pojęcie intencji – wielorako, choć nie zawsze jasno i konsekwentnie ujmowane – pojawiało się dość często. Nie może to dziwić, skoro przedmiotem ich rozważań były m.in. różnie ustanawiane relacje między możliwościami sterowniczymi instancji nadawczych i tekstu

[106] D. U l i c k a, *Mimetyczność i literackość. O Ingardenowskiej koncepcji języka w dziele sztuki literackiej*, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 2, s. 148; e a d e m, *Ingardenowska filozofia literatury w świetle teorii literatury jako aktu mowy,* [w:] *Poszukiwania teoretycznoliterackie,* red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Wrocław 1989. Artykuły zostały przedrukowane jako: *O różnych rozumieniach mimesis w dziele sztuki literackiej* (wersja zmodyfikowana) oraz *Literatura w świecie aktów mowy*, [w:] D. Ulicka, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa 1999. Problem intencji i intencjonalności (w różnych rozumieniach) pojawia się w wielu miejscach tej książki jako spajający rozważane zagadnienia szczegółowe *Leitmotiv*. O zbieżności teorii aktów mowy z charakteryzowaną w kategoriach fenomenologicznej filozofii języka teorią Ingardena zob. też *Rozdział I. Ingardenowska filozofia języka i literatury w świetle filozofii lingwistycznej.* O paralelności poszukiwań filozofii analitycznej i fenomenologii napisano już całe tomy. O związkach Searle'owskiego naturalistycznego podejścia do intencjonalności z analizami Husserla i różnych rozumieniach terminu intencjonalność w teorii literatury zob. m.in. E. L o b s i e n*, The 'intentional fallacy' revisited: on John Searle's Intentionality*, „Comparative Criticism" 1985, vol. 7.

[107] Wyjątek stanowi tu wspomniana już rozprawa A. O k o p i e ń-S ł a w i ń s k i e j oraz inne prace tej autorki (zob. *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998). Intencja komunikacyjna jest wpisana w definicję dzieła literackiego jako wypowiedzi. Trzeba jednak pamiętać, że chodzi tu o wypowiedź szczególnego rodzaju, przekraczającą i modyfikującą warunki zwykłej wypowiedzi.

a aktywnością odbiorców[108]. Estetyka recepcji wiąże się jednak przede wszystkim – na co wskazuje nazwa nadana tej szkole badań literackich – z zakwestionowaniem takiego ich modelu, w którym centrum zainteresowania stanowił tekst i procesy jego wytwarzania. Mogłoby się zatem wydawać, że zagadnienie intencji autorskiej nie powinno zaprzątać uwagi badaczy skupionych przede wszystkim na zadaniach reorientacji nauki o literaturze na rzecz problematyki odbioru oraz jego historycznych, społecznych i indywidualnych uwarunkowań. Stało się jednak inaczej. Kwestia intencji i ewentualnej potrzeby respektu dla niej okazała się istotna zwłaszcza wtedy, gdy próbowano samokrytycznie powstrzymać nadmierną ekspansję ujęć recepcjonistycznych. Można było tego dokonać, wyraźnie wyodrębniając ich przedmiot i określając granice stosowności. Miały się one pokrywać z granicami oddzielającymi od siebie takie rodzaje odbioru tekstów literackich, dla których pojęcie autorskiej intencji jest relewantne, od takich, dla których jest nierelewantne. Rozważania nad pojęciem intencji były tu zatem prowadzone jakby przy okazji czy na marginesie rozważań nad innymi problemami.

Günter Grimm w *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*[109] ze szczególną ostrożnością i pieczołowitością (choć nie zawsze klarownie) roztrząsał zagadnienia związane z tym pojęciem. Funkcją jego drobiazgowej analizy oraz dociekań nad zakresem, w jakim intencja pełnić może rolę instancji weryfikującej potencjalne wykładnie tekstu, było rozróżnienie między interpretacją a recepcją, między zadaniami hermeneutycznymi a zadaniami historyczno-społecznymi, stawianymi badaniom nad recepcją. Intencja w roli instancji pojawia się w związku ze spornym problemem adekwatności interpretacji czy konkretyzacji[110].

> [Z] punktu widzenia estetyki recepcji intencja autorska odgrywa każdorazowo tylko taką rolę, jaką przyznaje jej odbiorca w ramach swojej specyficznej recepcji tekstu[111].

Grimm – podobnie jak inni autorzy starający się zachować równowagę między stanowiskiem estetyczno-produkcyjnym i estetyczno-recepcyjnym, których to poglądy referuje i obszernie cytuje – zakwestionował tezę Isera o konstytuowaniu się struktury

---

[108] Zob. R. Handke, *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie estetyki i recepcji oddziaływania*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992.

[109] München 1977 (tłumaczenie fragmentów książki: *Recepcja a interpretacja,* przeł. K. Jachimczak, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą,* oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1992). Czytelników zainteresowanych bardziej szczegółowymi wywodami na temat intencji autorskiej odesłał Grimm do niemieckiego przekładu *Validity in Interpretation* Hirscha, który ukazał się w 1972 r. pt. *Prinzipien der Interpretation.*

[110] Przy lekturze rozpraw niemieckich literaturoznawców odnosi się wrażenie, iż terminy te albo używane są synonimicznie, albo interpretację traktuje się jako uregulowane działanie poznawcze o falsyfikowalnych efektach zupełnie różne od konkretyzacji, tj. dowolnego działania recepcyjnego, albo wreszcie utożsamia się interpretację historyczną (w przypadku ujmowania tego tylko jej rodzaju jako uprawnionego) z konkretyzacją adekwatną. Osobne zagadnienie stanowi wątpliwy związek rozmaitych wykładni pojęcia konkretyzacji z jego rozumieniem zaproponowanym przez Ingardena.

[111] G. Grimm, *Recepcja i interpretacja*, s. 232.

sensów tekstu, włącznie z jego intencją, dopiero w odbiorze[112]. Do ustaleń tych badaczy odwoływał się Grimm również wtedy, gdy rozgraniczał dwa, nierównoważne dla opartej na intersubiektywnym rozumieniu „adekwatnej interpretacji", rodzaje intencji. Pierwszy z nich to odnosząca się do tekstu intencja autorska w węższym znaczeniu („zamiar autorski"). Drugi – to intencja autorska w ujęciu szerszym („indywidualny, autorski kod A", „historyczna intencjonalność tekstu").

Intencję-zamiar rozumie Grimm jako sformułowaną *expressis verbis* wypowiedź o tym, co autor „chce urzeczywistnić w swoim tekście". Ma ona charakter zewnątrztekstowy lub „względnie zewnątrztekstowy", gdy udostępniona jest „w odnoszących się do tekstu wstępach, wprowadzeniach i posłowiach lub w komentarzach i uwagach sporządzonych przez autora specjalnie do tego tekstu"[113]. Jak wielu innych literaturoznawców, również Grimm przestrzegał przed zwodniczym działaniem tego typu wypowiedzi i w efekcie odmawiał im możliwości pełnienia funkcji instancyjnej[114].

Może – a nawet w określonych warunkach powinna – pełnić taką funkcję intencja w rozumieniu szerszym. Chodzi tu o „zamiar komunikacyjny" autora manifestowany w tekście, dający się wyprowadzić z jego budowy i właściwości. Jedyną możliwą formą uchwycenia tej wewnątrztekstowej intencji jest rekonstrukcja uwzględniająca genetyczną sytuację komunikacyjną. Pominięcie pierwotnego kontekstu, twierdzi Grimm, grozi niebezpieczeństwem powrotu do myślenia o dziele w kategoriach autonomiczności i immanentnego oglądu. Rozpoznanie tekstowych wykładników autorskiej intencji bez brania pod uwagę kontekstu, w którym jest ona usytuowana, byłoby niewykonalne.

Intencje są związane z podmiotami. Co do tego niemieccy teoretycy interpretacji i recepcji byli na ogół zgodni. Wszyscy jednak podkreślali, że realnemu autorowi w sposób naturalny przysługują tylko deklarowane zamierzenia. Intencje wewnątrztekstowe można przypisać jedynie wewnątrztekstowemu autorowi „abstrakcyjnemu" [*abstrakten Autor*].

Wypowiedź o przejawiającej się w tekście intencji autora realnego nie jest możliwa (przynajmniej w przypadku czytelnika odbierającego tekst bez jakichkolwiek środków pomocniczych)[115].

---

[112] Zob. m.in.: H. Link, *Die Appellstruktur der Texte und ein Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft?*, „Jahrbuch der deutschen Schiller-gesellschaft" 1973 (17); *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976; H. U. Gumbrecht, *Konsequenzen der Rezeptionsästhetik, oder Literaturwissenschaft als Komunikationssoziologie* oraz K. Stierle, *Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?*, „Poetica" 1975 (7), z. 3–4; F. van Ingen, *Die Revolte des Lesers oder Rezeption versus Interpretation. Zu Fragen der Interpretation und der Rezeptionsästhetik*, „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik" 1974 (3). Por. W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkunsbedingung literarischer Prosa,* [w:] *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis,* hrsg. R. Warning, München 1975 (i trzy tłumaczenia tej rozprawy: *Apelatywna struktura tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980 z. 1; *Apelacyjna struktura tekstów,* przeł. W. Bialik, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia,* wyb., oprac., wstęp H. Orłowski, Warszawa 1986; *Apelatywna struktura tekstów,* przeł. M. Kłańska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą,* t. IV, cz. 1).

[113] G. Grimm, *op. cit.*, s. 227.

[114] Przyznaje jednak, że chociaż intencja (jako zamiar) nie może uzasadniać poprawności interpretacji, to – zastosowana w praktyce – przekonuje do ewentualnego zanegowania interpretacji (*ibidem*, s. 38).

[115] *Ibidem*, s. 232.

Grimm nie wyjaśnił jednak, jak rozumie owe środki, którymi mogliby się wspierać inni czytelnicy? Czy należy do nich właśnie wiedza o kontekście powstania utworu, o innych dziełach twórcy interpretowanego tekstu, pozwalająca odnaleźć wspólny dla nich specyficzny „kod A, który *implicite* zawiera intencję autorską, nie musząc jej eksplikować (a nawet intencja wyrażona *explicite* może się zasadniczo różnić od intencji konstytutywnie implicytnej)”[116]? Czy też chodzi raczej o możliwość wnioskowania o autorze realnym i jego intencjach na podstawie tego konstruktu, jakim jest autor abstrakcyjny, „przez syntezę z informacjami zewnątrztekstowymi”, dotyczącymi również eksplicytnego autorskiego zamiaru? Takie rozwiązanie proponowali – aprobatywnie chyba przez Grimma cytowani – Hannelore Link[117] i Ferdinand van Ingen, który pod pojęciem intencji rozumie to, co w tradycji retorycznej określano jako „przekształconą w tekst” *voluntas auctoris*[118]. W niej zawiera się zamiar fundujący komunikację i oddziaływanie na pewną docelową publiczność.

Grimm jednak wolał eksponować kwestię nieuniknionego, jego zdaniem, rozziewu między intencją autora realnego a intencją autora abstrakcyjnego i niechętnie wykraczał poza bezpieczny wewnętrzny obieg komunikacji. Dopełnił jego obraz, różnicując ekwiwalentne względem dwu typów intencji kategorie odbiorcze. Pierwszemu (zewnętrztekstowemu) odpowiadać ma czytelnik „zamierzony” [*intendierten*], drugiemu (wewnątrztekstowemu) – implikowany [*implizierten*]. W ten sposób, usiłując pozostać w zgodzie z modelem ujmowania podmiotu dominującym w dyskursie teoretycznoliterackim, uszczelniał granice między wnętrzem i zewnętrzem tekstu. Z drugiej natomiast strony, protestując przeciw koncepcjom neoautonomii literatury, próbował przez mocne osadzenie utworu i jego autora w macierzystym kontekście owe granice uczynić bardziej przepuszczalnymi. Taka ambiwalencja – dość charakterystyczna dla traktowania związanych z autorską intencją zagadnień, nasilająca się w miarę upływu czasu – nie jest, jak widać, zależna od kierunków w badaniach literackich i kręgów kulturowo-językowych, w których się one zrodziły.

Intencja i strukturalizm(-y) wraz z semiotyką

Przywołana powyżej kategoria ‘autora abstrakcyjnego’, „cywilizująca” teoretycznie pojęcie autora, przypomina po raz któryś, że nie usiłowałam jeszcze przyjrzeć się bliżej tym dwudziestowiecznym orientacjom badawczym, które w eksmitowaniu realnego twórcy, a wraz z nim jego rzeczywistych intencji semantycznych, miały największe bodaj osiągnięcia. Zrodzona w ich łonie doktryna „śmiercioautoryzmu”

[116] *Ibidem*, s. 228.

[117] Zob. *Rezeptionsforschung*, rozdział: *Das Verhältnis zwischen dem realen Autor und dem abstrakten Autor*. Por. G. G r i m m, *op. cit.*, s. 227.

[118] Zob. *Die Revolte des Lesers...*, s. 89, 131 i n. Por. G. G r i m m, *op. cit.*, s. 234–235, 239–240.

(*death-of-author-ism*)[119] zrobiła tak oszałamiającą karierę, a co za tym idzie wywołała tak ogromną dyskusję, że w ślad za nią musiały pojawić się jej krytyczne omówienia. Przypominano w nich też wcześniejsze, nie zawsze udane, próby ocalenia chociaż ułamka autorskiego autorytetu podejmowane głównie w kręgu strukturalno-komunikacyjnym[120].

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że w zasadzie strukturaliści nie zajmowali się autorskimi intencjami. Uznawszy ich status za czysto mentalny, pogrzebali je razem z genetyzmem i psychologizmem. Fikcjonalne teksty literackie były przez nich ujmowane jako bardziej niż inne „osierocone" – nie tylko z powodu pisemności (oddalającej od źródła, a zatem i od możliwości uczynienia intencji przejrzystą), ale przede wszystkim z racji swoistości konstruowanych przez nie przedmiotów[121]. Kwestią jeszcze bardziej fundamentalną była tu idea samowystarczalności języka, zgodnie z którą znaczenia nie są determinowane przez podmiotowe intencje, lecz przez autarkiczny s y s t e m.

---

[119] Taką nazwę ukuł dla niej J. L e v i n s o n (*Intention and Interpretation. A Last Look*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 240). Pochodzi ona oczywiście od, pełniącego już funkcję toposu, tytułu sławnego Barthes'owskiego eseju: *La mort de l'auteur*, „Manteia" 1968, V; pierwodruk: *The death of the author*, „Aspern Magazine" 1967; i – wreszcie – polski przekład M. P. Markowskiego: *Śmierć autora*, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2). J. H o l t (*The Marginal Life of the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, ed. W. Irwin, Westport CT–London 2002), proponując, by „the death of the author thesis" określać skrótem DOA, podkreślał jej ekspansywność, rzekomą tajemniczość i wiązane z nią „zagrożenia".

[120] Zob. m.in.: S. S a w i c k i, *O sytuacji w metodologii badań literackich,* „Ruch Literacki" 1993, nr 6 oraz wcześniejsza rozprawa tego autora: *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] *Poetyka. Interpretacja. Sacrum,* Warszawa 1981. Por. *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze,* red. E. Kuźma, M. Lalak, Szczecin 1991; *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku,* red. M. Lalak, Szczecin 1993; *Ja, Autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej,* red. D. Śnieżka, Warszawa 1996; artykuły M. C z e r m i ń s k i e j i E. K a s p e r s k i e g o, [w:] *Kryzys i przełom. Studia z teorii i historii literatury,* red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994; artykuły: wstępny – W. B o l e c k i e g o oraz J. A b r a m o w s k i e j, K. B a r t o s z y ń s k i e g o, R. N y c z a (które znaleźć też można w pokonferencyjnej książce *Ja, Autor...*), zebrane pod hasłem „tropienie podmiotu" w „Tekstach Drugich" 1994, nr 2; M. D e l a p e r r i è r e, *W poszukiwaniu autora. Gry i stawki polskiej literatury współczesnej*, [w:] e a d e m, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998. Zob. też wnikliwe studium S. B u r k e' a, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh 1993) i inne – oprócz przywołanego powyżej eseju J. Holta – rozprawy zebrane w tomie *The Death and Resurection of the Author?* Pośród nich szczególny nacisk na ideologiczne uwikłania problemu autorstwa – na implikacje wynikające z łączenia tego pojęcia z kapitalistyczną czy burżuazyjną ideologią (s. 320–321) i pułapki związane z niepotrzebnym i nieodpowiednim zawłaszczeniem politycznego słownika, polegającego na ujmowaniu roli autora i jego intencji w, fikcyjnych w gruncie rzeczy, kategoriach restrykcji, represji, przymusu, kontroli, znęcającego się nad słabszymi autorytetu (s. 330–331) – kładzie P. L a m a r q u e. Jego artykuł *The Death of the Author: An Analytical Autopsy* (pierwodruk „British Journal of Aesthetics" 1990, nr 4) stanowi wyjątkowo pedantyczny rozbiór tez zawartych w głośnych tekstach R. Barthes'a i M. F o u c a u l t (*What is an Author?* (1969), [w:] *The Foucault Reader,* ed. P. Rabinow, London 1986; pierwodruk: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, „Bulletin de la Société française de philosophie" 1963, no 3. Tłumaczenie: M. P. Markowski, *Kim jest Autor?*, [w:] M. F o u c a u l t, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999). Analizowali je również (m.in.): M. C o u t u r i e r, *La Figure de l'auteur*, Paris 1995; J.-N. M a r i e, *Le nom de l'auteur*, [w:] *Penser de sujet aujourd'hui*, red. E. Guibert-Śledziewski, Paris 1988. Z powstałych w kręgu francuskiego strukturalizmu i poststrukturalizmu wypowiedzi nt. „k r y z y s u p o d m i o t u (w co najmniej trojakiej formie: załamania idei kartezjańskiego «*ego cogito*», dezintegracji «ja» mówiącego w literaturze i kresu intencji autorskiej jako kryterium poprawności interpretacji)" – ściśle powiązanego z trzema innymi kryzysami: *mimesis*, znaku i klasycznej hermeneutyki – najpełniej zdała sprawę, ukazując ich źródła, motywacje i konsekwencje, A. B u r z y ń s k a w książce *Dekonstrukcja i interpretacja* (Kraków 2001, zwłaszcza s. 153–192).

[121] Zob. J. C u l l e r, *Structuralist Poetics. Structuralizm. Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, NY 1975, s. 133.

Błędem byłoby jednak traktowanie wszelkich orientacji strukturalnych czy strukturalno-semiotycznych jako zdecydowanie antyintencyjnego monolitu. Z pewnością nie mieści się w takiej charakterystyce Jana Mukařovský'ego funkcjonalistyczna koncepcja „gestu semantycznego”. Stanisław Dąbrowski, analizując *Tezy Praskiego Koła*, wyinterpretował z propozycji Prażan następującą charakterystykę wypowiedzi:

> Wypowiedź jest w swej f u n k c j i pochodną zamiaru (intencji) podmiotu mówiącego i wyjaśnia się w swym zaistnieniu i charakterze właśnie przez odniesienie do zamiaru. Ale zarówno rodzaje wypowiedzi, jak też rodzaje intencji ulegają społecznej stereotypizacji, stanowiącej warunek skutecznego działania (funkcjonowania) wypowiedzi, a także (co oczywiste) stereotypizacji ulegają odpowiedniości między rodzajami wypowiedzi a rodzajami zamiarów. Dzięki temu zamiar podmiotu mówiącego daje się z dużym prawdopodobieństwem odczytać z jakości samej wypowiedzi, a w konsekwencji staje się możliwa teoretycznoliteracka konstrukcja podmiotu mówiącego wypowiedzi, jako domniemanego (*vel*: implikowanego) dyspozytora gestu semantycznego: zasady konstrukcyjnej dzieła[122].

Pojęcie intencji pojawia się zatem także u badaczy spod znaku strukturalizmu. Chodzi tu jednak zawsze o intencję: 1) mającą swoje tekstowe – systemowe i/lub pragmatyczne skonwencjonalizowane wykładniki; 2) połączoną z różnie nazywanym i definiowanym fetyszem całej nowoczesnej teorii literatury, czyli wewnątrzjęzykowym czy wewnątrztekstowym podmiotem. Taka tradycja jej rozumienia obowiązuje też w ramach komunikacyjnej, inspirowanej nie tylko ujęciami strukturalnymi, teorii dzieła literackiego osadzonej w komunikacyjnej teorii wypowiedzi. Wypowiedź w odróżnieniu od zdania czy tekstu jest zawsze „do kogoś przez kogoś skierowana, przy czym określenie »skierowanie« zakłada pewną intencję komunikacyjną” – pisze Aleksandra Okopień-Sławińska[123]. Skonwencjonalizowanymi sposobami utekstowienia takich intencji są, tu powtarza znaną tezę Bachtina, gatunki mowy[124].

---

[122] S. D ą b r o w s k i, *Kontrteksty teoretycznoliterackie*, Wrocław 1983, s. 138. Por. *Thèses*, [w:] *Mélanges linguistiques dédies au Premier Congrès des Philologues Slaves. Travaux du Cercle Linguistiques de Prague. 1*, Prague 1929, s. 7 i *Tezy Praskiego Koła*, przeł. W. Górny [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, W. Górny, Warszawa 1966, s. 43. We fragmencie *Tez* – cytowanym przez Dąbrowskiego w oryginalnej wersji francuskiej – ich autorzy stwierdzają, że „intencja podmiotu mówiącego jest objaśnieniem [*explication*], które wydaje się [tu] najdogodniejsze i jest najbardziej naturalne”. Drugim pojęciem, równie ważnym jak intencja, które trzeba brać pod uwagę przy analizie lingwistycznej (analizie mowy jako wyrazu [*expression*] i komunikacji) jest ‘f u n k c j a’.

[123] *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnych teorii dzieła literackiego*, s. 231.

[124] „S t o p i e ń z r o z u m i a ł o ś c i w y p o w i e d z i z a p e w n i a n y p r z e z r e g u ł y s y s t e m o w e j e s t [...] o g r a n i c z o n y [...]. Zależność od systemu nie wyjaśnia pragmatycznego znaczenia wypowiedzi ani też jej efektów referencyjnych, nie tłumaczy, jakim dokonaniem komunikacyjnym jest ta właśnie wypowiedź, nie dociera do żadnych motywów jej powstawania, nie ukazuje jako spełniającego się w czasie tworu indywidualnego [...] ani też nie oświetla jako rozciągłej i skończonej konstrukcji semantycznej. Tym bardziej nie określa jej miejsca wśród innych wypowiedzi. Wszystkie te jakości znaczeniowe ujawniają się dopiero poprzez ustosunkowanie wypowiedzi do założonej lub rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej właściwej jej tworzeniu i odbiorowi, w tym także poprzez jej ustosunkowanie do wzorców gatunkowych” (*ibidem*, s. 243; podkr. moje). O związanych z odmiennością gatunkową różnicach w statusie komunikacyjnym tekstów artystycznych pisał też J. I. L e w i n (*Liryka w świetle komunikacji*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 279–280), nazywający intencyjnym ten aspekt czy punkt widzenia przy rozpatrywaniu tekstu, dotyczący „obszaru semantyki »głębi« (intencjonalnej)”, w którym bierze się pod uwagę „»w jakim celu« został ten tekst stworzony i kto jest »przewidywany« jako jego czytelnik; z aspektem tym związane są takie postacie, jak »implikowany« autor [...] oraz »implikowany czytelnik« [...]”. Lewin odróżnia ten „pośredni”

Znacznie wcześniej wyraźne pytanie o to, „jaką rolę spełnia w analizie dzieł sztuki słowa znajomość »intencji«" autora postawił Edward Balcerzan[125]. W jego odpowiedzi nie było – podobnie jak u badaczy, którzy w latach siedemdziesiątych zajmowali się intencją przy okazji rozważań nad estetyką recepcji i oddziaływania[126] – żadnych śladów odniesień do dyskusji absorbującej estetyków i literaturoznawców anglosaskich. Balcerzan odwoływał się przede wszystkim do prac formalistów i strukturalistów rosyjskich. Argumentacja, jaką wspierał swój antyintencjonizm Borys Tomaszewski – nie nazywając tak oczywiście własnego stanowiska – nie różniła się właściwie od uzasadnień nowokrytycznych.

Celowość wewnętrzna chwytu artystycznego wcale nie jest tym samym, co osobiste zamierzenie [...]. Każdy pisarz doskonale wie, że nie zawsze wychodzi to, co zostało pomyślane. Dlatego wcale nie zamiar autora i wcale nie ten szlak, którym autor dotarł do swego utworu, określają sens dzieła [...] Liczy się utwór tak, jak wyszedł, i jego celowość wewnętrzną poznajemy poprzez analizę tego, co sugeruje on idealnemu czytelnikowi [...]. Nie to jest ważne, dokąd autor celuje, lecz to, dokąd trafia![127]

W ramach „deterministycznej koncepcji procesu twórczego" usytuował Balcerzan (metaforyczną) kontrargumentację Lichaczowa, który pisał:

[a]by zrozumieć, „dokąd trafił autor", trzeba badać i to, jak on celował, i to, jaką miał „strzelbę", i całą sumę warunków, które miały wpływ na „lot pocisku"[128].

Dla autora *Stylu i poetyki...* taka kwalifikacja Lichaczowowskiego „intencjonizmu" stanowiła wystarczający powód do jego odrzucenia:

[p]ozostając [...] przy metaforyce „poligonowej" wypada stwierdzić, że między aktem twórczym a dziełem literackim zachodzi taka mniej więcej różnica, jak między zamiarem strzelca, mechanizmem broni palnej i prawami balistyki a między śmiercią, przez ten układ nadawczy wywołaną[129].

---

aspekt od aspektu wewnętrznego, dotyczącego „sfery semantyki", czyli relacji między postaciami bohaterów, oraz od zewnętrznego, dotyczącego „sfery pragmatyki", tj. stosunków komunikacyjnych między rzeczywistym autorem i rzeczywistym czytelnikiem – stosunków nie rozpatrywanych jednak w kategoriach intencyjnych. Por. A. Okopień-Sławińska, *O postaciach znaczenia wypowiedzi* ([w:] eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*), gdzie jako dokument znaczenia pragmatycznego traktowana jest sama wypowiedź, a „realne sytuacje oraz osoby nadawcy i odbiorcy, ich prawdziwe doświadczenia, przeżycia, działania, intencje itp." sprowadzone są „do ról nadawcy i odbiorcy [...] Wizerunek wpisanego w wypowiedź odbiorcy jest wizerunkiem zaprogramowanym, wynikiem utrwalonej w znakach intencji nadawcy" (s. 41).

[125] *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968, s. 14.

[126] Z wyjątkiem gestu Grimma, odsyłającego do ustaleń Hirscha.

[127] Cyt. za E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 21. Balcerzan cytuje tę wypowiedź za: D. S. Lichaczow, *Tiekstołogija*, Moskwa–Leningrad 1962, s. 33–34.

[128] D. Lichaczow, *op. cit.*, s. 35.

[129] E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 22. Przytaczając w całości tę wymianę zdań, która przybrała kształt wojny na metafory, polegającej na ich dozbrajaniu i rozbrajaniu (bardzo interesująco opisała ten mechanizm wykorzystywania perswazyjnych funkcji metafory T. Dobrzyńska, *Metafory wartościujące w publicystyce i wypowiedziach polityków* [w:] *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze,* Warszawa 1994, s. 144–149), chcę zwrócić uwagę na mocną retorykę strukturalistycznego dyskursu. Kulinarno-mechanicystyczne porównanie z *The Intentional Fallacy* (s. 157): „Ocenianie wiersza jest jak ocenianie puddingu czy maszyny. Wymaga się by funkcjonowały" (albo „działały"), w którym z pewnością dalekim echem pobrzmiewa znana maksyma („the proof of the pudding is in the eating") – wypada przy tej retoryce blado i niefortunnie (nie bardzo wiem, na czym miałoby polegać funkcjonowanie puddingu).

Balcerzana nie interesowały genetyczne ujęcia wytworów kreacyjnego procesu. Przeciwstawił im własną – strukturalistyczną koncepcję relacji między „Nadawcą” a dziełem. Ujawnioną twórczą myśl, wolę, program poetycki – wszystko to, co określa się mianem zamierzeń autora – potraktował jako pomocniczy „układ odniesienia”, czyli „tło interpretacyjne” dla informacji, które można wywieść z tekstu. Nie usunął zatem zewnątrztekstowych „ujawnień” intencji z pola uwagi literaturoznawcy. Starannie jednak wyznaczył zakres, w jakim mogą one wypełniać przyznane im służebne, konsultacyjne funkcje. „Podstawą rekonstrukcji badawczej” bowiem „jest wewnętrzna intencja, która manifestuje się w szeregu chwytów”. Wiedza o woli „Nadawcy” może odbiorcę jedynie na tę „wewnętrzną teleologię” naprowadzić albo potwierdzić samodzielne odkrycie. „Nie może jej natomiast obalić!”[130].

Dysponentem „wewnętrznej intencji” na pewno nie jest podmiot wypowiadawczy. Balcerzan przypisuje ją (chyba?) inferowanemu „[z] układu znaków wewnątrztekstowych” konstruktowi, tj. „autorowi wewnętrznemu”[131]. Jest on nie tylko „gospodarzem [...] konwencji” literackiej i „regulatorem chwytów”, ale też „projekcją nadawczego układu autorskiego”, a nawet „– mimo wszystko, wbrew ideom dehumanizacyjnym – pewną projekcją osobowości twórczej”[132].

W opublikowanym w 1966 r. artykule *Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego* Edward Balcerzan zastanawiał się nad tym, „jak uposażony bywa komunikat (dzieło literackie), by jego odbiorca, immanentny dla danego dzieła, *resp.* badacz literatury, który pragnie odczytać intencje nadawcy (autora), odczuł dane elementy świata przedstawionego jako szczególnie ważne, ważniejsze od innych”[133].

Te „»miejsca« w strukturze komunikatu”, które „narzucają odbiorcy sugestię” szczególnej doniosłości pewnych elementów, nazwał – posługując się terminologią z zakresu teorii informacji – „sygnałami ważności”. Zaliczył do nich pewne zabiegi kompozycyjne, stylistyczne, typograficzne i przede wszystkim tytuły, poddtytuły, motta i komentarz autorski[134]. Zaznaczył przy tym, że mogą to być wskazówki zwodnicze, wyprowadzające czytelnika „w pole”. „Sygnały ważności” pochodzą niewątpliwie od autora, ale ponieważ w tekście jawić się mogą jedynie jako projekcja autorskich działań, przeistaczają się – na mocy strukturalistycznych pryncypiów – w „obraz autora”, tj. w „autora wewnętrznego”[135]. Sygnały, które stają się autorem (choćby i wewnętrznym) to niezbyt chyba fortunna

---

[130] E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 22.

[131] *Ibidem*, s. 19.

[132] *Ibidem,* s. 25, 26.

[133] *Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego,* [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu,* red. J. Trzynadlowski, Warszawa 1966.

[134] W tym „komentarz przypisów autora, które nie są ściśle wewnętrznym elementem dzieła (choć mogą nim być, jak w przypadku *Pałuby* K. Irzykowskiego czy *Ziemi jałowej* T. Eliota), lecz nie są też ani dla badacza, ani dla czytelnika elementem w tym samym stopniu zewnętrznym, co przypisy wydawcy” (*Styl i poetyka...*, s. 24–25).

[135] Por.: „Sygnały ważności, które ponad lokalnymi sensami kolejnych słów i zdań czytamy jako: »Uwaga, mówi się o czymś ważnym« bądź: »uwaga, ważność tej oto informacji jest pozorna«, bądź wreszcie: »uwaga, poprzedni sygnał ważności był błędny«, cała ta sieć ostrzeżeń, pułapek i wskazówek jest projekcją nadawczego układu autorskiego. A więc: »obrazem autora« lub właśnie »autorem wewnętrznym«” (E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 25).

formuła. Utrudniała ona dodatkowo rozeznanie co do rzeczywistego charakteru relacji między zewnętrzną i wewnętrzną intencją oraz empirycznym i tekstowym autorem w koncepcji Balcerzana[136].

Do zagadnień związanych z kwestią intencji wrócił Edward Balcerzan po trzydziestu latach w rozprawie: *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana*, poświęconej mechanizmom komunikacji literackiej w Polsce XX w. Antynomia postawy intencjonistycznej i recepcjonistycznej została w niej uznana za „fundamentalny problem całej komunikacji literackiej". Jest to problem, który „[n]ikogo nie omija – ani pisarzy, ani krytyków, ani czytelników"[137].

Wyznawców orientacji intencjonistycznych łączy przeświadczenie o tożsamości i niezmienności „znaczenia literackiego" zgodnego z intencją komunikacyjną zakodowaną w dziele – w jego poetyce. Zadaniem odbiorcy jest, a raczej powinno być, podporządkowanie się tej dyspozycji. Wierność wobec niej „musi być" jednak „twórcza (wyzwalająca aktywność epistemologiczną)"[138]. Fundatorem i patronem polskiego intencjonizmu uczynił Balcerzan Karola Irzykowskiego. Wykład zasad postępowania krytycznego przedstawiony w *Beniaminku* wyrażać miał „istotę przekonań intencjonistycznych"[139].

Za jeden z podstawowych problemów, jakie wyłoniły się w procesie rozwijania i uzasadniania tych przekonań przez następców Irzykowskiego, uznał Balcerzan brak zgody co do „»własności« paradygmatu, który określa znaczenia literackie"[140]. Czy paradygmat ów „należy" do indywidualnego, niezależnego autora? Czy do połączonej tym samym programem artystycznej wspólnoty (grupy, pokolenia)? Pozytywna odpowiedź na pytanie pierwsze konstytuuje „intencjonizm personalistyczny" (dotyczący np. skamandrytów); na pytanie drugie – „intencjonizm kolektywistyczny" (charakteryzujący np. zwrotniczan). Można by, jak przypuszczam, pogodzić te przeciwstawne stanowiska, odwołując się do Balcerzanowskiej kategorii „autora wewnętrznego", który „w jednym utworze" jest „zawsze jeden"[141]. Intencją autora późnostrukturalnej rozprawy *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana* nie było jednakże uzasadnianie i doskonalenie własnej intencjonistycznej argumentacji, lecz m.in., jak pisze, sproblematyzowana rekonstrukcja profesjonalnej i pozaprofesjonalnej świadomości oraz postaw uczestników literackiej komunikacji. Badacz nie piętnuje tu triumfu recepcjonizmu (spod źródłowego patronatu Boya – głównego przeciwnika Irzykowskiego), postawy, której sprzyja, jak konstatuje, „szok wolnorynkowy". Stwierdza nawet – w nowym, liberalnym duchu – że żadnej z opisanych

---

[136] Koncepcji sformułowanej na użytek badania dwujęzycznego przekazu wielotekstowego opatrzonego hasłem autorskim „Jasieński". O ewolucji (ostrożnej) poglądów Balcerzana na temat miejsca autora i jego biografii, ale bez uwzględniania problematyki intencji, w badaniach literackich pisała M. Czermińska, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich,* [w:] *Kryzys czy przełom.*

[137] E. Balcerzan, *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana*, [w:] idem, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1977, s. 149.

[138] *Ibidem*, s. 153.

[139] *Ibidem*, s. 150. Zob. też K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, Kraków 1976, s. 342.

[140] E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 150.

[141] E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, s. 25.

postaw czy żadnemu z komunikacyjnych mechanizmów nie można przypisać rangi najwyższej skuteczności. „Dopiero w skrzyżowaniu sprzecznych linii myśli dzieło żyje najdłużej i najintensywniej” – tak brzmi zdanie kończące rozprawę[142].

Recepcjonizm to postawa oparta na przekonaniu, wedle którego to nie tekst, lecz jego użytkownicy rozstrzygają o znaczeniach gotowego dzieła. Tendencja ta objawia się w dwóch odmianach. Pierwszą, nazwaną przez Balcerzana „recepcjonizmem detektywistycznym”, reprezentują ci „użytkownicy” tekstów, którzy akceptują tezę o intencjach ulokowanych w strukturze utworu. Uznają je jednak za niegodne dociekań. Interesuje ich tylko to, co ich zdaniem „autor ukrył przed czytelnikami (lub co usiłują ukryć badacze – spiskujący przeciw prawdom mało patetycznym)”.

„Recepcjonizm artystyczny” – druga odmiana recepcjonizmu – zasadza się na przeświadczeniu o beznadziejności poszukiwań znaczeń zainstalowanych w dziele, które „można jedynie przetworzyć, przeredagować na język własnych doświadczeń i wyobrażeń, odpowiedzieć artyzmem odbioru na artyzm nadania, dokonując »twórczej« zdrady”[143].

Konieczność stawienia oporu tendencjom analogicznym do tych, które Edward Balcerzan określał mianem recepcjonizmu, najwyraźniej bodaj na gruncie strukturalno-semiotycznym[144] zadeklarował Umberto Eco. Jego, skierowana przeciw wszelkim „nadinterpretacjom” i przeciw dowolnemu, nieekonomicznemu „używaniu” tekstu, koncepcja interpretacji, którą można sfalsyfikować jako niezgodną z intencją tego tekstu, bardzo przypomina w ogólnych zarysach wczesnostrukturalny projekt Balcerzanowski. W sposób systematyczny pojęcie intencji tekstu wprowadził Eco do swojej koncepcji stosunkowo późno. Wcześniej zainteresował się krytycznie „intencją czytelnika”[145], protestując przeciw nadmiernemu eksponowaniu jego praw – kosztem lekceważonego dzieła. Wyznawał przy tym samokrytycznie, że pewien wpływ na ten stan rzeczy miały: koncepcja dzieła otwartego i rozwijana przez niego Peirce'owska idea nieograniczonej semiozy. Decydującą rolę w rozstrzyganiu o zakresie tych praw przyznał „tekstowemu współdziałaniu interpretacyjnemu” opisanemu dokładnie, na materiale utworów narracyjnych, w *Lector in fabula.* Protagonistami owej współpracy uczynił Modelowego Autora i Modelowego Czytelnika definiowanych jako strategie dyskursu (strategie tekstowe). Hipotezę na temat swego Czytelnika formułuje i, by tak rzec, tekstowo „strategicznie” modeluje autor empiryczny, określając jednocześnie siebie samego jako sposób tekstowego działania. Czytelnik empiryczny zaś formułuje własną hipotezę swojego Autora Modelowego, „wyprowadzając ją z danych strategii tekstowej”[146] (czyli wygląda na to, że wyprowadza strategię tekstową z danych strategii tekstowej?)[147].

---

[142] E. Balcerzan, *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana*, s. 163.

[143] *Ibidem*, s. 155.

[144] O stosunku Eco do strukturalizmu zob. P. Bondanella, *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 1997, s. 65–77.

[145] Zob. U. Eco, *Intentio Lectoris. The State of Art*, [w:] *Recoding Metaphysics. The New Italian Philosophy*, ed. G. Borradori, Evanston 1988.

[146] U. Eco, *Lector in fabula*: *la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979; cyt. na podst. tłumaczenia: *Lector in fabula*: *współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 90. Zob. też idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.

[147] Ostatecznie jednak nie bardzo wiadomo, kto, co z kim, czym współdziała (tekstowo). Eco bowiem pisze najpierw np., że Autor (Nadawca – wytwórca tekstu) będzie przewidywał Czytelnika Modelowego

Współczesną, zorientowaną na czytelnika (na *intentio lectoris*), „mistykę nieograniczonej interpretacji" wywodzi Eco z antycznej i renesansowej „semiozy hermetycznej". Do jej ważnych przesłanek należą – według niego – następujące założenia na temat intencji autora:

b) język nie służy pochwyceniu jakiegoś jedynego, wcześniej istniejącego znaczenia (jako intencji autora) [...]

f) każdy może stać się Wybranym, byle tylko odważył się nałożyć własną intencję czytelniczą na nieosiągalną i zagubioną intencję autora; każdy czytelnik może stać się Nadczłowiekiem, pojmującym jedyną prawdę, tę, że autor nie wiedział, o czym mówił, gdyż język przemawiał za niego;

g) aby uratować tekst, aby przemienić złudzenie sensu w świadomość, iż jest on nieskończony, czytelnik musi podejrzewać, że każdy wers ukrywa jakąś tajemnicę, że słowa nie mówią, lecz nawiązują do zamaskowanego przez nie niewypowiedzianego. Zwycięstwo czytelnika polegać będzie na zmuszeniu tekstu do powiedzenia wszystkiego, oprócz tego, o czym myślał autor: gdyby odkryć, że istnieje jakieś uprzywilejowane znaczenie tekstu, z pewnością nie byłoby ono tym prawdziwym. Czytelnicy przyziemni to ci, którzy przerywają proces, mówiąc „zrozumiałem"[148].

Ostentacyjna ironia widoczna w sposobie rekonstrukcji powyższych tez nie oznacza jednak, iż Eco podejmie się jawnej obrony heurystycznych wartości intencji autora empirycznego. Mogącą uchodzić za intencjonalistyczną czy intencjonistyczną koncepcję interpretacji, której kontekst stanowi taka sama jak w *Granicach interpretacji* argumentacja, najpełniej i najprościej przedstawił w tzw. Wykładach Tannerowskich[149]. Jej bohaterami pozostają: Autor Modelowy i jego sobowtór, czyli Modelowy Czytelnik. Dzięki aktywności tych „strategii dyskursu" (pierwsza jednak ogranicza drugą) podtrzymywany jest dialektyczny związek między, różniącymi się między sobą, *intentio operis* i *intentio lectoris*. *Intentio auctoris* – bardzo trudna do odszukania i często nieistotna dla interpretacji tekstu (Eco powtarza tu opinie najbardziej rozpowszechnione) – może, mimo wszystko, z nimi współdziałać.

Czym zatem jest intencja tekstu, czyli swego rodzaju instancja zdolna do powstrzymania ekspansji *intentio lectoris* i zakwestionowania interpretacji, „której nie da się utrzymać" i jaki jest jej związek z Modelowym Autorem i Czytelnikiem? Otóż jest nią „w gruncie rzeczy wytworzenie Czytelnika Modelowego, [...] inicjatywa czytelnika

---

zdolnego do współdziałania w aktualizacji tekstowej w taki sposób, w jaki on, Autor, sobie to wyobraża, i do dokonywania w procesie interpretacji takich posunięć, jakich Autor dokonał przy generowaniu tekstu (*Lector in fabula*…, s. 79). Potem, że: czytelnik empiryczny jako konkretny podmiot aktów współdziałania musi nakreślić sobie hipotezę Autora (*ibidem*, s. 90). Na następnej stronie czytamy: [w]spółdziałanie tekstowe jest zjawiskiem, które zachodzi [...] między dwiema strategiami dyskursu, a nie między dwoma indywidualnymi podmiotami (*ibidem*, s. 91 – wszystkie podkreślenia moje). W innych zaś miejscach, że to tekst przewiduje i ustanawia Modelowego Autora i Czytelnika – czyli ustanawia własne strategie, z którymi współdziała? (zob. chociażby tytuł podrozdziału 3.2: *Jak tekst przewiduje czytelnika*, *ibidem*, s. 76).

[148] U. Eco, *Dwa modele interpretacji* (z tomu: *Granice interpretacji*), przeł. [z włoskiej wersji książki: *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990] M. Woźniak, [w:] idem, *Czytanie świata,* Kraków 1999, s. 19–20.

[149] Zob. U. Eco, *Interpretacja i historia*; *Nadinterpretowanie tekstów*; *Pomiędzy autorem i tekstem*; *Replika*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł.T. Bieroń, Kraków 1996 [na podst.: *Interpretation and overinterpretation.* With Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, ed. S. Collini, Cambridge 1992].

modelowego polega na wytworzeniu Autora Modelowego, który nie jest tożsamy z autorem empirycznym, lecz, w ostatecznym obrachunku, z intencją tekstu”[150].

Intencja ta „nie przejawia się” na powierzchni tekstu. Jest rezultatem czytelniczego domysłu co do „strategii semiotycznej”. Domysł ten można potwierdzić, kierując się zasadą zgodności z wewnętrzną spójnością tekstu oraz z jego zapleczem językowym i kulturowym. Istotne jest to, że nie musi on (choć może) dotyczyć jedynego, „właściwego” odczytania. Teksty są wieloznaczne (semantycznie otwarte) na mocy swoich własnych strategii; mogą też dopuszczać wiele różnych domysłów na temat Czytelnika Modelowego[151]. Jednakże zgoda na stwierdzenie, że „tekst może mieć wiele sensów” nie oznacza jednoczesnej aprobaty dla opinii, iż „tekst może przyjąć każdy sens”[152].

Eco ma świadomość, że – jak pisze – „wyeliminowanie biednego autora jako czegoś nieistotnego w przygodzie interpretacji może się wydawać dość brutalne”[153]. Dlatego trzeci wykład, zatytułowany *Pomiędzy autorem i tekstem*, poświęca zagadnieniom związanym z intencją autora empirycznego. Przedstawia ją jako przedtekstowy byt mentalny („co autor zamierzał powiedzieć?”) albo jako towarzyszący powstawaniu tekstu byt mentalny – można by go nazwać „równoległotekstowym” („co się działo w głowie” twórcy, gdy pisał dany tekst lub o co mu wtedy chodziło?). Szczególną uwagę poświęca możliwości zakwestionowania jakiejś interpretacji przez autorskie wypowiedzi o intencjach („nie, nie o to mi chodziło”) i dość zdecydowanie odmawia im takiego znaczenia. Uzasadnia swe stanowisko, proponując słuchaczom „eksperyment laboratoryjny” z własną osobą – „teoretyka od spraw tekstu” i zarazem autora powieści – jako „królika doświadczalnego” występującego już to w roli ich Czytelnika Modelowego, już to w roli Autora Modelowego[154].

Zaskakujące jest, że mimo iż w paru miejscach Eco mówi o rozbracie między *intentio auctoris* a *intentio operis*, to jego komentarze do cudzych fragmentarycznych interpretacji *Imienia róży* i *Wahadła Foucaulta* niekoniecznie to założenie potwierdzają. Wśród nie przewidzianych przez autora czytelniczych domysłów czy pytań, tylko jedno, tyczące *Imienia róży*, zostało przezeń uznane za całkowicie uprawnione jako istotny efekt tekstu. Wszystkie pozostałe to w ostatecznym rachunku – zdaniem Eco – rezultaty nie spełniających kryterium oszczędności, nierelewantnych „nadinterpretacji”, „przekombinowań” czy po prostu nie dość uważnego czytania[155]. W literackich utworach Umberta Eco zatem *intentio operis* pokrywa się na ogół z *intentio auctoris,* chociaż trudno podać w wątpliwość jego deklaracje, że „pewne rozwiązania tekstowe

[150] U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, s. 63–64. Czy z definicji tej (Eco zapowiedział w wykładzie I, że w wykładzie II przedstawi definicję *intentio operis*) ma wynikać, że intencją tekstu jest wytwór, który wytwarza inny wytwór będący intencją? Por. komentarz Eco o kole hermeneutycznym (*ibidem*, s. 64).

[151] Zob. *ibidem*, s. 63.

[152] U. Eco, *Replika*, s. 137–138.

[153] *Nadinterpretowanie tekstów*, s. 65.

[154] Wymaga to jednak jakiegoś przedefiniowania tych kategorii, bo niepodobna wyobrazić sobie osobę empiryczną przedzierzgniętą w strategie tekstowe (trudno tutaj rozróżnialne między sobą, a jeszcze trudniej odróżnialne od autora rzeczywistego).

[155] Zob. U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, s. 72–73 i n.

rodzą się wskutek przypadku bądź mechanizmów nieświadomych"[156]. Trudno też nie zgodzić się, że wprowadził „do [...] gry autora empirycznego tylko po to, aby podkreślić jego nieistotność i potwierdzić prawa tekstu"[157]. Jednocześnie jednak wykazał, że autor (przynajmniej taki autor jak on – Umberto Eco) dysponuje większą wiedzą o własnych tekstach i ich „relewantnej izotopii semantycznej"[158] niż inni czytelnicy. Czy tej autorskiej samowiedzy naprawdę nie można w żaden sposób wykorzystać; chociażby w takim zakresie, jaki proponował niegdyś Edward Balcerzan?

Niejasność niektórych punktów zaproponowanej przez Eco teorii interpretacji pozwala jej komentatorom (może użytkownikom?) na przypisywanie mu poglądów niezupełnie zgodnych ze składanymi przez niego deklaracjami[159]. Najdalej poszedł w tym względzie Zygmunt Bauman. Według niego:

> Eco proponuje, by w palimpseście znaczeń dzieła literackiego odróżniać osądy *intentio auctoris* i *intentio lectoris* (mowa u Eco także o *intentio operis*, ale ów trzeci element, hołd oddany intertekstualności, pojawia się w rozumowaniu Eco jak *deus ex machina* i nie odgrywa w wywodach poważniejszej roli). W zetknięciu dwu sensotwórczych intencji, rolę czynną i inicjującą przypisuje Eco zamiarowi autorskiemu: snując swoją opowieść, autor ustawia nie tylko *dramatis personae*, nad losami których sprawuje sporą kontrolę – ale też nie znanego mu przyszłego czytelnika; konstruuje on też, jak powiada Eco, czytelnika modelowego, czyli takiego, w przypadku którego *intentio lectoris* trzymałaby się wiernie sensu, jaki autor chciałby nadać swej opowieści. *Intentio auctoris* zawiera więc także zamiar ograniczenia swobody interpretacyjnej przyszłego czytelnika, narzucenia mu sposobu odczytania włożonego już przez autora w opowieść sensu[160].

Mniej problematyczny wydaje się sposób, w jaki inkryminowanym terminem posługiwał się Roland Barthes. A to z tej racji, że nie bawił się w podejrzane rozróżnienia między relewantnymi i irrelewantnymi z punktu widzenia nauki o literaturze (w okresie, w którym jeszcze w nią wierzył) rodzajami intencji. W jego ujęciu intencja ma atrybucję jednoznacznie autorską. W strukturalistycznym artykule z 1966 r. pt. *Krytyka i prawda* wyzwolenie „dzieła z ograniczeń intencji", z procesu „determinacji, którego źródłem byłaby jedna osoba (autor)" potraktował Barthes jako warunek przetrwania tegoż dzieła,

---

[156] *Ibidem*, s. 83. Reminiscencje, o których opowiada Eco oczywiście charakteryzują proces twórczy, ale nie mają „nic wspólnego z możliwymi interpretacjami jego powieści" (*ibidem*, s. 87).

[157] *Ibidem*, s. 83.

[158] *Nadinterpretowanie tekstów*, s. 61.

[159] Zdaniem P. Bondanelli (*op. cit.*, s. 127), np. „Eco dowodzi, że choć intencji tekstu nie można zredukować do przedtekstowej intencji autora empirycznego (zgadzając się w tym punkcie z Nową Krytyką i dekonstrukcjonizmem), to jednak odwołanie do owej intencji empirycznej może być pomocne czytelnikowi modelowemu ([...] powołanemu do życia przez intencję tekstu [...]) przy odrzuceniu niektórych nieprawdopodobnych, niesprawdzalnych lub nawet niemożliwych interpretacji tekstu. Autor empiryczny nigdy nie jest, według Eco, uprzywilejowanym interpretatorem własnego tekstu, lecz staje się potencjalnym czytelnikiem modelowym, objaśniającym swoje dzieło". W mniemaniu S. Colliniego (*Wstęp*: *Interpretacja skończona i nieskończona*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 13) „Eco argumentuje [...], że autorowi empirycznemu należy *post factum* zezwolić na odrzucenie pewnych interpretacji, chociaż pozostaje niejasne, czy odrzuca je jako interpretacje swego zamierzonego znaczenia, czy też jako interpretacje znaczeń, które można uzyskać z tekstu za pomocą dozwolonych odczytań, odznaczających się logiką czy siłą przekonywania". S. Morawski (*O zdradliwej swobodzie interpretacji*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 55) twierdzi, że według Eco „intencja autorska ma (może) być domniemana z uprawnionym prawdopodobieństwem poprzez *intentio operis* [...] Jej wspornikiem jest struktura semiotyczna dzieła i *vice versa*".

[160] Z. Bauman, *Nad granicami anarchizmu interpretacyjnego,* „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 42.

sposób ocalenia mu życia. Nauki o literaturze nie interesują ani pojedyncze utwory, ani ich autorzy, lecz wypowiedzi oraz ogólne zasady ich konstruowania i ogólne warunki treści, czyli – formy. Kompromitacją byłoby dla niej podtrzymywanie stanu aktualnego (wówczas), polegającego na „narzucaniu” dziełu określonego sensu kosztem sensów innych.

Nauka o literaturze może jedynie spokrewnić dzieło literackie, choć podpisane przez autora, z mitem, który nie ma autora. Skłonni zwykle jesteśmy – przynajmniej dzisiaj – wierzyć, że pisarz ma prawo do sensu swego dzieła i może sam wskazać jego właściwe znaczenie; stąd nierozumne pytania, jakie krytyk kieruje do zmarłego pisarza, jego życia, śladów jego zamiarów, chcąc by on sam upewnił nas o znaczeniu swego dzieła: usiłuje za wszelką cenę zmusić do mówienia zmarłego lub czynniki zastępcze – epokę, gatunek, słownictwo – a więc całą współczesność autora, na którą za sprawą swoistej metonimii przechodzą prawa nieżyjącego pisarza do jego twórczości[161].

W ten sposób otwiera się pole dla „mitologii *écriture*”. Obiektem literaturoznawczej analizy jest „przedmiot napisany”. Natura pisma czy pisania sprawia, że dla autorskiej intencji nie ma miejsca w obrębie strukturalistycznej nauki o literaturze, której przecież nie interesują interpretacje poszczególnych utworów. „Przydać Autorowi tekst to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczonym, czyli położyć kres pisaniu”[162].

Autora-Boga-Ojca trzeba zatem odsunąć, zdystansować, unieobecnić, unieważnić. Razem z Autorem unieważniona zostaje krytyka, bowiem jej celem jest odkrycie twórcy „pod maską dzieła” oraz – samo, nieuchronnie autorsko uwikłane, dzieło. Zostanie ono zastąpione przez ideę nieredukowalnie „mnogiego” Tekstu, który jest mozaiką głosów, „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury”[163], „stereograficzną wielością *signifiants*”[164]. Tylko bowiem tak rozumiany tekst „daje się odczytać bez inskrypcji ojca” i bez jego „poręki”[165]. Nauka i krytyka muszą ustąpić pola zawsze intertekstualnej Lekturze: „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora”[166]. W przestrzeni takiej lektury autor objawić się może nie jako instytucja, lecz jedynie jako gość, „papierowa”, tkwiąca wewnątrz tekstu figura – w niczym nie uprzywilejowana, pozbawiona paternalistycznych (intencyjnych) koncesji[167]. Nie posiada ona zatem nawet tych kompetencji, które inni strukturaliści przyznawali takim tekstowym bytom, jak autor modelowy, „wewnętrzny” czy implikowany.

---

[161] R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972, s. 125 i 124 (przekład według: *Critique et Vérité*, Paris 1966).

[162] R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

[163] *Ibidem.*

[164] R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*, „La Revue d'Esthétique” 1973, nr 3; cytat według przekładu M. P. Markowskiego, *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 191.

[165] *Ibidem*, s. 192.

[166] *Śmierć autora*, s. 251.

[167] Zob. *Od dzieła do tekstu*, s. 292. Figura autora nie jest ani reprezentacją, ani projekcją – dopowiada R. Barthes w *Le plaisir du texte* (Paris 1973, s. 45–46) – jej odwzajemnione pragnienie, potrzeba, jest pragnieniem innego. Zapisem wcielenia Barthesowskiej idei lektury jest *S/Z* (Paris 1970).

Można oczywiście dyskutować o miejscu i czasie, w którym Roland Barthes rozstaje się ze strukturalistycznym modelem literaturoznawczej analizy na rzecz analizy (inter)tekstualnej[168]. Jedno jest pewne: Barthes'owski (francuski, generatywistyczny?) strukturalizm od początku sytuuje się na antypodach postaw intencyjnych czy intencjonistycznych. Edward Balcerzan zaliczył do nich orientację strukturalistyczną – obok formalistycznej, fenomenologicznej, hermeneutycznej, polonistyczno-szkolnej i potoczno-zdroworozsądkowej[169]. Nie ma zatem zgody w kwestii stosunku do intencji w obrębie tych samych (ale nie takich samych) kierunków badawczych. Nie ma też zgody co do rozpoznania ich najbardziej w tej kwestii charakterystycznych rysów.

Stopniowe oddalanie się Barthes'a od ideałów strukturalistycznych w stronę poststrukturalistycznego projektu radykalnego intertekstualizmu w tym akurat względzie niczego właściwie nie zmienia[170]. Intertekstualność zaś to teren, na którym w sposób najbardziej widoczny i szybko zauważony – z racji powszechnego zainteresowania dla określanych tym mianem różnorodnych zjawisk – usiłowano przywrócić utraconą godność heurystyczną pojęciu autorskiej intencji.

Intencja i intertekstualność (*backlash* 4 – lokalny)

Rejestrujący te dążenia „reakademizacyjne" Manfred Pfister wpisał je – podobnie jak to przy innej okazji uczynił Edward Balcerzan – w ramy tęsknot strukturalistycznych i hermeneutycznych[171]. W jego ujęciu ramy te są bardzo pojemne, bo nie uwzględniają widocznej tam polaryzacji stanowisk związanych z rolą autora czy „»romantycznej« kliszy" podmiotu jako instancji intencjonalnej, ani zdecydowanej przewagi tendencji wrogich ich utwierdzaniu. Zaproponowany przez Pfistera model intertekstualności

---

[168] Porządkują te zagadnienia np.: M. P. M a r k o w s k i (*Ciało, które czyta, ciało, które pisze* – wstęp do: R. B a r t h e s, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999) i A. B u r z y ń s k a (*Pomiędzy strukturalizmem i poststrukturalizmem: przypadek Barthes'a*, „Ruch Literacki" 2001, nr 4).

[169] Zob. E. B a l c e r z a n, *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana*, s. 152.

[170] Zauważalny u „późnego" Barthes'a dystans w stosunku do niektórych konsekwencji tego projektu również nie wprowadza radykalnych zmian w podejściu do intencji. Francuskie koncepcje postrukturalistyczne, inspirowane głównie przez nowe interpretacje myśli „mistrzów podejrzeń", zradykalizowały jedynie wcześniejsze stanowisko wobec tego przedmiotu: od zastąpienia autora przez „czyste" reguły konstrukcji wypowiedzi do odrzucenia wszelkich reguł kontrolujących jej przebieg, postrzeganych w kategoriach opresji (to oczywiście jeden z wielu możliwych sposobów określania kierunku owej radykalizacji). Dlatego – ale też ze względu na szczególnie płynne charakterystki poststrukturalizmu, a w konsekwencji jego zasięgu czy zakresu – nie wyodrębniam ruchu określanego tym mianem jako istotnego etapu sporów o intencje.

[171] M. P f i s t e r, *Koncepcje intertekstualności,* przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4. Zob. też zmieszczony w tym samym numerze artykuł R. L a c h m a n n (*Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, s. 209), którą ta – według jej właśnie określenia – „reakademizacja" wyraźnie irytowała. Za całkowite wypaczenie intencji przyświecających intertekstualnemu projektowi metodologicznemu uznała, co oczywiste, tendencje tego rodzaju jego pomysłodawczyni, J. K r i s t e v a, (*Mémoire*, „L'Infini" 1983, no. 1, s. 44 i n.), bo niweczyły ideę „zdynamizowania" struktury, dostrzeżoną przez nią w dywersyjnym – zinterpretowanym w duchu Freudowskim (nieświadome doświadczenie podmiotu mówiącego) potencjale anagramów fonetycznych „odkrytych" przez de Saussure'a oraz lekceważyły inspiracje Marksowskie (presja struktur społecznych). Zob. A. D z i a d e k, *Stereotypy intertekstualności*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.

powstał jako rezultat – nie wolnych od komplikacji – prób pogodzenia zwalczających się skrajnych koncepcji przedmiotu. W modelu tym świadome, intencjonalne, zaznaczone relacje między danym tekstem a tekstami i intertekstami zastanymi potraktowane zostały jako wyraziste aktualizacje globalnego projektu poststrukturalistycznego (m.in. Barthes'owskiego), w którym każdy tekst jako część uniwersalnego intertekstu jest w każdym swym aspekcie od tegoż intertekstu uzależniony[172].

Trzeba było aż intertekstualnego *boom*'u, żeby „kłopotliwy problem intencyjności” – jak to ujęła Janina Abramowska[173] – trafił do polskiej nauki o literaturze. Wśród badaczy polskich Michał Głowiński pierwszy bodaj (jeżeli nie liczyć studium Konrada Górskiego[174]) powiązał zagadnienie intertekstualności z kwestią autorskich intencji i ograniczył przestrzeń intertekstualną do odniesień przez autora zamierzonych, celowych, adresowanych do czytelnika jako element strukturalny utworu[175]. Bez nadmiernego entuzjazmu odniósł się do tej koncepcji Henryk Markiewicz, co wyraziło się w tezie, iż możliwość powzięcia przypuszczenia o tym, że relacja intertekstualna była zamierzona przez autora, nie jest równoznaczna z traktowaniem tego zamierzenia jako jej cechy koniecznej[176]. Propozycję Głowińskiego zaakceptowała natomiast Janina Abramowska[177], w kategoriach intencji ujmująca właściwe różnym epokom strategie intertekstualne. Strategie głównie alegacyjne (w źródłowym rozumieniu) przysługiwałyby renesansowi; „rewizjonistyczne, polemiczne lub swoiście weryfikujące”[178] – modernistycznej i postmodernistycznej literaturze dwudziestowiecznej. Z punktu widzenia teorii poststrukturalistycznych, korespondujących z poglądami właściwymi dla niektórych prądów i przedstawicieli współczesnej literatury, świadome samousytuowanie w bezgranicznej przestrzeni uniwersalnego intertekstu, aczkolwiek istotne[179], nie jest też, jak wiadomo, konieczne.

---

[172] Najbardziej precyzyjną (i trudną do odrzucenia) definicję szeroko rozumianej intertekstualności „jako kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architekstów« [...] przez uczestników procesu komunikacyjnego” – proponuje R. Nycz (*Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 62). Zob. też i d e m, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, ([w:] *Kulturowa teoria literatury*, s. 161), gdzie definicja ta została utrzymana z minimalnymi zmianami ułatwiającymi otwarcie na kulturowe i interdyscyplinarne perspektywy intertekstualnej poetyki.

[173] J. A b r a m o w s k a, *Serie tematyczne,* [w:] *Między tekstami...,* s. 56.

[174] K. G ó r s k i, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] i d e m, *Rozważania teoretyczne. Literatura. Muzyka. Teatr,* Lublin 1984. Por. G. Hermerén, *Alusions and Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation.* Autor przeprowadza tu szczegółową analizę różnych definicji aluzji artystycznej i wykazuje zawodność zarówno takich ujęć, w których poprzestaje się na odwołaniu do intencji twórcy (rozumianych jako stany mentalne) bez żadnych dodatkowych warunków umożliwiających jej rozpoznanie, jak i takich (są to ujęcia „internalistyczne” i „konwencjonalistyczne”), w których próbuje się ominąć kategorię intencji. Jego zdaniem to osoby czynią aluzje, nie teksty (s. 216) poprzez określone dyspozycje mające swoje wykładniki tekstowe (zob. 214–218).

[175] Zob. M. G ł o w i ń s k i, *O intertekstualności,* „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

[176] Zob. H. M a r k i e w i c z, *Odmiany intertekstualności,* [w:] i d e m, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa,* Warszawa 1989, s. 211. Ów brak entuzjazmu jest zrozumiały w związku ze stanowiskiem, jakie zajął ten uczony w rozprawie: *Interpretacja semantyczna dzieł literackich,* [w:] i d e m, *Wymiary dzieła literackiego,* Kraków 1984.

[177] Zob. *op. cit.*, przypis 18, s. 64.

[178] *Ibidem*, s. 57.

[179] Choćby z tej racji, że jest ono niewątpliwie jednym ze źródeł tych teorii.

W perspektywie wiedzy o procesie literackim natomiast ważny jest – jak się zdaje – nie tylko rodzaj, charakterystycznej dla poszczególnych epok literackich, intertekstualnej intencji, ale właśnie sam fakt towarzyszącej praktyce pisarskiej jej świadomości (włącznie z jakościowym zakresem aktualizowanych relacji) oraz sposób manifestowania, np. w wypowiedziach o charakterze metatekstowym czy programowym[180]. Znacząca jest też tutaj kwestia związku owych manifestacji (wszak mogą być one respektowane albo lekceważone) z dynamiką stylów odbioru.

Wyraźny dystans wobec, fundamentalnego dla koncepcji intertekstualności, postrukturalistycznego i dekonstrukcjonistycznego kontekstu teoretycznego deklarował w swoich książkach, poświęconych „znaczeniorodnym" relacjom międzystylowym (a wobec tego również – międzytekstowym), Stanisław Balbus[181]. Przedmiotem rozważań uczynił on sensy implikowane przez takie powiązania, „jakie dany utwór jawnie (»świadomie«) sam zakłada, a to w ten sposób, iż rozmaitymi zauważalnymi cechami własnej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst, wywołując go z obszarów tradycji i uobecniając »przy sobie« jako partnera semiotycznej interakcji [...]"[182]. Tylko takie bowiem powiązania można objąć formułą s t y l i z a c j i, traktowanej jako szczególny przypadek intertekstualności, „hiperbolizujący" charakter wszelkich relacji między tekstami i między stylami. Stylizacja jako jawny „gest semiotyczny" jest rezultatem „stylizatorskich intencji – a więc szczególnej indywidualnej ingerencji twórcy w tok procesu historycznoliterackiego"[183].

Analizując historyczną ewolucję wielorakich alegacyjnych i konwersacyjnych strategii intertekstualnych, realizowanych i powoływanych do życia w utworach literackich przez ich twórców, szczególną uwagę zwrócił Stanisław Balbus na intertekstualny przełom, jaki dokonał się w romantyzmie. Rewolucja ta obejmuje zarówno „kody twórczości" zależne od macierzystego kontekstu utworu, jak i „kody lektury", a więc „hermeneutyczny aspekt" intertekstualności. Zmianom podlegają oczywiście jedne i drugie. Hermeneutyczna niestabilność semiotycznych charakterystyk intertekstualnych strategii (wyodrębnionych wyjściowo „od strony procesów twórczych") wynika z prawidłowości procesu historycznoliterackiego. Różne epoki aktywizują różne intertekstualne przestrzenie, związane z różnymi wartościami[184]. Jednakże wszystkie te zmienne historycznie i subiektywnie przestrzenie:

---

[180] Wystarczy porównać choćby awangardowy kompleks plagiatu z postawangardowym paradygmatem „plagiarystycznej" czy raczej – pastiszotwórczej wyobraźni. Zob. R. F e d e r m a n, *Imagination as Plagiarism*, „New Literary History" 1976, nr 3; *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, eds. L. B u r a n e n, A. M. R o y, New York 1999.

[181] Zob. *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990 i *Między stylami*, Kraków 1993.

[182] *Między stylami*, s. 15–16.

[183] *Ibidem*, s. 44. W powyższej wypowiedzi Balbusa, przywołującego poglądy J. Łotmana i M. Bachtina, intencja (stylizatorska) związana jest z twórcą tekstu. Wszelkie formy hipostazowania tekstu czy utworu (zob. poprzedni cytat z *Między stylami*) zawsze budzą mój sprzeciw.

[184] Balbus znakomicie tę prawidłowość zilustrował na przykładzie renesansowych, oświeceniowych i romantycznych odczytań *Sielanek* Szymonowica (*Między stylami*, s. 151–154). Zob. też cały V rozdział *Między stylami*: *Ewolucja i rewolucja intertekstualna.* O różnej od fakultatywnej, intertekstualności właściwej danego utworu, tj. takiej, która posiada tekstowe wykładniki (językowe sygnały) inferencji i jest obligatoryjna dla każdego odbiorcy, pisał też R. N y c z (*op. cit.*, s. 62–65). Są jednak przypadki, w których za „konieczne dla pełnego odczytania utworu" (*ibidem*, s. 64) uznać można interteksty pozbawione wyraźnych empirycz-

wywodzą się z owej pierwotnej przestrzeni zalążkowej, jaka ustala się, gdy utwór zaczyna funkcjonować w swym kontekście macierzystym. We wszystkich przestrzeniach pochodnych zachowują się zawsze pewne zasadnicze elementy i układy znamionujące tamtą pierwszą – nawet gdy w historii recepcji zdarza się jakaś rewolucyjna interpretacja dzieła. Jest tak, ponieważ posiada ono wmontowane w strukturę sygnały intertekstualności i wyznacza przynajmniej główne zręby [...] swego absolutnie obligatoryjnego kontekstu; gdy ten znika z pola widzenia całkowicie, następuje też całkowita jego destrukturalizacja, staje się ono „czymś zupełnie innym” [...][185].

Badacze, na których poglądy najczęściej powoływał się Stanisław Balbus, budując własną koncepcję intertekstualności to, oprócz Michaiła Bachtina i Jurija Łotmana, tacy jej „późnostrukturalistyczni” teoretycy, jak Gérard Genette, Laurent Jenny, Michel Riffaterre i, co oczywiste, Michał Głowiński[186]. Zakres intertekstualności może zostać zawężony i sprecyzowany – przynajmniej na użytek badań nad stylizacją – bez jawnego odwoływania się do kategoryzacji intencyjnych. Stanisław Balbus nie miałby jednak, jak przypuszczam, nic przeciw temu, by wpisać zaproponowaną przezeń koncepcję intertekstualności w krąg postaw intencjonistycznych w rozumieniu Balcerzanowskim.

Restytucji skompromitowanego przez dwudziestowieczną metodologię pojęcia intencji (i swoiście rozumianego wpływu) domagała się natomiast Zofia Mitosek. W *Teoriach badań literackich* opowiedziała się: a) przeciw koncepcji globalnej intertekstualności z założenia ignorującej intencję pisarza; b) za modelem ograniczonym, w którym gest odsyłania do cudzych tekstów ma walor zarazem poznawczy i etyczny.

Dlatego badania nad intertekstualnością nie mogą zrezygnować z pojęcia intencji: nie mogą również pomijać ruchu intencjonalności w jego fenomenologicznym znaczeniu, które oznacza ruch podmiotu ku przedmiotowi, myślowe zagarnięcie obiektu. Intencjonalność w intertekstualności jest artykułowana w owym wertykalnym nałożeniu (superpozycji) dwóch dyskursów; tekstu nowego z jego autonomiczną semantyką, który już wcielił to, co ktoś wcześniej powiedział, tak jak świadomość poznająca wcieliła to, co ją otacza, w uniwersum podmiotu oraz tekstu starego, przedmiotu w jego autonomicznym (historyczno-literackim?) bycie[187].

Wśród badaczy polskich również Adam Dziadek nie wyekspediował intencji całkowicie poza obszar badań intertekstualnych. Podkreślił jednak – słusznie – że w ich optyce „tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru,

nych sygnałów tego typu. Np. uzasadnienie przypuszczalnej roli Nietzscheańskiej opozycji *Vaterland – Kinderland* jako filozoficznego kontekstu, wzbogacającego sensy przeciwstawienia „ojczyzna” – „synczyzna” wyprowadzalne z tekstowych danych *Trans-Atlantyku*, może być zasadnie wyinterpretowane z metatekstowej uwagi pomieszczonej w jednej z autorskich przedmów do powieści. Chociaż to dopiero owa uwaga zawiera wskaźnik (a nie bezpośrednią deklarację), świadczący o udziale czynnika intertekstualnego w semantyzacji opozycji Gombrowiczowskiej, Nycz proponuje by potraktować intertekst Nietzscheański jako „jednostkę wchodzącą w skład intertekstualności właściwej” (*ibidem*, s. 65). Nigdzie jednak nie stwierdza, że ten sposób ustalania zewnętrznych relacji tekstu, oparty jest na poszlakach co do intencji autora, sugerowanej w autokomentarzu.

[185] *Ibidem*, s. 154–155.

[186] Balbus wybiera rzecz jasna z rozpraw tych badaczy tylko niektóre, wspierające jego koncepcję, wątki. Zob. np. dyskusję z zaproponowanym przez M. Głowińskiego rozumieniem alegacji (*ibidem*, s. 116–125) czy uwagi dotyczące teorii Jenny'ego i Riffaterrre'a (przypis 16, s. 155).

[187] Z. M i t o s e k, *Intertekstualność*, [w:] e a d e m, *Teorie badań literackich.* Wydanie III rozszerzone, Warszawa 1995, s. 337.

intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasami trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznymi cytatami"[188]. Wspomniał też o niej ongiś w kontekście intertekstualności Wojciech Tomasik, traktując ją jako „ważny element definicji" powieści tendencyjnej przekonywająco przez niego usytuowanej w obrębie tzw. intertekstualnych gatunków[189]. I jakkolwiek niepodobna dzisiaj utrzymywać, że istnieją jakieś gatunki, które nie byłyby intertekstualne, to niewątpliwie są i takie ich realizacje, których sens albo wyczerpuje się w bezpośredniej relacji do tego, co już napisane, albo w których stosunek ten spełnia rolę warunku zrozumienia, pretekstu do wypowiedzenia czegoś, fundamentu, nad którym nadbudowane są, czy wehikułu, którym przewozić można jakieś treści niesprowadzalne do wyjściowego, literackiego czy nieliterackiego, wzorca tekstowego. Z owym międzytekstowym wyczerpywaniem się sensu mielibyśmy do czynienia – i co do tego na ogół badacze podejmujący ten problem są zgodni – w tych np. przypadkach pastiszu i parodii, które realizują funkcje ludyczną i krytycznoliteracką. Hierarchicznie różne sytuacje drugiego typu pojawiają się w związku ze zjawiskami takimi, jak np. „konstruktywna parodia"[190] i pastisz w wydaniu postmodernistycznym, a także trawestacja, parafraza, satyra, burleska, persyflaż, karykatura czy kontrafaktura – sytuowanymi najczęściej w pojemnych ramach stylizacji – oraz powieść z tezą, „a więc tekstem"[191] właśnie. Do drugiej grupy należą też oczywiście te autorskie strategie parodyjne i pastiszowe, które nie mieszczą się w ramach kwalifikacji genologicznej. Stylizacja zaś jest w nich środkiem realizacji intencji konstrukcyjnych i rekreatywnych. Tworząc specyficzną i innowacyjną kategorię wypowiedzi artystycznej, wymagają one ujęcia kategorialnego – przyznania im statusu kategorii estetycznej[192].

---

[188] A. D z i a d e k, *op. cit.*, s. 77.

[189] W. T o m a s i k, *Intertekstualność i tendencja*, [w:] *Między tekstami...*, s. 188. Badacz wykorzystał tutaj dokonane przez M. C. B e a r d s l e y a rozróżnienie między znaczeniem autorskim a znaczeniem tekstowym (zob. *Textual Meaning and Authorial Meaning,* „Genre" 1968, nr 3; artykuł ten prezentuje jeden z etapów ewolucji poglądów autora na kwestie związane z „intentional fallacy"). Pojęcie autorskiej intencji włącza też do swoich studiów nad powieścią z tezą K. J a k o w s k a. W książce *Międzywojenna powieść perswazyjna* (Warszawa 1992) przedmiot analiz stanowią teksty literackie, których „Forma [...] zdradza, że intencją autora było wpojenie jakiegoś przeświadczenia czytelnikowi, że chciał go o czymś przekonać, niekiedy nawet pouczyć" (s. 5). Punktem wyjścia nie jest tu zatem jakiś hipotetyczny, przedtekstowy „zamiar", lecz właśnie techniki i formy, jakie intencja perswazyjna przybiera w polskiej powieści lat trzydziestych, rewaloryzującej auktorialny model narracji.

[190] Zob. M. G ł o w i ń s k i, *Parodia konstruktywna* (*O„Pornografii" Gombrowicza*), [w:] i d e m, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych,* Warszawa 1973.

[191] W. T o m a s i k, *op. cit.,* s. 171.

[192] Zob. R. N y c z, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku,* [w:] i d e m, *Tekstowy świat.* (Zamiast po raz kolejny przytaczać ogromną – jak wiadomo – bibliografię przedmiotu, odsyłam do tekstów wymienionych w przywołanej tu rozprawie; ogarnia ona podstawowy korpus wypowiedzi z tej dziedziny, opublikowanych do pierwszej połowy lat 90. ubiegłego wieku). Z późniejszych opracowań, wybieram: *Parody: Dimension and Perspectives,* ed. B. Müller, Amsterdam–Atlanta 1997; „Text" 2004, nos 35/36 – numer tematyczny: *Ironie / parodie 1: réflexions théoriques*; *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos tours* (dir. C. D o u s t e y s s i e r-K h o z e, F. P l a c e-V e r g h n e s, Oxford, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2006) – instruktywny przegląd różnych teorii przedmiotu oraz parodyjnych i pastiszowych praktyk w literaturze i kulturze francuskiej; N. M a r t i n i è r e, *Théories de la parodie et pratique contemporaine*, [w:] *Figures du double. Du personage au texte*, Rennes 2008; D. S a n g s u e, *La parodie*, Paris 1999; *La Relation parodique*, Paris 2007.

Jeżeli zatem potwierdzimy istnienie konstytutywnie intertekstualnych gatunków wypowiedzi i zestawimy tę obserwację z prezentowanym przez niektórych badaczy przeświadczeniem o szczególnej intensywności, jaka w relacyjnej przestrzeni tekstualnej przysługuje odniesieniom intencjonalnym, to uprawniony będzie – przy tej opcji – wniosek, że tzw. gatunki intertekstualne są zarazem gatunkami specyficznie intencjonalnymi. Nie twierdzę tym samym, że w takich kategoriach są one zawsze ujmowane. Intencja to przecież *terminus non gratus.* Piszący o tych gatunkach autorzy polscy na ogół skrzętnie i czasem za wszelką cenę unikali posługiwania się nim.

I tak na przykład, gdy Jerzy Ziomek zwracał uwagę na względną wspólnotę pastiszu i falsyfikatu, za warunek ich rozróżnienia uznał „metatekstową informację typu »duchy podsłuchane« czy podpatrzone”, która wszak nie jest niczym innym, jak znakiem intencji. Pastisz, czytamy dalej, „[m]oże z niej zrezygnować dla dowcipu (w literaturze) lub dla zysku (w sztukach plastycznych). Jeżeli natomiast do »podrobienia« się przyznaje jest czynem szlachetnym, a często naukowo użytecznym”[193]. Wcześniej uczony ten pisze jednak, że błędna czytelnicza identyfikacja zarówno pastiszu, jak i parodii jako utworu oryginalnego, rzekomo stworzonego przez autora naśladowanego modelu, a więc jako nie-parodii i nie-pastiszu, nie jest gorsząca, bo jakoby w strukturę wypowiedzi „wkalkulowana”. Znowu chciałoby się powiedzieć: nie inaczej, jak na mocy autorskiej intencji. Można tedy zapytać, co w takim przypadku dzieje się z komizmem traktowanym przez Ziomka (w zgodzie zresztą z potocznym wyobrażeniem nie obowiązującym w refleksji teoretycznej) jako istotny komponent definicji gatunku? Parodia według niego to parafraza komiczna.

Z drugiej strony pojawia się pytanie, co robić, jeśli – wynikłą z zatajenia albo braku informacji metatekstowej – konsekwencją błędnej (choć niekiedy w odbiorze konstytuującej na nowo komizm) kwalifikacji i klasyfikacji wypowiedzi jest jej jawnie błędna ocena; np. gdy utwór uznany zostanie za nieudolne naśladownictwo (nieudolność bywa śmieszna)[194] albo wręcz plagiat czy falsyfikat (wtedy byłby to już problem prawny), bo rozpoznanie obejmie wzorzec, a nie obejmie parodystycznej albo pastiszowej intencji?[195] Czy i w takich sytuacjach możemy z czystym sumieniem orzec, że mamy do czynienia ze zjawiskiem obojętnym poznawczo, estetycznie, etycznie?

Nie jest też ono chyba obojętne z punktu widzenia uniwersyteckiej dydaktyki. Pytanie przed chwilą przeze mnie postawione to rezultat dydaktycznej empirii. Kilkakrotnie

---

[193] J. Z i o m e k, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] i d e m, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 386.

[194] Nieuwzględnienie metatekstowej informacji o gatunku wypowiedzi, a zatem nieuwzględnienie wpisanej w konwencje gatunkowe dyrektywy odbioru, która dotyczyć może i tego „kiedy wolno i trzeba się śmiać” neutralizuje (co najmniej) ważność akcentowanego przez J. Z i o m k a w rozprawie *Komizm – spójność teorii i teoria spójności* ([w:] *Powinowactwa literatury*, s. 322) rozróżnienia między ś m i e s z n o ś c i ą (cechą przysługującą rzeczywistości) a k o m i z m e m („kategorią estetyczną przysługującą tekstowi”, s. 327). Komizm według aprobatywnie przywołanej opinii z *Witz – Lyrik – Sprache* A. Welleka „zakłada intencjonalne odniesienie” (przypis 15, s. 353).

[195] Prawdopodobna jest też sytuacja odwrotna, czyli przypisanie cechy parodystyczności utworom, które ich intencjonalnie nie posiadały (np. *Opowiadania o Leninie* M. Zoszczenki). O niezamierzenie autoparodystycznym efekcie „młodopolszczyzny” wspominał R. N y c z (*op. cit.*, s. 161).

poddawałam podobnym testom uczestników literaturoznawczych seminariów łódzkiej polonistyki, zakładając, iż wyposażeni są oni w odpowiednie po temu kompetencje. A właściwie poddawałam tym testom nie studentów, ale, jak to ujął R. Nycz, referując poglądy dekonstrukcjonistów, „samorefleksyjny potencjał tekstu"[196]. Za każdym razem okazywało się, że ów potencjał nie dawał wystarczających podstaw do orzeczenia, że zaproponowane do analizy parodie i pastisze – to parodie i pastisze właśnie. Można by powiedzieć: nie dawał im, a dałby odbiorcy o szerszej wiedzy i większych uzdolnieniach analitycznych. Jeżeli istnieją (a co do tego trudno się nie zgodzić) jakieś tekstowe wykładniki relacji intertekstualnych, to muszą też istnieć tekstowe wykładniki tej ich szczególnej postaci, jaką jest parodia. Mnie jednak przy tej okazji przypominają się słowa Kazimierza Wyki o intencjonalnej naturze prawdy, zawarte w mowie obrończej, wygłoszonej przez niego w wyobraźni na procesie kongenialnego twórcy pastiszów Van Meegerena. Eksperci „wiedzą stojąc przed podrobionym Vermeerem, że to nie jest autentyczne, i ta wiedza ułatwia im sąd"[197]. My wiemy, że mamy do czynienia z parodią i ta wiedza ułatwia nam sąd.

Intencją mojego wywodu było zwrócenie uwagi na kłopoty z inwentaryzacją jakichś wewnętrznych, im tylko właściwych, wykładników parodyjności czy pastiszowości oraz ich statusu i rodzaju – gdy nie bierze się pod uwagę autorskiej intencji. Chodzi tu zwłaszcza o tzw. parodie „małe" czy o parodię jako gatunek, w takim chociażby ujęciu, jakie proponuje Jerzy Ziomek. Rzecz ma się tutaj, pod pewnymi przynajmniej względami, podobnie jak w przypadku ironii, której wartość w dodatku, jak się głosi, pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do stopnia widoczności owych wykładników[198]. Według Ryszarda Nycza, na aporię taką w większym stopniu narażone są twierdzenia odnoszące się do niektórych dzieł pastiszowych szczególnie udanych, traktowanych jako „jednogłosowe".

> W tych szczególnych warunkach można, jak się przyjmuje – przypadkiem zdobytą, a w każdym razie jawnie pozatekstową – informację o nienapisaniu danego utworu przez pastiszowanego autora uznać za strukturalną cechę tego utworu. Informacja ta bowiem przesądza o radykalnie odmiennej kategoryzacji tekstu, dostrzeganych w nim własnościach i jakościach, a także pełnionych funkcjach[199].

„Dwugłosową" parodię natomiast „od tradycyjnej imitacji, jak też przejawów epigoństwa czy tradycjonalizmu, odróżnia zaledwie, nieznaczna lecz celowa, intensyfikacja cech oraz mechanizacja stylistycznych chwytów"[200].

---

[196] R. N y c z, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury,* [w:] *Tekstowy świat*, s. 52.

[197] K. W y k a, *Obrona van Meegerena*, [w:] i d e m, *Wędrując po tematach. Muzy*, t. 3, Kraków 1971, s. 39.

[198] Zwracali na to uwagę m.in.: B. A l l e m a n, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, L. H u t c h e o n, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym,* przeł. K. Górska, D. S. M u e c k e, *Ironia: Podstawowe klasyfikacje,* przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1, ss. odpowiednio: 233, 235–236; 348; 257.

[199] S. B a l b u s np. (*op. cit.*, s. 21–23), analizując pastisz K. Wyki: *Mikołaj Sęp Szarzyński, O wojnie trwałej, którą boleść wiedzie z miłowaniem*, zwraca uwagę na determinującą cały proces lektury tego tekstu autorską ramę modalną, która „sprawia, że teksty obu autorów posiadają z gruntu odmienne s t r u k t u r y i n f o r m a c y j n e" (s. 23).

[200] R. N y c z, *Parodia i pastisz*, s. 178.

Wszystko to skłania do przypuszczenia, że wyjaśnianie przynajmniej niektórych postaci parodii, pastiszu, satyry czy ironii[201] wymaga odwołania się do tego aspektu pragmatycznych koncepcji znaczenia, w którym nacisk kładziony jest na rolę intencji nadawcy. Tak czyni m.in. Linda Hutcheon, przypisując ironii jako strategii retorycznej rolę czynnika wspomagającego kluczowe dla parodii wyrażenie dystansu krytycznego (różnicy), który oddziela ją od powtórzenia czy naśladowania innego rodzaju (np. od pastiszu) nie posiadającego takiego intencjonalnego nacechowania[202]. Na tym przekonaniu wspierają się też opinie o współkonstytutywnej, a przynajmniej regulatywnej, roli intencji dla wszelkich znaczeń niebezpośrednich. Stąd tylko krok dzieli niektórych badaczy, także ostrożnych, od uznania ważności tej kategorii dla poczynań interpretatora. Catherine Kerbrat-Orecchioni w ten oto sposób uogólniła wnioski tyczące pierwotnie tylko ironii: „interpretować tekst to starać się zrekonstruować przez domysł semantyczno-pragmatyczną intencję, która kierowała kodowaniem”[203]. Wyraźnie jednak podkreślała hipotetyczny walor takiej rekonstrukcji. Do hipotetycznych intencji hipotetycznego (implikowanego, postulowanego, idealnego) autora odsyłał Daniel O. Nathan w rozprawie: *Irony, Metaphor, and the Problem of Intention,* upatrując w tym ocalenie przed „słabościami rzeczywistego intencjonizmu”[204], reprezentowanego przez koncepcje Hirscha czy Juhla.

Intencja i dekonstrukcja

Za wyznawców intertekstualizmu globalnego, radykalnie przecinającego więzy łączące tekst z autorem i jego intencją uważani są dekonstrukcjoniści. Annabel Patterson, zwracając uwagę na rolę, jaką dla „antyautorskiej” orientacji amerykańskiego dekonstrukcjonizmu odegrały nie tylko poglądy Jacquesa Derridy, uchodzącego za filozoficznego fundatora ruchu, ale i – niezwiązanego z nim – Michela Foucault, z niejaką egzageracją pisała:

Co najmniej część uroku teorii anonimowego dyskursu musiał stanowić fakt, że jednym mocnym uderzeniem pozbył się on [Foucault] problemów związanych z zagadnieniem ironii i parodii [...], niekończących się rozróżnień między autorem konkretnym a implikowanym, między personą a sprawcą, maską a mitologizowaną

[201] Za pragmatyczno-intertekstualną uznać można koncepcję ironii zaproponowaną przez D. Sperbera i D. Wilson (zob. *op. cit.* oraz *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem,* przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1). Wspominam o tym, by choć częściowo usprawiedliwić przywołanie tej kategorii w tym miejscu moich rozważań. Wiele instruktywnych informacji na temat roli intencji w odbiorze wypowiedzi ironicznych, analizowanej z punktu widzenia kognitywistyki, znaleźć można w zbiorze: *Irony in Language and Thought: a Cognitive Science Reader*, ed. R. W. Gibbs, H. L. Colston, New York 2007.

[202] L. Hutcheon, *Defining parody*, [w:] *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, New York and London 1985, s. 37 i n. Zob. też jej wcześniejszy (1981 r.) artykuł: *Ironia, satyra – o ironii w ujęciu pragmatycznym.*

[203] C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 297.

[204] [W:] *Intention and Interpretation*, s. 200.

auto-reprezentacją, między znaczeniem werbalnym i tekstualnym, *langue* i *parole*; między znaczeniem a sensem, między intencjami świadomymi a nieświadomymi, illokucyjnymi a perlokucyjnymi oraz między intencjami, motywami i celami [...]. Jednak odrzucenie problemów nie rozwiązuje ich[205].

Wspominając o niejednoznacznym antyintencjonizmie Paula de Mana, Patterson posłużyła się chwytem, po który w sporze o miejsce intencji w literaturoznawczej interpretacji z równym zapałem sięgają obie jego strony. Szczególną satysfakcję sprawia dyskutantom wykorzystanie w funkcji argumentu – obnażającego lub rzekomo obnażającego pęknięcia jakiejś teorii – cytatu z pism autora, który może pełnić funkcję autorytetu dla przeciwników, a nie tylko takiego, którego poglądy są aprobowane przez nich samych. Autorka artykułu-hasła *Intention* z *Critical Terms for Literary Study*, zajmująca w zasadzie neutralną pozycję wobec stron konfliktu, uznała bowiem próbę „zdefiniowania pojęcia *intencja* i jego funkcji w badaniach literackich najbliższej przyszłości" podjętą przez Paula de Mana za najmniej pokorną spośród wszystkich dotychczas podejmowanych. W *Allegories of Reading* przyznaje on, „iż dekonstrukcyjny impuls jest czasami pokonywany przez intencjonalność wbudowaną w samą strukturę naszych języków", a nawet, że przez dekonstrukcję tekstu Prousta „próbował przede wszystkim przybliżyć się do tego, co autor zapisał w porządku zdania"[206].

---

[205] A. P a t t e r s o n, *op. cit.*, s. 144.

[206] *Ibidem*, s. 145. Nietrudno zauważyć, że Patterson również miesza porządki – tu: intencyjności i intencjonalności. Por. P. de M a n, *Allegories of Reading. Figural Language (in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust)*, New Haven and London 1979, s. 17; *Blidness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983. Stanowisko de Mana wobec intencji dokładniej omówił S. Burke (*op. cit.*, s. 163–164, 194–196). Po dokonaniu w 1984 r. odkrycia (upublicznionego m.in. w redakcyjnym artykule: *Yale Scholar's Articles in Nazi Paper*, „New York Times" 1987), tyczącego okupacyjnej przeszłości de Mana (zob. P. de M a n, *Wartime Journalism: 1939–1943*, red. W. Hamacher i in., Lincoln NA 1989), jego antyintencjonizm zyskał, zdaniem wielu badaczy, fatalne uzasadnienie. W zatytułowanym *The Deaths of Paul de Man* prologu do swojej książki, Burke przeprowadził wyważoną – tzn. bez triumfalnie uogólniających wniosków – analizę podstawowych pytań debaty, dotyczących takich kategorii jak właśnie intencja, autorytet, biografia, odpowiedzialność, dzieło i autobiografia, związanej z tym biograficznym odkryciem. (Zob. też M. K o r z e n i e w i c z, *Doktryna i szarlataneria,* „Teksty Drugie" 1993, nr 1; Ch. N o r r i s, *Postscript*, [w:] i d e m, *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, New York 1988 oraz – przede wszystkim – J. D e r r i d a, *Niczym szum morza w głębi muszli. Wojna Paula de Mana*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11; D. C a r r o l, *Pokusa faszyzmu a kwestia literatury: sprawiedliwość, smutek i błąd polityczny (list otwarty do Jacquesa Derridy)*, przeł. P. Sommer, j.w.) Można doszukać się pewnych analogii między takim rozbiorem myśli de Mana a próbami biograficzno-politycznego wyjaśniania twórczości Maurice'a Blanchota. Źródłem charakterystycznej dlań poetyki negacji podmiotu, zanikania czy nawet unicestwiania własnego ja, kultywowania nieobecności („obecności nieobecności") i zamknięcia w literaturze wszechobecnych motywów zapomnienia i śmierci, a później „pisma nieszczęścia" (*L'Ecriture de désastre*, 1980) z figurą Żyda-męczennika, analizy problemu Zagłady oraz imperatywu odpowiedzialności i współczucia, jest – zdaniem niektórych badaczy (zob. D. F e l m a n, *Mit Maurice'a Blanchot* oraz *Maurice Blanchot, pomiędzy literaturą a polityką*, z Ph. Mesnardem *rozmawia* D. Felman, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8–9; Ph. M e s n a r d to autor książki o Blanchocie: *Maurice Blanchot, sujet de l'engagement*, 1996) – kompleks winy i zdrady związany z zaangażowaniem poźniejszego autora *L'Entretien infini* w hipernacjonalizm i antysemityzm w latach trzydziestych oraz z dwuznacznym stanowiskiem zajmowanym przez niego w latach 1941–1945, a nawet: ze skrajną lewicowością lat sześćdziesiątych. Przeciw częstemu wiązaniu historii de Mana, Blanchota i – oczywiście – Heideggera, protestuje Derrida (zob. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000).

Jeżeli idzie o poglądy Derridy, to zarówno wśród tzw. intencjonistów, jak i wśród ich przeciwników teoretycznych czy ideologicznych rozpowszechniła się, do dziś bezrefleksyjnie powtarzana, opinia o skrajnym antyintencjonizmie rzekomo przez niego głoszonym. Dla pierwszych jest to jeszcze jeden powód, by odrzucić dekonstrukcję i dekonstrukcjonizm; dla drugich – możliwość wykorzystania filozoficznego prestiżu jakoby przydanego przez Derridę ich racjom. Z jego pism, jak twierdzi np. John R. Searle, musimy wywnioskować, że intencjonalność jest „całkowicie nieobecna w komunikacji pisemnej”[207]. W ten sposób lekceważy się nie tylko to, co można znaleźć w owych pismach, lecz także wszystkie, dotyczące tej kwestii, oświadczenia i sprostowania Derridy zawarte w rozmowach czy wywiadach. Problem nie polega bowiem na jednoznacznym unieważnieniu roli intencji w dyskursie czytanych przezeń autorów. Przeciwnie, jej deklaratywne działanie jest postrzegane – niekiedy arbitralnie – jako niezwykle silne i konieczne. Jednakże jest ono zawsze „przekraczane”. Jak pisze Jonathan Culler:

> Zdaniem Derridy [...] intencję można uważać za szczególny wytwór czy efekt tekstualny, wyosobniony przez krytyczne odczytania, efekt poza który tekst zawsze jednak wykracza. Intencja [...] to nie jest coś uprzedniego wobec tekstu, co decyduje o jego znaczeniu, lecz ważna organizująca struktura wskazana przez odczytania odróżniające jawną linię rozumowania od innej, utajonej, która ją obala[208].

Ta „organizująca struktura” nigdy nie może być rozumiana jako idealnie homogeniczna z tym, co zostało napisane, bo to wymyka się jej nakazom. Nie może być rozumiana jako *telos* bądź własność transcendentnej podmiotowości. Chodzi tu zatem przede wszystkim o zagadnienie „perspektywy” czy „usytuowania” intencji w procesie sygnifikacji, a nie o jej bezkonfliktowe „odwołanie”. Intencja musi być odzyskana, bo to właśnie ona jest przedmiotem dekonstrukcji[209].

Według Seana Burke'a, taki model „usytuowania” pojęcia intencji, w którym tekst wykracza poza nią, ponieważ znaczy on to, co nie mogło się w nim znaleźć na mocy autorskiego projektu, w dyskursie Derridy odnosi się tylko do pisarzy „metafizycznych” – Platona, Rousseau i Hegla. Czytając „kontrmetafizyków”: Nietzschego, Heideggera i Lévinasa, Derrida usiłuje bowiem wykazać, że rządzące ich tekstami intencje wykraczają poza te teksty, że można w nich znaleźć miejsca, w których Nietzsche jest niedostatecznie nietzscheański, Heidegger niedostatecznie heideggerowski, a Lévinas – lévinasowski. Sposób postępowania Derridy, stwierdza Burke, „jest tutaj klasycznie intencyjny,

---

[207] J. R. S e a r l e, *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, „Glyph” I (1977), s. 201.

[208] J. C u l l e r, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich,* przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 264. Zob. np. uwaga „wczesnego” Derridy (*Struktura i geneza „Essai sur l'origine de langues,* [w:] *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 321) tycząca intencji w pismach J. J. Rousseau: „Mówienie o źródle i stopniu zero stanowi w istocie komentarz do zadeklarowanej intencji Rousseau i koryguje w tym punkcie niejedną klasyczną lub pospieszną lekturę. Ale wbrew tej zadeklarowanej intencji dyskurs Rousseau ulega przymusowi pewnej złożoności, która ma zawsze postać uzupełnienia źródła. Jego zadeklarowana intencja nie zostaje uchylona, lecz *wpisana* w system, nad którym już nie panuje”.

[209] Zob. S. B u r k e, *op. cit.*, s. 140–141. Na ten sam aspekt Derridiańskiego projektu lektury, sformułowanego w *O gramatologii*, zwracał wcześniej (1986) uwagę M. H. A b r a m s, *Ustalanie i dekonstruowanie*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 220–232.

co wyraża się w tym, że [...] proponuje on rekonstrucję pierwotnej intencji w opozycji do redukcyjnych konstrukcji tworzonych ponad nią przez tradycję krytyczną"[210].

Tego pierwszego jedynie modelu dotyczyć może podobieństwo do ujęcia Ricoeura, na które zwrócił uwagę Ryszard Nycz, wspominając o miejscu intencji w Derridowskim projekcie lektury[211]. W istocie, to przede wszystkim z nazwiskiem Ricoeura kojarzy się znana formuła o przekroczeniu intencji przez sens[212]. W rozprawie pt. *Egzegeza i hermeneutyka* uznaniu autora za jedną z funkcji tekstu towarzyszy jednak deklaracja, iż nie znaczy to, że: „należy zrezygnować z wykrycia intencji danego autora; jeśli o mnie chodzi, nie zdołałbym pojąć tego, czym mógłby być jakiś tekst bez autora, tekst, który nie byłby napisany przez kogoś"[213].

Gdyby przyjąć punkt widzenia Burke'a, który ostatecznie określa stanowisko Derridy jako „interesujący kompromis" między perspektywą intencjonistyczną a antyintencjonistyczną, trzeba by, wbrew wszystkim chyba interpretatorom, uznać za tak samo pojednawcze stanowisko Ricoeura. Derrida może być uważany za antyintencjonistę tylko w nierygorystycznym rozumieniu, odnoszącym się do praktyki czytania programowo zwróconej przeciw autorskim deklaracjom[214]. Burke motywuje swoją propozycję,

---

[210] *Ibidem*, s. 143. Zob. też s. 143–146 i cały rozdz. *Misread Intention* oraz rozdz. *Conclusion: Critic and Author.* Nie sposób tu choćby nie wspomnieć o tym, co jest podkreślane przez komentatorów projektu Derridy, de Mana i innych dekonstrukcjonistów odnośnie do lektury tekstów literackich – o „założycielskiej" roli pism krytycznych Mallarmé'ego, Valéry'ego, Blanchota. Ich deklarowane czy rekonstruowane z pism krytycznych intencje, zwrócone *nb.* przeciw tezie o ważności autorskiej intencji semantycznej, były respektowane w całej niemal rozciągłości, gdy przedmiot uwagi stanowiła własna twórczość literacka tych autorów. Gdy jako założenie wyznaczały ogólne strategie całego projektu, wyzyskiwane przy lekturach twórczości innego rodzaju, często się z autorskimi intencjami rozmijały. Bliska autorskiej intencji kategorialnej wydaje się też np. medytacja Derridy nad poezją P. Celana (*Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000), co ujawnia się zwłaszcza w porównaniu z interpretacją wierszy z późnego tomu *Atemwelde* (1967), zaproponowaną w *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall* ([w:] *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1989. *Atemkristall* to pierwotny tytuł tomu, opublikowanego po raz pierwszy w 1965) przez Gadamera – deszyfrującą i, na mocy hermeneutycznych założeń, uspójniającą ich sensy. Ma on zapewne rację pisząc, iż „nie są [te wiersze] wprawdzie przejrzyste i nie przemawiają w sposób bezpośrednio jasny, ale nie jest też tak, by wszystko było przed nami zasłonięte albo miało znaczenie dowolne" (*ibidem*, s. 67). Nie sposób jednak uznać tego zastrzeżenia za wystarczające usprawiedliwienie takiej interpretacyjnej konstrukcji, która arbitralnie przekształca je w przekaz aż nazbyt niekiedy czytelny. Derrida natomiast – przywołując na pamięć działanie hebrajskiego słowa *Shibboleth*, związane ze sposobami jego artykulacji (zob. „Księga Sędziów" 12, 1–7), jako powtarzalnego znaku językowo-kulturowej wspólnoty i różnicy, które jest dla niego „szyfrem szyfrów, zaszyfrowanym ujawnieniem szyfru jako takiego" (zob. *ibidem*, s. 31) – przekonuje, że w twórczości Celana mamy do czynienia z sytuacją pod pewnymi względami analogiczną, bo i w niej „sens słowa jest mniej ważny niż – powiedzmy – jego forma znacząca, kiedy staje się ono hasłem, znamieniem przynależności, ujawnieniem przymierza" (*ibidem*, s. 23–24). Lektura późnych, idiomatycznych wierszy tego poety – rozpoznawalnych jako takie z racji powtarzalności idiomu, „sygnatury" – wymaga też takiego przymierza od nas, bo choć sposób, w jaki znaczenie jest w nich organizowane uniemożliwia często uchwycenie przedmiotu przedstawienia, odpowiedź na pytanie, o czym one są, odbieramy je jako ważne i głęboko poruszające. Zob. K. B a r t o s z y ń s k i, *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, [w:] i d e m, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004; P. D e h n e l, *Dekonstrukcja a hermeneutyka. 1.4. O poezji Paula Celana*, [w:] *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja*, Kraków 2006.

[211] Zob. *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, [w:] *Tekstowy świat*, s. 91.

[212] Zob. P. R i c o e u r, *Zdarzenie i sens wypowiedzi,* przeł. E. Bieńkowska, [w:] *i d e m*, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 323.

[213] P. R i c o e u r, *Egzegeza i hermeneutyka*, s. 334.

[214] Jak pisze A. B u r z y ń s k a (*Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 62): „Dla Derridy [...] czytanie ma sens o tyle, o ile jest w pełnym tego słowa

wskazując na wyraźną różnicę między Derridowskim ujęciem problemu a tezami ekstremistów po obu stronach sporu, którzy albo stwierdzają całkowitą bezużyteczność intencji, albo „utożsamiają ją z całością tekstualnych efektów (jak to czyni wielu neopragmatystów)”[215].

znaczeniu kreatywne, a zarazem »kreujące [*inventive*]«, gdy daje możliwość wykazania się odkrywczością, która stymulować będzie następne równie nowatorskie lektury. Inwencja w koncepcji Derridy pojawia się w pewnym sensie zamiast intencji. Derridzie-czytelnikowi zdecydowanie nie zależy przecież na ujawnieniu autorskiego zamysłu, na odkryciu tego, co hipotetyczny autor tekstu »mógł mieć na myśli«„. Zob. też *ibidem*, s. 75, 77, 78 oraz M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997 (zwłaszcza rozdział IV: *Efekt lektury*). Więcej na temat „usytuowania” intencji w pismach Derridy: A. Burzyńska, *Poza intencją,* [w:] *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 474–480. Można by zaryzykować twierdzenie, że w nieco innym sensie inwencja zastępuje rzeczywistą intencję w Derridowskiej propozycji odczytania okupacyjnych artykułów Paula de Mana – odczytania tak wysofistykowanego (kreatywnego?), że budzi ono, przynajmniej we mnie, jednocześnie współczucie dla jej autora i nasilające się po kolejnych lekturach zażenowanie. Derrida usiłuje tutaj, wbrew własnym deklaracjom, złagodzić winę odznaczających się, jak przyznaje, „niewybaczalną przemocą i pomieszaniem”, „druzgocących”, „przerażających”, „nie do przyjęcia” i „nie do zniesienia” (J. Derrida, *op. cit.*, *passim*) wypowiedzi de Mana, odwołując się m.in. do tego, jakie stanowisko zajmował on przed i po ich napisaniu oraz przypisując im w wyniku analizy „wszystkiego, co daje się w tekście odczytać, nawet jeśli ów tekst uważamy za żałosny” (*ibidem*, s. 142) sprzeczne z jawną wymową, ukryte nonkomformistyczne motywy i intencje. Wywołało to wyraźny sprzeciw D. Carrola (*op. cit.*, s. 409–410), podzielającego niekwestionowalny pogląd o bezzasadności i niesprawiedliwości dezawuacji całego dzieła i życia (a przy okazji całego ruchu dekonstrukcjonistycznego) na podstawie z pewnością haniebnej, ale względnie krótkotrwałej, młodzieńczej działalności publicystycznej de Mana: „Uważam, że to, co chcielibyśmy, aby de Man wówczas myślał (ja również bym tego pragnął), nie może należeć do [...] wielości możliwych interpretacji”, albowiem: „Nie w tym rzecz, co być może myślał [...], ale w tym, co rzeczywiście napisał. Jeśli traktować poważnie prace krytyczne de Mana, a także Twoje, to czy naprawdę można bronić lektury tych wojennych artykułów, która choć w części opiera się na takiej zasadzie, jak potencjalne (choć zuwagi na treść artykułu, mało prawdopodobne [podkr. moje]) intencje autora? Czy to, co ktoś być może myślał [podkr. D.C.], chociaż nic w jego tekstach na to nie wskazuje [podkr. moje – można tu dodać, że w owym czasie nie wskazywało na to również nic spoza tych tekstów], coś czego właściwie nigdy nie napisał w sposób jasny – czy taka »możliwość« naprawdę powinna kształtować nasze rozumienie tego, co faktycznie zostało napisane?”. Chodzi o rozumienie uwzględniające „kontekst, argumentację, retorykę, ideologię itd.”. Nie przytaczam tych uwag dla wątpliwej satysfakcji płynącej z przyłapania Derridy na niekonsekwencji. Raczej po to, by – jak to czynią inni badacze – powiązać głosy „w sprawie de Mana” ze „zwrotem etycznym”, swoiście pojmowanym w zorientowanych dekonstrukcjonistycznie badaniach literackich (zob. M. P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1; A. Burzyńska, *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie” 2002, z. 1/2). Niemożliwej do zaakceptowania manipulacji pojęciem intencji (bez względu na to, z jakiego rodzaju tekstem mielibyśmy do czynienia – literackim czy nieliterackim) nie sposób rozpatrywać bez, zrośniętej z tekstem i uwikłanej w odpowiedź na tekst, odpowiedzialności. Trudno się nie zgodzić, że intencja ujmowana jako to, co ktoś „naprawdę” myślał (to, jakie były jego domniemane „prawdziwe” poglądy czy przekonania) niezależnie albo w oderwaniu od struktury komunikacyjnej i informacyjnej oraz aktualnego kontekstu jego wypowiedzi – nie ma żadnych mocy heurystycznych w odniesieniu do semantyczno-pragmatycznego uposażenia tej wypowiedzi. W tym sensie rzeczywiście nie jest ważne to, co ktoś (być może) prywatnie i skrycie myślał, ale to, co napisał i opublikował. Zob. też, co pisze Ch. Norris (*„Noc, w której wszystkie krowy są czarne”: Paul de Man*, [w:] *Dekonstrunkcja przeciw postmodernizmowi*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2001) o nieudanych, w jego przekonaniu, próbach obrony de Mana przez Rodolphe'a Gasché w *The Wild Card of Reading: on Paul de Man* (Cambridge MA 1988), według którego „de Man jest tak niezwykle wyjątkowym myślicielem, że jego dzieło lokuje się poza obszarem” (*ibidem*, s. 179) zwykłych wymogów stawianych interpretacji zarówno wtedy, gdy on jej dokonuje, jak i wtedy, gdy jej podlega: „ jeśli [zdaniem de Mana] sam materiał zdarzenia językowego pozbawiony jest wszelkiej relacji do intencji znaczeniowej, jak można wtedy mówić, że umożliwia taką intencję lub ją niweczy?” (R. Gasché, *op. cit.*, s. 84; cyt. za: Ch. Norris, *op. cit.*).

[215] S. Burke, *op. cit.*, s. 142.

Intencja i Nowy Pragmatyzm (*backlash* 5 – retoryczny)

Jak zauważył Richard Shusterman:

Do tego, by uznać je za pragmatyczne, roszczą sobie ostatnio prawo trzy różne i wpływowe teorie interpretacji. Teoria Knappa i Michaelsa jest nieugięcie intencyjna i ograniczona autorsko, teoria Richarda Rorty'ego przeciwnie – kładzie nacisk na wytwarzanie nieautorskich odczytań. Trzecia, rozwinięta przez Stanleya Fisha, zarówno autora, jak i czytelnika podporządkowuje (unieważniając) pojęciu interpretacyjnej wspólnoty jako autorytetowi określającemu właściwe znaczenie tekstu[216].

Nie jestem pewna, czy Rorty'emu rzeczywiście chodzi o przedkładanie odczytań „nieautorskich" nad odczytania „autorskie". Ważnym aspektem jego koncepcji jest raczej niezgoda na uprzywilejowanie któregokolwiek spośród kontekstów, w jakim czytelnik zechce umieścić tekst, radośnie i twórczo u ż y w a j ą c go do własnych celów (czyli biorąc z niego to i owo, co mu się p r z y d a ć może w danym kontekście, tak jak postępuje sam Rorty z tekstami Nietzschego i Heideggera, Deweya, Wittgensteina czy Davidsona)[217], a nie – dążąc do odkrycia zdeponowanej w nim jakoby „prawdy". Przywołanie kontekstu autorskiego byłoby zatem jedną z wielu równouprawnionych, zróżnicowanych ze względu na rozmaitość tych celów, dróg ich realizacji. Nie posiada on

---

[216] R. S h u s t e r m a n, *Interpreting with Pragmatist Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 167. Konieczne jest opatrzenie tego cytatu dwoma zastrzeżeniami. Po pierwsze: koncepcji wymienionych autorów niepodobna nazwać teoriami interpretacji, ponieważ w przypadku Rorty'ego i Fisha rzecz dotyczy filozoficznego namysłu nad jej statusem, a Knappowi i Michaelsowi chodzi o unieważnienie teorii; po wtóre – teza o pragmatystycznych roszczeniach tych „teorii" jest prawdziwa tylko w odniesieniu do Rorty'ego. Jak słusznie zauważa W. M a ł e c k i (*„Bardzo zły substytut dla prawd absolutnych". Pragmatyzm i teoria interpretacji*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 112): „ani Fishowi, ani Knappowi i Michaelsowi […] nigdy nie zależało specjalnie na akcesie do ruchu pragmatystycznego i nigdy nie składali takich deklaracji, nie mówiąc już o tym, że w ich tekstach odwołania do klasyków tej myśli są więcej niż rzadkie". Z przywołanego przez autora artykułu cytatu z wywiadu z Michaelsem (przypis 9) wynika nawet, że zarówno jego, jak i Knappa pragmatyzm zupełnie nie interesuje (zob. też S. F i s h, *Jestem tylko słabym antyfundamentalistą (ze Stanleyem Fishem rozmawia Leszek Drong)*, „Er(r),go" 2004, nr 2). Wszyscy trzej publikowali jednak swoje teksty w pragmatystycznych antologiach takich np., jak *Pragmatism: A Reader*, ed. L. Menand, New York 1997 czy – Fish – *Revival of Pragmatism. New Essays on Social Thought, Law and Culture*, ed. M. Dickstein, Durham 1998). Artykuł Małeckiego zawiera też zwięzłą charakterystykę nieoczywistych relacji między klasycznym pragmatyzmem a neo- czy nawet neo-neopragmatyzmem oraz dyskusji na temat tych relacji. Na „bardzo charakterystyczny *rys pragmatystyczny* podejścia Fisha" i związki tego „podejścia" z filozofią Rorty'ego kładzie nacisk A. S z a h a j (*Zniewalająca moc kultury*, [w:] S. F i s h, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 20; *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1977, nr 6).

[217] Każdy „zespół znaczków lub dźwięków" (R. R o r t y, *Kariera pragmatysty*, [w:] U. E c o i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 96), który interpretacyjnie ukonstytuujemy jako tekst, może być niemal dowolnie użyty do dowolnego celu. Niemal, bo użycia nawet najbardziej ekstrawaganckie z punktu widzenia danej kultury i przez nią nieakceptowane, są już zawsze jakoś przez tę kulturę – przez standardy etnocentryczne – „wyznaczone". U Rorty'ego nie znalazłyby raczej zrozumienia wymierzone w niektórych czytających filipiki Nietzschego (*Zdania i myśli różne*, [w:] *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, 1994, § 137, s. 85) – najważniejszego wszak, ukazującego niezbywalną zawisłość sensów nadawanych światu i tekstom od naszych ludzkich interesów, ojca--założyciela interpretacjonizmu ontologicznego czy *quasi*-ontologicznego – takie jak ta na przykład: „Najgorszymi czytelnikami są ci, co postępują jak żołdactwo rabujące: biorą to i owo, co się im przydać może, plugawią i rzucają na kupę resztę, a na wszystko wypluwają swe sprośności". Nietzsche (*Przedmowa*, [w:] *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910, s. 12) głosi chwałę filologicznego „przeżuwania" tekstów. Rorty filologię zaledwie toleruje.

jednak, uznawanej – jak można się domyślać – przez krytykę „metodyczną”, obiektywnej wartości. Jej miarą jest jedynie ewentualna przydatność owego kontekstu do takiego opisu tekstu w danym akcie jego użycia, że opis ten sprawi, iż lektura zaowocuje zmianą naszych celów, naszego życia, nas samych. Tak właśnie widzi Rorty zadania lektury niemetodycznej, inspirującej.

Krytyka niemetodyczna, którą czasem ma się ochotę nazwać »natchnioną«, jest rezultatem spotkania z autorem, postacią, fabułą, strofą, wersetem lub starym popiersiem, które wpłynęło na pojęcie krytyka o tym, kim jest, w czym jest dobry, co zamierza ze sobą zrobić: spotkania, które poskutkowało zmianą uszeregowania jego priorytetów i celów. Tego rodzaju krytyka posługuje się autorem nie jako próbką egzemplifikującą pewien typ, lecz jako okazją do zmiany przyjętej uprzednio taksonomii bądź do nadania nowego kształtu opowiedzianej już wcześniej historii. Szacunek tego rodzaju krytyki do autora czy tekstu nie jest sprawą uszanowania *intentio* czy wewnętrznej struktury[218].

Taki pogląd – pisze Andrzej Szahaj – nie oznacza, „że Rorty wyklucza możliwość dokonywania takich interpretacji tekstu, które starałyby się zbliżyć do hipotetycznych intencji autora, na przykład przez osadzenie tekstu w kontekście epoki, w której powstał. Przeprowadzenie takiej operacji nie zbliża nas jednak ani na jotę do uchwycenia jakiegoś jego obiektywnego znaczenia, czekającego tylko na swe ujawnienie”[219]. Nie zbliża przede wszystkim dlatego, że ów kontekst i autorskie intencje to także wytwór interpretacji.

Antyteoretyczna „teoria” Knappa i Michaelsa jest natomiast w pewnym sensie prointencyjna skoro głoszą oni, że nie istnieją znaczenia bezintencjonalne. Sprzeciw tych badaczy wobec teoryj (teoria rozumiana jest tu jako mocna, sterująca praktyką badawczą, fundamentalistyczna, bo wznosząca dla niej fundamenty, teoria interpretacji, słowem – jako nie wiadomo co) odnosi się jednak zarówno do tych spośród nich, które kryteriów prawomocności interpretacyjnych konkluzji upatrują w ich zgodności z autorskimi intencjami, jak i do tych, które w niedostępności autorskich intencji widzą argument na korzyść tezy, iż nie ma prawomocnych interpretacji. Sztandarowy intencjonizm znalazł tutaj ostatecznie paradoksalnie antyintencyjne zwieńczenie w stwierdzeniu o całkowitej teoretycznej, metodologicznej i praktycznej bezużyteczności pojęcia intencji:

To, co tekst znaczy i to, co jego autor zamierzał, aby znaczył jest identyczne i ta identyczność odziera intencje z jakichkolwiek teoretycznych korzyści;

Pojęcie intencji jest niepotrzebne jako przewodnik wiodący do praktyki;

Idea intencji jest nieprzydatna, ponieważ nie pomaga w dokonaniu wyboru między procedurami krytycznymi[220].

---

[218] R. R o r t y (*op. cit.*, s. 105–106; zob. też komentarz do przekładu tytułu tego tekstu – w oryginale: *The Pragmatist's progress* – M. P. M a r k o w s k i, *Postęp?*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6) kwestionuje istnienie jakichś wewnętrznych, esencjalnych, koherentnych, niezależnych od czytelnika – użytkownika, właściwości owego tekstu składających się na jego „naturę” i obdarzonych zdolnością wymuszania określonych sposobów lektury. W związku z tym S. C o l l i n i (*op. cit.*, s. 15) zauważa, iż „pozostaje zagadką, w jaki sposób rzeczy, które nie posiadają swej własnej »natury«, lecz tylko są tak opisywane, aby odpowiadały naszym celom, potrafią niekiedy stawić opór tym celom, i to opór tak silny, że skutkujący zmianą systemu priorytetów i celów czytelnika”. Zob. też R. R o r t y, *Philosophy without Principles*, [w:] *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1985.

[219] *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 80.

[220] S. K n a p p, W. B. M i c h a e l s, *Against Theory,* [w:] *Against Theory*, s. 19, 101, 104.

Idea intencji jest nieprzydatna, ponieważ – według Knappa i Michaelsa – nie ma żadnego rozziewu między znaczeniem autorskim i znaczeniem tekstu, znaczeniem mówiącego a znaczeniem lingwistycznym (znaczeniem wyrażenia), znaczeniem *in abstracto* i znaczeniem *in concreto,* przy których istnieniu upierali się, dyskutujący z nimi Hirsch, Juhl i nawet Rorty[221]. Słownik to dla autorów *Against Theory* tylko indeks częstych użyć słów w poszczególnych aktach mowy, a nie matryca abstrakcyjnych przedintencjonalnych możliwości. Ewentualne znaczenia zdań mogą być rozumiane jedynie jako sprawozdania na temat tego, co mówiący językiem 'J' często mają na myśli przy ich wypowiadaniu. Nie ma zatem również ani stabilnych znaczeń tekstów pojmowanych jako abstrakcyjne, „publiczne obiekty", ani znaczeń zmieniających się w zależności od sytuacji czytającego. Ostatecznie „[...] interpretator, który lekceważy intencje autora nie interpretuje tego samego tekstu, tylko wytwarza nowy"[222]. Ten ostatni fragment odnoszą Knapp i Michaels do Gadamerowskiej doktryny aplikacji, której zakwestionowanie jest dla nich wystarczającą podstawą do kończącego rozważania orzeczenia, iż fundamentalny „problem hermeneutyki polega na tym, że nie istnieje żaden fundamentalny problem hermeneutyki"[223]. Albowiem niepodobna, „żeby tekst mógł znaczyć coś innego, aniżeli to, co jego autor zamierzył, aby znaczył, ani też, by istniały jakiekolwiek kryteria tożsamości tekstowej (takie np., jak kategorie składni, konwencje językowe lub tradycje identyfikacji), które mogłyby funkcjonować niezależnie od autorskiej intencji"[224]. Idea intencji jest zatem nieprzydatna z tego również względu, że ani w tekście, ani poza nim nie ma nic, co mogłoby ją ugruntować.

George M. Wilson, po dokonaniu precyzyjnej analizy aksjomatycznych tez, powtarzanych przez autorów bez jakiejkolwiek próby argumentacji, konkluduje (w stylu wittgensteinowskim):

> Esej Knappa i Michaelsa pomimo radykalnego charakteru jego retoryki pozostawia wszystko, łącznie z teorią takim, jakim było przedtem[225].

Niedostateczna argumentacja to zarzut, który Wilson postawił również Stanleyowi Fishowi, podtrzymującemu znaną opinię o nieistnieniu „stabilnych", „abstrakcyjnych", „prostych i oczywistych" literalnych znaczeń, które jako uprzednie wobec interpretacji

---

[221] Zob.: R. Rorty, *Philosophy without Principles*, s. 133–134; S. Knapp, W. B. Michaels, *A Reply to Richard Rorty*; E. D. Hirsch, *Against Theory?*, [w:] *Against Theory.*

[222] S. Knapp, W. B. Michaels, *The Impossibility of Intentionless Meaning*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 63.

[223] *Ibidem.*

[224] S. Knapp, W. B. Michaels, *Against Theory 2. Hermeneutics and Deconstruction*, „Critical Inquiry" 14 (Autumn 1987), s. 50 – w artykule tym autorzy poddali krytyce antyintencjonistyczne nastawienie hermeneutyki Gadamera i Ricoeura, konwencjonalizmu semiotycznego N. Goodmana i C. Elgin oraz „tekstualizmu" Derridy.

[225] G. M. Wilson, *Again, Theory: On Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text,* „Critical Inquiry" 19 (Autumn 1992), s. 185. Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, cz. I, § 124 (gdzie mowa o tym, że filozofia „[z]ostawia [...] wszystko tak jak jest". Zob. też A. R. Mele, P. Livingston, *Intentions and Interpretations,* „Modern Language Notes", Dec. 1992, vol. 107/5, s. 934–936. W Polsce, antyteoretyczno-intencjonistyczne koncepty Knappa i Michaelsa druzgoczącej krytyce poddała D. Ulicka (zob. *Obrona teorii*, s. 236–263).

mogłyby ją ograniczać. A ponieważ – zdaniem Fisha – nie można czytać bez przekonania, że ma się do czynienia z tekstem wytworzonym przez istotę intencjonalną, nie sposób przyjąć, że wypowiedź byłaby znacząca niezależnie od czyjejś intencji, niepodobna „zrozumieć jakiejś wypowiedzi bez *jednoczesnego* słuchania lub czytania jej jako wypowiedzi kogoś z bardziej lub mniej specyficznymi troskami, zainteresowaniami, pragnieniami, kogoś posiadającego intencję”[226], interpretator musi ją „dostarczyć” albo skonstruować[227]. Intencje autorów zatem są konstrukcjami czytelników i „tym samym nie mogą służyć [...] jako sprawdzian działalności interpretacyjnej”[228]. Fishowski antyrealizm czy konstruktywizm (albo realizm wewnętrzny) dobitnie wyraża znana formuła zawarta w *Is There a Text in This Class?*:

Interpretacja jest źródłem tekstów, faktów, autorów i intencji. Albo mówiąc inaczej: elementy, które były niegdyś postrzegane jako rywalizujące o prawo do ograniczenia interpretacji (tekst, czytelnik, autor), są teraz wszystkie postrzegane jako wytwory interpretacji[229].

Wydaje się zatem, że sprzeciw wobec wiary, że słowa są „magazynem znaczeń”, że „mają wyraźne znaczenia” niezależne od jakiejś konwencjonalnej struktury założeń czy zaplecza instytucjonalnego, nie przywodzi Fisha do bezwzględnej akceptacji skrajnego stanowiska Knappa i Michaelsa, które zostaje jedynie wykorzystane na potwierdzenie słuszności tezy antyformalistycznej (i antyteoretycznej).

Tylko wtedy, gdy znaczenie jest osadzone w tekście – gdy jest ono faktem *formalnym* – można starać się wynaleźć metodę „jego odczytywania”. Jeśli jednak znaczenie jest sprawą tego, co jakiś mówiący, umiejscowiony w jakiejś szczególnej sytuacji, miał na względzie (*has in mind*) (w istocie jest to teza mówiąca o presupozycji jako zależnej od mówiącego), to wtedy można je określić jedynie przez sięgnięcie poza słowa

---

[226] S. F i s h, *Praca w łańcuchu: interpretacja w prawie i literaturze*, przeł. M. Kilanowski, przekład przejrzał A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 244–245.

[227] Mniej kategorycznie niż Fish, ale pod pewnym względem podobnie, stawia tę kwestię przy okazji rozważań o „autorskości”, D. A t t r i d g e (*Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 142–144), gdy stwierdza: – podczas lektury jesteśmy przekonani, iż „czytane przez nas słowa są wytworem umysłowego zdarzenia lub wielu takich zdarzeń, za pomocą których rozwija się znaczenie językowe”; – „wstępnym warunkiem sensowności charakterystycznej dla tekstu jest poczynione przez czytelnika założenie (świadome lub nie), że intencją autora lub autorów było nadanie znaczenia, być może opieranie się znaczeniu lub rozmywanie go. Mamy tutaj do czynienia z wnioskowaniem po fakcie: nie ma możliwości powrotu do intencji »jako takiej«„. Intencję rozumie Attridge psychologicznie. Dlatego woli mówić o „efekcie intencjonalności”, czyli iluzji „docierania do intencji autora” wytwarzanej przez „wiele dzieł, zarówno literackich, jak i nie-literackich”. Na taką rolę samych dzieł Fish by raczej nie przystał, ale zapewne zgodziłby się z kolejnym fragmentem wywodu Attridge'a: „Autorskość nie rodzi się z komunii z twórcą, ale, jak każdy aspekt znaczenia dzieła, ze społecznego i kulturowego kontekstu, w którym sztuka jest odbierana”. Interesujące jest, że Attridge nie kwestionuje przy tym sensowności tropienia „historycznej intencji, którą dzieło wyraża, i dających się zidentyfikować faktów na temat jego stworzenia” przy próbach „oddania pełnej sprawiedliwości dziełu”, bo „[g]romadzenie faktów może rozwijać lub blokować czytanie” – twórcze czytanie, będące przedmiotem jego zainteresowania i afirmacji – ale lokuje je w ramach aktywności biograficznej i historycznej (zob. przypis 8, s. 143).

[228] S. F i s h, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham and London 1989, s. 296. Zob. też s. 99–100, 291, 295. Por. A. R. M e l e, P. L i v i n g s t o n, *op. cit.*, s. 933–937.

[229] S. F i s h, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge MA 1980, s. 16–17. Zob. też i d e m, *Biography and Intention*, [w:] *Contesting the Subject*, ed. W. Epstein, West Lafayette IN 1991, s. 9–16.

do intencyjnych okoliczności ich wytworzenia, w świetle których nabierają one znaczenia. Nie jest też tak, że owe okoliczności mogą same być postrzegane jako jakiś nowy (i wyższy) zbiór formalnych faktów, jakiś nowy tekst, którego znaczenie może być teraz odczytane[230].

Zdaniem Fisha, nieprawdą jest, podobnie jak w ujęciu autorów *Against Theory*, „że interpretacja to jedno, a przypisanie intencji to drugie", jako że ustalenie znaczenia tekstu „jest dokładnie równoważne ustaleniu intencji jego autora". Jednakże intencja

nie jest czymś prywatnym, lecz formą konwencjonalnego zachowania umożliwioną poprzez ogólną strukturę przedsięwzięcia. Oczywiście nie znaczy to, że intencja zakotwicza interpretację w tym sensie, że stoi ona poza i kieruje procesem [interpretowania]; intencja, tak jak wszystko inne, jest interpretacyjnym faktem, to znaczy – musi być zinterpretowana. Idzie jedynie o to, że czymś niemożliwym jest *nie*interpretowanie jej i dlatego niemożliwym jest przeciwstawienie jej czy to wytworzeniu, czy też określaniu znaczenia[231].

Czy jest to jednak wystarczające uzasadnienie nierozłączności procesów określania/wytwarzania znaczenia i nieodróżnialnej od niego intencji autora tekstu? W sytuacji, gdy zakłada się, że każde znaczenie musi być odczytane jako czyjeś, a ten ktoś jest – powstałym wewnątrz tej samej interpretacji – konstruktem takim samym jak tekst oraz jego źródłowy kontekst i ich własności, nie ma powodu do podawania tego stanowiska w wątpliwość. Nie ma bowiem powodu innego niż metafizyczne przesądy do odróżniania znaczenia intencjonalnego, a więc zawisłego od intencji, które rzeczywisty, historyczny autor mógł żywić w określonej sytuacji, miejscu i czasie, od znaczenia nadanego tekstowi w wyniku – programowo zwróconej przeciw tak rozumianej intencji – lektury aleatorycznej, z premedytacją anachronicznej czy manifestacyjnie modernizującej, podjętej w imię ocalenia tego tekstu przed banalizacją. Jakoż przekonanie, że żadnego zbioru „znaków lub dźwięków" nie moglibyśmy postrzegać jako znaczącej wypowiedzi bez założenia o istnieniu jej „posiadającego intencje" autora, sprawia, iż kwalifikacja pewnych sposobów interpretacji jako antyintencyjnych traci rację bytu. Jeśli interpretacja tekstu jest wytwarzaniem znaczenia, czyli intencji, którą trzeba przypisać jakiemuś podmiotowi (a więc też go wytworzyć), to formuła interpretacja antyintencyjna musi zawierać błąd *contradictio in adiecto.*

W przywiązanych do idei uprawomocniania interpretacji kręgach akademickich, intencja autora może zostać wykorzystana nawet jako asumpt do rewolucyjnej zmiany w rozwoju „przemysłu" badawczego związanego z jakimś autorem. Nietrudno jest, wedle Fisha, wyobrazić sobie sytuację, w której jedna z subwspólnot reprezentujących stale zmieniającą swoje kanony „instytucję literatury" – przyzwalającą wszak dzisiaj na wykluczane niegdyś odbiorcze sposoby i strategie wytwarzania tekstów – usankcjonuje nieironiczne odczytania *Dumy i uprzedzenia* czy, bezwzględnie wykluczone przez Normana Hollanda[232], „eskimoskie" znaczenia Faulknerowskiej *Róży dla Emilii*. Fish,

[230] S. F i s h, *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, s. 146–147.

[231] S. F i s h, *Praca w łańcuchu*, s. 244–245.

[232] S. F i s h, *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, s. 108–111.

pozostając na gruncie swoich przekonań, programowo niejako nie jest w stanie potraktować niedopuszczalności interpretacji tego rodzaju tak jak jego przeciwnicy, czyli uznać jej za funkcję tekstu.

Jest […] mało prawdopodobne, że ktokolwiek, kto pracuje w przemyśle związanym z Jane Austen, wychodzi od innego założenia niż to, które mówi, że pisarka jest mistrzem ironii. To właśnie z tej przyczyny dojrzał już czas do „odkrycia” przez przedsiębiorczego badacza nieironicznej Austen i można nawet przewidzieć kształt, jaki takie odkrycie przybrałoby. Rozpoczęłoby się od odkrycia nowego dowodu (listu, zagubionego manuskryptu, dzisiejszej redakcji) i dochodzilo do wniosku, że intencje Austen były źle zinterpretowane przez pokolenia krytyków literackich[233].

Okolicznością otwierającą pole dla, wydawałoby się absurdalnej i nieprzekonującej, ale zdaniem Fisha możliwej do pomyślenia i przyjęcia – odmiennej od wszystkich dotychczasowych – wykładni *Róży dla Emilii* również byłoby np. „odkrycie listu, w którym Faulkner wyznaje, że zawsze wierzył, iż jest przemienionym Eskimosem”[234]. Fish jest gotów przyjąć wstępnie za dobrą monetę to, co inni badacze lekceważą jako „zewnętrzne dowody intencji”, byleby podważyć wartość wszelkich „dowodów” właściwego znaczenia (tak zewnątrz- jak i, przede wszystkim, wewnątrztekstowych), którym przysługuje przecież, w jego koncepcji, status kontekstualnych konstruktów interpretacyjnych. Ta kwalifikacja dotyczy również, rzecz jasna, „odnalezionych” wyznań bohaterów opowieści Fisha.

Inny jej protagonista, czyli ów przedsiębiorczy odkrywca nieironicznej Austen czy eskimoskiego Faulknera, właściwie nie musiałby się obawiać gremialnego odrzucenia swojej interpretacji jako nazbyt idiosynkratycznej. O tym, że jakaś konstrukcja znaczenia jest dopuszczalna (*What makes an Interpretation Acceptable*? to tytuł jednego z rozdziałów *Is There a Text in This Class?*) rozstrzyga wszakże „wspólnota interpretacyjna” przyjmująca taką samą „strategię interpretacyjną” oraz… samo powstanie danej konstrukcji. Można by w takim razie zaryzykować opinię, że określenie interpretacja niedopuszczalna to taka sama klasyczna „sprzeczność w przymiotniku” jak określenie interpretacja antyintencyjna. Fish – czołowy, warto przypomnieć, inicjator *Reader--Response Criticism* – unieważnia przecież w późniejszych swoich wystąpieniach, grożące „totalnym i ogłupiającym relatywizmem”[235], działania indywidualnych czytelników, wskazując na nieistnienie jednostkowych kategorii myślenia, widzenia, czytania, rozumienia, które mogłyby podpowiadać jednostkowe strategie czy procedury interpretacyjne. Żaden z tekstów wytworzonych przez czytelnika w aktach nieuchronnej interpretacji nie jest wyłącznie jego tekstem. Każde „odkrycie” nowego znaczenia (nowej intencji) starych

[233] *Ibidem*, s. 110. Tłumacz tego, pochodzącego z *Is There a Text…* eseju, i redaktor całego zbioru przekłada *The Affective Fallacy* (*Błąd afektywności*), tytuł przywoływanego przez Fisha artykułu M. C. Beardsleya i W. K. Wimsatta – nie tak sławnego jak *The Intentional Fallacy* (*Błąd intencyjności*), ale równie ważnego dla nowoczesnych konceptów literaturoznawczych – jako ‘błąd intencyjny’ albo ‘błąd intencjonalności’. Ta dziwna pomyłka to kolejny dowód na to, że istnieją błędne interpretacje (nie tylko translatorskie) i że mogą być one efektem zwykłej niewiedzy interpretatora.

[234] *Ibidem*, s. 109.

[235] S. F i s h, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, s. 76.

tekstów dokonuje się w „społecznie zorganizowanym środowisku" podzielanych z innymi założeń, wartości i przekonań oraz instytucjonalnych standardów, konwencji, interesów i celów[236]. Im więcej czytelników identyfikuje się z nimi (im więcej też stoi za nimi lokalnych autorytetów odznaczających się szczególną sprawnością w forsowaniu swoich poglądów), tym znaczniejsza jest szansa na przetrwanie owego odkrycia w roli intersubiektywnie uznawanej w danej kulturze „prawdy". Przekonanie o głupocie relatywizmu sprawia, iż rację bytu traci tu więc odniesienie do uświęconej przez nowoczesną hermeneutykę zasady, wedle której każde rozumienie jest „czyimś rozumieniem", a każdy sens jest „sensem dla kogoś" – odniesienie do poszczególnego podmiotu i jego niepowtarzalnej, mimo usytuowania w określonym, dzielonym z innymi, czasie i miejscu, sytuacji.

Nietrudno zauważyć, że dla wspólnoty literaturoznawczej, z której wyłoniliby się pomysłodawcy interpretacji z wymyślonych przez Fisha przykładów, wartością nadrzędną jest innowacyjność. Za wystarczający powód zmiany uznają oni znużenie powszechną zgodą (w przypadku Austen), albo równie powszechną niezgodą (w przypadku opowiadania Faulknera) co do właściwego sensu interpretowanych obiektów. Pikanterii dodałby inwencji owych badaczy pewien tradycjonalizm – wierność przebrzmiałym procedurom uzasadniania interpretacji, za jakie uchodzi powoływanie się na intencje deklarowane przez autorów lub odkrywane na podstawie jakichś paratekstowych poszlak, sprawiająca wrażenie motywowanej etycznie lojalności wobec tych autorów. Obdarzony krytyczną nadświadomością – tyczącą się również złudzeń samoświadomości – Fish uznałby zapewne za hipokryzję pokładanie nadziei w tego rodzaju etycznych uprawomocnieniach. Wszak owa wierność czy lojalność to taki sam przygodny, wspólnotowy konstrukt, jak ufundowane na nich „fakty". Reichenbachowska koncepcja „dwóch kontekstów" jest nie do utrzymania. Odkrywanie i uzasadnianie to wytwór tych samych uwarunkowań i interesów. Lojalni możemy być (i zarazem musimy, bo nie mamy innej możliwości) tylko – że raz jeszcze powtórzę – w stosunku do konwencjonalnej struktury założeń i zaplecza instytucjonalnego konstytuującego wspólnotę, do której doprowadziły nas złożone procesy socjalizacji, edukacji, partycypacji w określonej kulturze i jej instytucjach[237].

Ci czytelnicy, którzy uważają, że lepiej by było, gdyby krytycy promujący innowacyjne czy, jak mówi Fish, rewizjonistyczne odczytania Austen i Faulknera zainwestowali raczej w inną gałąź literaturoznawczego przemysłu, ponieważ odzierają one dzieła owych autorów z wszelkich wartości (*Duma i uprzedzenie* z panem Collinsem w roli *porte-parole* zwyczajnie nie nadawałaby się do czytania) – tworzą po prostu odmienną wspólnotę interpretacyjną, stymulowaną współzawodnictwem o środowiskowy prymat.

---

[236] S. F i s h, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, przejrzał A. Szahaj, j.w., s. 95.

[237] S. F i s h (*Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, s. 72, 74) odrzuca wprawdzie opinię, że „jest się na zawsze uwięzionym w kategoriach rozumienia, którymi się dysponuje (czy też w dyspozycji których się pozostaje)", ale podkreśla też – i trudno na to nie przystać – iż „[z]miana jednej struktury rozumienia na inną nie jest zerwaniem, lecz modyfikacją interesów i zainteresowań, które już istnieją; a ponieważ już istnieją – ograniczają kierunek swojej własnej modyfikacji". Zob. też i d e m, *Zmiana*, [w:] j.w.

Różnice między poglądami Fisha i autorów *Against Theory*, którzy, jak się zdaje, bezceremonialnie przywołują figurę autora rzeczywistego, a nie przygodnie skonstruowanego (wszak nie pociąga to za sobą żadnych konsekwencji), zaciera fakt, że dla nich wszystkich wnioskowanie o intencjach na podstawie tekstu byłoby tylko „nieinteresującą tautologią”. Niektóre racje kierowane przeciw stanowisku Fisha dotyczą też intencjonistycznego realizmu Knappa i Michaelsa. Chodzi tu przede wszystkim o przekonanie, stanowiące zresztą podstawowy argument antyintencyjny, że teksty mogą być znaczące na mocy określonych i stabilnych konwencji, a więc niezależnie od rzeczywistych czy przypisanych im czyichkolwiek intencji semantycznych. Najczęściej wymyśla się tu mniej lub bardziej fantastyczne przykłady takich tekstów (napisów), które powstały w wyniku pomyłki czy przejęzyczenia albo na pewno nie zostały wytworzone przez istotę intencjonalną. Może to być małpa przez przypadek wystukująca coś sensownego na maszynie; komputer, w którym generator liczb losowych zamieniono na generator liter losowych, wykrztuszający z siebie po wielu latach dokładny duplikat *Medei*; jakiś zbiór znaków pozostawiony na nadmorskim piasku po odpływie albo wyryty na skale przez erozję, układający się cudownie w tekst wiersza (nie wiadomo tylko, dlaczego musi to być zawsze wiersz Wordswortha?).

Fish też przywołuje taki przykład – w artykule *There is No Textualist Position*[238]. Nie tylko po to jednak, by po raz kolejny zdezawuować „tekstualistów”, ale też dlatego, by… uszczuplić władzę czytelników i wspólnot interpretacyjnych, a może nawet całkiem je dotychczasowej władzy w ustanawianiu znaczenia pozbawić. Trzeba jednak zwrócić uwagę na datowanie artykułu objawiającego tak niespodziewaną zmianę poglądów autora *Interpreting the “Variorum”* (tekstu nb, w którym po raz pierwszy pojawiło się pojęcie *interpretive communities*, wprowadzone do rozważań nad *Variorum Commentary* Miltona[239]). Mniej lub bardziej wyraźne odstępstwa od idei głoszonych przez Fisha w latach osiemdziesiątych widoczne są już w jego pracach powstałych w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku. Za dzieło pod tym względem przełomowe uchodzi *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*[240]. Fish – w proteście przeciw nadmiernemu upolitycznieniu

---

[238] Chodzi o ślady pozostawione na drzewie po uderzeniu pioruna, które przypominają słowo STOP. Zob. S. Fish, *There is No Textualist Position*, „San Diego Law Review” 2005, no 42 (http:www.law.columbia.edu/center_program/legal_theory/papers/fall05?exclusive=filemgr.download&file_id=96496&contendi).

[239] *Interpreting the “Variorum”*, przedrukowane w książce *Is There a Text…* (1980), Fish opublikował najpierw – w 1976 r. – w „Critical Inquiry”. Wydaje się, że wcześniej niż Fish, wspólnotowy charakter interpretacji, ograniczający pole możliwych odczytań tekstu, bardzo wyraźnie akcentował P. Ricoeur. Zob. m.in. tezy przedstawione w powstałej na początku lat siedemdziesiątych rozprawie *Egzegeza i hermeneutyka* (przeł. S. Cichowicz, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac. i wprow. S. Cichowicz, Warszawa 1985). Gadamerowskie przed-sądy, modelujące odczytania tekstu, również nie mają jednostkowego charakteru – zależą wszak od określonej przestrzeni historyczno-kulturowej.

[240] Cambridge MA, London 1995. Według niektórych rodzimych apologetów Fisha jako radykalnego interpretacjonisty, monisty, antyesencjalisty i antyfundacjonisty (takich np., jak E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków s. 176, przyp. 14; por. L. Drong, *Zaskakująco poprawny profesjonalista*, „Er(r)go” nr 6/2003, z. 1) – przechodzi on tu („wydaje się przechodzić”) na „pozycje” nie tylko „esencjalistyczne, konserwatywne, ale nawet [o zgrozo! D. Sz.] reakcyjne. Odwołuje się też do kategorii w wysokim stopniu esencjalistycznej i nie-Fishowskiej, jaką

literaturoznawstwa[241] i rozmyciu jego granic – broni tutaj uświęconego tradycją modelu uprawiania dyscypliny (określonych, generujących ją, praktyk badawczych i słownika) oraz organizujących ją instytucji[242]. Wydaje się przy tym mniej skłonny, niż np. w *Doing What Comes Naturally*, do aprobaty nieustannych transformacji tych praktyk, również wtedy, gdy nie odkształca się ich tak, by miały służyć zbawianiu świata. Zawsze, co prawda, deklarował, że jego koncepcja jest deskryptywna: że mamy w niej do czynienia jedynie z opisem tego, co jest; tutaj, zauważalny w niej już wcześniej pewien rys normatywny, uwyraźnia się. Zadaniem literaturoznawcy jest, przypomina Fish po raz kolejny, ustalanie znaczenia literackich tekstów, czyli intencji ich autorów. Nadal jest ono moderowane przez „wspólnoty", rozumiane nie personalnie (takiemu rozumieniu, w którym tworzą je osoby wybierające określone strategie czy raczej „wybierane" przez

---

jest »prawda tekstu«". W nader zręczny sposób sytuuje tę „prawdę" z kolejnych wypowiedzi Fisha, L. D r o n g (*Od konwencjonalizmu do normatywizmu. Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretycznoliterackich Stanleya Fisha*, „Er(r)go" nr 12/2006, z. 1, s. 29–32). Rzecz polega, jego zdaniem, na perswazyjnym wyzyskiwaniu „niebywałej efektywności" deskryptywnego, demonstratywnego „dyskursu prawdy". W zmienionych warunkach społeczno-politycznych, mających znaczny wpływ na funkcjonowanie akademii, Fish, zdeklarowany *homo retoricus*, zastąpił tym dyskursem własny performatywny, jawnie retoryczny styl uprawiania krytyki (na temat różnicy tych stylów zob.: S. F i s h, *Dowodzenie vs perswazja: dwa modele krytycznej działalności*, przeł. K. Abriszewski, przejrzał A. Szahaj, [w:] i d e m, *Interpretacja, retoryka, polityka*), ponieważ „zniewalająca moc tego, co nosi szaty prawdy, anuluje świadomość krytyczną i retoryka oczywistości bierze górę nad poczuciem, że jesteśmy przedmiotem retorycznych manipulacji". Ostatecznie „[i]m rzadziej Fish odwołuje się w swoich tekstach do retoryki, tym skuteczniej posługuje się nią w realizacji swoich zamierzeń" (*ibidem*, s. 35). W świetle zaproponowanej przez Dronga interpretacji wyborów Fisha, rzeczywiście „można uznać jego dorobek pisarski z ostatnich kilku lat za jednoznacznie pragmatyczny" (*ibidem*, s. 31–32). T. K a l a g a (*Omijać prawdę jak dziury w drodze: o relatywistycznym intencjonalizmie Stanleya Fisha*, „Er(r)go", nr 12/2006, z. 1) chciałby Fishowską »prawdę tekstu«, którą zrównuje z prawdziwą interpretacją, traktować konsekwentnie jako lokalną prawdę pragmatyczną, ale twierdzi – odwołując się tylko do rozpraw sprzed *Professional Correctness*, być może dlatego, iż uważa je za znacznie bardziej interesujące od tych, które powstały później – że jednak nie pozwala na to swoisty Fishowski intencjonalizm.

[241] S. F i s h o w i (*Professional Correctness*, s. 50) nie chodzi tu oczywiście o „ogólną (i banalną) konstatację, że wszystko jest polityczne – to znaczy, że każde działanie jest osadzone w jakimś punkcie widzenia, który można zakwestionować", lecz o „zwyklejsze rozumienie »polityczności«, do którego odwołujemy się, by opisać działania przedsiębrane po to, by wygrać wybory lub wpłynąć w jakiś sposób na prawodawców".

[242] Literaturoznawstwo, powiada Fish, nie dysponuje innymi racjami bytu niż wewnętrzne, zapewniające mu dystynktywność oraz – tautologicznie – wewnętrzną zrozumiałość i skuteczność. Gdy literaturoznawcy znużeni lub zatroskani hermetycznością swojej dyscypliny, skazującą ją na marginalizację, zapragną uzyskać dla swoich badań legitymizację zewnętrzną, nie osiągną celu. Będą bowiem zmuszeni porzucić paradygmatyczne dla tej dyscypliny pytania typu: „co ten wiersz, powieść, dramat znaczy?", […] „jaka jest struktura wiersza, jaka jest intencja autora i w jaki sposób została zrealizowana, w jakiej tradycji poeta się sytuuje i jakie to ma konsekwencje dla tej tradycji?" (*Professional Correctness*, s. 25, 70) na rzecz nieliteraturoznawczych pytań o to, w jaki sposób teksty literackie współtworzą, konserwują lub podważają struktury społeczno-polityczne, umacniając, zwalczając lub pomijając określone dyskursy – systemy reprezentacji i ideologie. Uznawszy naiwnie, wedle Fisha, tropienie polityczności literatury za praktyczne działanie polityczne, wspomagające osiągnięcie konkretnych politycznych celów, przestaną uprawiać badania literackie, a nie zyskają nic w zamian. Między akademikami i centrami władzy – decydentami politycznymi, ustawodawcami, prawodawcami nie ma bowiem komunikacji (zob. *ibidem*, s. 50–57). Członkowie Kongresu na pewno nie szukają w *Diacritics* ani podpowiedzi co do kształtu określonej ustawy, ani ogólnych recept na rozwiązanie problemów społeczno-politycznych (zob. *ibidem*, s. 90–91). To stanowisko Fish podtrzymywał i podtrzymuje w wielu innych wypowiedziach. Zob. np. *One more time* ([w:] *Postmodern Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, ed. G. A. Olson, L. Worsham, New York 2004), *Save the World on Your Own Time*, New York 2008 oraz felietony publikowane w „The Chronicle of Higher Education" i w *Opiniator Blog. Online Commentary From The Times* („New York Times").

nie, Fish wydawał się bliższy wtedy, gdy wprowadzał to pojęcie do literaturoznawczego obiegu), lecz instytucjonalnie – jako określone praktyki właśnie, narzędzia, nieświadomie przyjmowane zasady postępowania, konieczna antyrelatywistyczna instancja mediacyjna. W tym ujęciu, wypracowanym na długo przed publikacją książki, „interpretacyjna wspólnota” to niemal synonim „instytucji”. Za znak powrotu do ich definiowania w pierwotnych kategoriach uznać można natomiast ponowne wyraźne podporządkowanie owym instytucjonalnym standardom, konwencjom, wartościom i celom nie tylko interpretatorów, lecz także autorów interpretowanych tekstów. Jakoż determinują one zarówno sposoby czytania, jak i – co bardzo ważne – sposoby pisania[243]. Wtedy, gdy piszący pozostają w mocy tych samych założeń, co czytający, zaproponowana przez nich interpretacyjna konstrukcja znaczenia może odpowiadać rzeczywistej, źródłowej autorskiej intencji.

W *There is No Textualist Position* – tekście przeznaczonym dla prawników, co może tłumaczyć zaskakujący brak sofistycznej subtelności wywodu w tej jego części, która dotyczy interpretacji literaturoznawczej – rolą interpretatora jest już tylko odkrywanie-ustalanie, a nie konstruowanie intencji-znaczenia. Aby pokazać rzeczywistą zmianę w istotnych szczegółach stanowiska Fisha, a nie tylko w trybie prezentacji fundujących je tez, przywołam tu obszerny fragment kończący jego rozważania. Po zapewnieniu, że właśnie udowodnił, co zamierzał, Fish „po raz ostatni, żeby wszystko było jasne” powtarza, „co następuje”:

– Tekst znaczy to, co ma na myśli jego autor [*what its author intends*].

– Nie istnieje znaczenie w oderwaniu od intencji.

– Nie istnieje stanowisko tekstualne, ponieważ tekst jest wtórny w stosunku do intencji [*intention is prior to text*]; bez intencji nie ma tekstu.

– Nie istnieje wybór między znaczeniem zamierzonym, konwencjonalnym, słownikowym czy też znaczeniem przypisywanym tak zwanemu przeciętnemu lub idealnemu czy też rozumnemu podmiotowi. Wybierać można tylko spośród określonych na różne sposoby intencji. Słowniki i konwencje nie mają intencji, a autorem tekstu, który właśnie interpretujemy nie jest żaden tak zwany przeciętny lub idealny czy też rozumny podmiot [*the ordinary or exceptional or reasonable man did not author the text you are interpreting*].

– Jeśli nie staramy się ustalić intencji, to nie interpretujemy; czasami jednak nie zależy nam na tym, żeby zajmować się akurat interpretacją (zanim wszakże zaczniemy zajmować się czymś innym, powinniśmy upewnić się, czy rzeczywiście o to nam chodzi).

– Intencji czytelników, pomijając intencje polegające na dążeniu do ustalenia intencji, nie można traktować jako interpretacji; intencje czytelników powołują do istnienia nowe teksty [*do not count as interpretations, but as rewritings*].

– Żadne z powyższych twierdzeń nie ma charakteru metodologicznego. Świadomość, że zajmujemy się ustalaniem intencji, nie pomaga nam w jej znalezieniu – dalej musimy zbierać skrzętnie materiały i budować z nich wywód. Z kolei przekonanie, że zajmujemy się czymś innym, nie przeszkadza nam w interpretowaniu tekstu, bo wówczas i tak szukamy intencji, *nawet* jeśli upieramy się, że jest inaczej.

---

[243] Zob. S. Fish, *Professional Correctness*, s. 14. Ta bardzo istotna korekta unieważnia przynajmniej niektóre spośród zarzutów – chodzi o te, które dotyczyły lekceważenia roli autora – postawionych przeze mnie Fishowi w artykule *Intencja* versus *inwencja. Dylemat etyczny?* („Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 80–83).

– Interpretacja nie jest zagadnieniem teoretycznym, tylko empirycznym, w związku z czym powinno się zaprzestać wszelkich sporów na temat jej istoty. (Już to widzę!)

To by było na tyle. Miłego dnia. (I co mam przez to na myśli?)[244].

W tym powtórzeniu głównych tez artykułu sporo jest twierdzeń dobrze, wydawałoby się, znanych, bo – właśnie – powtarzanych przez Fisha od lat. Ich radykalizacja bierze się być może (również) ze zniecierpliwienia tego badacza tendencją do pomijania w odbiorze jego myśli tych kwestii, które wiąże on z intencją autora – niechętnie widzianą zarówno w teoriach literatury, jak i prawa[245]. Zastanawia wyraźna zmiana jej statusu. Trudno już bowiem dzisiaj z przekonaniem utrzymywać, że nadal jest rozumiana „nie psychologicznie (»co autor chciał powiedzieć?«) lub semantycznie (»jaki sens chciał autor zawrzeć w tekście?«), lecz dyskursywnie", czyli tak, jak i ja przedstawiałam jej rozumienie wcześniej – jako wpisanej w ramy Fishowskiego konwencjonalizmu. Traktowanie intencji po prostu jako konwencjonalnej „ramy modalnej każdego kulturowego przedsięwzięcia"[246] okazuje się niewystarczające przy założeniu, iż „[w] teorii nic nie stoi na przeszkodzie, by dowolna sekwencja słów stała się nośnikiem danej intencji"[247]. W świetle tego opisu intencja autora może już być tym, co Fish wcześniej wykluczał – „prywatną własnością, jednostkową zachcianką lub semantycznym kaprysem"[248]. Kłopot to, co najwyżej, przekazanie tak pojmowanego zamierzonego znaczenia. Ale, według Fisha, „powodzenie komunikacji słownej jest kwestią przypadku, zależną od innych ludzi i okoliczności zewnętrznych", natomiast „powodzenie intencji (jeśli tylko przyjąć, że nie jest się umysłowo upośledzonym w stopniu uniemożliwiającym kierowanie się intencjami) można uznać za pewnik"[249].

---

[244] Cytuję wg polskiego tłumaczenia: S. F i s h, *Stanowisko tekstualne nie istnieje*, przeł. L. Drong. Przekład przejrzał i poprawił J. Mydla, „Er(r)go" nr 12/2006, z. 1, s. 120–121. Podkreślenie D. Sz. Zob. też *There is no Textualist Position*, wersja *online*, s. 21–22, skąd pochodzą moje uzupełnienia w oryginale.

[245] W Polsce przemilczają te kwestie (zupełnie tak samo, jak to było w przypadku buńczucznego wystąpienia antyteoretycznego Knappa i Michaelsa) nie tylko zdeklarowani Fishianie (np. A. Szahaj), ale też przeciwnicy Fishowskiego neopragmatyzmu. Wyjątek stanowią przywoływani tu przeze mnie badacze wrocławscy: L. Drong, T. Kalaga, W. Małecki. O „zagorzałym" intencjonalizmie Fisha wspomina też uczciwie w podręcznikowym sprawozdaniu z pragmatyzmu M. P. M a r k o w s k i (zob. *Pragmatyzm*, [w:] A. B u r z y ń s k a, M. P. M a r k o w s k i, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 484–485).

[246] M. P. M a r k o w s k i, *op. cit.*, s. 484. Na niepsychologiczne rozumienie intencji szczególny nacisk położył S. F i s h w *Play of Surfaces: Theory and the Law* ([w:] *There's No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too*, New York, Oxford 1994. Wziąwszy pod uwagę liczne zmiany i wolty widoczne w poglądach Fisha, zastrzegam, że „dzisiaj" obejmuje co najmniej rok 2008, ponieważ dostałam wtedy *mail* takiej oto treści: „Uwaga, uwaga, specjalny wysłannik z Europy Wschodniej na Sympozjum Miltonowskie z okazji czterechsetlecia urodzin poety, donosi: Dnia 7 lipca 2008 roku o godzinie 9.30, na wykładzie otwierającym konferencję, Stanley Fish powiedział (cytuję w wolnym tłumaczeniu): »kiedy chce się interpretować, najważniejsze jest określenie intencji autora, konieczna jest hipoteza dotycząca tego, c o a u t o r c h c i a ł p o w i e d z i e ć, c o r o z u m i a ł p r z e z t a k i e c z y i n n e s ł o w o, z d a n i e itp. Żadna teoria […] nie jest tutaj potrzebna. Interpretujcie, to jest określajcie intencje autora, i nie zbawiajcie świata na uniwersytecie«". Podkr. D. Sz.

[247] S. F i s h, *Stanowisko tekstualne nie istnieje*, s. 107.

[248] Por. M. P. M a r k o w s k i, *op. cit.*, s. 484.

[249] S. F i s h, *op. cit.*, s. 107. Por. i d e m, *There is no…*: „the success of communication will often be a contingent matter, dependent on others and the world, the success of intending (assuming that you are not mentally ill and incapable of forming an intention) is certain", s. 6.

Wydawałoby się, że jeśli zakłada się bezwzględną konieczność identyfikacji znaczenia-intencji autora – bo na tym polega interpretacja – i jednocześnie dopuszcza sytuacje, w których intencji nie sposób zakomunikować, a zatem rozpoznać, jedynym możliwym wyjściem jest powrót do punktu wyjścia Fishowskiej koncepcji interpretacji tekstu. Jednakże w *There is No Textualist Position* Fish wyraźnie powiada, że wspólnoty interpretatorów, tym razem chyba znów pojmowane bardziej personalnie niż instytucjonalnie, nie ustanawiają znaczeń[250]. „[R]egułę”, iż rozstrzygająca o tych znaczeniach i właściwościach tekstu „»decyzja należy do interpretatorów (czytelników)«” i ich różnorodnych, zmiennych intencji, „często […] spotykaną w literaturze przedmiotu” należy odrzucić. Ponieważ jej akceptacja oznaczałaby, że:

> [m]ożna równie dobrze pozbyć się też s a m e g o t e k s t u, do czego i tak dochodzi, jeśli przyjmiemy założenie, że interpretacja zawsze zmienia to, co jest jej przedmiotem (i nie ma w tym nic złego). Zakładając coś takiego – przyjmując regułę „decyzja należy do czytelnika” – nastawiamy się nie na w ł a ś c i w e r o z u m i e n i e t e k s t u (choćby dlatego, że nie ma już tekstu), lecz na wypracowanie takiego sposobu czytania, które spełni nasze oczekiwania i zamierzenia[251].

Ergo: podtrzymana tu zostaje zasadnicza różnica między interpretacją a użyciem tekstu do własnych celów.

Kłopotliwa może być odpowiedź na pytanie, „co miał na myśli” Fish, mówiąc o „»tym samym« tekście, który wspólnie uznajemy za przedmiot naszych dociekań”[252]. Tekst – że raz jeszcze powtórzę to, co w kółko, niemal w każdej swojej wypowiedzi, powtarza autor *There is No Textualist Position* w doskonałej i stale teraz podkreślanej zgodzie z tezami Knappa i Michaelsa – to pojęcie, które „ani niczego nie określa, ani niczego nie wytwarza, którego po prostu nie ma bez fundującego [*informing*] go i ożywiającego ducha”[253]

---

[250] Być może takie właśnie ograniczenie ich prerogatyw, „miał na myśli” Fish, gdy na Sympozjum Miltonowskim, o którym wspominałam, wyznał miltonologom – zadziwionym jego prointencjonalną deklaracją i dopytującym o rolę interpretacyjnych wspólnot – że się co do nich mylił. Źródłem tej informacji jest ten sam „specjalny wysłannik z Europy Wschodniej”.

[251] S. F i s h, *Stanowisko tekstualne…*, s. 114, 115 [w ostatnim fragmencie cytatu wprowadziłam korektę: „na stworzenie interpretacji” zaproponowane w opublikowanym przekładzie jako odpowiednik *to come up with a reading* (*There is No Textualist Position*, s. 15) nie uwzględnia akcentowanej przez Fisha różnicy między interpretacją a tym, co nią w jego przekonaniu nie jest; stąd moja wersja: „na wypracowanie takiego sposobu czytania”]. Podkreślenie najbardziej „reakcyjnych” passusów – D. Sz. Tłumacz przytoczonych słów, L. Drong (*Od konwencjonalizmu do normatywizmu…*, s. 33; podkr. moje), musiał chyba o nich zapomnieć, kiedy pisał, że w artykule „pt. *Stanowisko tekstualne nie istnieje* mamy do czynienia z Fishem antyformalistą przypominającym tego, który pod koniec lat siedemdziesiątych […] dowodził, że tekst jest semantycznie »pusty«, a d o p i e r o c z y t e l n i k w n o s i d o n i e g o s e n s”, a w powstałym w tym samym czasie eseju *One More Time*, „Fish […] przyznaje, że na dłuższą metę wątpienie w z góry określone znaczenie tekstu pociągałoby za sobą zgubne skutki”. Jakoż Drong doskonale przecież wie, że konsekwentny antyformalizm czy antytekstualizm to w przypadku Fisha konsekwencja intencjonizmu. „Z góry określone znaczenie” natomiast można doskonale pogodzić z tymże intencjonizmem pod warunkiem takiego właśnie przenicowania własnej koncepcji, jakie obserwujemy w przełożonym przez Dronga artykule.

[252] S. F i s h, *Stanowisko tekstualne*, s. 115.

[253] *Ibidem*, s. 109. Bez intencji nie ma też oczywiście ani określonej konfiguracji jednostek leksykalnych i struktur gramatycznych, ani samych tychże jednostek (ze stabilnymi lub w miarę stabilnymi znaczeniami) i struktur (zob. *ibidem*, s. 108). „Tekstualiści” nie mogą polegać na definicjach znaczeń słów podanych w słownikach, „ponieważ słownik zawiera tak naprawdę zapis dotychczasowych intencji, jakimi kierowali się używający danego wyrazu, a więc zapis wielu możliwych znaczeń pozbawiony jakichkolwiek wskazówek co do tego, które z nich jest właściwe, a więc oddające intencję autora. […] Tekst nie znaczy również tego, co

autorskiej intencji. Wydawałoby się zatem, iż za „ten sam tekst" uznać można tylko taki twór językowy (czy ściślej: zinterpretowany wcześniej jako językowy), o którym różni interpretatorzy sądzą, iż formuje go i przenika [*informe*] ta sama intencja znaczeniowa. W sytuacji, gdy trzeba ją dopiero odkryć, co jest wszak, wedle Fischa, jedynym celem bardzo niekiedy mozolnych interpretacyjnych dociekań, o tożsamości tekstu jako ich przedmiotu sprzed interpretacji muszą decydować jakieś inne, zapewne konwencjonalne, lokalne, wspólnotowe kryteria. Ale, jakie to są kryteria – nie wiadomo. Podstawowym źródłem problemu jest tu, jak sądzę, co najmniej dwuznaczność, czyli, wedle Fisha, dwojaka intencja, z jaką posługuje się on kluczowym w jego koncepcji terminem „interpretacja". W pierwszym przypadku chodzi o, wymykającą się świadomości, kontekstowość (sytuacyjność), mediacyjność, konwencjonalność każdego doświadczenia, rozumienia czy poznania[254]. Inna intencja wchodzi w grę, gdy mówi on o profesjonalnej, np. literaturoznawczej – świadomej, celowej, refleksyjnej – czynności interpretowania, nieuchronnie wpisanej w ramy „interpretacji" w szerokim rozumieniu, ale rządzącej się też własnymi prawami. Choć w *There is No Textualist Position* nie ma jawnych odwołań do pierwszego z tych rozumień, czasami tak się one zapętlają, że nie wiadomo, które z nich Fish ma w danym momencie na myśli.

Nie wiadomo też (programowo nie wiadomo), jak mamy postępować, by dotrzeć do znaczenia zamierzonego przez autora; nie ma na to żadnej metody, powiada Fish, ani żadnej gwarancji sukcesu naszych działań[255]. Nie ma zatem badawczych procedur swoistych dla interpretacyjnej wspólnoty intencjonistów. Wszystkich obowiązują takie same instytucjonalne standardy. Jeśli interpretator, analizując zgromadzone materiały, nabierze przekonania, „że (w końcu) odkrył prawdziwe znaczenie tekstu – znaczenie, które autor miał na myśli"[256], to powinien jeszcze podjąć próbę przekonania „tych, którzy obstawali przy nieco innym rozumieniu intencji pisarza, by zaniechali swoich starań i przyznali mu rację"[257]. W grę wchodzą tu starania o to (jedynie stosowne), by jak najlepiej poznać obiekt swoich badań.

Określenie interpretacja nieintencyjna to zatem nadal *contradictio in adiecto*, ale teraz, po korekcie stanowiska w kwestii ontologii intencji (interpretacja nie jest już źródłem intencji, tylko działaniem zmierzającym do jej odkrycia), Fish zauważa liczne,

określają obowiązujące w danej chwili konwencje, bo konwencje nie mają intencji i nie tworzą tekstów" (*ibidem*, s. 116), *et cetera.*

[254] Słynna formuła: „interpretation is the only game in town" to, według wyjaśnień Fisha zamieszczonych w *One More Time* – posłowiu do książki *Postmodern Sophistry* (s. 281), w którym dyskutuje z autorami esejów poświęconych jego myśli – jedynie świadectwo „słabego antyfundamentalizmu" rejestrującego „wszechobecność zapośredniczenia (wszystko dociera do nas w postaci jakiegoś opisu)".

[255] Śledząc jego wywód, można chwilami odnieść wrażenie, iż kwestionując (w polemicznym ferworze antymetodycznym?) możliwość choćby ramowego określenia warunków powodzenia tych działań, Fish podważa kolejną własną, czy podzielaną z innymi, koncepcję – bezwzględnej zależności właściwego, czyli zgodnego z intencją nadawcy, rozumienia każdej wypowiedzi od uczestnictwa w określonym dyskursywnym uniwersum. Wyłożył tę koncepcję, posługując się anegdotą, w której główną rolę odegrało słynne, acz dziwne, pytanie pewnej studentki, pamiętne też jako tytuł artykułu, a później całej książki. Chodzi oczywiście o *Is There a Text in This Class?*

[256] *Ibidem*, s. 15. „Znam […] intencję – pisze Fish w innym miejscu (*ibidem*, s. 7) – w jedyny możliwy sposób, w jaki ją można „znać" tzn. jestem co do takiej a nie innej intencji przekonany".

[257] *Ibidem*, s. 109.

dostarczane przez historię recepcji, przypadki przypisywania tekstowi znaczeń, które „»wykraczają« poza intencję autora”[258]. Odróżnia jednak „wykraczanie”, rozumiane jako niezamierzony błąd, niefortunny efekt starań o ustalenie znaczenia autorskiego, związany z towarzyszącymi im trudnościami – można by je określić jako nieszkodliwe – od „wykraczania”, które uznaje za naganne. „[O]dnosi się ono do twórczych aspektów lektury” i traktowane jest jako „cel interpretacji i powód do dumy”[259]. Fishowi przestało przecież odpowiadać literaturoznawstwo, w którym „chodzi tylko o to, żeby wykazać się większą pomysłowością od kolegi po fachu”. Nie uważa, by „dobra zabawa”[260], której może służyć czytanie wbrew intencji, była wystarczającym powodem do uprawiania tej dyscypliny. I przypomina, że „właśnie dlatego, iż znaczenie mają dopiero słowa rozumiane jako wyraz intencji, istnieje możliwość celowego przypisania im intencji, która w przekonaniu odbiorcy wcale za nimi nie stała”[261].

Wszystko to brzmiałoby zaskakująco tradycjonalistycznie, gdyby nie liczne wolty widoczne w wywodzie Fisha. Deklarowana ucieczka od teoretyzowania[262] – w tym od teoretyzowania na temat statusu, istoty czy ontologii intencji; zamiast niego mamy „prawdy”, którym winniśmy zawierzyć – rodzi wątpliwości co do znaczeniowej intencji, wiązanej przez tego badacza z kluczowym dla jego stanowiska pojęciem[263]. Jasne są natomiast motywy (wyraźnie przezeń od intencji odróżniane) praktyczne, dla których dokonał takiego właśnie, a nie innego wyboru.

Stwierdzenie, iż interpretacja zawsze i bez wyjątku sprowadza się do ustalenia intencji […] stanowi odpowiedź na pytanie: „Jak musi wyglądać interpretacja – co musimy założyć, żeby takie pojęcia jak p o r o z u m i e n i e, s p ó r, b ł ą d, w e r y f i k a c j a i k o r e k t a miały jakikolwiek sens”[264].

Intencjonalizmu nie obali ani nawet nie poda w wątpliwość cały szereg empirycznych trudności (takich jak wielu autorów tego samego tekstu, dzieło napisane dawno temu, bezosobowe autorstwo instytucjonalne), przed którymi staje interpretator usiłujący ustalić intencję. Stanowisko intencjonalne można by podać w wątpliwość albo nawet obalić, gdyby ktoś zdołał wykazać, że istnieje jakaś inna odpowiedź na pytanie: „Czym jest znaczenie tekstu?”, która byłaby do r a c j o n a l n e g o pogodzenia […] z takimi pojęciami jak

[258] *Ibidem*, s. 114.
[259] *Ibidem.*
[260] *Ibidem*, s. 115.
[261] *Ibidem*, s. 107.
[262] Zob. *Jestem (tylko) słabym, amerykańskim antyfundacjonistą (ze Stanleyem Fishem rozmawia Leszek Drong)*, „Er(r)go”, nr 9, 2004, z. 2.
[263] Nie rozpraszają ich, a wręcz pomnażają, wypowiedzi Fisha rozrzucone w innych pracach powstałych w ostatniej dekadzie. Na przykład: poproszony przez Gary'ego A. Olsona (*Fish Tales: A Conversation with „The Contemporary Sophist”*, [w:] G. A. O l s o n, *Justifying Belief. Stanley Fish and the Work of Rhetoric*, Albany 2002, s. 105) o objaśnienie natury i roli „struktury intencjonalnej”, niezbędnej do tego, by „znaczenie było w ogóle do pomyślenia”, Fish udziela odpowiedzi wymijającej. Najpierw powtarza znane tezy o nierozdzielności znaczenia i intencji („intencja to nie jest coś dodanego do struktury znaczącej”; w formułach typu: „znaczenie w języku” czy „»znaczenie w partykularnej sytuacji« […] nie ma w ogóle żadnej treści” itp.), potem snuje opowieść o niemożności wyobrażenia sobie sensownego zdania powstałego poza „intencjonalną sytuacją” z udziałem posiadającego intencje „sprawcy” [*agent*], a na koniec przekonuje, że konieczna jest jeszcze samodzielna decyzja co do tego, jak tę „sprawczość” odnoszoną do wypowiedzianego zdania będziemy rozumieć i jako możliwości wymienia m.in.: „liberalną jednostkę ludzką, która opracowuje myśli w swojej głowie” oraz „wspólnotę” jako grupę w jego własnym rozumieniu lub element paradygmatu w rozumieniu Kuhna czy „starszą tradycję historii idei, *Zeitgeist*”, w których ramy ta „intencjonalna struktura” się wpisuje.
[264] S. F i s h, *Stanowisko tekstualne...*, s. 13; podkr. moje.

p o r o z u m i e n i e, s p ó r, b ł ą d, w e r y f i k a c j a i k o r e k t a. Jak dotąd nikomu się to nie udało i wątpię, by coś takiego miało się zdarzyć w przyszłości[265].

Tylko ci, którzy dążą do określenia intencji, mogliby pochwalić się przedmiotem badań nadającym sens ich wysiłkom.

Właśnie dlatego stanowisko intencjonalne jest tak istotne, mimo że nie przedstawia sobą żadnej wartości metodologicznej. (Nie wskazuje nam, jak postępować, ale jedynie opisuje to, co robimy)[266].

Co robimy, gdy naprawdę interpretujemy – nawet niekoniecznie świadomi tego, iż tropimy znaczenie zamierzone przez autora tekstu[267]. Interpretowanie wymaga odniesienia do wcześniejszych interpretacji: wykazania ich słabości, błędów w argumentacji, pochopności wniosków, czyli tego wszystkiego, co uzasadnia ważne zadanie nakłonienia innych do zmiany poglądów na temat „właściwości i znaczeń" tekstu, zastąpienia dotychczasowych odczytań lepszą propozycją przedłożoną przez nas albo ich akceptacji, gdy wytrzymały próbę weryfikacji i nas przekonują.

Fish obsadził „porozumienie, spór, błąd, weryfikację i korektę", pojęcia stowarzyszone z pragmatycznym rozumieniem prawdy, w roli najważniejszych kategorii organizujących pracę badaczy literatury[268] z dwu powodów, mających podstawę w obserwacji empirycznej, na którą często się powołuje. Po pierwsze dlatego, że nadal, nie mając do tego racjonalnych podstaw (wszak „stanowisko tekstualne nie istnieje"), toczą oni spory o właściwe znaczenie tekstów i tęsknią do wypracowania konsensu – mimo prób zastąpienia interpretacji niekonkluzywnymi, twórczymi lekturami lub uczynienia z niej (wtedy, gdy czyta się z „intencjami politycznymi"[269]) narzędzia walki politycznej. Po wtóre, dlatego że próby te wydały jednak owoce, wykluczające „porozumienie, spór, błąd, weryfikację i korektę". Można by zaryzykować twierdzenie, że deskrypcja istniejącej praktyki doprowadziła Fisha do szlachetnego normatywizmu. W imię ocalenia literaturo-

[265] *Ibidem*, s. 118–119; podkr. moje.

[266] *Ibidem*, s. 14–15.

[267] Na pozór obserwacja ta wydaje się zgodna z rozpoznaniem poczynionym przez kognitywistę, R. W. G i b b s a, Jr. w *Controversy over Intentions*, I rozdziale *Intentions in the Experience of Meaning*, (Cambridge 1999, s. 16) – książki, którą i Fish przywołuje – Gibbs zauważa: „[n]asze zainteresowanie łącznością z intencjami innych jest tak głęboko wpisane w sposób, w jaki tworzymy znaczące interpretacje artefaktów, że niekiedy myślimy, iż poszukiwanie intencji to coś opcjonalnego, a zatem, coś z czego możemy zrezygnować, jeśli tylko sobie tego życzymy". To dążenie do rozpoznania intencji intencjonalnego podmiotu wszelkich działań – pozajęzykowych, językowych, artystycznych – traktowane jako bardzo istotny składnik zaangażowanych w ich rozumienie procesów poznawczych, określa Gibbs mianem „intencjonalistycznej przesłanki kognitywnej" [*cognitive intentionalist premis*]. Podstawy do jej sformułowania dostarczyły wyniki przeprowadzonych przez niego psychologicznych eksperymentów. S. F i s h (*Stanowisko tekstualne...*, s. 118) natomiast, choć powołuje się przecież na to, co „rzeczywiście" robimy interpretując, zastrzega: „[s]twierdzenie, iż interpretacja zawsze i bez wyjątku sprowadza się do ustalenia intencji, nie stanowi odpowiedzi na pytanie: »co się dzieje w umyśle interpretatora?«". […] „dowody empiryczne", powiada, „nie są w stanie ani podważyć, ani też wesprzeć stanowiska intencjonalnego". I za J. R a w l s e m (*Political Liberalism*, New York 1993, s. 120) powtarza, iż ewentualny „»brak uzasadnienia ze strony psychologii kognitywnej nie ma tu nic do rzeczy« (»tu«, czyli już nie tylko w liberalizmie – jak u Rawlsa – ale też w intencjonizmie), ponieważ istotna jest spójność całego zamysłu, a nie jego zgodność z rzeczywistymi zachowaniami obywateli" albo interpretatorów cudzych tekstów.

[268] I prawa – ale tego wątku z naturalnych względów nie będę rozwijać.

[269] S. F i s h, *Professional Correctness…*, zwłaszcza: *Lecture III. Disciplinary Tasks and Political Intentions.*

znawstwa, należy ponownie skierować je na tory uświęcone długoletnią tradycją. Jeśli bowiem przestaniemy zadawać fundamentalne dla tej dyscypliny pytania, to „coś zniknie z powierzchni ziemi i będziemy czytać słowa tego, co było niegdyś krytyką literacką tak, jakby były one reliktami jakiegoś utraconego języka, którym mówiły jakieś obce istoty”[270].

Inne podejście do interpretacji proponuje pragmatysta Richard Shusterman, wywodzący swoją teorię estetyczną z filozoficznego projektu Johna Deweya. Własny stosunek do intencji prezentuje jako krytyczny zarówno wobec intencjonistycznego i antyintencjonistycznego obiektywizmu, jak i wobec neopragmatystycznych czy, szerzej, „tekstualistycznych” stanowisk przeciwnych obiektywizmowi. Z tym, że naganny „tekstualizm” rozumie zupełnie inaczej, wręcz odwrotnie niż Fish. Według Shustermana, reprezentujący tę opcję (skoligaconą z „hermeneutycznym uniwersalizmem”, czyli paninterpretacjonizmem) – Gadamer, Wifried Sellars, Derrida, Rorty czy Fish właśnie – sprowadzają jaźń i całość ludzkiego doświadczenia do postaci językowo-tekstowej; pozbawiają przy tym tekst substancjalnej przedmiotowości (ten zarzut skierowany jest przede wszystkim pod adresem Rorty'ego i Fisha); utożsamiają rozumienie z interpretacją, nie uwzględniając jego przedjęzykowego, niedyskursywnego, intuicyjnego wymiaru. Nazwy interpretacja używa Shusterman zgodnie, jak twierdzi, z powszechnym uzusem, tj. na oznaczenie czynności opartych na rozumowaniu, takich, którym towarzyszy świadomy i celowy namysł.

Rozróżniając m.in. poznawcze i estetyczne (nieprofesjonalne) cele interpretacji dzieł sztuki, kwestionuje sprowadzanie wielości sensotwórczych strategii do jednej tylko, np. opartej na idei intencji autora, oraz deklaruje respekt dla złożonych, różnorodnych, zmieniających się wraz z przeobrażeniami praktyk i tradycji kultury, intencji czytelników[271] (co sprawiło, że Fish obsadził Shustermana w roli antybohatera swego wywodu[272]). Jednakże odwołuje się do kategorii wpisanego w tekst zamiaru autorskiego, jeżeli może ją wykorzystać dla uzasadnienia własnych procedur analitycznych i tez o charakterze interpretacyjno-wartościującym. Właściwe, nieuprzedzone ideologicznie, rozpoznanie intencji twórców okazuje się np. bardzo istotnym składnikiem argumentacji przeprowadzonej w obronie artystycznej i estetycznej prawomocności przynajmniej niektórych odmian afroamerykańskiej muzyki rap oraz kultury hip hopu[273].

---

[270] *Ibidem*, s. 70.

[271] Zob. R. S h u s t e r m a n, *op. cit.*; *Interpretation, Intention and Truth*, [w:] *Intention and Interpretation*; (rozdział) *Pragmatism and Interpretation*, [w:] i d e m, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford UK and Cambridge USA 1992; *Beneath Interpretation*, [w:] *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, ed. D. R. Hiley, J. F. Bohman, R. Shusterman, Ithaca and London 1991 (i polska wersja tego artykułu pod zmienionym tytułem: *Interpretacja a rozumienie*, [w:] R. S h u s t e r m a n, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998.

[272] Zob. S. F i s h, *Stanowisko tekstualne...*, s. 114.

[273] Zdaniem R. S h u s t e r m a n a (*Piękna sztuka rapowania*, przeł. A. Chmielewski, [w:] i d e m, *Estetyka pragmatyczna*, s. 284, 261; zob. też: R. S h u s t e r m a n, *Sztuka w akcji, sztuka prowokacji. Goodman, rap, pragmatyzm (Mix Nowej Rzeczywistości)*), [w:] i d e m, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne,* red. K. Wilkoszewska, przeł. A. Mitek, Kraków 2005) muzyka ta intencjonal-

W rozmowie z Wojciechem Małeckim, przeprowadzonej w 2008 r.[274], Shusterman – skupiony od dłuższego czasu na rozwijaniu projektu somaestetyki – deklaruje obojętność wobec teorii czy filozofii interpretacji, a to dlatego, że jest zadowolony z poglądów, jakie wypracował na jej temat przed laty. Za przygnębiającą uważa obserwację, „że te same stare teorie są poddawane nieustannemu recyklingowi"; dotyczy to zwłaszcza estetyki analitycznej. Jako przykład podaje jałowe, jego zdaniem, spory o intencję, nadal toczone na łamach „Journal of Aesthetics and Art Criticism" czy „British Journal of Aesthetics".

[N]o i mamy teraz ludzi, którzy rozróżniają intencjonalizm hipotetycznego autora, intencjonalizm autora rzeczywistego, umiarkowany intencjonalizm czy intencjonalizm ekstremalny. Naprawdę nie interesuje mnie wracanie do tych rzeczy, bo żadna z tych tzw. nowych idei (które są przetworzonymi wariantami starych pomysłów) nie naruszyła jak do tej pory pluralizmu logicznego, który ostatecznie wypracowałem w kwestii interpretacji. […] Ponadto już w samych ramach analitycznej debaty o interpretacji jest coś, co według mnie jest nieproduktywne i męczące: problemy są zbyt często formułowane w nazbyt prosty i kategoryczny sposób, na przykład: „Czy intencja autorska jest decydująca, czy nie?". I zawsze towarzyszy temu idea, że zawsze jedno, albo drugie, a nie że istnieje jakiś kontekst, gdzie intencja jest decydująca, i inne konteksty, gdzie nie jest wcale (lub prawie wcale) istotna[275].

Jak widać, badacze spod znaku pragmatyzmu, których poglądy – godne z pewnością głębszego przeanalizowania – zaledwie tu zasygnalizowałam, zmieniają, inaczej rozkładając akcenty, utrwalony układ ról w pro- i antyintencyjnym sporze. Za szczególnie znamienne dla tych poglądów (w wydaniu Knappa, Michaelsa i Fisha) uważam pomijanie

---

nie spełnia kryteria „złożoności i głębi, twórczości i formy, artystycznej świadomości i szacunku", wiązane ze sztuką wysoką, będąc zarazem „postmodernistyczną sztuką popularną, która stanowi wyzwanie dla naszych najgłębiej zakorzenionych konwencji estetycznych". Shusterman dowodzi swych tez m.in. wnikliwie analizując – odznaczający się „złożonością znaczenia i dowcipnymi chwytami w argumentacji" (*ibidem*, s. 291) – tekst reprezentatywnego utworu *Talkin' All That Jazz*, nagranego w 1988 przez zespół z Brooklynu o nazwie „Stetsasonic". Zastrzega oczywiście, że „można mimo to twierdzić, że nie są one rzeczywiście zamierzone, albo że istnieją wyłącznie dla prawdziwej publiczności rapu. Być może są jedynie produktem naszego nawyku czytania [...] tekstu, aby znaleźć w nim określone niejednoznaczności" i, że – z drugiej strony – „nie ma żadnej przyczyny, dla której znaczenie rapu należałoby ograniczyć do deklarowanych intencji autorskich. Jest ono bowiem funkcją jego języka i czytelników, społecznym wytworem będącym poza kontrolą autora". Zaraz jednak dodaje: „Rap można odbierać po prostu przez taniec, co nie znaczy, że przeciętna publiczność odbiera rap wyłącznie w ten wąski i nieintelektualny sposób. W istocie, bez względu na to, jakie są nasze poglądy na błąd intencjonalności oraz na to, jaka publiczność jest pierwotnym adresatem utworów rapowych, wydaje mi się, że niejednoznaczności i inwersje są w omawianym rapie zbyt wyraźne i dobitne, by można było uznać je za niezamierzone, oraz że pierwotna publiczność rapowa jest bardzo dobrze przygotowana do ich pełnego rozumienia. Jest to bowiem niejednoznaczność i inwersja właściwa czarnej wspólnocie językowej" (*ibidem*, s. 291–292; podkr. moje). Zob. też zaproponowaną przez Shustermana interpretację poematu T. S. Eliota *Portret damy* (*ibidem*, s. 187–212).

[274] *Od literatury do somaestetyki. Z Richardem Shustermanem rozmawia Wojciech Małecki*, oprac. i przekł. tekstu W. Małecki, „Teksty Drugie" 2009, nr 6.

[275] *Ibidem*, s. 206–208. Małecki odsyła tu czytelników wywiadu do rozdziału pt. *Logics of Interpretation. The Persistence of Pluralism* książki R. Shustermana *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture* (Ithaca 2002). Jest to przedruk artykułu dawno napisanego, opublikowanego po raz pierwszy w „The Philosophical Quarterly" z 1978 r. Do kompromisowych rozwiązań pluralistycznych czy syntetycznych zdecydowanie krytycznie odnosi się S. Fish (*op. cit.*, s. 109). Według tego stanowiska „tekst jest częściowym źródłem znaczenia, a resztę czerpiemy po trochu z pojęcia intencji, historii, kontekstu" – Shusterman dołączyłby tu jeszcze intencje czytelników – ale z wiadomych względów tekst „nie może odpowiadać za część znaczenia, na tej samej zasadzie, na jakiej nie może odpowiadać za całość".

kluczowych w innych ujęciach dystynkcji między mową i pismem czy literaturą i innymi formami wypowiedzi; teza o założycielskiej roli intencji odnosi się do wszelkich postaci aktywności językowej[276].

* * *

Z zaproponowanego przeze mnie przeglądu stanowisk, zajmowanych w dyspucie na temat intencji przez przedstawicieli różnych orientacji badawczych, wyłania się, mam nadzieję, zarys podstawowych problemów, wokół których jest on skoncentrowany. Problemem głównym, choć wydawałoby się pozornym, a więc najłatwiejszym do wyeliminowania, są tu nieporozumienia wynikłe z faktu różnych kategoryzacji pojęcia intencji, a co za tym idzie – różnych znaczeń, w jakich stosowany jest termin intencja. Byłaby to zatem kwestia jej r o d z a j ó w i n a t u r y. Z rodzajami wiążą się m.in. zagadnienia statusu ontycznego, wewnątrztekstowego albo przedtekstowego usytuowania, tekstowego albo mentalnego charakteru intencji. Mówiąc o naturze, mam na myśli pytanie o to, czy intencyjność trzeba wiązać tylko z działaniami świadomymi i czysto racjonalnymi, czy również z nieuświadamianymi i nieświadomymi.

Od sposobu rozwiązania tych wszystkich kwestii zależy, w największej mierze, stanowisko dotyczące roli intencji autorskiej – jest to kolejny problem – w wyznaczaniu ogólnego charakteru i/lub znaczenia tekstu oraz powodów, dla których się ją akceptuje lub odrzuca. Jeżeli intencję rozumie się wyłącznie jako stan mentalny [*mental state*], odrzucenie może być konsekwencją przeświadczeń o jej niedostępności albo w każdej wypowiedzi, albo tylko w wypowiedzi pisanej. Jeżeli przyjmie się dodatkowo inne (stereotypowe?) kategoryzacje, związane ze statusem dzieła literackiego, z zakresu znaczącego działania intencji autorskiej mogą być wyłączone wypowiedzi literackie w odróżnieniu od użytkowych – co wiąże się z przeświadczeniem o istnieniu niepowątpiewalnych esencjalnych lub historycznych kryteriów literackości.

W każdym przypadku rzecz dotyczy ewentualnych wewnątrztekstowych manifestacji intencji i procedur docierania do niej. Założeniu o jej niedostępności towarzyszy nierzadko jawne lub utajone normatywne przeświadczenie, że znaczenia, które daje się obecnie indywidualnie lub kolektywnie wyczytać z tekstu powstałego w przeszłości, lub raczej aktualnie „wczytać” w ów tekst, mają zdecydowanie większą wartość (są „lepsze”, „głębsze”, „bogatsze”) niż te przypisane mu przez autora – z reguły nieatrakcyjne dla współczesnego odbiorcy, co paradoksalnie świadczyłoby na korzyść tezy, że znaczenia autorskie są jednak dostępne.

Zarówno akceptację, jak i odrzucenie roli intencji w odkrywaniu semantyki tekstu motywuje się najczęściej (nie zawsze *explicite*) ograniczaniem pluralizmu interpretacyjnego. Dla jednych ta represyjna funkcja intencji jest dobra, dla innych zła. W jakim stopniu odrzucanie samoograniczeń wiążących się z pojęciem intencji autorskiej wynika

[276] Nie wiem, czy takie właśnie dystynkcje miał na myśli Shusterman, mówiąc o potrzebie różnicowania kontekstów w określaniu miejsca intencji. Zasadne jest jednak przypuszczenie, że brał tu pod uwagę przede wszystkim interpretację literaturoznawczą. Rolę różnic między wypowiedzią literacką i nieliterackią jako kontrintencyjnego argumentu kwestionowali też, że przypomnę, Hirsch i Juhl.

rzeczywiście z teorii, z preferencji wartości, ze względów pragmatycznych i dotyczących społecznej praktyki wykonywania zawodu – w wielu przypadkach nie sposób tutaj rozstrzygnąć. Tym bardziej, iż nierzadko wszystkie te czynniki wzajemnie się warunkują i wspierają. Niektórzy zdeklarowani przeciwnicy limitowania potencjału semantycznego utworu miewają ponadto kłopoty z całkowitym unieważnieniem intencji twórców we własnych działaniach interpretacyjnych, co może być pośrednim świadectwem jej niezbywalnej roli w naszych kontaktach z tekstami.

Bardziej szczegółowy, lecz chyba uważany za kluczowy, skoro skupia uwagę tak wielu badaczy, jest problem tożsamości lub nietożsamości „znaczenia mówiącego" czy „znaczenia autorskiego" (intendowanego przez autora przy różnym udziale świadomości) i „znaczenia tekstowego". Może być ono pojmowane np. jako konstruowane przez czytelników w aktach interpretacji, stale relatywizowane kontekstualnie – kulturowo, historycznie i społecznie, a więc zawsze potencjalne albo jako ustabilizowane (ewentualnie względnie ustabilizowane) zgodnie z publicznymi normami i konwencjami językowymi, literackimi, estetycznymi czasów powstania tekstu.

Konsekwencją oczywistych trudności w uzgodnieniu poglądów na wskazane tu kwestie jest dość bezceremonialne szafowanie etykietkami intencjonizmu czy antyintencjonizmu. Z niektórych opinii na temat relacji między intencją a interpretacją tekstu literackiego wynika np., że (prawie) wszyscy jesteśmy intencjonistami lub stajemy się nimi zawsze, gdy „rzeczywiście" interpretujemy. W następnych częściach książki zamierzam dokładniej przyjrzeć się niektórym spośród wymienionych tu zagadnień.

CZĘŚĆ DRUGA: O rodzajach oraz naturze intencji i intencjonizmów

Lektura rozpraw poświęconych problematyce interpretacji, a w związku z tym roli, jaką może w niej odgrywać wiedza o autorskich intencjach (włącznie z charakterystycznym, zwłaszcza wśród badaczy polskich, tej roli przemilczaniem) przekonuje, iż warto zwrócić uwagę także na retorykę tych prac. Za jeden z jej istotnych elementów uznać można dość niefrasobliwe posługiwanie się nazwą intencja. W ten sposób presuponuje się, że treść i zakres tej nazwy są same przez się oczywiste, określone i zrozumiałe, co bywa wykorzystywane w funkcji wartościującej (dyskredytującej punkt widzenia adwersarza). Ciekawe, że takiej praktyce często towarzyszą drobiazgowe analizy dotyczące np. różnych możliwych wykładni i kontekstów użycia takich pojęć, jak znaczenie słowa, zdania, tekstu, wypowiedzi, znaczenie mówiącego (i/lub autora) czy słuchającego (i/lub czytelnika) oraz rozróżnień między nimi. Wydaje się, że podobna analiza przydałaby się pojęciu intencji. Konteksty, w jakich ten termin się pojawia, świadczą o tym, że nie zawsze i nie wszędzie (nawet w rozprawach tego samego autora czy w jednej jego rozprawie; dotyczy to również piszącej te słowa) jest on odnoszony do tego samego przedmiotu. Niektórzy badacze wprost taki stan rzeczy deklarują. Dlatego za uprawnione uznać można, jak przypuszczam, mówienie nie tylko o różnych rozumieniach nazwy intencja, ale też o różnych rodzajach intencji.

Rodzaje intencji

W sensie najbardziej podstawowym intencja [łac. *intentio* – natężenie, zamierzenie] to: „skierowanie umysłu ku czemuś (charakteryzujące także akty niepoznawcze, np. dążenie, tworzenie), racja jakiegoś działania, nie osiągnięty jeszcze cel jakiegoś dążenia”[1].

[1] *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, wprow. A. Podsiad, Warszawa 1985, s. 162. Nie wyróżniam tu Brentanowskiego i fenomenologicznego rozumienia intencji, ponieważ żaden z literaturoznawców i estetyków, poza Hirschem, nie wykorzystuje go w okołointencyjnych dyskusjach – przynajmniej *explicite*. Z tego względu używam nazwy intencjonizm i pochodnych, rezerwując takie określenia, jak intencjonalność (umysłu, świadomości) czy intencjonalny (przedmiot, akt) dla kontekstów bliższych „klasycznie” filozoficznemu rozumieniu intencji. To techniczne, instrumentalne rozróżnienie nie może jednak przesłaniać niebagatelnych wzajemnych uwikłań intencjonizmu i intencjonalizmu, ponieważ przekonaniu o kluczowej roli intencji autorskiej w semantyzacji i semantyce tekstu towarzyszy zazwyczaj świadome lub nieświadome założenie o intencjonalności znaczenia. Te pomijane – zwłaszcza w angloamerykańskiej refleksji teoretycznej – uwikłania, niedopatrzenia i uproszczenia śledzi, w związku z rozważaniami nad miejscem problematyki intencjonalności w nowoczesnym literaturoznawstwie, D. Ulicka (zob. *Obrona teorii*, [w:] eadem, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007).

Potocznie intencję utożsamia się z celem, zamiarem, zamysłem, chęcią, pragnieniem[2]. Tak rozumiana intencja jest jednym z głównych przedmiotów ataków antyintencjonistów. Rozumienie to uwzględnione jest w pragmatycznych koncepcjach znaczenia, z tym, że w niektórych z nich można zaobserwować pewne przesunięcie z wymiaru wolicjonalnego do wymiaru spełnienia – z: „*X* chce wypowiadając *W* powiedzieć *N*", do: „*X* wypowiadając *W* ma na myśli *N* i daje to do zrozumienia". To, co *X* ma na myśli, jest prostą funkcją tego, co *X* mówi, gdy stosuje się do odpowiednich reguł systemowych oraz funkcją implikacji (i inferencji) semantycznych i pragmatycznych w innych przypadkach. Tutaj intencja to treść pomyślana równoczesna i równoznaczna z treścią konwencjonalnie i niekonwencjonalnie wypowiedzianą. W odróżnieniu od pierwszej, w i r t u a l n e j[3] – można ją nazwać intencją a k t u a l n ą. Intencja wirtualna dopuszcza możliwość różnicy między tym, co *X* chce powiedzieć (ma na myśli) a tym, co faktycznie mówi. Aktualna – zrównuje poziom myśli i wypowiedzi.

Na gruncie literaturoznawczym intencji wirtualnej odpowiadałoby więc m.in. wielokrotnie i często bezrefleksyjnie wyśmiewane pytanie: „co autor chciał tu przez to powiedzieć?" albo: „co autor chciał powiedzieć?". Intencji aktualnej zaś można by przyporządkować pytanie: „co autor miał na myśli, wypowiadając coś?" (a to też pociąga za sobą określone, nie zawsze szczęśliwe konsekwencje) lub „co w istocie (naprawdę) tu przez to powiedział?". Owo „w istocie", „naprawdę" musiałoby, przy takim ujęciu, pozostawać w jakiegoś rodzaju niezgodności z literalnym sensem wypowiedzi albo – przy innej kategoryzacji – z sensem, który wydaje się nam literalny, a zatem oczywisty, ponieważ przywykliśmy do łączenia go z określonym, stabilnym kontekstem intencjonalnym[4]. W tym właśnie miejscu pojawia się problem nieistniejący dla dogmatyka, ale dla

---

[2] Zob. A. R. M e l e, *Against a Belief/Desire Analysis of Intention*, „Philosophia" 18 (1988), s. 239–241.

[3] Wirtualność to nie to samo, co czysta potencjalność, to cecha tego, co istnieje jako możność czynna, bliska aktualizacji (zob. *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, s. 422). Podobnie J. B o b r y k (*Akty świadomości i procesy poznawcze*, Wrocław 1996, s. 177), podkreślając konieczność odróżniania intencji i celu, który może być rozumiany „jako możliwy do zrealizowania, czyli potencjalny stan rzeczy, oraz [...] jako wyobrażony, pomyślany, antycypowany (psychicznie odzwierciedlony)", stwierdza: „– można mieć już cel działania i świadomość celu, lecz jeszcze nie działać, – intencja jest czymś bezpośrednio związanym z działaniem i bezpośrednio uruchamiającym to działanie, – ten sam cel może wymagać, dopuszczać wiele działań, działań uzupełniających się wzajemnie, lub alternatywnych [...], intencja to c o ś z w i ą z a n e g o z p o d j ę t y m i o k r e ś l o n y m d z i a ł a n i e m".

[4] Z moim (a właściwie zapożyczonym, bo funkcjonującym w etyce chrześcijańskiej, gdzie służy opisom działania) rozróżnieniem intencji wirtualnych i aktualnych tylko częściowo pokrywają się taksonomie (choć oczywiście wiele im zawdzięczam) zaproponowane m.in. przez: J. R. S e a r l e'a – intencje poprzedzające działanie i intencje w działaniu (*Umysł, mózg i nauka*, przeł. J. Bobryk, Warszawa 1995, s. 60–61) czy Ch. A l t i e r i e g o (*Subjective Agency: A Theory of First-Person Expressivity and Its Social Implications*, Cambridge 1994, s. 44) – „intencje, żeby" [*intention to*] zrobić coś i „intencje w" [*intention in*] działaniu, wewnątrz samej praktyki, a na gruncie literaturoznawczym przez E. Balcerzana, G. Grimma, U. Eco (zob. rozdział I) czy M. H a n c h e r a (*Three Kinds of Intention*, „Modern Language Notes", Nov. 1972, nr 7, vol. 87, s. 827–851), który obok ogólnej intencji programowej [*programmatic*, *generic*], „żeby" użyć określonej formy i aktywnej [*active*] – tyczącej działania, również mownego, w określony znaczący sposób – wprowadza jeszcze pojęcie intencji finalnej lub perlokucyjnej [*final*, *perlocutionary*], aby osiągnąć określony efekt. Zdaniem P. R i c o e u r a (*O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 139, 127) jednakże, „to właśnie intencja-zrobienia czegoś, a nie jej postać przysłówkowa, stanowi podstawowy sposób użycia pojęcia intencji". Postać przysłówkowa intencji wyraża się formułą, że ktoś zrobił coś i n t e n c j o n a l n i e; najczęstsze użycie rzeczownikowe, to: „*A* ma intencję zrobić *X*

sceptycznego czy krytycznego intencjonisty, za jakiego się uważam, podstawowy: jak zasypać lub choćby przysypać „ontologiczną szczelinę" (dla dogmatyka z przeciwnej strony barykady jest to „ontologiczna przepaść") między tekstem a tym, co zamierzył czy miał na myśli autor tego tekstu?[5]

Konieczne wydaje się zatem podjęcie próby uwolnienia wprowadzonych tu pojęć od konotacji wyłącznie mentalistycznych czy psychologicznych przez skierowanie uwagi na zarazem podmiotową i tekstowo-sytuacyjną, dyskursywną postać oznaczanych nimi zjawisk. Dopiero to umożliwiłoby zastąpienie kategorii „znaczenia mówiącego" (właściwej dla wypowiedzi ustnej) kategorią „znaczenia autorskiego"[6]. Wydaje się to łatwiejsze w odniesieniu do aktualnej intencji autora, która nie jest wszak czymś wobec tekstu zewnętrznym ani uprzednim (bo chodzi tu o intencje operacyjne, manifestujące się w tekście i poprzez tekst, tekstualnie ugruntowane), niż w przypadku wirtualnej – bliższej rozpowszechnionemu rozumieniu intencji jako celu, zamysłu czy zamiaru. Trudno nie zgodzić się z sądem o wątpliwej przydatności intencji w rozważaniach o dziele literackim, kiedy pojmuje się ją jako niedostępne z zewnątrz stany lub zdarzenia mentalne, minione epizody z życia psychicznego twórcy i wyjaśnia w kategoriach procesów neurofizjologicznych albo całkowicie odrębnej od skutków przyczyny. Ten – według Noëla Carrola[7] – surowy, niedojrzały czy niedopracowany obraz intencji winno się zastąpić językowo-kontekstualnym usytuowaniem tej kategorii. Propozycję taką wyłonić można, jego

---

w okolicznościach *Y"*. Intencja ma zatem dla Ricoeura przede wszystkim charakter antycypujący. Ważną rolę odgrywa tutaj czasowy składnik *zwłoki* między zamiarem a działaniem. „W przypadku działania wykonanego intencjonalnie czasowy wymiar intencji jest jedynie złagodzony i jakby pokryty przez prawie równoczesne urzeczywistnienie". Ricoeur – rozważający w swojej książce problem dialektyki dwu form tożsamości: *ipse*, czyli tożsamości osoby, oraz *idem*, czyli tożsamości przedmiotowo-substancjalnej, i podkreślający etyczny wymiar „sobości" (*ipse*) ściśle związany z odpowiedzialnością – odrzuca te koncepcje intencji, które oddalają kwestię sprawcy działania, bowiem skupienie na pytaniu *co-dlaczego?*, przesłania w nich ważność pytania, *kto?* (zob. *ibidem*, s. 102). Są to, według niego, m.in. koncepcje G. E. M. Anscombe (*Intention*, Oxford 1963) i D. Davidsona (*Actions and Events* oraz *Intending*, [w:] *Essays on Actions and Events*, Oxford 1980), kładących nacisk na intencję w działaniu (*intencję-w-której*), (z)robieniu czegoś intencjonalnie, a więc siłą rzeczy eksponujących przeszłościowy aspekt intencji, rekonstruowanej na podstawie tegoż, „postrzegalnego dla wszystkich", działania (zob. *ibidem*, s. 115).

[5] Jeżeli zważy się na fakt, że większość przywoływanych tu tekstów na temat intencji pochodzi z angielskiego kręgu językowego, nie sposób pominąć kwestii wielofunkcyjności, używanego często wymiennie z czasownikiem *to intend*, wyrażenia *to mean* problematyzującej (przynajmniej w niektórych kontekstach), mimo odmiennych w każdym przypadku warunków gramatycznych, możliwość – choćby tak wyraźnego jak w polszczyźnie – konceptualnego odgraniczenia między znaczeniem, zamierzeniem i tym, co ktoś miał na myśli. Por. francuskie: *vouloir dire* – chcieć przez to powiedzieć, mieć na myśli i znaczyć; analogicznie – niemieckie '*meinen*'. Brak „polskiego odpowiednika czasownika »meinen« czy »to mean«, w dodatku równie łatwo przechodzącego w formę rzeczownikową" to, jak zauważa M. Soin (*Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*, Wrocław 2001, s. 93–94), przyczyna utraty przejrzystości istotnej części, przełożonych na język polski – i ważnych, trzeba dodać, dla intencjonistów – wywodów Wittgensteina. Zdaniem Soina, „to, co oddaje się po polsku różnymi wyrazami (mieć na myśli, myśleć, rozumieć coś przez coś, myślenie, rozumienie, znaczenie, intencja) jest niejednokrotnie odpowiednikiem jednego wyrazu, na którym koncentruje się uwaga Wittgensteina. Tym bardziej, że gramatyka czasownika *meinen* różni się od gramatyki czasownika *denken.* »'Mieć na myśli' (*meinen*) nie znaczy: myśleć o tym (*denken*)«". Przywołany w tym cytacie passus z *Philosophische Untersuchungen* ma dla Wittgensteinowskiego rozumienia intencji duże znaczenie.

[6] Zob. P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przeł. K. Rosner, [w:] idem, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 102–103.

[7] *Art, Intention, and Conversation*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992, s. 101–102.

zdaniem, z „gramatycznych" analiz przeprowadzonych przez Ludwiga Wittgensteina w *Dociekaniach filozoficznych*[8].

Czy [...] pełny kształt zdania nie był zamierzony np. już na jego początku? Czyli, że było ono już w moim umyśle zanim zostało wypowiedziane! [...] Tu jednak znowu wytwarzamy sobie błędny obraz 'intencji', tzn. obraz użycia tego słowa. Zamiar jest osadzony w sytuacji, w ludzkich zwyczajach i instytucjach. Gdyby nie było techniki gry w szachy, to nie mógłbym zamierzać grać w szachy. O ile forma zdania jest z góry zamierzona, to jest to możliwe dzięki temu, że umiem mówić po niemiecku[9].

Kiedy Clifford Geertz powołujący się na Wittgensteinowskie inspiracje przypomina podstawowe tezy niemal powszechnie dziś podzielanej idei o społecznej konstrukcji

[8] Zob. C. Lyas, *Wittgensteinian Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*. Biorąc pod uwagę swoisty charakter Wittgensteinowskiego wywodu trzeba tu dodać, że badacze w ten sposób rozumiejący intencję twierdzą, iż podążają na ogół śladem interpretacji zaproponowanej przez G. E. M. Anscombe (*op. cit.*). Jak pisze P. Ricoeur (*O sobie samym jako innym*, s. 114), przeprowadzona przez nią „analiza pojęciowa rozmyślnie odwraca się od fenomenologii […]. Idąc za Wittgensteinem, E. Anscombe nie chce nic wiedzieć o zjawiskach, które byłyby dostępne tylko prywatnej intuicji, a więc poddających się wyłącznie prywatnemu opisowi ostensywnemu. Otóż zachodziłoby to, gdyby intencję ujęto w sensie intencji zrobienia czegoś. Tego rodzaju intencja, zwrócona ku przyszłości, a nie potwierdzona przez samo działanie, jest z zasady dostępna tylko samemu sprawcy, który ją ujawnia. Dla analizy pojęciowej dopuszczającej jedynie publiczne kryterium językowe intencja zrobienia czegoś ma znaczenie jedynie jako *deklaracja* intencji. Intencja nieujawniona jest nie wiadomo czym". Zob. też C. Wright, *On Making Up One's Mind: Wittgenstein on Intention*, [w:] *Logic, Philosophy of Science and Epistemology*, eds. P. Weingartner, G. Schurz, Wienna 1987; idem, *Wiitgenstein's Later Philosophy of Mind: Sensation, Privacy and Intention*, „Journal of Philosophy" 1989, no 1.

[9] L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, § 337, s. 156 [podkr. moje]. Indywidualna, prywatna intencja nieugruntowana w społecznych praktykach językowych (przede wszystkim), ale też w sytuacji, w pozajęzykowych okolicznościach wypowiedzi, nie może zdeterminować jej znaczenia. Taki sens można chyba przypisać następującym spostrzeżeniom Wittgensteina: „Czy mogę przez słowo »bububu« rozumieć: »Jeżeli nie będzie deszczu, to pójdę na spacer«? – Coś przez coś rozumieć mogę tylko w jakimś języku" (*ibidem*, s. 31). Por. wersja angielska: „Can I say 'bububu' and mean 'if it doesn't rain I shall go for a walk'? – It is only in a language that I can mean something by something". „When I think in language there aren't 'meanings' going through my mind in addition to the verbal expressions" (L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York 1953, s. 18; cyt za: C. Lyas, *op. cit.*, s. 144 [podkr. moje]). Jeżeli jednak powiem „bububu" właśnie (a nie np. „pupupu", które nie ma żadnej „definicji") do osób czytujących Wittgensteina, mam prawo oczekiwać rozpoznania aluzji i zrozumienia – prawo kontekstu użycia działa podobnie w komunikacji literackiej. Z nieco innymi warunkami mamy do czynienia, gdy – odwołuję się do innego, równie słynnego Wittgensteinowskiego przykładu – mówimy: „»Tu jest zimno«, *rozumiejąc* przez to [czy mając na myśli]: »tu jest ciepło«„ (*Dociekania filozoficzne*, § 510, s. 198) i nie konfundujemy przy tym słuchaczy zdolnych, w danym kontekście (gdy np. w miejscu, o którym mowa jest bardzo gorąco), rozpoznać ironiczną intencję wypowiedzi. Wg S. Fisha (*Stanowisko tekstualne...*, s. 108), wypowiedzenie „bububu" czy „tu jest zimno" ze znaną tylko wypowiadającemu intencją nie stanowi żadnego problemu, bo jak pisze: „być może nie uda się" w ten sposób przekazać zamierzonego znaczenia (czy w ogóle żadnego znaczenia), ale niepowodzenie to nie oznacza, że czegoś takiego nie miało się na myśli. […] Wittgenstein pisze o całej sytuacji tak, jakby stanowiła ona skrajną ewentualność, podczas gdy naprawdę nie ma w niej nic nadzwyczajnego". Por. D. Davidson, *Zwierzęta racjonalne* (przeł. C. Cieśliński, [w:] *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, wyb. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1992, s. 242): „Pogląd, według którego myśl – przekonanie, pragnienie, intencja itd. – wymaga języka, jest kontrowersyjny, lecz z pewnością nienowy. Trzeba odróżnić wersję, którą chcę poprzeć, od innych, pokrewnych wersji tej tezy. Nie sądzę np., by myślenie można było sprowadzić do aktywności językowej. Niewiarygodny wydaje mi się pomysł, według którego myśli można nomologicznie zidentyfikować lub skorelować ze zjawiskami scharakteryzowanymi w terminach fizycznych lub neurologicznych. Nie widzę również powodu, by utrzymywać, że czego nie potrafimy powiedzieć, tego nie potrafimy pomyśleć. Moją tezą nie jest więc to, że każda myśl zależy w swoim istnieniu od istnienia zdania, które tę myśl wyraża. Moją tezą jest raczej to, że żadna istota nie może mieć myśli, nie mając języka. Aby być myślącą, racjonalną istotą, trzeba umieć wyrazić wiele myśli, a przede wszystkim – umieć interpretować mowę i myśli innych".

znaczenia, podkreśla dobitnie, iż „w postaci poddających się interpretacji znaków" może ono „zaistnieć jedynie w polu gier językowych, dyskursywnych wspólnot, intersubiektywnych systemów odniesienia, sposobów wytwarzania świata; że wyrasta ono w konkretnym układzie społecznych interakcji, w którym coś jest czymś dla jakiegoś ty i jakiegoś ja, a nie w jakiejś tajemnej komorze usytuowanej w głowie i że ma ono na wskroś historyczny charakter, że jest uformowane przez potok zdarzeń […]"[10].

Niepodobna zatem, by dla „jakiegoś ja" autorskiego „coś" mogłoby być „czymś" poza konkretnym, historycznym układem owych „społecznych interakcji". *Sprachspiele* (całości złożone „z języka i z czynności, w które jest on wpleciony", wykraczające poza język, nie rozgrywające się w jego wnętrzu, tylko przezeń zapośredniczone) są „częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia"[11], stanowią ucieleśnienie czy aspekt historycznych *Lebensformen*, form życia, w których zakorzenione są wszelkie indywidualne manifestacje kulturowe i artystyczne. Swoistość instytucji literatury, literackich sytuacji i gier językowych czy względna, właśnie z racji publicznej natury znaczenia (podającej w wątpliwość samo prawdopodobieństwo istnienia języka prywatnego), idiomatyczność wypowiedzi literackiej – nie wykluczają możliwości adaptowania podpowiedzi czy intuicji związanych z Wittgensteinowskim rozumieniem intencji do określenia charakteru jej relacji z tekstem jako nierozłącznej. Intencja aktualna nie jest zatem zewnętrznym dodatkiem do tekstu, ponieważ kontekstowych warunków jej organizacji nie daje się oddzielić od form językowo-kulturowych, w jakich się przejawia[12].

Wedle Wittgensteina:

> Można powiedzieć: intencja wypada z języka; intencję zdania wypowiada się bowiem znów jakimś zdaniem. Procesy psychiczne, które, jak pokazuje doświadczenie, towarzyszą zdaniu, nie interesują nas. Jak najbardziej natomiast rozumienie przejawiające się jakimś wyjaśnieniem sensu[13].

---

[10] Zob. C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przekł. i wstęp Z. Pucek, Kraków 2003, s. 99.

[11] L. Wittgenstein, *op. cit.*, § 7, s. 12; § 23, s. 20.

[12] „Jest aż nadto widoczne – pisze J. Hintikka (*Gry językowe*, [w:] idem, *Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. A. Grobler, oprac. i wstęp J. Woleński, Warszawa 1992, s. 465–466) – iż przez użycie wyrażenia Wittgenstein rozumie jego użycie w kontekście pewnych działań pozajęzykowych, upatrując w nim także ich narzędzie. Gry językowe nie toczą się *w* języku, lecz ze swej natury rozgrywają się *za pomocą* języka". Jednakże, według fińskiego filozofa i logika, „ewidentnie obecna" w *Dociekaniach* idea poszukiwania „zamierzonych celów wypowiedzi, aby w ten sposób uzyskać wskazówkę na temat znaczenia" jest niezbyt istotna, ponieważ „intencja z góry zakłada grę językową, toteż nie może służyć do jej objaśniania". I tu istotna wydaje się uwaga D. Davidsona (*Umysł materialny*, przeł. T. Baszniak, [w:] *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, s. 215): „Czy nie można jednak utożsamić znaczenia zdania z intencją, z jaką zostało wypowiedziane, i poszukiwać korelatu fizycznego intencji, unikając w ten sposób problemu nie kończących się odgałęzień, które wydają się plagą teorii znaczenia i interpretacji? Trudność polega jednak na tym, że poszczególne intencje są równie trudne do zinterpretowania, jak wypowiedzi. Najlepsza droga do dokładnego zidentyfikowania intencji i przekonań wiedzie przez teorię zachowań językowych. Nonsensem jest bowiem przypuszczenie, że możemy najpierw odkryć intuicyjnie wszystkie intencje i przekonania pewnej osoby, a następnie dotrzeć do tego, co rozumie ona przez to, co mówi. Jest raczej tak, że udoskonalamy nasze teorie każdej z tych rzeczy w świetle drugiej" [podkr. D. Sz.].

[13] L. Wittgenstein, *Z analiz językowych rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. (wg *Philosophische Grammatik*, Frankfurt 1991, rozdz. I, s. 39–51) G. Sowinski, Kraków 1993, s. 180, 183. Por. *Dociekania filozoficzne*, § 678: „Na czym polega, że ma się coś na

Intencję tekstu wypowiada się tekstem. W postaci „utekstowionej" (deklarowanej, programowej) w różnego rodzaju, mniej lub bardziej bezpośrednich, auto-meta-wypowiedziach objawia się również intencja wirtualna. Gérard Genette uważa, iż deklaracje intencji są najważniejszą funkcją paratekstów (których „milczącym *credo* i żywiołową ideologią" jest przeświadczenie o słuszności autorskiego punktu widzenia), takich m.in. jak przedmowy, posłowia, dopiski czy glosy[14]. Wspieranie, czy choćby konfrontowanie z nimi wniosków wyprowadzonych z analiz samych tekstów jest po dziś dzień zjawiskiem w praktyce badawczej tak nagminnym, że zapewne interpretatorzy zdziwiliby się możliwym z punktu widzenia antyintencjonistycznej ortodoksji oskarżeniem o popełnienie gorszącego *intentional fallacy*[15]. W niektórych przypadkach wiedza o tym, czy twórcy udało się zrealizować, czy zaktualizować swoje wirtualne intencje, czy też się nie udało (niekiedy na szczęście, jak w sytuacji Dostojewskiego czy Zoli) może być pożyteczna poznawczo[16]. Nie jestem wszakże pewna, czy słuszne jest traktowanie wszelkich

myśli […]? Brak tu odpowiedzi – bo odpowiedzi, które nam się zrazu nasuwają, nic nie są warte. – »A jednak *miałem* wtedy na myśli to, a nie tamto«. – Cóż powtórzyłeś tylko z naciskiem zdanie, któremu nikt przecież nie przeczył". Ten fragment przytacza również M. S o i n (*op. cit.*, s. 95), charakteryzując jeden z argumentów Wittgensteina przeciw „mentalistycznemu" obrazowi języka i intencji. „Odpowiedzią na pytanie »Co miałeś przez to i to zdanie na myśli«, jest najczęściej prafraza tego zdania, a nie wskazanie na jakiś proces psychiczny. To, co się mówi, można objaśnić tylko mówiąc […]. Jak mógłby wyglądać psychologiczny opis tego, że ktoś ma coś na myśli, bez powtórzenia lub parafrazy jego słów?". Fish – konsekwentny „antyformalista" czy „antytekstualista" – i tu (*op. cit.*, s. 107) zgłasza swój sprzeciw wobec ujęcia Wittgensteinowskiego, choć jego też nie interesują przecież „procesy psychiczne": „słów nie obroni przed przypisaniem im takiej a nie innej intencji żadna ilość wyjaśnień, choćby nie wiem jak precyzyjnych i dobitnych".

[14] Zob. G. G e n e t t e, *Seuils*, Paris 1987, s. 375, 205–208.

[15] Jako przykład szczególnie charakterystyczny posłużyć tu może „sprawa Gombrowicza"; zob. artykuł pod takim tytułem napisany przez J. S ł a w i ń s k i e g o, [w:] *Teksty i teksty*, Warszawa 1990 (pierwodruk „Nurt" 1977, z. 2). Por. K. K ł o s i ń s k i, [rec. z:] J. J a r z ę b s k i, *Gra w Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4 i wiele innych prac. O (twórczym) zniewoleniu pierwszego pokolenia Gombrowiczologów regułami gombrowiczologii ustanowionymi przez samego Gombrowicza przypomniał W. B o l e c k i we *Wstępie* do poświęconych temu pisarzowi „Tekstów Drugich" (2002, nr 3). Na temat „sprawy Gombrowicza" i jego twórczości autokomentatorskiej zob. interesujące studium M. B i e l e c k i e g o: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004. W artykule: *Przyboś: najwięcej słów* („Teksty" 1975, nr 1) M. G ł o w i ń s k i zwrócił uwagę na podobne zniewolenie badaczy pragmatyczno-perswazyjnymi walorami teoretycznych wypowiedzi autora *Sponad.* Przedstawione w tym artykule analizy kilku – stale obecnych w twórczości Przybosia – a opartych na redundancji figur poetyckich (takich jak apozycje, oboczne peryfrazy, nagromadzenie synonimów i wyrażeń bliskoznacznych) miały dowodzić, że powszechnie aprobowane jako definicja tej twórczości „programowe hasło »najmniej słów« w praktyce przekształciło się w »najwięcej słów«" (s. 51–52).

[16] Problemy szczególnego rodzaju stwarzają próby konfrontacji wykonania z intencją rozumianą jako zamiar w sytuacji, gdy wiedzę o owym zamiarze chce się wyprowadzić ze struktury dzieła, a nie z zewnętrznych wobec dzieła wypowiedzi twórcy. Z taką sytuacją mamy – wedle W. B o l e c k i e g o (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 34–35; zob. też wydanie II poprawione i rozszerzone: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni (Studium z poetyki historycznej)*, Kraków 1996) – do czynienia „w odczytaniach »powieści-worka«, gdzie hipoteza zamiaru różnego od wykonania pojawia się wielokrotnie". Bolecki rozważa ją m.in. na przykładzie interpretacji *Nietoty* dokonanej przez M. G ł o w i ń s k i e g o (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1968), który „nie wyjaśnia w jaki, i n t e r s u b i e k t y w n i e w e r y f i k o w a l n y sposób badacz może ów zamiar wyczytać z dzieła. Obecność »niekonsekwencji« w strukturze dzieła literackiego [Głowiński stawia taki zarzut Micińskiemu] można bowiem zawsze interpretować jako »nieumiejętność« bądź jako świadomy, motywowany przez pewną nawet niesformułowaną estetykę – »zamiar« literacki. Teza pierwsza wydaje mi się niebezpieczna wobec braku jakichkolwiek wypowiedzi pisarza – z wyjątkiem wstępu do *Wity*, gdzie Miciński stwierdza, że pisze tak, jak chce. Dlatego też twierdzę, że kategoria »zamiaru« jest wynikiem określonej lektury danego dzieła, a nie – jak twierdzi autor *Powieści*

zewnątrztekstowych autokomentarzy jedynie w kategoriach zamiaru, zgodnie z niemal powszechną wśród badaczy skłonnością do przypisywania im efektów mistyfikatorskich oraz asumpcją o niezdolności pisarzy do zdystansowania się wobec własnego dzieła, oddzielenia tego, co chciało się w nim powiedzieć (intencja wirtualna), od tego, co się powiedziało. W większości takich wypowiedzi autor stara się przecież wyłożyć (wytłumaczyć, zinterpretować) w trybie dyskursywnym intencje wpisane w tekst, zaktualizowane w nim. Czyni tak już to z obawy, że zostaną one niezauważone, niezrozumiane albo wręcz pogwałcone, już to (np. w przedmowach do reedycji utworu) na podstawie wiedzy, że tak właśnie się stało. Zwłaszcza „artysta nowoczesny udoskonalił umiejętności autoanalizy – doprowadził go do tego instynkt samoobrony", zauważa Herbert Read[17]. Jedynym przeto miejscem, w którym ujawniają się intencje czysto wirtualne, są komentarze do dzieł planowanych lub nieukończonych oraz dyskursy o charakterze programowym. Można tu również uwzględnić to, co na gruncie krytyki genetycznej określane jest mianem przedtekstu (*avant-texte*)[18]. Szerzej będę pisała o autointerpretacjach w III i IV części książki.

Nie tylko wszakże w tym wymiarze intencja wirtualna może znaleźć się w polu uwagi badacza literatury. Wracam teraz do problemu intertekstualno-intencyjnych gatunków i wszelkich form wypowiedzi nie wprost. W nich właśnie wyróżniające je atrybuty mogą realizować się w odbiorze niejako przez aktualizację wirtualności albo też przez presuponowaną wiedzę o wirtualnej (zamierzonej) celowości semantycznej, jak np. w przypadku tropów.

---

młodopolskiej – elementem struktury dzieła literackiego. Inaczej mówiąc »zamiar« ów jest moim zdaniem inną nazwą tego, co dawniej określano jako »intencję twórcy«, i należy do hipotez psychobiograficznych, a nie strukturalnych (tekstowych)", Tak rozumianą hipotezę niezgodności zamiaru (wpisanego jakoby w tekst) i realizacji interpretuje Bolecki „jako historycznie ukształtowany sposób lektury, charakterystyczny dla tych »nieczytelnych«, »niezrozumiałych« i »źle napisanych« powieści" – czyli dla „powieści-worków". Z dalszych jego analiz wynika jednakże, że ten sposób lektury był zwyczajnie błędny. Prowadzą one bowiem do konstatacji (*op. cit.*, s. 54; podkr. D. Sz.), iż „[m]etanarracyjne uwagi sformułowane w tekście *Nietoty* wskazują j e d n o z n a c z n i e, że Miciński nie tyle nie potrafił skonstruować klasycznej powieści, ile że ś w i a d o m i e p o l e m i z o w a ł z j e j r e g u ł a m i, a teza ta odnosi się do wszystkich utworów »powieści-worka«". Pora na mój komentarz do tej polemiki: 1. Według mnie, co już nieraz podkreślałam, intencja „jest nie zawsze kategorią zewnętrzną wobec dzieła, daje się [też] odczytać z jego struktury" (M. G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 234); w tym względzie mogłabym zatem zgodzić się z Głowińskim, z takimi jednak zastrzeżeniami, że za mylące uważam określenie 'zamiar' oraz, że chodzi tu o dwa różne rodzaje intencji – o intencję wirtualną i aktualną, stanowiącą zresztą, siłą rzeczy (tzn. z powodu braku autokomentarzy spoza tekstu literackiego), jedyny przedmiot zainteresowania badacza. 2. Zamiar (czyli intencja wirtualna) jest kategorią zewnątrztekstową; tutaj zgadzam się z Boleckim, chociaż trudno mi zaakceptować jego twierdzenie o psychobiograficznym statusie tej kategorii. Wydaje się również, że tezy Głowińskiego nie dają podstaw do takiej kwalifikacji. 3. Można by raczej zaryzykować twierdzenie, że bariery „historycznie ukształtowanego sposobu lektury" przeszkodziły mu wtedy, podobnie jak wielu jego poprzednikom, we właściwym uchwyceniu tekstowych wykładników aktualnej intencji autorskiej. Bolecki natomiast odczytał ją z powodzeniem (bez uciekania się do hipotez psychobiograficznych) wykazując, że zarówno Miciński, jak i inni twórcy „powieści-worka" rzeczywiście pisali tak, jak chcieli.

[17] *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 215.

[18] Zob. S. J a w o r s k i, *Krytyka genetyczna we Francji*, [w:] *Kryzys i przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994; i d e m, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993; Z. M i t o s e k, *Krytyka genetyczna*, [w:] *Teorie badań literackich*, wyd. III poszerzone, Warszawa 1995. W kręgu tego kierunku powstają zdaniem badaczki koncepcje mogące – podobnie, jak niektóre odłamy intertekstualizmu – ocalić „kategorie zamiaru autorskiego, intencji twórczej, śladów tworzenia" (*Intertekstualność*, [w:] jw.., s. 339).

Autorska intencja aktualna natomiast wskazuje tylko w pewnym sensie na to, co badacze obstający przy „fikcji znaczenia" wolnego od zniekształcających interwencji odbiorczych nazywają intencją znaczeniową samego tekstu czy wręcz (prawdziwym, faktycznym) znaczeniem tekstu. To właśnie owo będące funkcją tekstu znaczenie – rekonstruowane wyjściowo na podstawie wykładników wewnętrznych, które wyznaczają i ograniczają zewnętrzny kontekst (w innych terminach: „zewnętrzny horyzont") interpretacji – miało być w pewnych granicach intersubiektywnie dostępne i sprawdzalne. Ograniczenia dotyczą przede wszystkim zakresu mediatyzacji intertekstualnej, która powinna zapewnić prawomocność (czy choćby, jak to się dzisiaj zwykło mówić, „lokalne uprawomocnienie") interpretacyjnym hipotezom[19]. Dane intra- i ekstratekstualne służące odsłanianiu, w ten sposób ujmowanego, znaczenia tekstu i znaczenia autorskiego są takie same bądź zakresowo bardzo sobie bliskie[20]. Odnosiłoby się to m.in. do rozumienia tego tekstu zgodnie z językowymi oraz literackimi normami i konwencjami czasów jego powstania czy zwyczajnych procedur sytuowania go w ramach korpusu wypowiedzi autora[21]. Te kryteria nie wydają się jednak wystarczające.

Rzecz nie sprowadza się, ponadto, tylko do terminologii, bo gdyby tak było, wyrażenie intencja tekstu można by potraktować jako niewinną metonimię i wpisać w ogólną formułę retoryczności wypowiedzi teoretycznych. Mamy tu raczej do czynienia z hipostazą[22]. Skoro każda wypowiedź, a więc również literacka, presuponuje pragmatycznie

---

[19] Próbę intertekstualno-intencyjnej interpretacji utworu literackiego podjęłam w eseju *Kukułcze jajo z myśli przodków? O Noli me tangere Urszuli Kozioł*, Łódź 1995.

[20] Zob. T. P a w ł o w s k i, *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977, s. 310–313. Kryteria oceny trafności rekonstrukcji tych danych zaproponował, oprócz Hirscha i wielu innych badaczy, U. E c o (*Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994; *Nadinterpretowanie tekstów*, *Pomiędzy autorem a tekstem*, *Replika*, [w:] U. E c o, R. R o r t y, J. C u l l e r, Ch. B r o o k e-R o s e, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996) oraz zainspirowany niektórymi tezami Eco – H. M a r k i e w i c z, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1996, nr 1.

[21] Protesty przeciw „tezie tożsamościowej", zrównującej znaczenie autorskie i znaczenie tekstu miały swoje źródło przede wszystkim w manipulowaniu tezami Hirscha, który zresztą sam dostarczył pewnych przesłanek do takich działań, niezbyt precyzyjnie definiując kluczowe w jego koncepcji pojęcia. Pozwoliło to na potraktowanie „znaczenia werbalnego", nazywanego przezeń wymiennie „znaczeniem tekstowym" (w innym miejscu Hirsch przypisał mu cechę nieokreśloności) i identycznego ze „znaczeniem autorskim" jako dokładnego odpowiednika ustanowionej przez Grice'a tożsamości „znaczenia wypowiedzi" i „znaczenia mówiącego". Zdroworozsądkowe, antygrice'owskie (a w konsekwencji antyhirschowskie) przykłady, przy pomocy których oponenci (niekoniecznie zdecydowani antyintencjoniści) usiłowali obalić tę formułę, obnażały przede wszystkim ów brak jasności i konsekwencji w ustalaniu relacji między intencyjnym i konwencjonalnym oraz kontekstowo-sytuacyjnym aspektem znaczenia. Na niewystarczalność publicznych konwencji językowych, na które powoływał się Hirsch (lekceważąc pragmatyczne uwarunkowania wypowiedzi) w definiowaniu znaczenia zwracał też uwagę P. J u h l, twierdząc: jeśli zgodnie z owymi konwencjami zdanie *s* [*sentence*] w dziele literackim może znaczyć zarówno *p,* jak i *q,* to *s* znaczy *p,* gdy autor zamierzył, że *s* znaczy *p* (*op. cit.*, s. 17). Głośny powrót „tezy tożsamościowej" w skrajnej – polegającej na całkowitym unieważnieniu dychotomii: intencjonalne / konwencjonalne – postaci prezentowanej z irytującą nonszalancją przez Knappa i Michaelsa oraz, przy wsparciu nieco protekcjonalnej i miejscami tautologicznej argumentacji, przez Fisha (niejednokrotnie chwalącego Hirscha za samo jej postawienie a ganiącego za łagodzenie radykalizmu oraz, przede wszystkim, za normatywne wskazania metody pozwalającej dotrzeć do znaczenia autorskiego) dostarczył protestom przeciw tej tezie nowych podniet. „Kiedy ktoś – jak pisze S. F i s h (*op. cit.*, s. 106) – powiada nam (jak to mają w zwyczaju tekstualiści), że jest w stanie zrozumieć słowa w oderwaniu od intencji, po czym zadowolony z siebie przystępuje do interpretacji tekstu, to tak naprawdę bazuje już na intencji, którą bezwiednie założył".

[22] Zob. P. R i c o e u r, *op. cit.*, s. 103.

istnienie swego nadawcy – skoro dopiero za sprawą intencjonalnego „sprawcy" jakiś zespół słów staje się wypowiedzią czy tekstem – przyjmuję, że „intencjonalność tekstu" nie może być rozpatrywana w oderwaniu od odpowiedzialnego za ten tekst podmiotu[23].

Zastrzeżenia moje dotyczą ponadto kategorii „intencji wewnętrznej" przypisanej „autorowi wewnętrznemu" w koncepcji Edwarda Balcerzana, „intencji wewnątrztekstowej" przysługującej – według Güntera Grimma – „autorowi abstrakcyjnemu" oraz, pod pewnymi względami analogicznej, kategorii *intentio operis* czy intencji „autora modelowego", lansowanej przez Umberta Eco. Ich uzasadnienie bliskie jest wykładni, jaką William Tolhurst zaproponował dla szeroko komentowanego intencjonizmu hipotetycznego, opartego na rozróżnieniu autorskich intencji rzeczywistych i hipotetycznych. Dokładnie nie wiadomo jednak, czy intencje hipotetyczne przysługują tu autorowi empirycznemu czy hipotezie (hipostazie?) autora. Tolhurst niezbyt precyzyjnie rozstrzyga:

> [...] znaczenie wypowiedzi [znaczenie tekstualne] winno być konstruowane jako hipotetyczne znaczenie wypowiadającego, które jest w dużej mierze umotywowane na podstawie tych przekonań i nastawień, które ktoś posiada jako zamierzony słuchacz lub zamierzony czytelnik[24].

Innymi słowy chodzi tutaj – jak tłumaczy Jerrold Levinson[25] – o logicznie różną od znaczenia nadawcy, ale związaną z nim konceptualnie, hipotetyczną intencję aktualną zrekonstruowaną przez członka publiczności zamierzonej przez autora. W interpretacjach niekoniecznie dociekamy intencji rzeczywistych, ale raczej tego, co dzieło, jego historyczny kontekst *etc.* sugerują jako intencjonalne. Pojęcie publiczności zamierzonej [*intended*] – zakładając konieczność postawienia hipotezy również co do autorskiej charakterystyki tejże publiczności – implikuje powstanie błędnego koła w rozumowaniu[26], toteż Levinson postuluje, by mówić raczej o publiczności właściwej albo idealnej [*appriopriate, ideal*]. Tworzyliby ją po prostu empiryczni czytelnicy wyposażeni w elementarne kompetencje niezbędne dla lektury danego tekstu. Pojęcie hipotetycznych intencji autorskich oddala, jak należy zapewne sądzić, straszną wizję interpretatorów organizujących – w celu dotarcia do intencji rzeczywistych – seanse spirytystyczne[27],

---

[23] Takie stanowisko jest warunkiem „przyznawania jakiejś sensowności pojęciu intencji znaczeniowej" również dla C. Kerbrat-Orecchioni. Zob. *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki 1986, z. 1, s. 297.

[24] W. T o l h u r s t, *On What A Text Is and How It Means*, „The British Journal of Aesthetics" 1979, nr 19, s. 11. Por. krytyka tego stanowiska jako zamaskowanego intencjonizmu rzeczywistego: G. D i c k i e, W. K. W i l s o n, *The Intentional Falaccy: Defending Beardsley*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 53 (1995), nr 3 (Summer), s. 243–245.

[25] *Intention and Interpretation. A Last Look*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 223–231.

[26] Uwaga ta dotyczy też czytelnika „implikowanego" (Grimm) i „modelowego" (Eco). W ujęciu M. B a c h t i n a (*K mietodołogii litieraturowiedienija*, [w:] *Kontiekst 1974. Litieraturnotieorieticzeskije issledowanija*, Moskwa 1975. Cytat wg: *O metodologii badań literackich i humanistycznych*, przeł. S. Zapaśnik, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 233), efektem dublowania autora idealnego, abstrakcyjnego przez równie abstrakcyjnego, idealnego czytelnika będącego „w gruncie rzeczy zwierciadlanym odbiciem autora" mogą być tylko zdepersonalizowane „mechaniczne lub matematyczne, puste abstrakcje t a u t o l o g i c z n e" [podkr. moje].

[27] Jest to obrazek często przywoływany w rozprawach na temat autorskich intencji, ale ostatnio zaczynają się też w nich pojawiać bardzo zaawansowani technologicznie „Obcy", którzy potrafią wczytać się w myśli tworzących (teraz i kiedyś!) autorów i „sczytać" je za pomocą odpowiedniego skanera. Ta fantastycz-

a zarazem utrzymuje ważność autorskiego kontekstu dla praktyki interpretacyjnej. Wydaje się, iż wyrażenie intencja hipotetyczna w zmodyfikowanej przez Levinsona postaci może spełniać wyłącznie rolę ornamentacyjno-asekuracyjną, ponieważ paradoksalnie daje ono gwarancję dostępności również temu, co niedostępne. Tak pojmowana intencja determinuje bowiem te właściwości semantyczne, które odpowiednio poinformowany czytelnik przypisałby jako hipotetycznie zamierzone hipotetycznemu „wyidealizowanemu autorowi [....], co do którego można by utrzymywać, że jest odpowiedzialny za wszystko w tekście, świadomy wszystkich relewantnych kontekstów, konwencji i asumpcji tła [*background assumptions*], autorowi, którego możemy sobie wyobrazić [tak], że wszystko [w jego tekście] istnieje poprzez plan, celowo"[28].

A przecież w wielu przypadkach lepiej by chyba było, żeby rozsądny intencjonista poprzestał na stwierdzeniu o niemożności określenia znaczenia autorskiego, żeby opanował niełatwą sztukę przyznawania się do własnej bezradności. Ponadto hipotetyczność wszystkich konstrukcji interpretacyjnych jest tak oczywista, że nie wymaga już chyba specjalnych nazewniczych deklaracji. Trudno odmówić słuszności zastrzeżeniom z naciskiem powtarzanym przez Williama Irwina.

Intencjonizm rzeczywisty jest również „hipotetyczny" (albo teoretyczny) w tym sensie, że nasze przekonania co do autorskich intencji, względnie co do konstruktu autora, pozostają zawsze otwarte na rewizję w świetle nowych odkryć na jego temat[29].

---

na wizja jest jednak bliższa spełnienia – i to bez udziału przybyszów z kosmosu – niż mogłoby się wydawać; zob. I. Sample, *The brain scan that can read people's intentions*, http://www.guardian.co.uk/science/2007/feb/09/neuroscience.ethicsofscience.

[28] D. O. Nathan, *Irony, Metaphor, and the Problem of Intention*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 199. Skonstruowany przez kompetentnych interpretatorów hipotetyczny „autor" – podmiot hipotetycznych intencji to odpowiednik rodzimych kategorii „nadawcy utworu" czy „podmiotu czynności twórczych". A jak pisze S. Sawicki (*Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1983, s. 103), podmiot taki „musiałby mieć pełną świadomość tego wszystkiego, co w dziele jest obecne – po prostu dlatego, że dzięki odsłonięciu, uświadomieniu reguł utworu został stworzony. Autorowi rzeczywistemu natomiast, rozumianemu jako »autor tego oto dzieła«, niekoniecznie musi towarzyszyć pełna świadomość wszelkich reguł, którymi się w czasie tworzenia posługiwał [...]; przy tym świadomość, którą »nadawca utworu« zawdzięcza jedynie interpretatorowi, wątpliwą ma też wartość dla wyników badawczych". Sfunkcjonalizowanym, uwewnętrznionym kategoriom nadawczym można z czystym sumieniem teoretycznym przypisać pełną odpowiedzialność za wszystko, co zdołamy wyczytać z dzieła.

[29] W. Irwin, *Intentionalism and Author Constructs*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport CT – London 2002, s. 193–194. Irwin, akceptujący autorskie konstrukty określonego rodzaju (jego „urautor" najbardziej przypomina „autora pseudo-historycznego" – projekt J. J. E. Graciii; zob. *A Theory of the Author*, [w:] *The Death and Resurrection...*) jako pewną ontologiczno-epistemologiczną konieczność – w przeciwieństwie do E. D. Hirscha, P. D. Juhla czy N. Carrola, dla których są one nierozerwalnie związane z Barthes'owskim i Foucaultowskim antyintencjonizmem – uważa się, mimo to, za intencjonistę rzeczywistego. To właśnie nasza ciągła gotowość do korygowania własnych ustaleń sprawia, jak twierdzi, że „konstrukt autorski rzeczywistych intencjonistów nie ogranicza arbitralnie tego, co rzeczywisty autor mógłby intendować, lecz pomaga skupić uwagę na tym, co [...] intendował" (*ibidem*, s. 194). Podzielając z Carrolem wątpliwość co do możności wyjaśniania własności tekstu przez, nie mający z nim więzi przyczynowych, teoretyczny konstrukt tyczący autora, Irwin stara się o nadanie urautorowi charakteru *quasi*-źródłowego. Zob. N. Carrol, *Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism*, „Metaphilosophy" 2000, vol. 3, s. 85. Por. bliskie intencjonizmowi zastrzeżenia R. Steckera (*Apparent, Implied, and Postulated Authors*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*) wobec takich kategorii, jak: K. L. Walton a „apparent artists" (*Style and the Products and Processes of Art*, [w:] *The Koncept of Style*, ed. B. Lang, Philadelphia 1979), W. Booth a „implied author" (*The Rhetoric*

Taka gotowość do zmiany stanowiska, gdy pojawią się nieznane wcześniej „dowody", wskazujące na bezzasadność albo choćby częściowe przekłamania czy niedopatrzenia dotychczasowych ustaleń, to konieczny i oczywisty element racjonalnej postawy intencjonistycznej również dla Stanleya Fisha. Nie przypominam sobie zresztą żadnego intencjonisty, który by kwestionował podobne założenia. Jedyną zatem pewnością, jaką możemy osiągnąć, próbując dociec intencji autora, jest ta, o której pisał George Steiner, choć i jego wizji odbioru dzieł sztuki można by przypisać nadmierny optymizm:

> Zbliżamy się krok po kroku w stronę oznaczenia danej przestrzeni, nasze postrzeganie coraz bardziej zbiega się z granicą możliwej intencji i znaczenia. Nigdy nie dochodzi do pełnej zgodności. Nigdy nie ma pełnej tożsamości z przedmiotem. Gdyby tak było, akt recepcji byłby w pełni równoważny z oryginalną wypowiedzią[30].

Dlatego zamiast takich uzasadnień dla hipotetycznego intencjonizmu, które polegają na bezpiecznym oderwaniu intencji od rzeczywistego autora i przypisaniu ich pewnemu teoretycznemu konstruktowi, jakim jest autor idealny, modelowy czy abstrakcyjny, wolę mówić po prostu o hipotezach na temat intencji autora rzeczywistego. Jedyną barierą zabezpieczającą je przed dowolnością są „trzeźwe rytuały odbioru", których podstawę stanowi wszystko to, o czym nie pozwala zapomnieć „bogaty, prawomocny obszar filologii"[31] oraz wiedza o szeroko, kulturowo pojmowanym macierzystym kontekście[32]. Nie chodzi tu zatem o zdekontekstualizowany tekst „sam w sobie", lecz o „określoną wypowiedź tekstu" [*utterance of a text*] – jak chce David Davies. Biorąc pod uwagę zaproponowaną przeze mnie charakterystykę intencji aktualnej, skłaniam się do uznania tego aspektu intencjonizmu hipotetycznego, zgodnie z którym „znaczenie dzieła ma być [...] identyfikowane ze znaczeniem »wypowiedzi« raczej, aniżeli ze znaczeniem »wypowiadającego«"[33]. Termin wypowiedź bowiem zakłada konieczność uwzględnienia sposobu, w jaki autor w danych warunkach używa języka. Przypisanie znaczenia

---

of Fiction, 2nd ed., Chicago 1983), A. Nehamasa „postulated" (*The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal*, „Critical Inquiry" 8/1981) i „transcendental" autor, różny od pisarza (*Writer, Text, Work, Autor*, [w:] *The Death…*).

[30] G. Steiner, *Obecności*, [w:] idem, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1999, s. 144.

[31] *Ibidem*, s. 130, 136.

[32] G. Iseminger (*Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1996, nr 4) mówi o dwóch wariantach intencjonizmu hipotetycznego. W wariancie pierwszym operuje się kategorią autora hipotetycznego. W wariancie drugim za semantyczne właściwości tekstu – tj. za jego hipotetyczną intencję – uznaje się to, co odpowiednio poinformowany czytelnik przypisałby dowodnie (będąc właśnie „odpowiednio poinformowanym", a więc z założeniem odpowiednich ograniczeń kontekstualnych) jako zamierzone, autorowi rzeczywistemu. O prawomocności tego przypisania nie miałaby decydować faktyczna zgodność z rzeczywistymi intencjami semantycznymi rzeczywistego autora (rozumianymi jako to, co miał on na myśli pisząc), lecz fakt, iż dostarcza ono najlepszego wyjaśnienia, dlaczego dany tekst jest taki, jaki jest. Zob. też G. Iseminger, *An Intentional Demonstration*, [w:] *Intention and Interpretation*; D. Knight, *Not an Actual Demonstration: A Reply to Iseminger*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 56 (1998), nr 1; G. Iseminger, *Interpretive Relevance, Contradiction, and Compatibility with the Text: A Rejoinder to Knight*, jw.; D. Davies, *Artistic Intentions and the Ontology of Art*, „British Journal of Aesthetics" 39 (1999), nr 2; Th. Leddy, *Iseminger's Literary Intentionalism and an Alternative*, jw., nr 3.

[33] D. Davies (*op. cit.*, s. 149): „While determining the meaning of a work requires that the consider a particular utterance of a text, rather than the text by itself, work meaning, according to HI [*hypothetical intentionalism*], is to be identified with 'utterance' meaning rather than 'utterer's' meaning".

wypowiadającemu natomiast rodzi podejrzenie o bagatelizowanie tak ważnej kwestii, jaką jest społeczna natura wszelkich – a więc także i literackich, bez względu na ich jednostkowość, swoistość i oryginalność – praktyk językowych, co może prowadzić do poglądu, którego wyznawcą był Carollowski Humpty-Dumpty.

Największy walor porządkujący w sporze między intencjonistami i antyintencjonistami ma niewątpliwie rozróżnienie semantycznych i kategorialnych intencji autora. Niektórzy spośród badaczy, którzy zajmują w tym sporze stanowisko zdecydowanie antyintencjonistyczne w odniesieniu do heurystycznej roli rzeczywistych intencji semantycznych, skłonni są uznać, że brak respektu dla pewnych rzeczywistych intencji kategorialnych uniemożliwia jakikolwiek kontakt odbiorców z dziełami sztuki – od ich estetycznej identyfikacji (jako dzieł sztuki właśnie) poczynając. Dzieła sztuki są, wedle owych intencji, „kategoryzowane" rodzajowo, gatunkowo; pod względem prądów, stylów, konwencji, poetyk *etc.* Myślę, że mianem intencji kategorialnej należałoby nazwać ten trudny do określenia, tajemniczy – „pewien rodzaj intencji" z rozpraw Searle'a, Hermeréna, Beardsleya i Eaton czy „orientację" z koncepcji M.-L. Ryan. To na intencji kategorialnej, a nie na semantycznej, ufundowana jest fikcyjność jednych tekstów i niefikcyjność innych, to ona dyktuje wybory gatunkowe[34], to rozpoznanie tej intencji warunkuje zrozumienie tropu (takiego np. jak ironia) w całej jego złożoności, to ta właśnie intencja uprzytamnia nam, że autorskim celem mogło być nie tylko nadanie znaczenia, ale też – jak pisał Derek Attridge – „opieranie się znaczeniu lub rozmywanie go"[35]. Intencja kategorialna tworzy zatem nieodzowną instytucjonalno-kulturową ramę dla intencji semantycznej.

Z teoretycznego punktu widzenia wydawać się może, że ten typ intencji powinien być postrzegany jako zewnętrzny wobec tekstu, czyli w przyjętej tu terminologii wirtualny. Ważnym źródłem danych o intencjach kategorialnych, stanowiących swego rodzaju dyrektywę odbioru, są parateksty; zwłaszcza tytuły i podtytuły określające konwencję gatunkową, informujące nas np., że oto mamy do czynienia z powieścią czy parodią, także przypisy[36]. Z owych paratekstów przede wszystkim czerpiemy informacje o fikcjonalnym statusie wypowiedzi. Dodatkowo o intencjach tego rodzaju powiadamiać nas

[34] Zob. instruktażowy – ze względu na ukazanie ważnych konsekwencji prawidłowego rozpoznania podstawowej autorskiej intencji kategorialnej – artykuł H. Konickiej, *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 1–2.

[35] *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 142.

[36] Informacje paratekstualne mogą również odsłaniać intencje semantyczne. Taką rolę pełnią najczęściej motta, w dużej mierze tytuły, a niekiedy i datowanie. Przykładem zaskakujących konsekwencji interpretacyjnych, wynikłych z – częściowo tylko zawinionego przez krytyków – nieuwzględnienia daty powstania oraz zawartej w tytule precyzacji adresata, mogą być przytoczone przez S. Barańczaka (*Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1985, s. 25–26) odczytania wiersza Z. Herberta *Węgrom.* Wiersz ten ukazał się po raz pierwszy w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957) bez tych – wykreślonych przez cenzurę – danych. W takim kształcie był też publikowany później. Pozbawieni wyraźnej informacji o autorskiej intencji krytycy interpretowali go więc „z punktu widzenia dokonującej się w nim gry kategorii estetycznych lub filozoficznych. Urodzony w roku 1954 krytyk [chodzi tu o A. Kaliszewskiego i jego książkę *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982] dostrzega w nim np. ni mniej ni więcej tylko aluzję do pojęć świata starożytnego, kojarząc wymieniony w tekście »pożar« ze »stoickim pożarem świata«, będącym formą łączenia się odchodzących pokoleń w pramaterii". Może nie jest to jeszcze opisana przez Eco interpretacja paranoidalna, ale z pewnością mamy tu do czynienia z klasyczną nadinterpretacją.

może instytucjonalna oprawa, w jakiej prezentowany jest obiekt, który mamy uznać za dzieło sztuki (np. sala muzealna, wydawnictwo, okładka książki)[37]. Wiedzę o właściwych dla utworu kategoriach – o pożądanych jego kategoryzacjach – zdobywamy ponadto, analizując wszelkie paratekstualne dokumenty świadomości literackiej. Są nimi wypowiedzi pozaartystyczne tematyzujące ogólne zasady i zadania własnej (i nie tylko własnej) twórczości (a nie – wyjaśniające organizację i znaczenie poszczególnych utworów), ujawniające poetologiczne przekonania autorów na temat tego, czym jest dla nich literatura (poezja, powieść), jak powstaje, jaki jest jej cel.

Jednakże uznanie kategorii za pewną formę intencji wirtualnej, tj. za zamiar, który może, ale nie musi być zrealizowany, obciąża całą koncepcję wadami znanymi z innych postaci intencjonizmu. Czy oktostych, o którym wiemy, że został zamierzony jako sonet, mamy „odczytywać w kategorii" sonetu czy oktostychu? Czy powieść rozpoznaną jako tradycyjnie pojmowana reprezentacja jakiegoś znanego wycinka pozatekstowej rzeczywistości mamy uznać za rezultat impulsów radykalnie antymimetycznych jedynie na podstawie znajomości autorskich założeń? W tym wymiarze kategoria bez manifestacji tekstowych, bez potwierdzenia w wewnętrznej budowie tekstu traci rację bytu. Dlatego, choć bywa, że intencje kategorialne pozostają w sferze czystej potencjalności, rozważa się je (w proponowanym rozumieniu) jako intencje aktualne[38].

Za podstawowe źródło inspiracji dla późniejszego „intencjonizmu kategorialnego" uznawana jest rozprawa Kendalla L. Waltona *Categories of Art*[39]. Jej tezy nie są niczym nowym; podobne do nich, acz formułowane w innych terminach, pozostawiają te same wątpliwości. Walton twierdzi, że dzieła sztuki są (a raczej powinny być) odbierane jako jednostki lub elementy [*members*] pewnych kategorii – szerszych, takich jak rzeźba albo obraz, i węższych, np.: rzymskie popiersie czy obraz kubistyczny. Tylko taki odbiór pozwala na odsłonięcie jakości estetycznych rzeczywiście przez dzieło posiadanych. O jego przynależności do określonej kategorii (bądź kategoryj), a w konsekwencji o tym, jak należy je poprawnie percypować, rozstrzyga właśnie intencja artysty. Każda z kategorii ma pewne własności standardowe – w które twórca musi dzieło wyposażyć,

[37] Zob. G. G e n e t t e, *op. cit.*; U. E c o, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 135; W. H o o p s, *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 4, s. 343.

[38] Sprawa nieco bardziej się komplikuje, gdy weźmie się pod uwagę najbardziej ogólne kwestie związane z pojęciem dzieła sztuki. Według S. M o r a w s k i e g o (*Czy zmierzch estetyki?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987, t. 1, s. 72): „Poważniejsza refleksja teoretyczna nad konsekwencjami wprowadzenia samodzielnego *ready made* do świata sztuki rozpoczęła się mniej więcej w połowie lat pięćdziesiątych, czyli wiele lat po pierwszej takiej próbie. Fakt, że od tych lat gest Duchampa, uważany przedtem za istną aberrację, stał się zjawiskiem powszechnym w nowej twórczości, świadczy, iż o tym, co jest manifestacją artystyczną, rozstrzyga przede wszystkim artysta i jego koledzy". Za nie zawsze uświadomioną podstawę funkcjonalistycznych teorii sztuki (wedle których o tym np., że jakiś seryjny przedmiot może w odpowiednich warunkach – po pozbawieniu go zwykłych funkcji użytkowych – zostać przedstawiony i potraktowany jako przedmiot artystyczny), powstających na gruzach przeświadczeń o jej stałych cechach esencjalnych czy substancjalnych, należy zatem uznać ustanawiającą rolę intencji wirtualnych.

[39] [W:] *Aesthetics. A Critical Anthology*, eds. G. Dickie, R. Sclafani, R. Robin, New York 1989. Zob. też J. L e v i n s o n, *op. cit.* Waltonowską subtelną formę intencjonizmu skłonni są zaakceptować nawet G. D i c k i e i W. K. W i l s o n (*The Intentional Fallacy: Defending Beardsley*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1995, nr 3, s. 246).

by mogło być kategoryzowane zgodnie z jego zamierzeniem (sam zamiar oczywiście nie wystarczy!) – i zmienne, związane m.in. z reprezentacją. Do wyłączenia dzieła z danej kategorii skłania odbiorcę stwierdzona w nim obecność własności dla tejże kategorii kontrastandardowych. Obiektu trójwymiarowego i ruchomego niepodobna na mocy tych ustaleń zaliczyć do kategorii malarstwa. Obraz – zawsze płaski i nieruchomy – może być natomiast reprezentacją takiego obiektu.

Lokalizacja dzieła sztuki w obrębie kategorii niewłaściwej, czyli niezgodnej z zawartymi w tymże dziele intencjami artysty, prowadzi w wielu przypadkach do zapoznania jego jakości estetycznych.

> Jest możliwe, że przy pierwszym kontakcie będziemy odbierać kubistyczne malarstwo lub japońską muzykę *gagaku* jako pozbawione formy, niespójne lub niepokojące w dużej mierze dlatego, że nie odbieramy tych dzieł jako kubistycznych i jako muzykę *gagaku*; ale po zaznajomieniu się z tymi rodzajami sztuki prawdopodobnie zmienilibyśmy naszą ocenę, przyznając, że się myliliśmy[40].

Walton jawi się i tutaj jako zwolennik dobrze zadomowionego w estetyce przekonania, że spontaniczna wrażliwość na kształty, dźwięki i kolory nie zapewni dziełu właściwej percepcji, pojmowanej jako działanie złożone, wymagające odpowiedniego przygotowania.

> Odbieranie dzieła w pewnej kategorii lub w zespole kategoryj jest umiejętnością, która może być osiągana przez trening. Otwarcie na wiele innych dzieł tej samej kategorii lub kategoryj jest zwykle podstawową częścią tego doświadczenia[41].

Pozwala to na poznanie i rozpoznanie zarówno kategorii ustabilizowanych (historycznych), jak i nowych, (właśnie) wypracowanych przez artystów. A ponieważ ustalenia historyczne, dotyczące kategorii zamierzonej przez autora decydują, że jest ona tą właściwą, i „ponieważ intencje artystów zajmują znaczące miejsce wśród [owych] historycznych okoliczności, »błąd intencyjności« w ogóle nie jest błędem"[42].

W książce *Mimesis as Make-Believe*[43], na którą uczestnicy okołointencyjnej dyskusji też czasem się powołują, Walton nie przyznaje już autorskiemu zamiarowi tak fundamentalnej roli. Co prawda, zaangażowanie odbiorcy w swoiste uwiarygodnianie przedstawienia – w tytułową grę wyobrażania sobie czy udawania, że to, co przedstawione jest realne – stanowi (przynajmniej w naszej społeczności) pochodną intencji autora co do sposobu użycia tekstu, ale możliwe są też (w innych społecznościach) odmienne tryby ustalania jego funkcji, jako że funkcje są kulturowymi konstruktami. Teksty fikcyjne mają służyć jako rekwizyty [*props*] w grach *make-believe*. Tworzenie fikcji polega na konstruowaniu takich rekwizytów. Instytucja fikcji nie koncentruje się jednak na aktywności jej twórców, tylko na obiektach powstałych jako rezultat tej aktywności. Zdaniem Waltona,

---

[40] K. L. W a l t o n, *op. cit.*, s. 407.
[41] *Ibidem*, s. 413.
[42] *Ibidem*, s. 412.
[43] Zob. K. L. W a l t o n, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge 1990. Na temat Waltonowskiej teorii fikcji i dyskusji przez nią wywołanej zob. A. Ł e b k o w s k a, *Kariera teorii Kendalla Waltona*, [w:] *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

„podstawowa dysanalogia" między działaniami illokucyjnymi a aktami tworzenia fikcji [*fiction making*] ujawnia się właśnie w różnicach dotyczących roli działających podmiotów [*agens*]. Dla odbiorcy illokucji sprawą pierwszej wagi jest prawie zawsze pytanie:

> „Czy on to miał na myśli?" Czy zamierzał asertować to, obiecać tamto, wydać takie a takie polecenie albo przeprosić? Ale można równie dobrze czytać powieść lub kontemplować (fikcjonalny) obraz bez zastanawiania się, które fikcjonalne prawdy autor zamierzał wykreować? [...] Autorzy i inni artyści mogą być zaskoczeni tym, dokąd prowadzi ekstrapolacja z prawd fikcji, które oni intencjonalnie wygenerowali[44].

Te intencje pozostaną dla odbiorcy fikcji przyjmującego postawę „*make-believe*" nieistotne, chyba że zainteresuje się on tym, „co artysta mógłby asertować, wytwarzając tę fikcję i jakie illokucyjne działania mógłby podejmować w procesie albo w dodatku do jej wytwarzania"[45].

O intencji wspomina jeszcze Walton w *Mimesis as Make-Believe* przy okazji omawiania warunków reprezentacji. Odrzuca jednak pogląd o fundamentalnej roli, jaką w relacji reprezentowania miałyby pełnić zamierzenia artysty co do obiektu tejże, sygnalizowane m.in. w tytułach, poprzez użycie nazw własnych i – w sztukach wizualnych – za pomocą różnego rodzaju znaków niewerbalnych (np. aureola w malarstwie renesansowym). Intencja twórcy to tylko jedna z wielu okoliczności składających się na luźny zbiór owych warunków. Między obiektem a jego reprezentacją musi istnieć związek przyczynowy, który powstaje „zarówno przez wtargnięcie w intencje, z którymi dzieło było tworzone, jak i w jakiś bardziej »mechaniczny« sposób" (co jest możliwe w przypadku fotografii). Oprócz tego do ustanowienia relacji reprezentowania konieczny jest „pewien stopień korespondencji"[46].

Fundowanie na takiej koncepcji szczególnej odmiany kategorialnego intencjonizmu nie mogło się powieść, stąd trudno się dziwić, iż uznano, że najlepszych argumentów na poparcie jego tez dostarczył Gregory Currie w *The Nature of Fiction*. Z deklarowanego przezeń usatysfakcjonowania faktem, iż „antyintencyjna histeria", polegająca na dyskwalifikowaniu każdej teorii, „która w jakikolwiek sposób łączyła intencje autora z aktywnością krytyki"[47] dawno przeminęła, nie można jednak wyprowadzać zbyt pochopnych wniosków. Currie nie jest ani intencjonistą zaprzysięgłym, ani naiwnym.

---

[44] *Ibidem*, s. 88.

[45] *Ibidem.*

[46] *Ibidem*, s. 111, 112. Brak korespondencji rozstrzyga, że relacja taka nie została ustanowiona, nawet jeśli jako świadectwo intencji reprezentowania potraktuje się tytuł dzieła. Walton ilustruje to zjawisko przywołując, niezbyt szczęśliwie – po pierwsze, z racji specyfiki surrealistycznego tytułowania (zob. H. B é h a r, *O tytułach surrealistycznych*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 2) – obraz René Magritte'a *Zwiastowanie* [*Annociation*], który, jego zdaniem, nie przedstawia zwiastowania. Po drugie: z dokonanego przez Waltona opisu obrazu wynika, że miał on na myśli inne dzieło Magritte'a – *Nieustanny ruch* [*Le Mouvement perpétuel*] – a ten tytuł wyraźnie służy jako dyrektywa interpretacyjna; demonstruje intencję, że to właśnie ruch (możliwość osiągnięcia wrażenia ruchu) jest tu głównym obiektem reprezentacji. Rzeczywiste *Zwiastowanie* nie powinno budzić w autorze *Mimesis as Make-Believe* takich wątpliwości, zwłaszcza gdyby uwzględnił postulowaną przez siebie zasadę, mówiącą o konieczności lokowania dzieła we właściwej kategorii. Zob. też R. M a g r i t t e (*Questions du titre*, [w:] i d e m, *Ecrits complètes*, ed. A. Blavier, Paris 1979, s. 263), który deklaruje: „[z]adaniem tytułu poetyckiego nie jest powiadamiać nas o czymś, tylko zaskakiwać i zachwycać".

[47] G. C u r r i e, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990, s. 109.

Jego intencjonizm obwarowany jest wieloma zastrzeżeniami i obarczony niedomówieniami, utrudniającymi rozstrzygnięcia co do jego rodzaju. Sądzę jednak, że próba rekonstrukcji i interpretacji poglądów tego badacza – wykraczających, jak się zdaje, poza ramy intencjonizmu kategorialnego – pozwoli na ukazanie powiązań między rodzajami intencji skrupulatnie przez innych badaczy rozdzielanymi.

Za ramę dla późniejszej intencjonistycznej teorii fikcji uznać można założenia przedstawione w książce *An Ontology of Art*[48]. Currie deklaruje się tu m.in. jako zwolennik poglądu o uzależnieniu ważności estetycznej sądów o dziele sztuki od tego, czy przy ich formułowaniu uwzględniony był autorski kontekst historycznych konwencji i dostępnych twórcy, choćby potencjalnie, cudzych tekstów oraz określonych postaw propozycjonalnych [*propositional attitudes*] – przekonań, pragnień i intencji. W artykule *Work and Text* powtarza, że dzieła sztuki są, przynajmniej częściowo, konstytuowane przez ów kontekst i że to on właśnie decyduje o różnicy między dziełem a tekstem[49]. Reakcja na dzieła fikcji (nie tylko literackiej) zależy, wedle Curriego, w dużej mierze od aktywności autorskich intencji, zróżnicowanych ze względu na obszar ich działania. Podstawową motywację dla tego stanowiska tworzy przeświadczenie o „esencjalnym" związku fikcji i komunikacji, która jest zawsze i bezspornie intencjonalna. Tworzenie opowieści „dla siebie" to nie fikcja, tylko fantazje. Osadzając swoją koncepcję fikcji w ogólnej teorii aktów komunikacyjnych, Currie odwołuje się przede wszystkim do modelu komunikacji wypracowanego przez Grice'a. Zasadnicze wątpliwości, wyrażane przez krytyków tego modelu, zachowują zatem, przynajmniej częściową, ważność w odniesieniu do wyjściowych tez *The Nature of Fiction.*

Punkt wyjścia rozważań Curriego stanowi to, co Raymond W. Gibbs nazwał – trudną nb. do odrzucenia – „intencjonalistyczną przesłanką kognitywną": rozumienie wszelkich ludzkich działań, nie tylko mownych, wiąże z koniecznością czynienia pewnych asumpcji na temat intencji ich podmiotów. To one sprawiają, że te działania odbieramy jako sensowne i stosowne. Zakomunikowanie czegoś nie wyczerpuje się w skierowaniu uwagi na pewien stan rzeczy. Chodzi tu też o zamiar uformowania w odbiorcy określonego przekonania o tym stanie rzeczy, które ma się dokonać przez rozpoznanie tego zamiaru.

> Dla celów komunikacyjnych zatem ważne jest nie tylko, że ja zamierzam byś uwierzył w to, co mówię; ważne jest również, że rozpoznajesz tę intencję. I zazwyczaj bez trudu wnioskujesz, że to jest moja intencja, ponieważ jest to jedyna rozsądna hipoteza, nadająca sens mojemu zachowaniu[50].

Rzeczywista wiara w to (czy przekonanie o tym), o czym mówiący zamierzał kogoś przekonać, nie jest oczywiście warunkiem komunikacji. Jest nim, co Currie wielokrotnie

---

[48] G. C u r r i e, *An Ontology of Art*, New York 1989.

[49] G. C u r r i e, *Work and Text*, „Mind" 1991 (vol. 100). Podobne – bliskie intencjonistom – tezy, mówiące o potrzebie odbycia powrotnej drogi od anonimowej tekstualności, poprzez bardziej tradycyjnie rozumiany tekst, do dzieła głosi D. Davies, na którego poglądy Currie często się powołuje (zob. *The Aesthetic Relevance of Artistic Acts*, University of Manitoba 1979; *Works, Texts, and Contexts: Goodman on the Literary Artwork*, „Canadian Journal of Philosophy" vol. 21 (1991), nr 3 – do prac tych nie udało mi się dotrzeć).

[50] G. C u r r i e, *The Nature of Fiction*, s. 25.

powtarza, spostrzeżenie intencji przekonania. Ono z kolei zależy od uprzedniego zrozumienia znaczenia wypowiedzi. Z tym, że nie można odbiorcy zmusić do rozpoznania intencji, iż chcemy skłonić go do wierzenia w coś, opierając się tylko na jego wiedzy o znaczeniu tego, co powiedzieliśmy. Trzeba jeszcze bazować na tym, iż z faktu, że dana wypowiedź ma pewne znaczenie oraz z okoliczności jej towarzyszących wyprowadzi on wniosek, że było to znaczenie przez nas zamierzone[51]. Currie podkreśla przy tym, że wiedza o tym, co ktoś miał na myśli przez wypowiedzenie zdania, co ktoś przez to zamierzył (a zamierzył uformowanie w nas wiary czy przekonania, że *p*) i wiedza o znaczeniu zdania nie są tym samym. Znaczenie to zasadniczo kwestia konwencji[52], ale też, w przypadku jego form nieliteralnych, kwestia niekonwencjonalnych implikowań konwersacyjnych[53]. Ten pierwszy rodzaj znaczenia nazywa Currie, w dyskusji z Knappem i Michaelsem kwestionującymi takie rozróżnienie, konwencjonalnym; drugi (niezbyt szczęśliwie) – intencjonalnym. Wątpliwości biorą się stąd, iż zdaje się on podzielać pogląd autorów *Against Theory* o nieistnieniu znaczeń bezintencyjnych: albo „znaczenie jest znaczeniem zamierzonym [...], albo nie ma żadnego znaczenia – tylko znaczki [*marks*] lub dźwięki nie związane z językiem"[54]. Wynikałoby z tego, że istotna różnica dotyczy tu faktu, że nie ma znaczeń autonomicznych, tylko intencyjnie konwencjonalne (czyli literalne) i intencyjnie intencyjne, kiedy mówiący ma na myśli co innego, niż konwencjonalnie mówi (czyli – w proponowanym ujęciu – nieliteralne). Bez spostrzeżenia zamierzonego rozziewu między nimi zrozumienie tych ostatnich nie jest możliwe. Jak jednak uzgodnić te twierdzenia z uwagą, że „zdania są pierwotnymi [albo podstawowymi – *primary*] nośnikami znaczenia konwencjonalnego [...], podczas gdy wypowiedzenia zdań [*utterances of sentences*] są pierwotnymi nośnikami znaczenia intencjonalnego" oraz z wcześniejszą definicją znaczenia intencjonalnego jako tego, „co mówiący ma na myśli [*means*] (zamierza) [*intends*] przez swoje słowa"?[55] Ponadto (w rozdziale I) Currie wyraźnie przecież skonstatował, że znaczenie zdania i to, co ktoś miał na myśli wypowiadając je – to dwie różne rzeczy[56].

---

[51] To wnioskowanie – rozłożone na czynniki pierwsze – mogłoby, według Curriego, wyglądać następująco: „»On wypowiedział zdanie, które znaczy, że *pada*. Musiał mieć powód, żeby to zrobić. Jest prawdopodobne (przynajmniej w tej sytuacji), że on wie, co to zdanie znaczy i zamierzał wypowiedzieć zdanie, które znaczy dokładnie to – że pada. Przeto zapewne zamierza, żebym ja uwierzył, że pada. Jest nieprawdopodobne, że chce mnie oszukać (przynajmniej w tej sytuacji). Jest nieprawdopodobne, że nie ma racji (znów, w tej sytuacji). Zatem – przypuszczalnie pada«. Dodajesz to do swojego systemu przekonań i mój cel jest osiągnięty" (*ibidem*, s. 26).

[52] G. Currie (*The Nature of Fiction*, s. 112) proponuje, by konwencje (nie tylko dotyczące języka) rozumieć – za D. Lewisem (*Conventions*, Cambridge 1969) – jako „zasadę [albo regularność – *regularity*] zachowania wewnątrz jakiejś grupy, gdzie ta zasada rozwiązuje (i powszechnie wiadomo, że rozwiązuje) jakiś powracający problem (»problem koordynacji«)". Dzięki temu, jak twierdzi, można uniknąć kłopotliwego wiązania konwencji z umową (co do języka, która musiałaby być uprzednia wobec języka). Ujęcie to odpowiada w przybliżeniu wyodrębnionemu przez I. Dąmbską (*O konwencjach i konwencjonalizmie*, Wrocław 1975) rozumieniu konwencji jako wyboru, decyzji z motywacją i uzasadnieniem pragmatycznym.

[53] Czytanie to, według G. Curriego, graniczny przypadek konwersacji – taki, w którym jedna ze stron przejmuje całą mowną inicjatywę (*The Nature of Fiction*, s. 24).

[54] *Ibidem*, s. 111; zob. też s. 113–115.

[55] *Ibidem*, odpowiednio s. 114 i 112.

[56] Zob. *ibidem*, s. 26.

Te szkicowo tu przedstawione, czasem problematyczne (albo nieprecyzyjnie sformułowane), tezy na temat roli intencji w procesie komunikacji i znaczenia stanowią podstawę zaproponowanej przez Curriego koncepcji komunikacji fikcyjnej i ogólnej teorii fikcji, czy dokładniej – fikcji narracyjnej[57]. Centralną rolę w wyjaśnianiu tego, czym jest fikcja, przypisuje on idei autora chcącego czy zamierzającego, aby publiczność zajęła wobec jego opowieści – wobec zdań tworzących tekst – postawę *make-believe*[58]. Do przyjęcia oczekiwanej przez autora postawy ma skłonić czytelników rozpoznanie tej intencji. Currie nazywa ją intencją fikcjonalną [*fictive intention*] albo intencją tworzenia fikcji. Dostrzeżenie jej na ogół nie wymaga jakichś specjalnych autorskich zabiegów. Pośrednio fikcyjność sygnalizowana jest przez sposób pisania czy „naturę" opowiadanej historii. Poza tym wiadomo, że dzieło będzie reklamowane i sprzedawane jako utwór beletrystyczny. Jawne deklaracje mogą rozstrzygać o jego fikcyjności tylko w przypadkach dwuznacznych czy wątpliwych. Currie podkreśla, że na dobrą sprawę w takiej jedynie sytuacji („when things go wrong") zastanawiamy się, jaka intencja kierowała wypowiedzią. Pod tym względem fikcja nie różni się od konwersacji i – jak można przypuszczać – od innych rodzajów dyskursów. Dyskurs fikcyjny może też, podobnie jak wszelkie formy pisania czy mówienia, operować znaczeniami nieliteralnymi, czyli intencyjnymi w sensie węższym w odróżnieniu od konwencjonalnych.

Konstruując „formalną" definicję fikcji, Currie rozszerza jej wersję podstawową (D0) o ten właśnie aspekt. Ponieważ zrozumienie znaczenia intencyjnego musi być – jego zdaniem – poprzedzone zrozumieniem znaczenia konwencjonalnego, w każdym przypadku „mówiący zamierza, aby jego wypowiedź miała pewną publicznie dostępną własność"[59] – Φ (wersja D1). Następnie ogranicza pojęcie publiczności [*audience*] do takich ewentualnych czytelników, „którzy rozpoznają tropy umieszczone [...] w tekście"[60],

[57] Największy kłopot, natury nie tylko stylistycznej, sprawia w referowaniu tej koncepcji trudna do przetłumaczenia nazwa *make-believe*, określająca kluczowe dla wyjaśnienia natury fikcji pojęcie i używana przez Curriego w funkcji rzeczownikowej, czasownikowej i przymiotnikowej. Estetycy zapożyczyli to pojęcie od psychologów opisujących świat dziecięcych zabaw, np. w wojnę, dom, szkołę czy odbywane na niby podróże, podczas których każdy z uczestników angażuje się (mniej lub bardziej) w wybraną bądź przydzieloną rolę. Staje się rycerzem, odkrywczynią nieznanych lądów lub nauczycielem – korzystając przy tym z różnych przedmiotów spełniających zadania niezbędnych rekwizytów (patyk jako koń lub karabin, stół jako tratwa) i doświadcza – jak powiada Walton – fikcyjnych emocji (*quasi*-emocji): lęku, zmartwienia, radości czy współczucia. Zaproponowany przez P. Mroza przekład *game of make-believe* jako gry w „udane" (zob. K. L. Walton, *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary?*, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984) nie jest chyba najtrafniejszy, ponieważ eksponuje tylko jeden aspekt znaczeniowy zwrotu, a oddala związany z nim problem wiary – tego, co sprawia, że (fikcyjnie) wierzymy, albo wyobrażamy sobie, że wierzymy w przedstawione zdarzenia. Podobne zastrzeżenia budzi, bliższa poprawnej polszczyźnie, formuła „gra w udawanie" stosowana „nie bez pewnych oporów" przez A. Łebkowską (*op. cit.*, s. 225). Dlatego – wzorem A. Martuszewskiej (*Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 50–52) i H. Markiewicza (*Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 411) – tam, gdzie to będzie możliwe pozostawię nazwę *make-believe* w jej brzmieniu oryginalnym.

[58] G. Currie (*The Nature of Fiction*, s. 22) pisze: „The idea of an author intending that the audience make-believe his story...", ale w następnym zdaniu używa innej formuły: „The author's intention that we take the attitude of make-believe to his story...". Kilka stron dalej (s. 30) znowu pojawia się nieprzekładalna konstrukcja: „The author intends that we make-believe the text (or rather its constituent propositions)".

[59] *Ibidem*, s. 32.

[60] *Ibidem*, s. 33.

sygnalizujące fikcjonalną intencję, a więc takich, którzy posiadają zdolność albo cechę – χ. Ostatecznie proponuje następującą definicję:

(D2) Wypowiedź *W* podmiotu *P* jest fikcyjna $\Leftrightarrow$ istnieje pewne ϕ i istnieje pewne χ, takie, że *P* wypowiada *W* zamierzając, aby ktokolwiek, kto ma χ

(1) rozpoznał, że *W* ma ϕ;

(2) rozpoznał, że *W* jest zamierzone przez *P,* aby miało ϕ;

(3) rozpoznał, że *P* zamierza, żeby oni (posiadacze χ) [przyjęli postawę] *make-believe*, że *p* dla pewnego sądu *S*.

Z dalszymi warunkami takimi, jak dla (D0)

(4) *make believe*, że *p*;

(5) (2) będzie przesłanką [*reason*] dla (3);

(6) (3) będzie przesłanką dla (4)[61].

Istotna różnica między zwykłą komunikacją a komunikacją fikcyjną polega na zastąpieniu wiary w jakiś stan rzeczy, do której chcemy (mamy intencję) skłonić słuchacza czy czytelnika wypowiedzi asertowanej, zaangażowaniem w grę *make-believe*, której oczekujemy od odbiorców wypowiedzi fikcyjnej. Kategoria wypowiedzi zależy od intencji tworzącego ją podmiotu. Currie nie podziela stanowiska Waltona, który teoretycznie (zgodnie z poglądem, że uwaga odbiorców skupiona jest na opowiadanej historii, a nie na aktach jej opowiadania) dopuszcza możliwość fikcji zbudowanych z twierdzeń całkowicie asertowanych przez autora oraz takich, które w ogóle nie są wytworem jakiejkolwiek intencji. Nawet gdyby rozpowszechniła się praktyka czytania jako fikcyjnych tekstów, które intencjonalnie takimi nie były (co mogłoby np. dotyczyć Biblii) nie oznaczałoby to, że rzeczywiście mamy do czynienia z fikcjami. Odbierane jako fikcje, asertowane wypowiedzi składające się np. z fałszywych, w przeważającej mierze, sądów tworzących niewiarygodne opowieści – a więc, jak wolno przypuszczać, poddane *make-believe,* czyli niejako wtórnie, w wyobraźni „uwiarygodnione", „urealnione" czy „uprawdopodobnione" to w terminologii Curriego p s e u d o-f i k c j e[62].

Posiadanie odpowiedniej intencji jest „konieczne, ale niewystarczające do wytworzenia fikcji. Wymagany warunek dodatkowy nie ma nic wspólnego z autorską intencją, lecz dotyczy relacji zdarzeń narracyjnych [*narrative*] do rzeczywistych[63].

W świecie fikcji żaden sąd nie może być prawdziwy tylko na mocy intencji jego twórcy. Arthur Conan Doyle mógłby np. wierzyć, że nasz świat jest infiltrowany przez przybyszów z kosmosu i chcieć uczynić „dalekiego, kapryśnego i wybitnie inteligentnego" Holmesa „fikcjonalnym reprezentantem tej rasy obcych"[64] oczekując, że czytelnicy tak właśnie będą tę postać traktować. Jednakże wiadomo, że nawet gdyby Doyle w jakimś

[61] *Ibidem*, s. 33, 31.

[62] Przyznawanie rozpoznawalnej intencji autora roli kryterium rozstrzygającego o fikcjonalności łączy ujęcie przedstawione w *The Nature of Fiction* z koncepcją J. Searle'a. Currie odrzuca jednak kluczową dla niej „teorię udawania" [*pretense theory*]. Twierdzi, że teoria ta niczego nie wnosi do wyjaśniania fikcji. Można bowiem „angażować się w akt udawanej asercji bez intencji tworzenia fikcji"; można też „wypowiadać coś z intencją tworzenia fikcji i *nie* udawać czynienia asercji o czymkolwiek" (*ibidem*, s. 22–23).

[63] *Ibidem*, s. 22.

[64] *Ibidem*, s. 108.

oficjalnym czy prywatnym paratekście przedstawił swojego bohatera jako istotę pozaziemską, to taka charakterystyka nie miałaby, w opinii czytelników, racji bytu[65].

Aby uczynić sąd *P* prawdziwym w swej fikcji autor musi tak budować zdania, żeby na tle relewantnych przekonań wspólnoty, uczynić racjonalnym dla czytelnika wnioskowanie, że fikcjonalny autor jest przekonany o *P*[66].

Fikcyjną historię tworzy zatem zbiór przekonań fikcjonalnego autora – zbiór sądów, w które on wierzy[67]. Fikcjonalny autor Curriego to fikcyjna postać konstruowana wewnątrz naszej *make-believe,* która przedstawia tę historię jako znany fakt [*as known fact*]. Czytanie i rozumienie polega, podobnie jak interpretacja osoby rzeczywistej, na odkrywaniu struktury przekonań tegoż autora. Obraz tego zbioru przekonań nie może być tworzony arbitralnie. W przypadku fikcji jego podstawowym źródłem są konwencjonalne i niekonwencjonalne zachowania mowne, składające się na tekst utworu. Ale wnioskowania o owym zbiorze nie sposób sensownie dokonać bez uprzednich asumpcji, dla których w samym tekście mogłoby nie być żadnych gwarancji. Dotyczą one zazwyczaj najbardziej rozpowszechnionych poglądów czy zapatrywań wspólnoty, z której wywodzi się autor realny – np. późnowiktoriańskiej w przypadku opowieści o Sherlocku Holmesie[68]. Currie zastrzega jednak, że: po pierwsze – przekonania fikcjonalnego autora mogą, ale nie muszą być zgodne z przekonaniami autora realnego, choć niewątpliwie są jakoś związane z jego intencją co do ich struktury; po wtóre – mogą, ale nie muszą być zgodne z *doksa.* Wiedza o odpowiednich stereotypach społecznej świadomości, historycznych schematach poznawczych czy wierzeniach czasu i miejsca powstania dzieła stanowi jednak konieczne tło dla inferencji na temat fikcjonalnej prawdy, która może być od nich różna. Właściwej konstrukcji czy rekonstrukcji (wiele wskazuje na to, że Currie nie potrafi, albo nie chce jednoznacznie rozstrzygnąć, z jakiego rodzaju operacjami myślowymi mamy tu do czynienia) tego, w co wierzy fikcjonalny autor (co jest dla niego prawdziwe), może zatem dokonać tylko dobrze poinformowany czytelnik [*informed reader*][69]. Ta rekonstrukcja czy konstrukcja jest zarazem odczytaniem swoiste-

[65] Currie zajmuje tu stanowisko całkowicie różne od tego, które proponował w *Doing What Comes Naturally* S. Fish, dopuszczający możliwość zmiany strategii interpretacyjnych po odkryciu autorskiego paratekstu zawierającego „rewelacje" podobnego rodzaju. Wystarczającym powodem obsadzenia takiego odkrycia w roli bodźca do owej zmiany byłoby znużenie jakiejś (sub)wspólnoty interpretacyjnej dotychczasowymi odczytaniami cyklu z Sherlockiem Holmesem.

[66] *Ibidem*, s. 109–110.

[67] Ograniczenie jego funkcjonalnego bytu do tego przede wszystkim aspektu decyduje o różnicy między hipotezą autora w koncepcji Curriego a „klasycznym ujęciem" W. B o o t h a z *The Rhetoric of Fiction* czy „regulatywnymi ideami" typu autor „idealny", „postulowany", „implikowany" z przywołanych przezeń propozycji J. C u l l e r a (*Structuralist Poetics. Structuralizm. Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, N.Y. 1975) i A. N e h a m a s a (*op. cit.*).

[68] Wyjątek mogą tu stanowić niektóre odmiany powieści historycznej – takie, w których fikcjonalny autor „wyposażony" zostaje w przekonania miejsca i czasu, w których rozgrywa się akcja utworu (zob. *The Nature of Fiction*, s. 77–78).

[69] Zob. *ibidem*, rozdziały 2.6: *Fictional author and informed reader* i 2.7: *Strategies of interpretation*. W przypisie 33 do ostatniego zdania tego rozdziału (s. 81) Currie kwestionuje możliwość zdefiniowania wypowiedzi fikcyjnej jako takiej, która zawiera fikcjonalnego autora. „Aby zrozumieć, czym jest fikcjonalny autor, musimy najpierw zrozumieć, czym są fikcyjne postacie w ogólności. Aby zrozumieć, czym są fikcyjne postacie, musimy najpierw zrozumieć »fikcję« [...]."

go dla fikcji „znaczenia": *story-meaning.* Właśnie to „znaczenie odkrywamy, kiedy decydujemy, co jest prawdziwe w opowieści". W odniesieniu do tego aspektu znaczenia tekstu literackiego Currie deklaruje się jako antyintencjonista, ponieważ „nie zależy [ono] od tego, co autor miał na myśli przez swoje słowa"[70]. Nie chce jednak, by jego teoria była rozumiana jako anglofońska wersja Barthes'owskiej „śmierci autora". Doświadczanie fikcji bowiem obejmuje jeszcze inne, ważniejsze nawet, rodzaje znaczenia, które – choć niemożliwe do uchwycenia bez czytelniczej wiedzy na temat „znaczenia opowieści" (czy raczej „znaczenia fabularnego") – nie mogą być zinterpretowane w jego terminach, jako że nie mieszczą się w przestrzeni przeznaczonej do *make-believe.* Naszego postrzegania tych rodzajów znaczenia nie sposób – jak pisze Currie – oddzielić od hipotez na temat autorskich intencji. Dotyczą one m.in. takich kwestii, jak przesłanie dzieła, jego wizja estetyczna i symbolika oraz, przede wszystkim, struktura i cel, ściśle związane z zagadnieniem gatunku i wyznaczonym przez niego systemem oczekiwań – nie mówiąc już o samym tekście utworu, ustalonym „przez poszczególne leksykalne intencje autora" albo intencje co do „sekwencji słów pisanych w określony sposób"[71]. Bardziej precyzyjnie definiuje Currie intencyjność związaną z pojęciem gatunku:

> Dzieło należy do gatunku nie tylko z racji posiadania właściwości charakterystycznych dla tego gatunku, ale dlatego, że to było zamierzone, iż publiczność winna rozpoznać te właściwości jako w pewien sposób znaczące[72].

Poświęciłam tu tyle miejsca na skrótowe przedstawienie fragmentów koncepcji zaproponowanej przez Curriego w *The Nature of the Fiction*, ponieważ jest ona uznawana za najpełniejszą ilustrację podstawowych tez intencjonizmu k a t e g o r i a l n e g o. Uznawana w sposób uprawniony, chociaż ani Currie, ani Walton – uważany (po ukazaniu się rozprawy *Categories of the Art*) za fundatora tej odmiany intencjonizmu – nie posługiwali się taką nazwą. To niewątpliwie kategorialne intencje organizują strukturę *make-believe,* dookreślaną – aprobatywnie bądź polemicznie – przez konwencje gatunkowe i stylistyczne. Chodzi tu o intencje stworzenia dzieła takiej a nie innej kategorii (lub kategoryj) z rozpoznawalnym, bo ugruntowanym w nim, założeniem, że w jej ramach powinno się je interpretować. Currie nie izoluje jednak intencji kategorialnych od semantycznych – zarówno hipotetycznych (przypisanych autorowi fikcjonalnemu), jak i rzeczywistych – tak szczelnie, jak czynią to inni badacze: Jerrold Levinson, Daniel O. Nathan czy George Dickie i W. Kent Wilson. Związki między różnymi rodzajami intencji odsłaniają wzajemne zależności między poszczególnymi poziomami semantyki utworu. Currie, co prawda, zastrzega się, że nie wypracował aparatury teoretycznej odpowiedniej do ich badania, ale mimo to można pokusić się o szkicową rekonstrukcję modelu interpretacji dzieła fikcji, wpisanego w jego koncepcję, wykorzystując w tym celu np. uwagi tyczące *The Turn of the Screw*[73]. Chodziłoby tu o interpretację zdolną do

[70] *Ibidem*, s. 116.
[71] *Ibidem*, s. 120.
[72] *Ibidem*, s. 119.
[73] *Ibidem*, s. 66, 123, 182.

wyjaśnienia również tych aspektów dzieła, które nie mieszczą się w ramach teorii *make-believe.*

Tłumacząc pojęcie *story-meaning*, Currie wspomina, że wybór między nadprzyrodzonymi a psychologicznymi interpretacjami powieści Jamesa musi być poprzedzony właściwym rozpoznaniem fikcyjnych intencji fikcjonalnego autora. Przekonania tej hipotetycznej postaci mogą być, jak pamiętamy, różne od tych, które ma autor empiryczny. Zdaniem Curriego, fikcjonalny autor *W kleszczach lęku*[74] wierzy w duchy. Wierzy w nie, dodajmy, na przekór powszechnej opinii, albo przynajmniej wbrew poglądom światłych przedstawicieli późnowiktoriańskiego społeczeństwa. Opowieść jest tak skonstruowana, by wiarygodność jej tekstu głównego, którym jest relacja guwernantki ze stoczonej przez nią walki o dusze dzieci nawiedzanych przez widma „złych" wychowawców, nie stanowiła – oczywiście w obrębie fikcyjnego świata – przedmiotu roztrząsań. Ani posiadacz rękopisu Douglas, odczytujący zapiski swojej dawnej znajomej zebranemu w starym dworze w Wigilię Bożego Narodzenia towarzystwu, ani nikt ze słuchaczy – włącznie z extradiegetycznym narratorem[75] tekstu ramowego, który ostatecznie skierował tekst do druku – nie podał w wątpliwość prawdziwości opowiedzianej historii.

Jeżeli *W kleszczach lęku*, jak utrzymuje Currie, należy do gatunku *ghost story* to znaczy, że powieść została przez autora wyposażona w pewne charakteryzujące ten gatunek właściwości z intencją ich rozpoznania przez czytelników jako „w pewien sposób znaczących". Intencje kategorialne związane z gatunkiem otwierają szersze pole do rozważań o semantyce tekstu. Odczytanie zamierzonego sensu utworu Jamesa (a nie tylko tego jego komponentu, jakim jest „znaczenie fabuły") wymaga zatem interpretacji alegorycznej, a nie psychologicznej. Takie wnioski można zasadnie wyprowadzić z uwag Curriego na temat powieści.

Chociaż nie wspiera on swoich tez deklaracjami autorskimi, przypuszczam, iż wiedział, że James w różnego rodzaju paratekstach przedstawiał swoje dzieło jako historię dzieci z zamku w Bly nawiedzanych przez deprawujące je upiory. W *Przedmowie* do *W kleszczach lęku* pisał też o technikach prezentacji zjawisk nadprzyrodzonych. Aby osiągnąć pożądany efekt ich realności, powinno się je ukazywać poprzez czyjąś świadomość, poprzez czyjeś silne, intensywne odczucia, bardziej sugerując jakieś stany rzeczy czy też więcej przemilczając, niż nazywając. Konieczny jest przy tym respekt dla norm realistycznego opisu – jednakże bez nadmiernego mnożenia szczegółów, a zwłaszcza bez epatowania „gotycką" rekwizytornią. Dla Jamesa centralnym problemem *W kleszczach lęku* było zło. Duchy miss Jessel i Petera Quinta miały właśnie personifikować świadomość zła w wyobrażeniach prostych ludzi[76].

---

[74] Przekład tytułu powieści zaproponowany przez W. Pospieszałę (Poznań 1959).

[75] Korzystam z typologii zaproponowanej przez G. G e n e t t e 'a (*Figures III*, Paris 1972, s. 238–259).

[76] Zob. R. P. B l a c k m u r, *Przedmowy krytyczne Henry Jamesa*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 178–179. Por.: H. J a m e s, *Preface to volume 12 of the New York edition – 1908* (*containing: "The Aspern Papers"; "The Turn of the Screw"; "The Liar"; "The Two Faces"*), http://www.henryjames.org.uk/prefaces/intro_inframe.htm; bns.

Postaraj się tylko – tak sobie mówiłem – by czytelnika nie opuszczało ogólne, ale za to intensywne wrażenie kontaktu ze złem; jest to w końcu zadanie dla pisarza fascynujące. Reszty dokona sam czytelnik; sympatia (jaką będzie żywił dla dzieci) oraz przerażenie (obliczem ich rzekomych przyjaciół) pobudzą jego wyobraźnię, zaś własne doświadczenia podsuną mu mnóstwo szczegółów. Postaraj się, by czytelnik wyobraził sobie zło jako żywioł, któremu i on podlega – a sam uwolni cię od bezsilności szczegółu[77].

W myśl bezpretensjonalnej (a miejscami nawet zbyt prostej) koncepcji Curriego, powieści czyta się głównie po to (tylko po to?), by angażować się emocjonalnie w fikcyjne zdarzenia, dać się pochłonąć fabule, by podziwiać jedne postaci i dezaprobować inne – a nie po to, by tropić techniczne szczegóły konstrukcji narracji i fabuły czy studiować właściwości jakiegoś gatunku. „Tak jak wszyscy, którzy czytają *The Turn of the Screw* jako historię o duchach – powiada Currie – nienawidzę Quinta i godnej pożałowania Miss Jessel"[78]. Większa przy takiej lekturze, niż w przypadku interpretowania znaczenia fabuły jako projekcji neurotycznych wizji guwernantki, intensywność owego zaangażowania – to jedyny argument, jaki przytacza on w uzasadnieniu dokonanego wyboru. Nie twierdzi jednak, że ujęcie, wedle którego niewinne dzieci są tragicznymi ofiarami urojeń swojej opiekunki, pozostawia nas obojętnymi. Ale mimo to pisze, że „interpretacja powieści Jamesa tak jednoznacznie uzależniona od naszych wierzeń w istnienie bądź nieistnienie duchów byłaby niewłaściwa"[79]. Sceptycyzm wobec duchów nie powinien przeszkadzać nam w przyjęciu wobec opowiedzianej historii postawy *make-believe*, zgodnej z intencją autorską. A to ów sceptycyzm właśnie oraz, wspierane kontekstem innych utworów, przekonanie krytyków, że demonologiczna koncepcja zła nie przystaje do modelu rzeczywistości kreowanego przez Jamesa, zadecydowały o psychologicznym czy psychoanalitycznym przeinterpretowaniu *W kleszczach lęku*[80]. Według Curriego, klucze do interpretacji naszego doświadczenia fikcji dobieramy, czy raczej powinniśmy dobierać,

---

[77] Cyt. za: R. P. B l a c k m u r, *op. cit.*, s. 179 (ze względu na dobry przekład). Por. H. J a m e s, *op. cit.*: „Only make the reader's general vision of evil intense enough, I said to myself – and that already is a charming job – and his own experience, his own imagination, his own sympathy (with the children) and horror (of their false friends) will supply him quite sufficiently with all the particulars. Make him *think* the evil, make him think it for himself, and you are released from weak specifications". Dalej James pisze m.in. o zastawionej w ten sposób pułapce na czytelnika.

[78] G. C u r r i e, *op. cit.*, s. 182.

[79] *Ibidem*, s. 66.

[80] Currie powołuje się tu na artykuły H. Goddarda i E. Wilsona (zob. *A Casebook on Henry James "The Turn of the Screw"*, ed. G. Willen, New York 1960). Dokładne sprawozdanie z dziejów interpretacji powieści (do 1979 r.) w konfrontacji z poświęconymi jej uwagami autora zawartymi również w listach przedstawia E. J. P a r k i n s o n (*„The Turne of the Screw". A History of Its Critical Interpretations. 1898–1979*, http://turnofthescrew.com/). Jej prezentacje jako swoistej psychomachii czy moralitetu z rzeczywistą obecnością duchów w świecie przedstawionym konkurowały z traktowaniem tych duchów jako projekcji „podświadomych pragnień rozhisteryzowanej guwernantki" (L. B u d r e c k i, *Guwernantka i duchy*, [w:] id e m, *Jedenaście szkiców o prozie amerykańskiej*, Warszawa 1976, s. 97 – ten esej też zawiera przegląd opinii krytycznych na temat powieści) oraz z taką wykładnią, według której jej opowieść jest formą swoistej autoterapii. Guwernantka, chcąc uwolnić się od poczucia winy za śmierć Milesa, utwierdza samą siebie (na wpół świadomie samooszukuje się, samousprawiedliwia) w przekonaniu o realności upiorów, by zrzucić na nie odpowiedzialność za tragedię. Zob. też: D. K r o o k, *Intentions and Intentions: The Problem of Intention and Henry James's „The Turn of the Screw"*, [w:] *The Theory of the Novel: New Essays*, ed. J. Halperin, New York 1974. S. F e l m a n, *Henry James. Folie et interprétation*, [w:] *La folie et la chose littéraire*, Paris 1978; P. M e r i v a l, *Estetyka perwersji – chwyty powieści gotyckiej u Jamesa i Gombrowicza*, przeł. B. Umińska, „Literatura na Świecie" 1982, nr 1.

dopiero po wyjściu z jej świata – po opuszczeniu przestrzeni przeznaczonej do *make-believe*. Wymaga też tego każda wykładnia znaczenia tekstu. Przez cały czas musimy jednak pamiętać o tym, w jaki sposób, za sprawą jakich autorskich zabiegów doświadczenie to zostało ukształtowane; musimy pamiętać przede wszystkim o tekście. Być może wtedy odkryjemy jego intencjonalną niejednoznaczność. Brian McHale np. zauważa, że czytelnicy *The Turn of the Screw*

> zmuszeni są do wyboru pomiędzy wyjaśnieniem w kategoriach epistemologicznych – przedstawiona przez guwernantkę wizja zdarzeń zniekształcona jest od wewnątrz, zjawy są wytworem jej halucynacji – i wyjaśnieniem ustanawiającym alternatywną ontologię – są także inne porządki bytu, duchy istnieją naprawdę i to właśnie jest przypadek „wtargnięcia innego świata w granice naszego".

Jednakże „dowody są tak doskonale zrównoważone, że balansujemy między tymi wyjaśnieniami, nie znajdując ostatecznego rozstrzygnięcia"[81].

Podobną tezę stawia w eseju *Pułapka Jamesa* Maria Janion, powołująca się na analogiczne opinie wielu innych badaczy. Zainspirowana konceptem interpretacyjnym przedłożonym przez Jeana Perrota[82], wyjaśnia taki właśnie oscylujący, dwoisty „efekt opowiadania" w zapożyczonych z terenu malarstwa i grafiki kategoriach anamorfozy i podwójnego widzenia. Twierdzi przy tym (powołując się na świadectwo wspomnianej już tu przedmowy do nowojorskiego wydania powieści z roku 1908), iż był to efekt zamierzony przez autora, celowo wpisany w strukturę narracyjną, zasugerowany w tytule, pośrednio zapowiedziany w prologu – z czym, mimo pewnych drobnych zastrzeżeń[83], nie sposób się nie zgodzić.

---

[81] B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. P. Dybel, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 375–376.

[82] *L'anamorphose dans les romans de Henry James*, „Critique" 1979, nr 383. Perrot, jak pisze M. Janion (*Pułapka Jamesa*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 249), „przytacza dowody na zainteresowanie Jamesa anamorfozą w malarstwie, a zwłaszcza słynnym obrazem Holbeina *Ambasadorowie* [...]". Zob. też K. Ziemba, *„Ohyda, i zgroza, i ból"* oraz *Flora i Miles (dyskusja przeprowadzona 25 stycznia 1981 roku, autoryzowana w roku 1983)* z udziałem M. Janion, E. Graczyk, S. Chwina, Z. Majchrowskiego, S. Rośka i K. Ziemby, [w:] *Dzieci*, t. II, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988.

[83] Sformułowanie „efekt opowiadania", zagubione w polskim przekładzie, pochodzi z prologu. Pojawia się ono w wypowiedzi Douglasa, w połączeniu z tytułowym, również nieobecnym w polskojęzycznej wersji powieści, „the turn of the screw", które Janion proponuje tłumaczyć po prostu jako „skręt śruby". Ów „skręt" – podwojony, wedle Douglasa, przez to, że przerażające doświadczenie z duchami dotyczy nie jednego (jak w opowieści jego poprzednika), lecz dwójki dzieci – potrzebny jest badaczce do uzasadnienia tezy o przetworzonym narracyjnie chwycie anamorfozy, organizującym relację guwernantki. „Wskutek mylącej translacji tytułu – pisze Janion (*Pułapka Jamesa*, s. 236) – oraz wykluczenia »skrętu śruby« z cytowanego przed chwilą fragmentu (zob. *ibidem*, s. 235–236; por. H. James, *W kleszczach lęku*, przeł. W. Pospieszała, Poznań 1959, s. 14) doszło do zbanalizowania tekstu Jamesa, do narzucenia jego odbiorcy sfałszowanej perspektywy odbioru. Ma się prawo, gdyby się zawierzyło polskiemu tłumaczowi, przypuścić, że James chciał się posłużyć mechanicznym dodawaniem: z jednym dzieckiem atmosfera napięcia jest groźna, z dwojgiem – jeszcze groźniejsza, no, a pomyślmy, co by było, gdyby pojawiła się trójeczka... Jamesowi idzie o coś innego. Sam fakt, że w tak istotnym miejscu prologu używa słów »skręt śruby« i »efekt opowiadania« dowodzi, iż umieszcza w nich ważną wskazówkę metodologiczną dotyczącą i sposobu napisania, i sposobu czytania. »Skręt śruby« wykorzystany dla scharakteryzowania efektu opowiadania wskazuje na pracę autora w opowiadaniu właśnie za pomocą skrętu śruby – czyli wdrążania się w materię narracyjną, a zarazem ewentualnej zmiany perspektywy, zmiany, ktora mogłaby się dokonywać wraz z każdym nowym obrotem

Czy zatem Currie myli się utrzymując, że intencją Jamesa było, by czytelnik obcując z opowieścią guwernantki, zawiesił swój sceptycyzm co do rzeczywistego udziału duchów w życiu mieszkańców Bly? Może w *The Turn of the Screw* mamy raczej do czynienia ze „skażonymi grami *make-believe*" [*flawed games*], czyli takimi, w których apeluje się do nas, byśmy wyobrażeniowemu uprawdopodobnianiu poddawali jednocześnie sprzeczne sądy?[84] Otóż wydaje się, że nie. Wskazaną przez Curriego różnicę między przyjęciem „zadanej" przez autora postawy *make-believe* a analizą i – z trudem wyłaniającą się jako jej rezultat – interpretacją semantyczną dzieła, znakomicie opisała jedna z uczestniczek dyskusji poświęconej mu na prowadzonym przez Marię Janion seminarium:

> Kiedy czytam *W kleszczach lęku*, to po prostu wierzę temu, co tam jest napisane, i spontanicznie zajmuję postawę, którą tu nazywano interpretacją metafizyczną. Ale gdy mam przystąpić do analizy, to rzeczywiście widzę całe mnóstwo powodów, dla których nie można potraktować tej powieści tak, jak się ją czyta – w pierwszej naiwnej lekturze. Lecz jeśli objawia się zasadniczy konflikt między tym, co jest jednak bardzo ważne: elementarną intuicją czytelniczą a tym, co jest badawczą analizą – to rzeczywiście James „wpuszcza nas w kanał", z którego chyba wyjścia nie ma, ja go przynajmniej nie widzę. Na tym może ta powieść polega...[85]

Na tym, należałoby uściślić, polega jeden z przykuwających uwagę aspektów powieści, napisanej w czasach, w których „[d]uchy stały się czymś czy kimś wstydliwym. Ale jednak w jakiś sposób istnieją. [...] I właśnie ten »jakiś« sposób odtwarza za pomocą anamorfozy powieść Jamesa"[86].

Nie po to jednak odtwarza, byśmy poprzestali na nieustannym – i w pewnym sensie daremnym – ponawianiu pytania o to, jak i dla kogo istnieją; choć zapewne nie było też celem autora unieważnienie tego pytania. Stanowi ono raczej n i e p r z e z r o c z y s t y środek służący Jamesowi do tego, by uczynić czytelnika wspólnikiem rozważań nad naturą zła – żywiołu, „któremu i on podlega". To czytelnik wszakże (jego „własne doświadczenia", które „podsuną mu mnóstwo szczegółów") miał być ostatecznie odpowiedzialny za kształt tego żywiołu. Currie, jak się zdaje, sprowadza komplikacje

---

śruby". [podkr. moje]. W swojej interpretacji powieści Jamesa, Janion wyraźnie odwołuje się do pojęć intencyjnych. Wydaje się jednak, że zaproponowany przez nią polski ekwiwalent wyrażenia „the turn of the screw" rozmija się z autorską intencją. Nawet jeżeli pominie się fakt, że w zweryfikowanym – w celu uzgodnienia go z wersją oryginalną – fragmencie przekładu Pospieszały słowa „skręt śruby" i „dwa skręty" brzmią niezamierzenie humorystycznie, a forma wybrana przez Janion („skręt" zamiast „dokręcenie", „przykręcenie") zaciera ich przenośny sens, to i tak najważniejszą rzeczą pozostanie, że ani ona, ani – bardziej świadomy trudności (zob. *Od tłumacza*, [w:] H. J a m e s, *op. cit.*, s. 6) – Pospieszała, nie zdołali (bo nie mogli – ?) w swoich tłumaczeniach oddać tych treści, które kryją się w angielskim idiomie, treści niesprowadzalnych do tego, co niesie jego literalny polski odpowiednik. „Dokręcanie" czy „przykręcanie śruby" to bowiem tyle tylko, co wprowadzanie obostrzeń, zwiększanie wymagań. „A turn of the screw" znaczy natomiast: „an extra amount of pressure, cruelty, etc. a d d e d t o a s i t u a t i o n t h a t i s a l r e a d y d i f f i c u l t t o b e a r o r u n d e r s t a n d" (A. S. H o r n b y, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford 1998, s. 1286; podkr. moje).

[84] W teorii Curriego (*The Turn of the Screw*, s. 125–126) takie gry, w których mamy zarazem: „to make-believe that *P* and to make believe that not –*P*" generowane są przez „mindless fictions".

[85] Wypowiedź E. Graczyk, [w:] *Dzieci*..., s. 28–29.

[86] M. J a n i o n, *op. cit.*, s. 251.

semantyczne powieści do prostej, nietrudnej do interpretacyjnego rozbrojenia, dwuznaczności. Pomostem, który ma nas przeprowadzić ze świata fikcji, w którym powinniśmy przyjąć reguły gry *make-believe* (i poddać się emocjom lęku, nienawiści, współczucia, bólu), do intencjonalnie nadbudowanych nad tym światem sensów, byłoby wedle tego badacza alegoryczne równanie: duchy (jako figura zła) – zło; walka z duchami (psychomachia) – walka ze złem. Jednakże zasadnicza nieokreśloność zła „emanującego w całym kręgu [...] nienasyconego pożądania"[87] upiorów – zła nazywanego po imieniu i bezwzględnie potępianego, a zarazem ukrytego w retoryce aluzji i peryfrazy, nie ukazanego wprost w żadnych niepowątpiewalnych przejawach – oraz niemożność wyraźnego wyznaczenia strefy jego wpływów, oddzielenia niewinności i winy, sprawiają, że wykładnia alegoryczna, wymagająca wszak czytelnego kodu, jawi się jako tak samo niewystarczająca jak wykładnia psychologiczno-(psychopatologiczno?)-epistemologiczna. Wszystkie efekty osiągane dzięki retoryce i technice Jamesowskiej narracji skłaniają raczej do wniosku, że *The Turn of the Screw* to dzieło operujące symbolicznym trybem znaczenia – zawsze chwiejnego, niezdecydowanego, nie tylko podającego w wątpliwość roszczenie do rozpoznania natury zła, lecz także do ostatecznych rozstrzygnięć o porządku bytu.

„Natura" intencji

Bezkonfliktowa akceptacja dla łagodnej formy intencjonizmu kategorialnego wynika, jak można przypuszczać, w dużej mierze z faktu, iż nie kłóci się on z powszechnym niemal przeświadczeniem o możliwości wiązania pojęcia intencji jedynie z działaniami o charakterze świadomym i racjonalnym[88]. Unieważnianie autorskich intencji semantycznych jest motywowane nie tylko rolą, jaką w procesie powstawania znaczeń odgrywają nieuświadamiane, strukturujące moce języka, którym twórcy są „mówieni", oraz różnego rodzaju wirtualności dyskursywne albo tekstowe. W ujęciu wielu badaczy głosem pisarzy, zwłaszcza poetów, włada pod- lub nieświadomość i w dalszym ciągu „nawet [ich] zapytać niepodobna, o czym mówią właściwie", a „mówią wiele pięknych rzeczy, tylko nic z tego

[87] H. J a m e s, *Preface to volume 12*.

[88] J. R. S e a r l e (*Umysł na nowo odkryty*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 205) zwraca jednak uwagę, iż: „w ostatnich dziesięcioleciach podejmowano niejednokrotnie systematyczne próby oddzielenia świadomości od intencjonalności. Związek między tymi dwoma zjawiskami ulega stopniowemu zatarciu nie tylko w nauce o procesach poznawczych, ale również w językoznawstwie i w filozofii". Searle stawia zatem następującą tezę: „Tylko byt, który może mieć świadome stany intencjonalne, może mieć jakiekolwiek stany intencjonalne, a każdy nieświadomy stan intencjonalny jest przynajmniej potencjalnie świadomy" (*ibidem*, s. 180; zob. uzasadnienie tej tezy w VII rozdziale książki: *Nieświadomość i jej relacja do świadomości*). O spornej kwestii znaczeń intencyjnych, ale nieświadomych pisali m.in. E. D. Hirsch, proponujący, by rozstrzygnąć ją przez odwołanie do kategorii implikacji i funkcji indeksalnych i P. D. Juhl, odróżniający sensy intendowane (niekoniecznie związane ze świadomością) i planowane (uświadamiane). Zob. też G. H e r m e r é n, *Intencje świadome a podświadome*, [w:] i d e m, *Intencja a interpretacja*, przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1977, nr 4; A. C o m p a g n o n, *L'autheur*, [w:] *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 2001.

nie wiedzą, co mówią"[89]. Tak, jak gdyby nie było niezwykle rozbudowanego tzw. retorycznego nurtu twórczości i analiz wykazujących, że nawet te utwory, które przywykło się uważać za rezultat impulsów nieświadomości czy *l'écriture automatique*, podlegały (przynajmniej na poziomie dyspozycji) przemyślanym, świadomym i celowym działaniom konstrukcyjnym. W powstałym przed laty eseju *Droga nadrealizmu* Jan Kott pisał:

> Tradycje mistyfikacji w poezji francuskiej zbyt są żywe i silne, aby wszystkie wyznania pisarzy brać za dobrą monetę. A gdybyśmy nawet uznali, że rzeczywiście teksty surrealistyczne pisane są „mechanicznie" i bez kontroli intelektu, musielibyśmy i tak dojść do wniosku, że „podświadomość" Bretona, Eluarda, Tzary i ich współtowarzyszy jest tak zatruta tradycjami literackimi, że jej poetycka eksploatacja do żadnych odkryć nie może doprowadzić[90].

I jakkolwiek zdania te stanowią fragment tekstu demonstracyjnie niechętnego wobec nadrealistycznego mitotwórstwa, to późniejsze badania potwierdzają częściowo ich prawdziwość[91]. Jednym ze źródeł owego mitotwórstwa jest też zapewne zasad-

---

[89] P l a t o n, *Protagoras* XXXII E i *Fajdros* 533 E, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.

[90] J. K o t t, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wyb. i układ T. Nyczek, Warszawa 1991, s. 25–26. Por. Th. W. A d o r n o (*Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 18): „Tylko dyletanci kierują wszystko w sztuce na to, co nieświadome. Ich czyste uczucie powtarza wytarte szablony. W procesie artystycznym nieświadome odruchy są jedynie impulsem i materiałem pośród wielu innych. W dzieło sztuki wnikają za pośrednictwem prawa formy [...]".

Wskazujący chętnie na surrealistyczne inspiracje własnej twórczości Julio Cortazar np. nie raz wyznawał w esejach i wywiadach, że opowiadania i wiersze pisze spontanicznie – w przeciwieństwie do systematycznej pracy nad powieściami: „nie zastanawiam się, a jeżeli to niewiele, kiedy piszę opowiadania; tak jak w wierszach, mam wrażenie, że napisały się same" (J. C o r t a z a r, *O uczuciu bycia nie całkiem*, przeł. Z. Chądzyńska, „Literatura na Świecie" 1973, nr 2, s. 15). W *Posłowiu* do *Opowiadań zebranych* (przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1975) autorka przekładu cytuje inną wypowiedź Cortazara: „większość opowiadań powstaje niejako na marginesie mojej osobowości i mojej woli, pod czy też ponad moją świadomością, jakbym nie był niczym więcej niż medium, przez które objawia się jakaś obca siła" (s. 489). Nie znaczy to jednak, że zrzeka się on wszelkiej nad nimi kontroli, bowiem – jak informuje tłumaczka – zgodę na pierwsze zbiorowe wydanie opowiadań obwarowuje życzeniem, by ukazały się one w zaproponowanym przezeń porządku, różnym od chronologicznego. To wtedy podzielił je na trzy grupy: *Obrzędy*, *Gry* i *Przejścia*, dowodząc przy tym, jak wielu innych twórców, że wie, co napisał – że panuje nad przygotowanym przez siebie materiałem literackim.

[91] Zob. np. M. B e a u j o u r, *La poétique de l'automatisme chez André Breton*, „Poétique" 1976, no 25; M. S h e r i n g h a m, *Genèse(s) de la parole poétique: lecture de „Carnet" (1924) d'André Breton*, „Pleine Marge" 1990, no 11. L. J e n n y, *Littérature et simulation*, Paris 1990, gdzie w podrozdziale *La parole singulière* autor stwierdza m.in., że „automatyzm *parole* pozostaje w surrealizmie na wolności kontrolowanej" (s. 155). Wiele spośród tekstów surrealistycznych – takich, których autorzy najpierw budowali określoną ramę czy schemat kompozycyjno-semantyczny, a dopiero potem wypełniali go obrazami tworzonymi na zasadzie wolnych skojarzeń – nazwać można, co najwyżej, pół-automatycznymi, zdaniem M. B o n n e t. Zob. opracowane przez nią: *Notice*, *Réception de l'oeuvre*, *Note sur le texte*, *Note et variantes*, [w:] A. B r e t o n, *Oeuvres complètes* (t. 1, Paris 1998); np. w objaśnieniach do *Poisson soluble* Bonnet relacjonuje wyniki badań dowodzących, że przy ostatecznej redakcji tego cyklu poetyckiego Breton nie tylko wybrał jedynie 32 fragmenty z kilkakrotnie obszerniejszego materiału, ale też wprowadził do nich niemało korekt i zmian. Wspomniane podziały między retorycznymi i nieretorycznymi metodami tworzenia mogą też przebiegać – i najczęściej przebiegają – jakby w poprzek twórczości pisarza. Tak jest np. w przypadku Cz. Miłosza, który jest w stanie opatrzyć autorską interpretacją niektóre swoje utwory, o innych zaś milczy, bo jak twierdzi, powstały one wtedy, gdy pozostawał w mocy dajmoniona (zob. m.in.: Cz. R. G o r c z y ń s k a [Ewa Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, *passim*). Zob. też analizę Miłoszowej „»walki z wierszem«", która „odbywa się [...] w imię świadomej władzy poety nad mową. Nie ma jednak bynajmniej na celu odłączenia od poezji tego jej irracjonalnego aspektu, lecz jego p r z e t w o r z e n i e", przeprowadzoną przez S. B a l b u s a (*„Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu*

nicze nieporozumienie związane z freudowskim patronatem artystycznego programu surrealizmu.

Dzisiaj wydaje się pewne, że to, co stenografowali surrealiści, nie było żadną postacią nieświadomości, ale po prostu bogactwem idei p r z e d ś w i a d o m y c h, które są czymś zupełnie innym, ponieważ implikują znaczną kontrolę świadomą. Wskazuje się także na fakt, że gdyby zwolennicy Bretona zdobywali jakimś dziwnym trafem dostęp do ukrytych treści nieświadomych, nawet i wówczas korzyść byłaby niewielka, gdyż przekonaliby się, iż treści te nie mają w sobie żadnych wartości artystycznych.

Widzimy zatem, że nieświadomość, a zwłaszcza jej treści wyparte nie są i nie mogą być otwarte b e z p o ś r e d n i o dla inspiracji artysty[92].

Widzimy, bo w procesie twórczym – zdaniem Freuda – werbalizacja w dużej mierze świadoma, poddaje wtórnej cenzurze to, co zostało wcześniej zniekształcone pierwotną cenzurą takich m.in. nieświadomych mechanizmów opracowywania treści ukrytych, jak kondensancja, przesunięcie, symbolizacja czy przeciwieństwo. Bezpośredni materiał kreacyjnych działań pisarza, cenzurującego swoje narcystyczne fantazje poprzez różnego rodzaju zabiegi formalne, stanowią przeto treści przedświadome, czyli nieświadomość już ocenzurowana[93].

W nieuchronnie „kakangelicznej"[94] interpretacji psychoanalitycznej, uważanej dziś za podstawowy kontekst rozważań o podwójnej intencjonalności wypowiedzi, a więc także o nieświadomej (silnie zantagonizowanej ze świadomą) intencji autora, intencja ta utożsamiana jest ze stłumionym pragnieniem, co może kierować uwagę w stronę psychicznej czy psychofizjologicznej biografii twórcy. N i e ś w i a d o m a intencja tekstu to, w suponowanej dwuwarstwowej strukturze dzieła, jego „treść ukryta" – analogiczna do nieświadomej treści marzenia sennego czy fantazji. „Treść jawna", przesłaniająca to

---

Miłosza – rozpoznanie wstępne), [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 470). „Tworzenie poezji – i, analogicznie, jej odbiór – spełniać się może w dwóch przeciwstawnych stanach świadomości: albo w jasnym świetle pełnej świadomości (iluminacja cierpienia wewnętrznego), albo w stanie „świadomości przygaszonej" (otwierającej drogę do świata intuicji, wspomnień z dzieciństwa, na wpół pogrzebanych w pamięci minionych wydarzeń, archetypów mitologicznych)" – pisze T. V e n c l o v a (*Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 304), komentując uwagi o dwu odmiennych postaciach „łaski poetyckiej", podobne do tych Miłoszowych, sformułowane przez A. W a t a w *Moraliach* ([w:] i d e m, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 22–23). Kwestię udziału świadomości i różnie rozumianej nieświadomości w procesie tworzenia omawia – w optyce fenomenologicznej – W. S t r ó ż e w s k i, *Dialektyka procesu twórczego: problematyka przeciwieństw*, [w:] *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983. Temu zagadnieniu poświęcił też dużo uwagi S. Jaworski w swojej (pasjonującej) książce *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.

[92] E. F i a ł a, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991, s. 39.

[93] S. T r e u g u t t przy okazji rozważań nad poematem Słowackiego (*Sny z premedytacją*, „Teksty" 1973, nr 2, s. 61) pisał: „Autor *Godziny myśli* najdalszy był od wszelakiego psychoanalitycznego automatyzmu zapisu, a zapytajmy, czy i wierni wyznawcy psychoanalitycznej koncepcji zapisu literackiego nie notują swych snów na jawie? Czy nie układają ich wedle norm i wyobrażeń konwencjonalnych o mechanicznym zapisie wolnych skojarzeń i ciągłego strumienia świadomości? Tak właśnie się dzieje. Nikt dotąd nie wynalazł sposobu zapisywania podświadomości bezpośrednio – świadomości też bezpośrednio przełożyć na słowa nie potrafimy – ekrytura mechaniczna także nie pomoże, gdy autor śpi".

[94] Zob. G. H a r t m a n, *Freud versus interpretator*, przeł. J. Goślicki, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 192.

pragnienie, pojmowana jest jako efekt (oczywiście nieświadomego) stosowania przez *das Ich* określonych chwytów obronnych[95].

Trudno zaprzeczyć, że nieuświadomione motywy i treści odgrywają jakąś rolę w naszych zachowaniach komunikacyjnych, sprawiając, „że zdradzamy się z intencją, którejśmy wcale nie mieli zamiaru ujawnić". Dzieje się tak właśnie „z powodu niedostatku kontroli intencji czy kontroli nad intencjami" lub ściślej: z powodu „górowania podświadomej intencji nad sterowaną, kontrolowaną, świadomą"[96]. Takie przypadki zilustrować można np. wypowiedzeniem jakiejś formuły pożegnalnej w sytuacji wymagającej słów określających witanie się, co oczywiście tłumaczone jest indeksalnie jako wyraz (symp-

---

[95] Zob. E. F i a ł a, *op. cit.*, s. 37–44, 49–54. Ta ogólna wykładnia na pozór tylko zachowuje wartość także w odniesieniu do koncepcji Lacanowskiej, uważanej dziś za najważniejszy bodziec *Powrotu psychoanalizy* do badań literackich (zob. w ten sposób zatytułowany tematyczny zeszyt „Tekstów Drugich" 1998, nr 1–2 i cykl rozpraw zebranych pod hasłem *Wokół Lacana* w „Literaturze na Świecie" 2003, nr 3–4). Przyczyną tego stanu rzeczy jest zainicjowana przez Lacana rewolucja w rozumieniu podmiotu (*je*) – absolutnie różnego od dążącego do uzyskania tożsamości „ja" (*moi*) – jako funkcji nieświadomości ustrukturowanej na podobieństwo języka. Jak pisze P. D y b e l (*Lacan Jacques, Les quatres concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, współpr. S. Borzym, H. Floryńska-Lalewicz, Warszawa 1997, s. 217, 221; zob. też: J. L a c a n, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996): „Lacanowski podmiot [...] nie sytuuje się w obrębie świadomości – nie ma nic wspólnego z „ja" czy *cogito* w tradycyjnym rozumieniu tych pojęć. To podmiot dany w nieświadomości; jest on »tym, co myśli« w samorzutnym procesie rozwoju marzenia sennego". Ten podmiot zatem to „nieświadomość, dominacja pragnienia i symbolu", „ja" natomiast to „świadomość, dominacja iluzorycznych identyfikacji", ontologiczna pochodna podmiotu. Stąd paradoksalna – w perspektywie tradycyjnego rozumienia podmiotu – formuła: „Je pense, où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas" (J. L a c a n, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, [w:] i d e m, *Écrits*, Paris 1966, s. 277). W interpretacji koncepcji Lacana zaproponowanej przez R. M e y e r-K a l k u s a (*Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie" 1998, z. 1/2, s. 16), czytamy: „[p]aronomazje, aliteracje, figury retoryczne i poetyckie struktury brzmieniowe stanowią formy, dzięki którym znaczące odnoszą się do siebie i zyskują znaczenie, formy za pomocą których ja (*moi*) mówiących podmiotów organizuje z drugiej strony opór i obronę przed nieświadomością. Aby uchwycić różnorodność relacji i polifonię cudzej mowy, psychoanalityk musi liczyć się z tym, że w każdym przesłaniu można usłyszeć sens mu przeciwstawny, w każdej wypowiedzi – komunikat, który został w niej ukryty, w tym, co zostało przez kogoś zamierzone – sens, który artykułuje on całkiem bezwiednie. [...] Nie chodzi już tutaj o taki czy inny »wyraz« ludzkiego podmiotu, lecz o podmiot nieświadomego, o ile ten, po to, aby znaleźć dla siebie artykulację, musi przejść przez siatkę znaczących, będąc przy tym retorycznie zniekształcony przez opór, który stawia mu ja (*moi*). W ten sposób następuje tu zdecydowane zerwanie z filozoficznymi założeniami psychologicznej teorii wyrazu". Wedle S. Ž i ž k a (*Wzniosły przedmiot ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001, s. 206–208) „podstawową cechą lacanowskiego podmiotu jest oczywiście jego alienacja w znaczącym: jeśli tylko podmiot został pochwycony w radykalnie zewnętrzną sieć znaczących, jest już martwy, rozczłonkowany, podzielony". W tej sytuacji „podmiot nie może znaleźć znaczącego, które byłoby »jego własne«, […] zawsze mówi zbyt dużo albo zbyt mało: mówiąc krótko, mówi zawsze coś innego niż to, co chciał powiedzieć". W tym, co ujmowane jest jako literaturoznawczy aspekt projektu Lacana, przedmiotem zainteresowania przestaje być to, co poprzedza tekst i nieświadomość autora. Przedmiotem tym staje się – dający o sobie znać m.in. poprzez figury brzmieniowe, elipsy, pleonazmy, przejęzyczenia i inne osobliwości lingwistyczne oraz zakłócenia logiczno-syntaktyczne – „dyskurs Innego", czyli „nieświadomość tekstu", najwcześniej bodaj uznana za obiekt admiracji w, zainspirowanych pismami Lacana, studiach J. K r i s t e v e j (zob. *Sémeiotiké. Recherches pour une sémaanalyse*, Paris 1969; *La révolution du langage poétique*, Paris 1974), zawierających m.in. propozycje lektury paragramatycznej.

[96] K. P i s a r k o w a, *Język według Junga. O czytaniu intencji*, Kraków 1994, s. 8, 13. Z tej – niewątpliwie szlachetnej w intencjach – książeczki, która jest popularnym wykładem niektórych aspektów myśli Junga i apelem o legalizację „podświadomości" w nauce, nie można się właściwie niczego dowiedzieć o zagadnieniach ujętych w tytule. Zamknęłam nazwę podświadomość w cudzysłów, by zaznaczyć swój dystans do terminu, którym Freud nie tylko się nie posługiwał (poza bardzo wczesnym okresem swojej twórczości), ale nawet zdecydowanie odrzucił jako mylący.

tom, oznaka) chęci uniknięcia spotkania, a przynajmniej nieprzedłużania go. Przy czym mówiący może być tej chęci nieświadomy albo świadomy. Gdy jest nieświadomy, nieświadomie komunikuje coś, czego nie może chcieć zakomunikować, ponieważ nie wie o istnieniu tego czegoś. Gdy jest świadomy, nieświadomie ujawnia, komunikuje coś, o czym wie, ale świadomie chce z jakichś względów ukryć[97]. Wszelako podstawy nazywania utajonych (hipotetycznych) energii, motywów bądź przyczyn jakichś – zarówno literackich, jak i nieliterackich – zachowań językowych mianem nieświadomej albo podświadomej intencji znaczeniowej, jakoby pośrednio komunikowanej bez woli komunikowania, wydają się wątpliwe.

Przeświadczenie o redukcjonizmie – w mniejszym lub większym stopniu związanym z doktrynalnym przymusem nakazującym, by każdy tekst traktować jako rezultat dialektyki świadomości (nieuchronnie zafałszowanej) i triumfującej nieświadomości[98] – nie powinno być jednak automatycznie przekładane na pogląd o całkowitej kontroli twórców nad ich intencjami[99]. Informacje czy – w szerokim rozumieniu – znaczenia

[97] Na podstawy rozpatrywania wypowiedzi tego typu (rządzonych, jak wszystkie „czynności pomyłkowe", mechanizmem zagęszczenia i kontaminacji analogicznym do tego, który organizuje marzenie senne) w kategoriach tak rozumianej podwójnej intencjonalności wskazują analizy Z. Freuda (*Czynności pomyłkowe*, [w:] idem, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 91), tyczące „ścierania się dwóch różnych intencji, z których jedną nazwać by można zakłócającą, drugą zakłóconą; intencje zakłócone nie dają podstawy do dalszych pytań, ale co do tamtych, zakłócających, chcielibyśmy wiedzieć: 1) jakie to intencje występują jako przeszkoda dla innych; 2) jaki jest stosunek intencji zakłócających do zakłócanych". Ilustrując działanie owych sprzecznych porządków, Freud odwołuje się m.in. do autorytetu wybitnych pisarzy: F. Schillera (*Wallenstein*), Szekspira (*Kupiec wenecki*), G. Mereditha (*Egoista*), I. Turgieniewa (*Ojcowie i dzieci*), przypisujących przejęzyczeniom, zapominaniu i innym błędom swoich bohaterów ukryty przed nimi głębszy sens i wykorzystujących je w funkcji świadomego chwytu artystycznego (zob. *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne*; *Psychopatologia...*, przeł. L. Jekels, H. Ivànka, przekł. uzup. i popr. W. Szewczuk; – *Marzenie...*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987, s. 126, 139–144). Różne od czynności pomyłkowych, czynności symptomatyczne i przypadkowe charakteryzuje „brak innego zamiaru, z którym by się ścierały, który by je zakłócał". Wolne od jakiejkolwiek świadomej intencji, sprawiają wrażenie „czegoś nie umotywowanego, niepozornego i niewyraźnego, ponadto [...] zaznacza się w nich cecha zbędności". A przecież, wedle Freuda: „pewne niedokładności naszych czynności psychicznych [...] tudzież pewne działania, które wydają się nie zamierzone, przy zbadaniu ich za pomocą psychoanalizy okazują się doskonale umotywowane i zdeterminowane przez motywy nie znane świadomości" (*ibidem*, s. 302). Freudowska analiza pozaintencjonalnych czynności symptomatycznych, zainspirowana zapewne symptomatologią Nietzschego, zaowocowała w krytycznej interpretacji poststrukturalistycznej i Derridowskiej m.in., związanym z metaforą pisma, niekonkluzywnym „czytaniem symptomów", czyli tego, co w tekście wydawało się nic albo niewiele znaczące (zob. A. Burzyńska, *Czytanie symptomów*, [w:] eadem, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001).

[98] I doszukiwać się w nim, za pomocą skomplikowanej psychoanalitycznej czy neopsychoanalitycznej aparatury, głęboko ukrytych autorskich treści osobistych (dość ograniczonej na ogół natury), jakichś – zapewne bogatszych – treści kolektywnych, czy wreszcie: rozmaitych efektów „tekstualności" wyzwolonej spod dyktatorskiej władzy *cogito*.

[99] Odpowiadając na stawiany krytyce psychoanalitycznej zarzut lekceważenia intencji wyrażonej przez autora na rzecz domniemanej intencji nieświadomej, F. Crews (*Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4, s. 300) – nieuwzględniający Lacanowskich inspiracji nowoczesnego literaturoznawstwa – stwierdza: „Wychodzę z założenia, że mamy prawo uwzględniać zarówno zamysł jawny, jak i może nawet sprzeczny z nim zamysł (czy zamysły), jaki może się wyłonić z obrazowania czy kształtu dzieła. W krytyce psychoanalitycznej przyjęte jest zajmowanie się jedynie zamysłami czy intencjami tego drugiego rodzaju, ale także i tutaj historyczne racje tego uprzedzenia utraciły swą moc. W zasadzie przynajmniej teoria nieświadomego determinizmu powinna nam umożliwić lepsze rozeznanie w napięciach literatury niż to, które ma krytyk szukający jedynie idei przewodniej lub jednolitego »znaczenia«".

wypowiedzi obejmują bowiem zarówno to, co autor chciał eksplicytnie i implicytnie przekazać, jak i to, czego nie chciał przekazać, a co może być zasadnie z tekstu inferowane w kategoriach symptomu nawet wbrew autorskiej woli. Chodzi tu nie tylko o „dyskurs Innego" czy o „stłumione pragnienie", ale też np. o nieuświadomione przez twórcę historyczne schematy poznawcze, różnego rodzaju stereotypy czy ślady doświadczeń i wzorców kulturowych, których rozpoznanie pozwala określić charakter praktyki dyskursywnej reprezentowanej przez dane dzieło[100].

Znaczenia dzieła obejmują również to, co autor najprawdopodobniej chciał powiedzieć (albo przynajmniej nie miał nic przeciwko temu), ale nad czym się nie zastanawiał, z czego nie do końca zdawał sobie sprawę. Niewykluczone, że mógłby to sobie jednak uświadomić, gdyby poddał tekst drobiazgowej semantycznej i pragmatycznej analizie[101]. W tym sensie kategorialne i semantyczne intencje przynajmniej potencjalnie podlegają w pewnym, niekiedy bardzo istotnym, zakresie autorskiej konceptualizacji *ex post*, czy ściślej: *ex opere operato.* Uznawanie wszelkich takich autointerpretacji – często inspirowanych pozytywnie lub negatywnie sądami krytyków – za świadectwo ubóstwa i przyrodzonych niejako ograniczeń artystycznej samowiedzy twórców, uważam za antyintencjonistyczne nadużycie.

Kwestia retrospektywnych rozpoznań (*respec.* konstrukcji) intencji bywa wiązana z zagadnieniem ogólniejszej natury. Chodzi o problematyczność uprzywilejowanego dostępu człowieka do własnych przeżyć, procesów psychicznych i do wszelkich informacji na własny temat. Pomijając fakt, iż utożsamianie z nimi dzieła, lokowanie w nich

---

[100] Nie sposób np. twierdzić, że każąc Kalemu mówić niegramatycznie w rodzimym, rozbudowanym koniugacyjnie, języku kiswahili – Sienkiewicz świadomie chciał przedstawić swego bohatera „w charakteryzującym go jako przedstawiciela »ludów kolorowych« zinfantylizowaniu, ukazać »Murzynów jako dzieci z natury potrzebujące opieki«" i w ten sposób wyrazić swój entuzjazm dla angielskiej imperialistycznej polityki kolonialnej. Zadziwiająco nowocześnie brzmiącą (choć, mimo niewątpliwej słuszności rozpoznania, budzącą sprzeciw z racji marksistowskiej retoryki) lingwistyczno-ideologiczną analizę tego stylistycznego wyboru autora *W pustyni i w puszczy*, przeprowadzoną przez S. S k w a r c z y ń s k ą (*Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954, s. 62–63), można by z powodzeniem przypisać jakiemuś badaczowi z kręgu teorii postkolonialnej, włączającej aspektowe analizy dzieł literackich w szeroki nurt krytyki kultury.

[101] Pouczające mogą się tu okazać rozważania J. L. A u s t i n a (zob. *Trzy sposoby wylewania atramentu*, [w:] i d e m, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 359–378) nad odróżnieniem „na tyle, na ile można tego dokonać zwracając uwagę na to, czego może nas nauczyć język" (s. 361) działania zamierzonego, od rozmyślnego i celowego. Zob. też A. R. M e l e, *Springs of Action: Unterstanding Intentional Behavior* (New York – Oxford 1992), gdzie analizowane są zależności i różnice między pojęciem intencji (zamierzenia) i takimi m.in. pojęciami, jak chęć, pragnienie, motyw, powód, plan. Posługujący się natomiast szeroką definicją zjawisk intencjonalnych, J. S e a r l e (*Świadomość, inwersja wyjaśnień i nauki kognitywne*, przeł. E. M. Hunca, [w:] *Modele umysłu. Zbiór tekstów*, wyb., red. nauk. i wprow. Z. Chlewiński, Warszawa 1999, s. 144) – wedle którego, że powtórzę, „cała nieświadoma intencjonalność musi być zasadniczo dostępna dla świadomości: nie dysponujemy bowiem żadnym wyobrażeniem faktycznej intencjonalności, jak tylko tym, którego dostarcza nam świadomość" – podkreśla wagę aspektualności (oczywistej wydawałoby się, choć wielu badaczy umysłu o niej zapomina) wszystkich, świadomych czy też nieświadomych, faktycznych stanów intencjonalnych. „W przypadku myśli świadomych znaczenie postaci aspektualnej polega na tym, iż ustanawia ona sposób, w jaki podmiot myśli o obiekcie: mogę myśleć o mojej chęci napicia się wody bez jednoczesnego myślenia o H_2O. Mogę myśleć o wodzie, nie myśląc o H_2O" (*ibidem*, s. 151). Istnieją też, dowodzi dalej Searle, „(relatywnie) proste przypadki zjawisk mentalnych płytkiej nieświadomości, które po prostu nie stanowią zawartości mojej świadomości w każdym dowolnym momencie. Dlatego większość moich przekonań, pragnień, zmartwień i wspomnień nie jest obecna w mojej świadomości w każdej chwili, takiej jak obecna. Niemniej wszystkie one są potencjalnie świadome w sensie, który wyjaśniłem" (*ibidem*, s. 176).

jego sensów, nie ma wiele wspólnego z nowoczesnym intencjonizmem[102], warto zwrócić uwagę, że dziś coraz częściej świadomość jest traktowana nie jako programator czy metaregulator ludzkiego zachowania, ale jako jego swoisty epifenomen.

> Znaczy to tyle, że o swoich procesach psychicznych wnioskuję z zachowania, z wytworów swojego działania, z peryferii mej psychiczności […]. Jeśli jednak tak właśnie jest, to towarzyszy mi raczej świadomość dotycząca wytworów, mniej zaś mechanizmów działania, raczej retrospekcja niż introspekcja. Ponadto ta świadomość pojawia się głównie w związku z brakiem przystosowania, w chwilach gdy czynność jest nieadekwatna do celu. Natomiast to, co dotyczy zwykłych, rutynowych czynności już zaadaptowanych, nie jest, jako zbędne, wprowadzane do świadomości[103].

Łącząc te uwagi o roli wytworów i o wyostrzonej samowiedzy w sytuacji „braku przystosowania" można wysnuć wniosek, że tym, co uświadamiamy sobie ze szczególną wyrazistością są również nasze porażki w realizacji celów, a to przeczyłoby powszechnej wśród antyintencjonistów-estetyków opinii, wedle której zdolność twórców do oddzielenia zamiaru od wykonania jest poważnie ograniczona.

Interesujących argumentów na obronę tezy o ewentualnej wartości autokomentarzy dla prointencyjnych interpretacji dzieł literackich dostarczają analizy przeprowadzone przez Crispina Wrighta[104]. Dotyczą one m.in. właśnie tego, czy posiadamy uprzywilejowany dostęp do własnych intencji. Chodzi tu również o intencje znaczeniowe tzw. wypowiedzi niedosłownych, których (poza przypadkami ograniczenia ich funkcji do czysto ornamentacyjnej) niepodobna rozpatrywać w kategoriach zawartości czy sensu preegzystującego w naszych umysłach i niezależnego od medium, w którym ów sens się wytwarza i objawia. Wright twierdzi, że niektóre nasze deklaracje (zeznania) co do intencji – zwłaszcza akceptujące lub odrzucające wykładnie proponowane przez interpretatorów z zewnątrz – mają specyficzny status, ponieważ raczej ją określają czy nawet konstytuują, niż odzwierciedlają samoistne fakty z nią związane[105]. Takie fakty,

---

[102] Tutaj znowu zdałoby się przypomnieć kilka uwag, w których L. Wittgenstein (*Dociekania filozoficzne. Część druga, XI*, s. 302–303) rozważa zasadnicze różnice między intencją a „prywatnymi" zjawiskami psychicznymi (takimi jak przeżycia, wyobrażenia) danymi w introspekcji: „Pozostaje […] kwestia, czemu w […] *grze* przeżywania słów mówi się o 'znaczeniu' i 'rozumieniu'. […] Charakterystyczna w tej grze jest okoliczność, że – właśnie w *tej* sytuacji – posługujemy się zwrotem, który mówi, iż dane słowo wypowiedzieliśmy w *tym* znaczeniu; i że przejmujemy ów zwrot z tamtej gry językowej. / Nazwij to snem. Niczego to zmieni"; „'Mieć coś na myśli' tak samo nie jest przeżyciem, jak 'coś zamierzać'. / Ale co różni je od przeżyć? – Nie ma w nich przeżywanej treści. Albowiem treści (np. wyobrażenia), które im towarzyszą i ilustrują je, nie stanowią intencji ani zamiaru"; „Przeżycie podczas mówienia i intencja nie są jednakowo *interesujące.* Psychologowi przeżycie mogłoby np. służyć jako wskazówka co do *'podświadomej'* intencji"; „Gra językowa »Mam (lub miałem) *to* na myśli« (objaśnianie słowa *ex post*) jest zupełnie odmienna od gry: »Myślałem przy tym o…« Ostatnia jest spokrewniona z grą: »Przypomniało mi to…«".

[103] Sz. Wróbel, *Odkrycie nieświadomości czy destrukcja Kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego*, Wrocław 1997, s. 213.

[104] Zob. *Truth and Objectivity*, Cambridge MA 1992.

[105] C. Wright (zob. *op. cit*, s. 117–120, 124–134) zajmuje się różnymi sposobami interpretowania (nazywa je *provisional equations*), które mają następującą dwuwarunkową formę ogólną: (PE) dla zespołu optymalnych warunków C, stanu rzeczy P i podmiotu S: jeśli zachodzą C, wtedy to byłby przypadek, że P, jeśli S sądziłby, że P. Stanowisko Wrighta polega (w grubym uproszczeniu, rzecz jasna) na uznaniu, że PE może pozostawać prawdą dla danych C, P, S zarówno wówczas, gdy podmiot konstatuje jakiś „obiektywny" (niezależny od jego przekonań) stan rzeczy, np. że stół jest kwadratowy (jest to sytuacja określana przez Wrighta jako *extension-reflecting sens*), jak i wówczas, gdy opierając się na swoim „najlepszym przekonaniu"

niestowarzyszone z innymi postawami propozycjonalnymi, możliwe do precyzyjnego odseparowania od tego, co podmiot z „najgłębszym przekonaniem" czy w „najlepszej wierze" mówi o swojej intencji, po prostu *in crudo* nie istnieją. Nie powinno to być jednak traktowane jako powód do lekceważenia owych deklaracji. W odpowiednich warunkach – wtedy, gdy nie mamy do czynienia z „samooszukiwaniem się" podmiotu, a możemy wedle Wrighta przynajmniej odsunąć podejrzenia o taką świadomą lub nieświadomą mistyfikację, gdy nie dysponujemy żadnymi świadczącymi o niej dowodami[106] – sądowi podmiotu o jego własnych intencjach przysługuje zdolność konstytuowania faktu, iż podmiot ów ma lub miał takie właśnie intencje. Jako że czwarta część książki poświęcona będzie zagadnieniu różnorakich autokomentarzy, tu poprzestaję jedynie na jego zasygnalizowaniu.

W każdym razie dobrze jest pamiętać, że – z jednej strony – bywa, iż intencje wymykają się spod kontroli; z drugiej zaś, że istnieje niemały zakres znaczeń, które niejako naturalnie, w ogóle czy prawie w ogóle kontroli mówiącego lub autora tekstu nie podlegają. Można tedy powiedzieć, że zarówno nieświadomość, jak i świadomość intencji to własności stopniowalne. I tym razem nie ma to nic wspólnego z igraszkami przed-, pod- czy nieświadomości w sensie rozpowszechnionym przez psychoanalizę.

Problem stopnia świadomości (nieświadomości) intencji częściowo wiąże się ze stopniem jej jawności. Poziom świadomej kontroli nad wypowiedzią jest w wielu przypadkach, jak się wydaje, tym wyższy, im mniej jej intencje zgodne są z tym, co „przekazuje" forma językowa, czyli ze znaczeniem, które bywa określane jako systemowe albo – w innym ujęciu – które rozpoznajemy jako na stałe „zrośnięte" z określonym intencjonalnym kontekstem. Dotyczy to niekonwencjonalnych implikowań, „pośrednich aktów mowy" – wszelkich takich form, których rzeczywiste intencje nie są dane wprost, lecz sugerowane i przewidziane do rozpoznania przez inferencje semantyczne czy pragmatyczne. W przypadku wypowiedzi standardowych natomiast, operujących gramatycznymi i leksykalnymi wykładnikami modalności, a więc takich, których intencje wyrażane są systemowo oraz w przypadku tzw. jawnych performatywów, a także skonwencjonalizowanych metafor konceptualnych, kontrola nad tymi intencjami jest znacznie mniejsza. Świadoma decyzja, dotycząca sposobu ich wyrażenia, nie jest konieczna. Zarówno w mowie, jak i w piśmie może się ono odbywać rutynowo, niemal automatycznie, ale przecież nie zawsze irracjonalnie czy bezintencjonalnie[107]. Nie znaczy to oczywiście, jak już wspomi-

---

stwierdza, że coś jest śmieszne, ponieważ fakty śmieszności zależą od naszego „najlepszego przekonania" o tym, co jest śmieszne (*extension-determining sense*). Ten drugi sposób rozumienia dotyczy również naszych sądów o własnych intencjach. Zob. też J. E d w a r d s, *Best Opinion and Intentional States*, „Philosophal Quarterly" 1992, vol. 42.

[106] Wright uważa, że „gramatyka" intencji jest następująca: mamy *a priori* prawo do wnioskowania, że nie zostaliśmy oszukani, jeśli brak dowodów, iż jest inaczej.

[107] Jak odnotowuje M. J. P o s n e r (*Uwaga. Mechanizmy świadomości*, przeł. A. Dembińska, [w:] *Modele umysłu*, s. 199), rozpoczęte przez psychologów w latach siedemdziesiątych XX w. prace nad rozróżnianiem automatycznych i kontrolowanych procesów mentalnych zaowocowały m.in. obserwacją, „iż słowa mogą aktywować słowa inne o podobnym znaczeniu (związki asocjacyjne) – nawet wtedy, gdy dana osoba nie ma świadomości obecności tychże słów. Studia te wskazały na to, że równoległa organizacja procesów sensorycznych ma swój odpowiednik w procesach semantycznych". Niesłychanie tu istotne zagadnienienie językowych automatyzmów innego rodzaju – np. w dużej części nieświadomych (tzn.

nałam, że niestandardowe, „poetyckie" wypowiedzi metaforyczne – relatywnie rzadko uczestniczące „w naszym życiu" codziennym i w naszych potocznych kontaktach językowych – nie mogą narzucać się umysłowi niezależnie od kontroli świadomości i uprzedniej intencji; trudno tu jednak mówić o językowych automatyzmach.

Stopniowalność świadomości intencji staje się widoczna, gdy rozważa się wszelkie, nie tylko mowne, działania m.in. pod kątem udziału, jaki ma w nich „składnik planowy"[108]. Trwałe wiązanie intencji z – koniecznie kontrolowanymi – planami powoduje, iż intencjonalność przypisuje się niekiedy tylko szerszym działaniom (np. chodzeniu do pracy), a nie ich „czynnościowym częściom" (np. stawianiu pojedynczych kroków, a „wewnątrz" tej czynności – unoszeniu stopy, zginaniu kolana itd.), które również uznaje się za rutynowe, automatyczne czy bezwiedne. Tymczasem, mimo iż rzeczywiście trudno by było upierać się przy określaniu każdego kroku, podejmowanego przy realizacji jakichś działań, jako wyniku aktu świadomego decydowania (tzn. jako zamierzonego w sensie potocznym) – to jest on niewątpliwie intencjonalny. Jak pisze Alfred R. Mele: „intencjonalność tego kroku jest odziedziczona po intencjonalności »szerszego« działania, którego jest częścią"[109].

Takim planowym, a więc – przynajmniej w najogólniejszych zarysach – świadomym działaniem jest z pewnością tworzenie dzieła w pewnej kategorii lub kategoriach albo korzystanie z określonych kategorii gatunkowych, retorycznych czy stylistycznych. Nie sposób natomiast z góry określić, w jakiej mierze świadoma kontrola autorska zaangażowana jest w szczegółową realizację tego planu. Jest to bowiem przede wszystkim kwestia indywidualna, choć w pewnym stopniu zależna od historycznych wzorców i konwencji tworzenia z jednej strony; z drugiej zaś – od poziomu organizacji wypowiedzi. Wystarczy przyjąć, iż każdemu mniej lub bardziej świadomemu rozwiązaniu, każdemu wyborowi kompozycyjnemu, rytmicznemu, leksykalnemu, składniowemu czy interpunkcyjnemu (itd.) przysługuje (co najmniej) intencjonalność „odziedziczona" po tym planie.

---

niekontrolowanych) mechanizmów presuponowania – porusza J. C u l l e r, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3. Zob. też J. P ł u c i e n n i k, *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto...*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995; M. G ł o w i ń s k i, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977. Za inicjatora rozważań nad zachowaniami sensownymi (może to dotyczyć również sensownych zachowań mownych), którym nie towarzyszy świadoma, refleksyjna „wiedza że" – czyli wiedza o charakterze deklaratywnym, teoretycznym – lecz proceduralna, praktyczna „wiedza jak": zespół nawyków czy schematów czynnościowych, uznać wypada G. R y l e'a (zob. *Czym jest umysł*, przeł. W. Marciszewski, Warszawa 1970, s. 61–114).

[108] Jest on najczęściej rozumiany jako „przedstawieniowe elementy zamierzeń"; od niego zależy to, „które działanie intencjonalne zamierzenie inicjuje i podtrzymuje" (A. R. M e l e, *op. cit.*, s. 144, 145). J. R. S e a r l e (*Umysł na nowo odkryty*, s. 59–60) – wychodząc od fundamentalnego w teorii działania rozróżnienia „działań będących efektem jakiegoś poprzedzającego je planu oraz działań spontanicznych, w których czynimy coś bez jakiejkolwiek refleksji" – podkreśla, że jedne i drugie mają charakter intencjonalny. „W codziennych rozmowach np. nie namyślamy się, co mamy zamiar powiedzieć, po prostu mówimy to. W takich wypadkach istnieje oczywiście intencja, nie jest to intencja uformowana wcześniej niż wykonywane działanie. To właśnie nazywam intencją w działaniu [...]" w odróżnieniu od intencji poprzedzającej działanie.

[109] *Ibidem*, s. 114. Por. analizy woli (aktów woli), działań celowych i niezamierzonych prowadzone w *Brązowym zeszycie* (II, 11–15) przez L. W i t t g e n s t e i n a (*Niebieski i brązowy zeszyt. Szkice do dociekań filozoficznych*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Warszawa 1998, s. 225–241).

Ów plan może być rozumiany w kategoriach celowości. „Każda znacząca kompozycja poetycka, czy to improwizacja, czy owoc długiej i wytężonej pracy, zakłada celowy dobór materiału słownego”[110], który nie musi być doborem w pełni podległym woli i świadomości autora. Roman Jakobson dowodził tej tezy[111], rozważając skomplikowaną sieć „rysunku językowego” wiersza *Konik polny* Wielimira Chlebnikowa. Poeta nie do końca uzmysłowił sobie tę złożoną strukturę, mimo iż kilkakrotnie wracał do utworu i poddawał go analizie. O całkowicie „podświadomym” modelowaniu werbalnym świadczą wyraziste figury dźwiękowe i gramatyczne z przywołanych przez Jakobsona przykładów poezji ludowej.

Bezpośrednie i spontaniczne panowanie nad efektami bez racjonalnego wydobycia procesu, dzięki któremu powstają, nie ogranicza się do tradycji ustnej i jej przekazicieli. Intuicja może być głównym lub, nierzadko, jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywidualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać – pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy – zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez [...] Eduarda Sieversa[112].

---

[110] R. Jakobson, *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, przeł. A. Tanalska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wyb., red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 142, [podkr. moje].

[111] Teza ta to jeden z przyczynków do zakwestionowania ogólnikowych, lekceważących twierdzeń o uroszczeniach strukturalistycznego modelu poezji, wedle którego (jakoby) wszystkie jej efekty miałyby podlegać w pełni świadomym, „rzemieślniczym” operacjom dokonywanym przez twórcę na języku. Inspiracją Jakobsonowskich anagramatycznych lektur tekstów poetyckich była, różna od znanej tradycyjnej stylistyce, koncepcja (niesprowadzalnego do gry słów) anagramu fonetycznego Ferdynanda de Saussure'a, kwestionująca jedną „z głównych zasad jego *Kursu* – »linearny charakter *signifiant*«” (R. Jakobson, *Magia dźwięków mowy*, przeł. M. R. Mayenowa, [w:] *W poszukiwaniu*..., t. 2, s. 337). Saussure był szczególnie zainteresowany, nigdy przezeń jednoznacznie nierozstrzygniętą, kwestią związku tak rozumianego anagramu z autorską intencją. Wspominał o tym A. Dziadek (*Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6). Arbitralnością zaskakuje jego propozycja, by rozwiązanie tej kwestii uzależnić „od tego, jak traktuje się podmiot wypowiedzi w danym tekście”: jako *cogito*, czy zgodnie z ujęciem psychoanalitycznym (*ibidem*, s. 124), a nie np. od ostentacji, z jaką anagramy zostają wprowadzone do tekstu, od ich rodzaju, od sygnałów lub deklaracji paratekstualnych.

[112] *Ibidem*, s. 156 [podkr. moje]. Często jednak poeci próbują walczyć z „podświadomym modelowaniem” brzmienia swoich wypowiedzi. W przypadku poezji Cz. Miłosza ta walka – jak pisał S. Balbus (*op. cit.*, s. 470–472) – „[j]est zarazem walką o wiersz, o nową harmonię, która nie byłaby automatycznym, inercyjnym lub »magicznym«, pozaświadomym działaniem muzycznego wzorca mowy, wciskającego poetyckie sensy w niezależny i niejako wcześniejszy od nich nurt »inkantacji«. [...] Zapewne – ów indywidualny wzorzec inkantacyjny [...] modelujący zewnętrzny kształt wypowiedzi poetyckich – wyrasta z predyspozycji psychosomatycznych jednostki, stanowi zatem organiczny składnik podświadomej części psychiki twórczej, ale określony kształt zyskuje, rozwija się i uaktywnia dopiero poprzez obcowanie z tradycją wierszotwórczą [...]: ostateczny efekt [...] nie musi zresztą wcale przekraczać progu świadomości i wkraczać w jej rejony, bez względu na świadomościowy charakter kontaktów czytelniczych z materią akustyczną poezji, jeśli jednak ów próg przekroczy, wówczas bardzo często – a tak się dzieje u Miłosza – wyzwala właśnie potrzebę walki z muzycznymi wzorcami, które niewolą usta i ucho”. Ciekawe, że za jeden z przykładów przegranej walki Miłosza z „podświadomym modelowaniem” brzmienia jego wierszy – przykładów, w którym nie mamy do czynienia ze śpiewem wymuszonym, śpiewem „na rozum”, pozostającym pod władzą intelektu – uznał Balbus (*ibidem*, s. 486) wiersz *Grób matki*, opublikowany w tomie *Światło dzienne* (1953). Jednakże w jednym z listów do T. Krońskiego (Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 318) Miłosz pisał o tym wierszu, „że ma charakter kantaty, a więc utworu w pewien sposób zobiektywizowanego przez formę”, podkreślając świadomość i celowość wyboru takiej właśnie muzycznej budowy. Autorską intencję kategorialną ujawniał pierwotny tytuł wiersza – *Kantata dla matki*. Na niezgodność między tą intencją a rozpoznaniem Balbusa

„Bezpośrednie i spontaniczne panowanie nad efektami" osiąganymi intuicyjnie nie oznacza bezintencyjności tych efektów w proponowanym tu, kategorialnym rozumieniu.

„Planowym składnikiem" wiersza może być też np. stosowanie tropów, ponieważ – jak pisze C. Kerbrat-Orecchioni – „rozszyfrowanie tropu implikuje, że zakładamy, iż dewiacja, którą stanowi [...], jest umyślna"[113]. Musi być ono poprzedzone pytaniem o to, czy nadawca jest, czy nie jest zdolny do „właściwego" nazywania i czy ma świadomość ustanowionego przesunięcia. W podobnie retorycznym duchu, acz wyraziściej, ujęła tę kwestię A. Okopień-Sławińska:

> Sądzę [...], że każde wyrażenie metaforyczne implikuje w ramie modalnej wypowiedzi obecność szczególnej instrukcji pragmatycznej, wchodzącej każdorazowo w jakąś konfigurację z innymi składnikami tej ramy, właściwymi ponadto danej wypowiedzi. Wyobrażam sobie, że owa pragmatyczna instrukcja dla odbiorcy metafory brzmi mniej więcej tak: „celowo mówię w taki właśnie niezwykły (metaforyczny) sposób; chcę, żebyś odkrył, co przez to zamierzam powiedzieć"[114].

Dalej autorka zastanawia się, w jaki sposób „instrukcja pragmatyczna zostaje zapisana w samej budowie wyrażenia metaforycznego?" Nie jest natomiast istotne, czy było ono wraz z owym zapisem instrukcji pragmatycznej skonstruowane, wykoncypowane, czy też powstało spontanicznie – pod kontrolą intelektu czy poza nią. Ważny pozostaje świadomy, celowy (i rozpoznawalny jako taki dla odbiorcy) charakter szerszego (kategorialnego) działania intencjonalnego.

Rozważając kwestię sposobu i stopnia kontrolowania sensu nieskonwencjonalizowanych metafor przez nadawcę wypowiedzi w sytuacji typowej, tzn. takiej, w której mówiącemu zależy na tym, by być zrozumianym, gdy „oczekuje, że odbiór wypowiedzi będzie zbieżny z jego intencją komunikacyjną"[115], Teresa Dobrzyńska zastrzega:

> [r]egule tej nie poddają się niektóre wypowiedzi nastawione na indywidualną ekspresję, zamknięte w hermetycznym świecie wyobrażeń mówiącego, aktywizujące jego osobiste sfery asocjacyjne. Taki status komunikacyjny mają pewne teksty liryczne[116].

Wypowiedzi tego i podobnego pod pewnymi względami typu (ale na ogół inaczej, bez odwoływania się do pojęcia ekspresji, kategoryzowane) zajmujące wcale niemały obszar twórczości poetyckiej, hołdujące – zapoczątkowanej przez prekursorów symbolizmu, uważanej za radykalnie antymimetyczną[117] – estetyce czy poetyce niezrozumiałości,

---

zwrócił uwagę Z. Ł a p i ń s k i (*Miłosz „zaraz po wojnie"*, „Teksty Drugie" 2001, z. 3/4, s. 179) konkludując: „to, co dla samego poety było czynnikiem świadomej kontroli nad emocjami – wyrafinowana muzyczność, dla historyka literatury staje się bezpośrednim wyrazem głębinowych uczuć".

[113] K. K e r b r a t-O r e c c h i o n i, *op. cit.*, s. 296. Wątpliwą kwestię „dewiacyjności" tropów muszę tu pozostawić poza obrębem moich rozważań.

[114] A. O k o p i e ń-S ł a w i ń s k a, *Metafora bez granic*, [w:] e a d e m, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Kraków 1998, s. 154.

[115] T. D o b r z y ń s k a, *Uwarunkowania kulturowe metafory*, [w:] e a d e m, *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 91.

[116] *Ibidem*, s. 92–93.

[117] Chodzi tu o *mimesis* w najbardziej tradycyjnym (albo potocznym) rozumieniu, czyli o „naśladowanie", którego przedmiotem nie jest *natura naturans*, lecz *natura naturata*; o *mimesis* wytworu (rozumianą jako reprezentacja czegoś już istniejącego), a nie – procesu.

„będącej raczej w y p o w i a d a n i e m »c z e g o ś« aniżeli mówieniem »o czymś«" nie poddają się nie tylko standardowym procedurom komponowania, ale też rozumienia[118].

Oponujący przeciw szablonowym, jego zdaniem, wyjaśnieniom metafor w kategoriach intencyjnych[119], Dawid Cooper stwierdza kategorycznie:

> Poznając takich pisarzy jak Rimbaud, Mallarmé, Marinetti i Ezra Pound, każdy rychło się przekona, że spekulowanie na temat tego, co zamierzali oni komunikować przez indywidualne metafory jest w podwójnym sensie chybione – jako strata czasu i ze względu na brak związku ze sprawą[120].

Andrew McGonigal dopuszcza w takich przypadkach, choć nie bez zastrzeżeń, istnienie intencji nieskończenie otwartych [*open-ended*], z założenia różnych dla różnych adresatów, lub nieokreślonych [*indeterminate*]. W polemice z Cooperem skupia się na problemie interakcji między twórcami i odbiorcami wypowiedzi metaforycznych i próbuje pogodzić „pierwszosobową epistemologię stanów intencjonalnych" z wiedzą na temat „fenomenologii tworzenia metafor", odmienną od prostodusznych wyobrażeń o posiadaniu w umyśle jakiejś jasnej „zawartości", którą następnie wyrażamy poprzez zaciemniającą metaforę. To, że intencja mówiącego, np. co do wyboru i konstrukcji określonego wyrażenia figuralnego czy powodów, dla których zostało ono użyte, musi w jakiś sposób krępować jego akceptowalną interpretację, nie jest równoznaczne z pomysłem, „że w wypowiedzi metaforycznej mamy do zakomunikowania określoną i preegzystującą treść, że problem wyboru metafory polega jedynie na tym, jak odświętnie ubrać taką treść w pożyczone stroje". Zazwyczaj – wedle McGonigala – „jesteśmy jednak w stanie rozpoznać interpretację metafory jako zgodną lub sprzeczną ze sposobem, w jaki w naszym mniemaniu powinna być rozumiana"[121]. Warunek posiadania wcześniejszej, wyraźnej intencji, zawierającej wszystko to, co zostało poprawnie z owej metafory wyinterpretowane nie jest tutaj konieczny.

Jeżeli zważy się na fakt, iż niezgodne ze standardem (również ze standardem komunikowania niekonwencjonalnego) „procedury komponowania i rozumienia wypowiedzi artystycznej" były przez ich autorów niejednokrotnie ze znawstwem tematyzowane, nie sposób przyjąć założenia o ich bezintencyjności. Są one zawsze intencjonalne – przynajmniej kategorialnie. Intencje kategorialne nie muszą być intencjami komunikacyjnymi w tradycyjnym rozumieniu. W tym wypadku bowiem intencje miałyby dotyczyć raczej specyficznych sposobów semantyzacji dyskursu poetyckiego aniżeli jego „gotowego" sensu, wcześniejszego (wedle potocznych ujęć) od tekstu czy (względnie) niezależnego od swoistej struktury słownej konstytuującej, a nie reprezentującej swój przedmiot[122].

---

[118] Zob. R. N y c z, *Wyrażanie niewyrażalnego w literaturze nowoczesnej*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 89.

[119] Chodzi tu o „naiwne" powoływanie się na „znaczenie mówiącego" [*speaker's meaning*] wedle formuły: *m* – metaforyczna wypowiedź *S*-a – znaczy, że *p*, jeśli *S* zamierzył, by *m* dawało do zrozumienia, że *p*.

[120] D. C o o p e r, *Metaphor*, Oxford 1986, s. 72.

[121] A. M c G o n i g a l, *Metaphor, Indeterminacy and Intention*, „The British Journal of Aesthetics" 2002 (42), no 2, s. 184.

[122] Por. R. N y c z, *op. cit.*, s. 95–98.

* * *

Zaproponowane tu dystynkcje, dotyczące rodzajów intencji: aktualne (operacyjne) – wirtualne (deklarowane); rzeczywiste (nieosiągalne) – hipotetyczne (osiągalne); semantyczne – kategorialne, oparte są na niewspółmiernych kryteriach, które trudno zdefiniować. Stanowią jednak zrąb podstawowej aparatury pojęciowej używanej w dyskusji o intencji autorskiej w badaniach nad interpretacją (oprócz rozróżnienia na intencję autora, intencję dzieła i intencję czytelnika). Wspomnianej wielorakości owych kryteriów odpowiada mnogość nazw przydawanych rozlicznym odmianom intencjonizmów i antyintencjonizmów. Z jednej strony mówi się np. o intencjonizmie rzeczywistym i hipotetycznym czy semantycznym i kategorialnym, z drugiej zaś próbuje się porządkować stanowiska zajmowane w sporze według dość arbitralnych intuicji, m.in. co do stopnia, w jakim różnie rozumiane intencje ograniczają swobodę interpretacyjną (intencjonizm i antyintencjonizm skrajny, absolutny, mocny, umiarkowany i słaby).

W ujęciu np. Alfreda R. Mele'a i Paisleya Livingstona, mocnym intencjonistą jest każdy, kto w swoich objaśnieniach krytycznych uprzywilejowuje kontekst autorski, choć dopuszcza – w odróżnieniu od intencjonisty absolutnego – że relewantne estetycznie mogą być również odniesienia (przede wszystkim do innych tekstów) przez twórcę dzieła nie zamierzone. Nie mogłyby one jednak wykraczać poza – według określenia Curriego – „heurystyczną ścieżkę" [*heuristic path*], którą twórca ten był w stanie podążać, tworząc dzieło[123]. Intencjonistą, ale tylko umiarkowanym pozostaje, wedle tych autorów, interpretator szanujący ograniczone prawa historycznego autorskiego kontekstu kulturowego, uważający jednak, że relewancją estetyczną odznaczają się także te relacje tekstu („anachroniczne"), które w żadnym wypadku nie mogły być przez jego twórcę przewidziane i zamierzone, lecz utwierdzają wartość dzieła lub przydają mu blasku. Przypomina się w związku z tym często przytaczany argument, że celem interpretacji winno być znaczenie „najlepsze" dla utworu i jego autora. Juhl rozprawił się z nim za pomocą prymitywnie pompatycznego, pronazistowskiego i antysemickiego wiersza pt. *Exodus pasożytów*, napisanego w roku 1938 przez Heinricha Anackera. Wiersz ten na pewno mógłby uzyskać jakąś wartość, gdyby przeczytać go jako manifestację ironii czy aktualnej satyry politycznej zwróconej przeciw hitlerowskiej propagandzie[124]. Podobne przykłady można mnożyć.

Zaprezentowana przez Mele'a i Livingstona próba „oswojenia" czy „otwarcia" intencjonizmu, a właściwie jego nowy projekt – mniej niż inne zagrożony obustronnym redukcjonizmem – to, jedna z wielu w ostatnich latach, propozycja kompromisowego rozwiązania pro- i antyintencjonistycznego sporu. Wszelako swego rodzaju redukcjonizm zawsze obciąża interpretacje stawiające sobie za cel dotarcie do prawdopodobnego czy hipotetycznego znaczenia dzieła-wypowiedzi w pierwotnej sytuacji komunikacyjnej. Ich efektem będzie unieruchomienie, przynajmniej chwilowe, tego znaczenia, stłumienie jego potencjalnej wielokształtności i osłabienie mocy impulsów płynących z odmiennych od

[123] Podobne stanowisko zajmuje J. Österberg, *Intention and Literary Interpretation*, [w:] *Understanding the Arts. Contemporary Scandinavian Aesthetics*, eds. J. Emt, G. Hermerén, Lund 1992.

[124] P. D. Juhl, *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton 1980, s. 121–124.

źródłowego kontekstów. O redukcjonizmie innego typu – redukcjonizmie z narcystycznym podtekstem albo z narcystycznym sztandarem – mówić można także w sytuacji absolutyzowania horyzontów i perspektyw odbiorczych czy postulowania „próżni znaczenia". Jedynie przyzwalając na pierwszy rodzaj redukcjonizmu, właściwy samokrytycznej interpretacji prointencyjnej, jesteśmy w stanie odkryć i ocalić coś, co w doświadczeniu lektury cudzego tekstu uważam za wartość. Mam tu na myśli jego mniej lub bardziej radykalną inność czy obcość, która w wielu przypadkach nie tylko nie może, ale też nie powinna być przezwyciężana[125].

Wyraźnie prointencyjna pozycja wyjściowa koncepcji Mele'a i Livingstona, jej nieco prowokacyjny ton, ciągłe podkreślanie, że wszyscy zdeklarowani antyintencjoniści „pasożytują"[126] na wiedzy o kontekście autorskim, podają w wątpliwość szczerość pojednawczych gestów. Spór będzie trwał nadal. Może tylko od czasu do czasu zainteresowani dowiedzą się o jakiejś kolejnej konwersji[127].

Do przedstawienia różnorakich stopni czy odcieni intencjonizmu (i antyintencjonizmu) próbuje się również wykorzystywać skalę ideologiczną, wyodrębniając jego odmiany mniej lub bardziej lewicowe albo liberalne i prawicowe albo konserwatywne – niekoniecznie przekładające się na poglądy polityczne apologetów poszczególnych stanowisk. O projektach takich wspomina na przykład, zachowując wobec nich zdrowy dystans, Jerrold Levinson[128]. O ideologicznej funkcji teorii mających uzasadniać orzeczenia badaczy w kwestii miejsca i roli autorskiej intencji w interpretacji tekstu literackiego pisał też, przed laty, Göran Hermerén; nie odwoływał się jednak przy tym do modnej dziś politycznej retoryki. Źródeł nierozstrzygalności okołointencyjnych dyskusji upatrywał

---

[125] Dla J. Sławińskiego (*Bez przydziału (I)*, „Teksty Drugie" 1998, nr 6, s. 13–14) „zdolność do podtrzymywania jak długo się da stanu obcości przedmiotu (tekstu) względem tego, co dla interpretatora powszednie i swojskie" to – obok efektywnego uczytelnienia tego, co interpretowane, podmiotowego uwierzytelnienia oraz wyraźnego odniesienia „do sfery »już powiedzianego«" na temat tego tekstu – jedno z kryteriów „swoistej prawdy" interpretacji, „jeden z kardynalnych warunków [jej] wiarygodności".

[126] Jako jeden z przykładów takiego pasożytowania (sprzecznego z głoszonymi jawnie tezami o języku, nieświadomości i „tekstualności tekstu", które są tym, „co go konstytuuje, co mówi") – pochodzących z kręgu krytyki feministycznej – A. R. Mele i P. Livingston (*op. cit.*, przypis 28, s. 949) podają książkę A. A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca 1985) i przeciwstawiają jej spójny i w ich przekonaniu bardziej owocny punkt widzenia, reprezentowany przez R. Felski w *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge 1989): „Podmioty ludzkie nie są konstruowane jedynie przez społeczne i językowe struktury, ale poprzez działania podejmowane na tych strukturach i modyfikujące je oraz poprzez refleksyjne śledzenie własnych działań". Ch. Walker (*Feminist Literary Criticism and the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*) przedstawia problem autorek (oraz autorów) i ich intencji znaczeniowych jako prawdziwy dylemat, z którym na różne sposoby próbuje uporać się krytyka feministyczna. Jej własne stanowisko dobrze obrazuje następujący cytat: „Chociaż nie chciałabym traktować tekstów jako prywatnej własności ich autorów, nie jestem też skłonna gubić z pola widzenia znaczenia istotnych powiązań między kobietami, a takie podejście może umożliwić jedynie praktyka zachowująca pewne formy autorstwa" (*ibidem*, s. 157). Na fakt, że nawet ci krytycy, którzy uchodzą za antyintencjonistów i sami się za takich uważają, często powołują się w swoich rozprawach na intencje autorskie, zwracał też uwagę G. Hermerén (*Intencja a interpretacja w badaniach literackich*, przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4).

[127] G. Iseminger np., wychowany – jak przyznaje – w duchu nowokrytycznym, a więc zdecydowanie antyintencyjnym, opowiada w *Przedmowie* do *Intention and Interpretation* o wrażeniu, jakie wywarła na nim lektura *Validity in Interpretation* i związane z tezami tej książki dyskusje z filozofami i teoretykami literatury, które zadecydowały o przewartościowaniu jego dotychczasowych poglądów.

[128] *Ibidem*, s. 246–247.

raczej – jak przypuszczam – w czymś, co można by określić jako odznaczającą się szczególną wyrazistością, nieuchronną tendencyjność (nieprawdopodobieństwo neutralności) ujawniających się w nich, w mniejszym lub większym stopniu zindywidualizowanych, norm i preferencji badawczych. Ich zaplecza doszukiwać się można, z jednej strony, w pryncypialnej ufności w obowiązujący układ pozornie obiektywnych ogólnych, wypracowanych na gruncie najbardziej ekspansjonistycznych i wpływowych dwudziestowiecznych teorii, twierdzeń o istocie i sposobach poznawania literatury, z drugiej zaś – w postawach propozycjonalnych, dotyczących kwestii egzystencjalnych, kulturowych, społecznych, których związek z literaturoznawstwem czy estetyką nigdy nie jest bezpośredni. Tak rozumiem Hermerénowskie rozpoznanie „pozaempirycznego", bo dotyczącego zagadnień „normatywnych", charakteru podstawowych kwestii dzielących intencjonistów i antyintencjonistów oraz motywujących zróżnicowania wewnątrz ich stanowisk. I trudno nie zgodzić się z takim rozpoznaniem, dodatkowo problematyzującym roszczenia do bezwzględnej ważności formułowanych w ramach sporu tez. Nie zwalnia to oczywiście z obowiązku argumentowania na ich rzecz, tj. „racjonalnej obrony takiego podejścia do literatury, które uważane jest za owocne i przynoszące spodziewane korzyści"[129].

Zanim jednak przejdę do przedstawiania i komentowania kolejnych ognisk tego sporu, spróbuję – korzystając z coraz wyraźniejszego w obrębie literaturoznawstwa „przyzwolenia na ujawnianie i tematyzowanie własnej subiektywności badawczej oraz preferencji i uwarunkowań poznawczych"[130] – jak najkrócej i jak najprościej nazwać najważniejsze „przedteoretyczne" (naiwne?, praktyczne?) motywy moich prointencyjnych przekonań:

1. Kiedy naprawdę słucham kogoś, kto do mnie mówi lub, kiedy czytam jakiś tekst, a nie – udaję, że to robię, zależy mi na w y s ł u c h a n i u tego, co jest przez k o g o ś mówione i o d c z y t a n i u tego, co zostało przez k o g o ś napisane. Chcę to (w najbardziej elementarnym rozumieniu rozumienia) zrozumieć; staram się – uruchamiając wszystkie, stosowne dla przedmiotu tych starań, dostępne mi sposoby i procedury – nawiązać kontakt. Nie mogę go osiągnąć, i bywa, że nie osiągam, bez rozpoznania czyjejś intencji kategorialnej (np. czy ten ktoś mówi serio, czy żartuje?; komunikuje coś bezpośrednio, czy pośrednio?) i semantycznej. Zależy mi przede wszystkim na tym, a nie na tworzeniu ponad cudzymi tekstami własnych konstrukcji, na hodowaniu na cudzych wypowiedziach własnych bakterii („kultur myślowych"[131]). I n i e w i d z ę p o w o d u, d l a k t ó r e g o w d o ś w i a d c z e n i u l e k t u r y t e k s t u l i t e r a c k i e g o m i a ł a b y m r e z y g n o w a ć z e s w o i c h p r e f e r e n c j i. Tak samo jak nie akceptuję modelu języka lansowanego przez Humpty'ego-Dumpty'ego, nie mogę też za

[129] G. H e r m e r é n, *op. cit.*, s. 381.

[130] R. N y c z, *Literaturologia. Spojrzenie wstecz na dzieje nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej w Polsce*, [w:] *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 221. O sankcję dla takiej postawy upominali się w dyskusji uczestnicy XVIII Konferencji Teoretycznoliterackiej (Kołobrzeg, wrzesień 1998): *Osoba i relacje personalne w literaturze i komunikacji literackiej.*

[131] Zarzut, że „[c]udzy tekst bywa dla nich rodzajem pożywki, na której hodują własne kultury myślowe, tworząc rodzaj palimpsestu" postawiła J. A b r a m o w s k a hermeneutom (*Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2, s. 51).

ogólny wzór uznać zachowań konwersacyjnych Białej Królowej z utworu często przywoływanego w rozważaniach o intencji, czyli z *Through the Looking Glass* (choć oczywiście zdarza mi się intencjonalnie prowadzić rozmowy podobne do tej, którą cytuję):

> Here the Red Quenn began again. „Can you answer useful questions?" she said. „How is bread made?"
> „I know *that*!" Alice cried eagerly, „You take some flour –"
> „Where do you pick the flower?" the White Quenn asked. „In a garden or in the hedges?"[132].

2. Nie przekonuje mnie zatem, w odniesieniu do interpretacji dzieł literackich, szeroko lansowany koncept inwencyjności – jeśli jest ona rozumiana jako pożądana przeciwwaga dla intencyjności. Odstręcza zadufanie ujawniające się w jego przesłance: autorska intencja to dla inwencji rodzaj zapory czy bariery. *Lucernam olet* – ostrzegają „inwencjoniści". Ukryte bądź jawne założenie, że interpretacja prointencyjna zawsze musi być grzeczna, co najwyżej rozsądna, rzetelna filologicznie, skrupulatna, nudna, bez polotu, nieatrakcyjna – presuponuje, iż żaden autor nie ma nam do zaproponowania nic interesującego, zachwycającego, pobudzającego inwencję. Nie rozumiem, dlaczego to właśnie intencja nie może otwierać pola dla inwencji? Nie pojmuję, dlaczego to co świadomie intencyjne ma być zawsze mniej atrakcyjne od tego, co z intencją niezgodne.

3. Nie przeczę, że intencja autora jest dla interpretatorów rodzajem wędzidła, ale też nie uważam, by (samo)ograniczenia związane z jego akceptacją miały dla interpretacyjnej praktyki skutki wyłącznie negatywne, bo równoznaczne z zahamowaniem innowacyjnej produktywności interpretacji, co bywa nawet – w skrajnych ujęciach – traktowane jako synonim kresu literaturoznawstwa. Widzę raczej dobroczynny efekt tego wędzidła. Dzięki jego funkcji powściągania (a nie – poskramiania) procesu semiozy, a także naszych własnych twórczych porywów, gdy są one realizowane „kosztem" dzieła, oraz dzięki funkcji dostarczania kryteriów pozwalających rozpoznać, dlaczego dana interpretacja jest nieprzekonująca, nierelewantna czy redundantna, można się też dowiedzieć, co rzeczywiście jest interpretacją tego właśnie dzieła, a co pisaniem całkiem własnego (często godnego podziwu) tekstu, dla którego tekst cudzy jest jedynie pretekstem. Nie mam nic przeciwko wypowiedziom tego rodzaju. Chodzi mi tylko o to, by nie nazywać ich interpretacjami i pozwolić interpretacjom – opatrzonym rzecz jasna „pieczęcią" interpretatora oraz właściwych dla jego kultury społecznych kategorii rozumienia, którymi dysponuje, czy nawet, w których dyspozycji pozostaje, jak powiedziałby Fish – różnić się od „lektur" i od innych sposobów używania tekstów.

---

[132] L. Carrol, *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass with an Introduction and Notes* by M. Gardner, Cleveland and New York 1963, s. 322 (cyt. za: C. Lyas, *op. cit.*, s. 148). A tak poradził sobie z tłumaczeniem tego fragmentu M. Słomczyński (*Przygody Alicji w krainie czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Warszawa 1975, s. 268): „Tu czerwona Królowa podjęła ponownie: – Czy umiesz odpowiedzieć na pytania praktyczne? – powiedziała. – Na przykład, z czego i jak robi się chleb? / – Na to umiem odpowiedzieć! – zawołała żwawo Alicja. – Oczywiście, grunt to mąka, a później... / – Jaki *grunt*? Ile gruntu? Nie należy opuszczać tak ważnych szczegółów!".

CZĘŚĆ TRZECIA: Intencja i interpretacja – argumenty literackie

Od (anonimowego) tekstu do (autorskiego) dzieła

Jak wynika z przeglądu stanowisk w sporze między intencjonistami i antyintencjonistami, ważne miejsce zajmuje w nim zagadnienie statusu autorskiego podmiotu w relacji do tekstu. W literaturoznawstwie polskim nadzieję na „prowizoryczne" chociażby uzgodnienie poglądów w tej przynajmniej kwestii dawała perspektywa zastąpienia – dominującej wcześniej – funkcjonalnej koncepcji podmiotu, koncepcją sylleptyczną.

Dotychczasowe ujmowanie [....] problematyki w kategoriach antynomicznych ujęć autora – pojętego tradycyjnie jako pozatekstowy sprawca i autorytatywny gwarant znaczenia utworu, bądź jako twórca czysto funkcjonalny, retoryczny efekt gry tekstowych różnic – zaczyna być coraz powszechniej podważane, jako nie odpowiadające złożoności faktycznego stanu rzeczy. W różnych językach teoretycznych jest natomiast formułowane przekonanie o nieredukowalności, jak też niemożności wyeliminowania podmiotu, zmierzające do poszukiwania takiego jego opisu, który zdawałby sprawę z jego paradoksalnej empiryczno-tekstowej natury[1].

Przydatność koncepcji tego rodzaju[2] dla stanowiska intencjonistycznego ogranicza się jednak, z jednej strony, do wskazania (potwierdzenia) roli, jaką w konstytucji podmiotu i jego intencji odgrywa mediacja kulturowa i dyskursywna, z drugiej zaś – mocno z tą pierwszą splecionej – do jego ponownego, choć dokonującego się na nowych zasadach, związania z tekstem.

---

[1] R. Nycz, *Zatargi graniczne*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6, *s.* 2 [podkr. moje]. We wcześniejszej rozprawie: *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* ([w:] idem, *Język modernizmu*, Wrocław 1997. Pierwodruk: „Teksty Drugie" 1994, nr 2) Nycz przedstawia syllepsę jako jeden z czterech „metatropów" charakteryzujących historyczne modele relacji podmiotu i tekstu. W odróżnieniu od pozostałych – wertykalnych typów modelowania (symbolicznego, alegorycznego i ironicznego), horyzontalny model sylleptyczny sytuuje się „całkowicie poza ekspresywnym ujmowaniem tych relacji w kategoriach »uzewnętrzniania tego, co wewnętrzne«, »człowieka poza dziełem oraz przedjęzykowego statusu podmiotu« i jako taki stanowić [...] może podstawę do określenia jednego z kryteriów pozwalających na względne odróżnienie formacji modernistycznej od postmodernizmu, jak również jego antecedencji i tradycji" (s. 115). Wcześniej zaś Nycz pisze: „»Ja« sylleptyczne [...] to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe" (s. 108; podkr. moje). Podchwytującym ten interesujący projekt badaczom zdarzało się jednak zapominać, że odnosi się on tylko do pewnych historycznych, nadal aktualnych (a może nawet dominujących) konceptualizacji podmiotowości, związanych z określonym typem pisarstwa. Mówiąc o sylleptycznej koncepcji podmiotu w sensie teoretycznym, wykorzystałam fragmentaryczne podobieństwo charakterystyk, zaproponowanych w wypowiedziach Nycza.

[2] Jeśli oczywiście nie zamknie się ich w nośnej formule „sobąpisania".

Za charakterystyczne dla „dotychczasowego ujmowania problematyki" uznać można stanowisko Aleksandry Okopień-Sławińskiej:

> Każda wypowiedź, a dzieło literackie szczególnie wyraziście, stawia nas wobec zjawiska, którego przyczyny zakorzenione są głęboko w istocie języka i komunikacji, a które można nazwać paradoksem twórcy. Paradoks ów polega na tym, że z jednej strony wszystko, co jest w dziele, powołane zostało do istnienia przez intencję i działanie autora, że odpowiada on za sens każdego słowa, każde zdanie może przedstawić jako swoje zdanie, a każdą postać może uczynić swoim rzecznikiem, z drugiej jednak strony z żadnym swoim wcieleniem, w jakiejkolwiek konfiguracji znaczeniowej, nie może być w pełni utożsamiony i zawsze pozostaje na zewnątrz treści swojej mowy i swego dzieła[3].

Jeżeli jednak – uwzględniwszy wszystkie zastrzeżenia i wyjaśnienia przedstawione w cytowanej rozprawie[4] – przystaniemy na takie stanowisko, to nasza zgoda na nieuchronną językową mediację „obecności" autora w dziele nie musi oznaczać odrzucenia tezy o autorskiej atrybucji intencji aktualnej. Zastanawiając się nad tym rodzajem intencji nie próbujemy dociekać, „co działo się w głowie autora"[5] podczas powstawania dzieła, bo byłoby to równoznaczne z wygodnym dla antyintencjonistów sprowadzaniem tejże intencji do serii stanów mentalnych epizodycznie bytujących w niepoznawalnym z zewnątrz cudzym umyśle. Jednak z faktu, że dla interpretatora tekstu dostępna może być tylko pragmatyczno-semantyczna intencja, mająca jakieś swoje rozpoznawalne tekstowe wykładniki, nie wynika automatycznie, że trzeba ją uznać za intencję tekstu, *respective* przypisać autorowi wewnętrznemu, modelowemu czy podmiotowi utworu. Do wnętrza tekstu może przeniknąć (w trakcie działań kreacyjnych) tylko ta jej część, którą autor chce i zdoła zobiektywizować, co nie musi znaczyć – stematyzować, w językowo-kulturowej materii tekstu, ale nie ma powodu, dla którego należałoby w związku z tym skrupulatnie (i sztucznie) rozdzielać pola implikowanej i faktycznej aktywności intencjonalnej. Z jednej strony miałaby ona przysługiwać podmiotowi wewnątrztekstowemu (jako bytowi czysto funkcjonalnemu), z drugiej zaś zewnątrztekstowemu.

Jedynym źródłem wiedzy o podmiocie utworu, czyli o naczelnej wewnętrznej instancji nadawczej, nietożsamej z głównym narratorem i podmiotem lirycznym jest – przynajmniej w koncepcji Aleksandry Okopień-Sławińskiej – informacja implikowana przez semantyczną strukturę samego tekstu[6]. Hipotezy na temat autorskiej intencji aktualnej

---

[3] A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja" literackiego („Ja" tekstowe wobec „ja" twórcy)*, [w:] eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998, s. 121.

[4] Jej autorka, co ważne, nie zastanawia się „nad ewentualnym nakładaniem się lub rozchodzeniem intencji twórcy i sensów jego wypowiedzi, ale nad tym, czy *ja* stematyzowane w słowach można uznać za semantyczny ekwiwalent *ja* realnego autora" i na to pytanie odpowiada „negatywnie i generalizująco" (*ibidem*, s. 124). Nie znaczy to jednak, iż utrzymuje, „by podmiotowość mówiącego w ogóle nie była w wypowiedzi poświadczana, ani też by *ja* przedstawione nie mogło pozostawać w relacji odpowiedniości wobec mówiącego, jeśli takie są jego intencje" (*ibidem*, s. 118).

[5] Zob. U. Eco, *Pomiędzy autorem a tekstem*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 67.

[6] Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej.*

in summa tworzymy wyjściowo w oparciu o zarówno implikowane, jak i stematyzowane dane intratekstualne. Dotyczą one również „ja" mówiącego (*resp.* „ja" mówiących) i jego (ich) intencji znaczeniowych. Weryfikacja owych hipotez i uchwycenie charakteru relacji między intencjami podmiotów przedstawionych a globalną intencją autora, która jest też intencją co do sposobów modelowania tych relacji (takich np. jak figuralizacja podmiotowości i jej historyczne formy)[7] – nie są możliwe bez wykroczenia poza granice tekstu. Rekonstrukcja formacyjnej i indywidualnej świadomości literackiej, w której polu trzeba usytuować dążenia do odczytania autorskiej intencji roszczące sobie pretensje do intersubiektywnej sprawdzalności, nigdy przecież nie opiera się na immanentnych jedynie poetykach.

Intencja aktualna mogłaby zatem być wiązana z podmiotem utworu tylko w tym bardzo wąskim sensie, że w jej zakres w zasadzie nie wchodzą rzeczywiste myśli, uczucia czy poglądy i postawy życiowe twórcy, a więc to, co ujmowane jest w kategoriach szczerości albo poświadczonej osobowo wiarygodności. Ściślej mówiąc wchodzą one w grę, ale o tyle jedynie, o ile są obwarowane specjalną intencją wyższego stopnia, dotyczącą założonej jedni myślowej lub ideowej tzw. życia wewnętrznego i społecznego oraz wypowiedzi – nie tylko artystycznych – kierowanych do jakichś, przynajmniej potencjalnych, odbiorców. Intencja aktualna bowiem obejmuje poziom form oraz znaczeń bezpośrednio i pośrednio (a zatem np. również przy użyciu którejś z figur przemilczenia) komunikowanych w utworze literackim – czyli to, co autor, a nie podmiot utworu, chciał powiedzieć czy zasugerować – i ostatecznie tylko autor, nie podmiot, jest za nie odpowiedzialny[8]. Nie obejmuje siłą rzeczy tego, co określa się jako *reservatio*

---

[7] Kwestia ważności tych relacji była np. bardzo wyraźnie postawiona w powstałym w 1946 r. *Liście półprywatnym o poezji* Cz. Miłosza ([w:] idem, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990). Dokładniej – chodzi o jeden z fragmentów tego tekstu (*ibidem*, s. 88–89; podkr. moje): „Myślę, że klucz do przyszłości znalazłby się w rozważaniach o ironii artystycznej, o persyflażu, o dramatycznych formach poezji. […] Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry innych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem do negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest możliwe do uchwycenia". Fragment ów był wielokrotnie cytowany przez badaczy: już to jako zaplecze generalizujących formuł o specyfice Miłoszowego podmiotu, już to w roli dokumentu świadomości depersonologicznej, typowej dla poezji nowoczesnej (czy w ogóle dla nowoczesnej literatury fikcjonalnej). W jednym i drugim przypadku akcentowano rozłączność zewnątrz- i wewnątrztekstowego podmiotu wypowiedzi; tak jakby lokowanie „istotnego sensu utworu" w stosunku autora do głosu przemawiającego w wierszu nie mieściło się w nowoczesnym paradygmacie.

[8] Rygorystyczną wierność wobec koncepcji teoretycznych eliminujących autora z horyzontu poetyki tekstu (gdzie jest miejsce tylko dla bytów pozaempirycznych: podmiotu całego utworu i podmiotów mówiących, nigdy nietożsamych ani z nim, ani z autorem) postrzegam jako podstawowe źródło trudności w – zaproponowanym przez W. Boleckiego (*Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie" 2001, nr 5, s. 43; podkr. moje) – interesującym projekcie „przeformułowania" lingwistycznej kategorii modalności na problemy historii literatury i poetyki historycznej. Zasadnicza różnica między literaturoznawczym i językoznawczym ujęciem tej kategorii polega na tym, że przez opierających jej charakterystykę na „założeniu istnienia empirycznego podmiotu wypowiedzi" językoznawców, „modalność jest traktowana jako składnik tzw. intencji pisarza i przypisywana tekstom literackim jako «globalna modalność utworu» (zob. E. Jędrzejko, *Modalność w języku i tekście: od gramatyki do stylistyki*, [w:] *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*, red. E. Sławkowa, b.m.w., b.d.w.). Bolecki natomiast twierdzi, że „modalność i intencja to dwa zupełnie różne zagadnienia. Intencja autora jest

mentalis. Intencji raz zaktualizowanej w tekście i zweryfikowanej przy użyciu publicznego kontekstu innych wypowiedzi twórcy (i ewentualnie jego działań – co może być ważne np. w przypadku ironii), nie sposób zmienić, ani z tego tekstu odwołać. Twórca może jedynie napisać nowy tekst z odmienną intencją i tylko ów tekst, a nie prywatne autorskie myśli, jest władny w określonych warunkach odegrać względem wcześniejszego rolę palinodii.

Figura uwięzionego w tekście, a więc z natury rzeczy wolnego od intencji, podmiotu literackiego to konsekwencja i zarazem filar „argumentu ontologicznego", tworzącego wedle Noëla Carrola[9] – najczęściej wespół z „argumentem estetycznym", zgodnie z którym zadaniem dzieła sztuki jest dostarczanie odbiorcy maksymalnej satysfakcji estetycznej – podstawową motywację postaw antyintencjonistycznych. Argumenty te, absolutyzując rozbrat między sztuką a życiem, mają uzasadniać fałszywą, zdaniem Carrola, tezę o koniecznej różnicy między interpretacją dzieł sztuki a interpretacją zwykłych wypowiedzi i działań, gdzie rozpoznanie intencji ich podmiotów uważane jest za standardowy cel poznawczy. Odrzucenie ograniczeń nakładanych na interpretację przez hipotezy na temat intencji autora nazywa Carrol „redukcjonizmem na wszelki wypadek". Argumenty mające uzasadniać taką postawę rekonstruuje w ten oto sposób:

Jeżeli – po pierwsze – prawdą jest, że nie istnieje „ogólna epistemologiczna zasada, którą możemy zastosować do rozstrzygnięcia, czy w danym przypadku implikowany pogląd przysługuje rzeczywistemu, czy implikowanemu autorowi"[10], to trzeba

---

albo kategorią pozatekstową, np. zrekonstruowaną z wypowiedzi autora, albo hipotezą interpretacyjną. Modalność jest natomiast kategorią tekstu i należy do empirycznych elementów jego poetyki". Ponadto modalności tekstu, która „może oznaczać konwencję gatunkową lub być interpretacją semantyki, ale nie sumę lub iloczyn logiczny modalności niższych poziomów wypowiedzi" nie sposób opisać przy użyciu kategorii lingwistycznych. Możemy mówić o modalnościach językowych w utworze, ale nie o – przyporządkowanych takiemu funkcjonalnemu bytowi, jakim jest podmiot czynności twórczych – „modalnościach całego utworu. Nie możemy, choć faktycznie stale to robimy". Modalizacje tekstów literackich (czyli tekstów o modalności, z racji fingowanego statusu ich instancji nadawczych, niemożliwej do określenia) to, powiada Bolecki, wytwór naszej („artystycznej, intelektualnej") kultury, w ramach której są one, chyba w gruncie rzeczy opacznie, bo „– wbrew różnym deklaracjom teoretycznym – postrzegane jako komunikaty, poprzez które wypowiada się ich podmiot sprawczy. Inaczej mówiąc, normą w tej kulturze jest personalność tekstu" (*ibidem*, s. 44), szukanie „w tekście autora jako gwaranta ram modalnych utworu" (*ibidem*, s. 45). W rezultacie: „Modalność staje się [...] interesująca jako nieredukowalny element wszystkich odczytań utworu, a zatem jego historyczności", ale wtedy, o ile dobrze zrozumiałam, nie jest już „problemem poetyki, lecz kultury" (*ibidem*, *s.* 48). W ten sposób jednak zatarciu ulega podstawowa – wedle autora rozprawy – różnica między modalnością tekstu, która miała przecież należeć do „empirycznych elementów jego poetyki", a intencją aktualną (w moim rozumieniu, różnego rodzaju modalności mogą być traktowane jako jej ważne wykładniki tekstowe). Czyż rozmaite modalności przypisywane hipotetycznemu podmiotowi przez kolejnych badaczy literatury, „skazanych" niejako na personalizację komunikacyjnych relacji utworu, nie zyskują ostatecznie takiego samego statusu, jaki wcześniej został w tej rozprawie przyznany intencji autora (ujmowanej wszak nie tylko jako kategoria zewnątrztekstowa): czy nie przeistaczają się w czytelnicze, labilne, hipotetyczne konstrukty interpretacyjne?

[9] Zob. N. Carrol, *Art, Intention and Conversation*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992. Intencja autora może być – zdaniem zwolenników argumentacji „ontologicznej" wyrażonej w tym przypadku w terminach teorii aktów mowy – uwzględniana w takiej tylko mierze, w jakiej stanowi „składnik identyfikacji autorskiego aktu, jako aktu reprezentowania", ale pozostaje poza ramą reprezentacji [*representational frame*]. W grę wchodzi zatem tylko wąsko pojmowana intencja kategorialna. „Rzeczywisty autor, mówiąc metaforycznie, wygania siebie z tekstu w procesie reprezentowania aktów illokucyjnych" (s. 105).

[10] *Ibidem*, s. 108.

wszystkie bez wyjątku prezentowane w tekście racje, przekonania, opinie czy emocje przypisać jakimś wewnątrztekstowym konstruktom; przypisać, jak dopowiada Carrol, asekuracyjnie. Według niego, cedowanie odpowiedzialności na takie konstrukty nie jest trudne zwłaszcza wtedy, gdy wszelkie kwestie tyczące intencji podmiotu próbuje się rozstrzygać na bezpiecznym poziomie prostej sekwencji słów. Czysto funkcjonalne ujęcie owego podmiotu staje się znacznie mniej oczywiste, kiedy bierzemy pod uwagę większe segmenty dyskursu czy całe dzieła i ich struktury. Pewne autorskie tezy mogą być wszak i są projektowane oraz sugerowane przez określone strategie artystyczne (dotyczące m.in. „implikowanego" podmiotu), przez różnego rodzaju techniki pośrednie (bez eksplicytnego komentarza), przez rozwiązania kompozycyjne i stylistyczne. Taka projekcja jest naturalnie związana z „intencjonalistycznym idiomem działania"[11].

Jeżeli – p o w t ó r e – często zdarza się, że dokonania twórcy (pozostające akurat w zgodzie z jego zamiarami) są mniej pociągające, inspirujące, prowokujące estetycznie niż czytelnicze projekty interpretacyjne, to w trosce o własną przyjemność winniśmy wyzbyć się wszelkiego respektu dla autorskich intencji. Przy czym w ramach „argumentu ontologicznego" (gdzie akcentowane są przede wszystkim esencjalne różnice między dyskursem literackim i nieliterackim oraz przekonanie o niedostępności intencji ulokowanych w umysłach twórców i wierność idei autonomii tekstu) dopuszcza się na ogół względne limitowanie możliwości interpretacyjnych – a w konsekwencji również estetycznej przyjemności – przez to, co tekst znaczy na mocy konwencji. W ramach „argumentu estetycznego" natomiast eksponowana jest autonomia czytelnika, a ewentualna zgodność „maksymalnie satysfakcjonującej" lektury z (najczęściej przeszkadzającymi) autorskimi intencjami służy jako dowód ich zbędności.

Można uzupełnić te wywody Carrola uwagą, że antyintencjoniści, co jak sądzę jest dla nich znamienne, w ogóle nie biorą pod uwagę przypadków, w których lekceważenie autorskich intencji kategorialnych i semantycznych uniemożliwia aktywizację wartości bez ich uznania niedostępnych. Jednym z najbardziej bulwersujących przykładów takiej sytuacji są dzieje utworu Williama Faulknera zatytułowanego *Dzikie palmy*, na który składają się dwa niezależne fabularnie, przeplatające się opowiadania: tytułowe i *Stary.* Arbitralny osąd niektórych krytyków i wydawców o braku związku obu tekstów doprowadził do tego, że publikowano je albo osobno, albo w jednym tomie, ale pieczołowicie rozdzielone. Praktyka ta uległa zmianie dopiero po interwencji samego Faulknera, który zwrócił uwagę na wspólny krąg alegorycznie ujmowanych zagadnień spajających opowiadania oraz na zasadę kontrapunktu – podstawę ich zestawienia. Dopiero wtedy więzi te zostały poddane wnikliwej analizie[12] i przywrócono utworowi właściwą, nadaną

[11] *Ibidem*, s. 109.

[12] Zob. m.in. F. L y r a, *William Faulkner*, Warszawa 1969, s. 175–181; J. J. M o l d e n h a u e r, *Unity of Theme and Structure of The Wild Palms*, [w:] *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, ed. F. J. Hoffman, O. W. Vickery, Michigan 1960, s. 303–322; P. S w i g g a r t, *The Art of Faulkner's Novels*, Austin 1963, s. 50–53. W. K. S l a t o f f (*Quest for Failure. A Study of William Faulkner*, Ithaca 1960, s. 258), komentując wypowiedź Faulknera o tym, jak powstawał jego utwór – pisarz wyznał, iż musiał przerwać wątek Charlotty Rittenmayer i Harry'ego Wilbourne'a, bo poczuł, że ich historia „potrzebuje [....] czegoś, co wzmocni ją tak jak kontrapunkt w muzyce" (cyt. za J. J. M o l d e n h a u e r, *op. cit.*, s. 322) i wtedy napisał

przez autora, postać. Z sytuacją pod pewnymi względami podobną, acz tyczącą błędu popełnionego na rodzimym jedynie gruncie, mamy do czynienia w przypadku dwu tekstów Antonina Artauda – *Muszli i pastora* i artykułu *Kino i rzeczywistość*, który stanowi przedmowę do scenariusza. Teksty te tworzą nierozerwalną całość „[...] najpierw dzięki publikacji obydwu, wedle życzenia autora, w »La Nouvelle Revue Française« (1927), następnie dzięki przedrukowi w tej samej koegzystencji w *Oeuvres completes*"[13]. Tylko owa – utracona w polskiej praktyce wydawniczej i przekładowej – jedność, umożliwiająca wzajemne oświetlanie się przedmowy i poetyckiego scenariusza, pozwala na ujawnienie i właściwą interpretację wpisanej weń ezoterycznej symboliki i rekonstrukcję Artaudowskiego projektu „kina alchemicznego".

Ontologiczno-estetycznemu redukcjonizmowi i „konsumeryzmowi" czy hedonizmowi (które niekiedy obracają się przeciw ich głosicielom) przeciwstawia Carrol – zwolennik „neowittgensteinowskiego" poglądu na intencje – „konwersacyjny" model interpretacji. Świadom oczywistych ograniczeń w budowaniu bliskich analogii między interaktywnymi działaniami uczestników zwyczajnej rozmowy i relacjami łączącymi czytelnika z twórcą tekstu literackiego[14], Carrol wprowadza metaforę konwersacyjną, by wzmocnić własne stanowisko w okołointencyjnym sporze. Do naszych kontaktów ze sztuką „wnosimy zwykłą ludzką dyspozycję do tego, by rozumieć, co inna ludzka istota do nas mówi" i „chcemy rozumieć autorów nawet, jeśli prowadziłoby to do odrzucenia ich punktów widzenia"[15].

Ciekawe, że często to właśnie obrona przed autorską dominacją, przed zniewoleniem punktem widzenia narzuconym przez intencje autora, przed „kolonizacją" umysłów odbiorców[16], skazaniem na bierność i odtwórczość – słowem: przed opresją, która urosła do rangi jednego z najważniejszych pojęć leksykonu nie tylko politycznego, ale też literaturoznawczego – traktowana jest jako rozstrzygające uzasadnienie konieczności otwarcia pola dla intencji czytelników. Brane są tu pod uwagę, osobno lub we wzajemnym uwikłaniu, zarówno przekonania, zwyczaje, wartości, cele i interesy wypływające z indywidualnego doświadczenia każdego czytelnika, jak i te uformowane przez (niehomogeniczną) kulturę – przez uczestnictwo w określonych konfiguracjach praktyk

---

pierwszy rozdział *Starego*, po czym tę metodę przeplatania rozdziałów na zasadzie „antytezy" (*ibidem*) stosował do końca opowieści – zauważa, że nawet gdyby ta relacja o procesie twórczym była nieprawdziwa, to i tak wola autora, odnośnie do konstrukcji *Dzikich palm* i wyjaśniania jej w terminach przez niego wskazanych, jest znacząca i winna być respektowana.

[13] G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Kino alchemiczne Antonina Artaud*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1990, z.1, s. 149. Zob. też: A. Artaud, *Muszla i pastor (Scenariusz filmowy). Kino i rzeczywistość* (s. 181–186) – w znakomitym przekładzie autorki artykułu.

[14] Zarzut ich niedoceniania stawia Carrolowi, mimo wszystko, B. Rosebury (*Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation*, „British Journal of Aesthetics" 37 (1997), nr 1, s. 26), który zwracając uwagę na rządzące konwersacją „konwencje wyjaśniania uzupełniającego", realizowane m.in. przez dodatkowe bezpośrednie pytania i odpowiedzi, wyklucza ich aktywność w przypadku dyskursu literackiego. Inaczej mówiąc, Rosebury odmawia eksplanacyjnej wartości wszelkim suplementarnym autorskim komentarzom: „Rozważania nad porządkiem estetycznym zasadniczo owocują tym, że intencje autorskie są na zawsze utracone. Drugiej szansy nie będzie" (s. 26). Chodzi tu o intencje, być może relewantne, które nie zostały wyrażone zgodnie z konwencjami semantycznymi i pragmatycznymi.

[15] N. Carrol, *op. cit.*, s. 118.

[16] A. Lyon, *Intentions: Negotiated, Contested, and Ignored*, University Park, PA, 1998, s. 46.

dyskursywnych, zawsze różnych od tych, jak można domniemywać, które determinowały intencje autorów. I albo zakłada się, że tak rozumianych intencji (ale, czy rzeczywiście chodzi tu o intencje?) nie sposób się całkiem wyzbyć, albo że nie powinno się tego robić w imię ocalenia własnej podmiotowości, tożsamości i inności. Pierwsze stanowisko dotyczy kwestii, z którymi trudno tu dyskutować, ponieważ nikt już chyba nie stawia przed odbiorcami aż tak rygorystycznych wymagań[17]. Drugie zaś – musi mu towarzyszyć milczące założenie, że można im jednak sprostać, acz wiąże się to z poważnymi zagrożeniami – wydaje się wątpliwe z innego powodu. Żaden z apologetów koncepcji upominających się o szacunek dla intencji czytelników nie wytłumaczył bowiem, jak można kontestować intencje autorów bez ich wcześniejszego rozpoznania oraz, z jakiego powodu rozpoznanie to miałoby oznaczać akceptację. Nie mówiąc już o tym, że zupełnie nie wiadomo, dlaczego akceptacja czyichś propozycji myślowych jest wiązana z niebezpieczeństwem utraty własnej tożsamości i wolności. Czyżby chodziło o pielęgnowanie dyssensu jako wartości samej w sobie?[18].

Pisząc o rozpowszechnionych sposobach odbioru tekstów literackich, Carrol gani tylko jeden z nich. „Konwersacyjny zwrot" w dyskusji na temat intencji traktowany jest przez zwolenników tego projektu jako swoista precyzacja ujęć komunikacyjnych. Rozpoznanie celu wpisanych w tekst wyborów i działań rzeczywistego twórcy, a nie tylko „manipulacji konwencjami językowymi"[19], to podstawowe zadanie czytelnika pragnącego „spełnienia konwersacji", „spotkania", wytworzenia „komunikacyjnej wspólnoty"[20].

---

[17] Trzeba tu jednak wspomnieć o bezwiednym ignorowaniu intencji w sytuacjach możliwych do opisania jako bliskie tym, z którymi mamy do czynienia w przypadku dysonansu poznawczego – jego mechanizmom w mniejszym lub większym stopniu podlegamy wszyscy. Informacji, treści, znaczeń niezgodnych z naszymi przekonaniami czy oczekiwaniami możemy nie zauważać (automatycznie przekształcać tak, by do nich pasowały), a nie tylko je bagatelizować. Niekontrolowany przez świadomość opór stawiany zmianom nieuświadomionych założeń (intencji), z którymi przystępujemy do wysłuchiwania czyichś wypowiedzi czy lektury tekstów dobrze opisuje A. L y o n (*Just Say No: Intentions Ignored*, [w:] *Intentions...*; zob. zwłaszcza fragmenty poświęcone interpretacjom pism – i intencji znaczeniowych – Wittgensteina przez B. Russela i R. Carnapa; s. 130–139). Uwzględnia ona również wypadki celowego instrumentalizowania intencji cudzych wypowiedzi.

[18] Do takiej prezentacji poglądu na intencje czytelników, zapewne nadmiernie uproszczonej, zainspirowały mnie przede wszystkim niektóre tezy wysunięte przez A. L y o n (*op. cit.*) odnośnie do praktyk retorycznych wszechobecnych w dyskursie publicznym. Obcowanie z literaturą nie było w zasadzie przedmiotem jej zainteresowania. Przekonanie, że lektury kontrautorskie są z z a s a d y bardziej satysfakcjonujące od interpretacji pokornie realizujących scenariusze autorskie, nie jest niczym nowym. O jego długim trwaniu świadczyć może chociażby milczące założenie, że te scenariusze są bezwzględnie dostępne i oczywiste. Podali to założenie w wątpliwość niektórzy uczestnicy seminarium *Lecture contrauctoriale* zorganizowanego przez grupę *Fabula (La recherche en littérature. Atelier de théorie littéraire)* we współpracy z projektem *HERMÈS (Histoires et théorie de l'interprétation)*, które odbyło się „en résidence" w dniach 7–11 sierpnia 2009 (zob. http://www.fabula.org/atelier.php?/Lecture contrauctoriale). W *Lire contre l'auteur: synthèse (notes)* S. R a b a u zwróciła uwagę (m.in.) na wielość treści łączonych przez różnych referentów z pojęciami autorskości i autorskich wskazań co do sposobu odczytywania ich tekstów, a w konsekwencji – na różnorodność sensów wiązanych z formułą czytania przeciw autorowi. Łączy je jednak traktowanie autora jako kogoś/czegoś, co z rozmaitych względów staje na przeszkodzie [*l'auteur comme obstacle*] czytelnikowi.

[19] N. C a r r o l, *op. cit.*, s. 112.

[20] M. M. E a t o n, *Intention, Supervenience, and Aesthetic Realism*, „British Journal of Aesthetics" 38 (1998), nr 3; D. D a v i e s, *Artistic Intention and the Ontology of Art.*, „British Journal of Aesthetics" 39 (1999), nr 2, s. 151. Zob. też zbliżone stanowisko: F. C i o f f i, *Intention and Interpretation in Criticism*, [w:] *On Literary Intention*, ed. by D. Newton-de Molina, Edinburgh 1976; pierwodruk: „Procedings of the Aristotelian

Akcentowanie emancypacji estetycznej odbiorcy, dążącego do jak najpełniejszej satysfakcji estetycznej (przyzwolenie na dominację czytelniczych intencji tego właśnie typu) redukuje nasze kontakty ze sztuką do relacji: ja/to. „Usiłuję tutaj bronić idei – deklaruje Carrol – że [...] jesteśmy też zainteresowani relacją ja/ty autora tekstu"[21] i to niekoniecznie ze względu na szacunek dla tegoż autora, a takim hasłem najczęściej szermują intencjoniści. Jako interpretatorzy winniśmy też szacunek samym sobie. Ignorując czyjeś intencje, przydając ustnym i pisemnym wypowiedziom jakichś jakości i wartości nie posiadanych przez nie[22], sami siebie obsadzamy w roli głupców, stajemy się „umyślnie niedorzeczni" czy „durni z premedytacją" [*wilfully silly*]. Upodabniamy się do admiratorów i współtwórców błyskawicznej kariery ogrodnika Losa z powieści Jerzego Kosińskiego *Wystarczy być.* Zderzenie intencjonalnego sensu dosłownego kwestii wygłaszanych przez bohatera-prostaczka, z metaforyczną głębią, jakiej opacznie dopatrują się w jego słowach słuchacze, wytwarza komiczne – a w szerszej perspektywie, odnoszącej się do rozpoznania kondycji postnowoczesnej medialnej kultury[23], tragikomiczne – efekty.

Nadinterpretacja jawi się jako taka sama pułapka, jak „niedoczytanie" tekstu. Zainteresowania estetyczne, konkluduje Carrol, winny być zatem uzgadniane z zainteresowaniami konwersacyjnymi, nierozłącznie związanymi z autorską intencją, i ograniczane przez nasze najlepsze hipotezy na jej temat.

Znaczącą korekturę (motywowaną na gruncie estetycznego realizmu interpretowanego nie metafizycznie, lecz epistemologicznie) wprowadza do tej koncepcji Marcia Muelder Eaton, nie godząc się na respektowaną przez Carrola dystynkcję między celami konwersacyjnymi i estetycznymi. „Zaangażowanie konwersacyjne jest samo w sobie jednym z rodzajów zaangażowania estetycznego" – dowodzi. Zewnątrztekstowe (w terminach zaproponowanych przeze mnie – wirtualne) „autorskie intencje nie »ustanawiają« [*settle*] wewnętrznych własności [tekstu], ale z pewnością konstytuują dowód, który wspomaga bezpośrednią uwagę skierowaną na sekwencję słowną" – umożliwiają „negocjację" znaczenia[24].

Postulowany „zwrot konwersacyjny" jest możliwy do zaakceptowania (pod warunkiem pełnej świadomości przenośnego sensu nadanego słowu konwersacja) jako ogólna formuła określająca, pomijane w wielu ujęciach, cele interpretacji. Wyjaśnienia antyinten-

---

Society" LXIV (1963–1965); G. I s e m i n g e r, *An Intentional Demonstration?*, [w:] *Intention and Interpretation.*

[21] N. C a r r o l, *op. cit.*, s. 118.

[22] Zob. analizowane przez Carrola przykłady interpretacji z dziedziny literatury i filmu (*ibidem*, s. 119–121).

[23] Los Gardiner jest wszak „człowiekiem telewizyjnym" wygnanym z raju i wrzuconym w społeczność złożoną z „telewizyjnych ludzi". Zob. M. Ś w i e r k o c k i, *Człowiek telewizyjny: media i rzeczywistość w „Wystarczy być"*, [w:] *Jerzy Kosiński: Być tu i tam*, red. A. Salska, G. Gazda, Warszawa 1998.

[24] M. M. E a t o n, *op. cit.*, s. 281, 288. Teza ta jest wyraźnie związana z epistemologiczną (przeciwstawioną metafizycznej) definicją estetycznego realizmu, która – w rozumieniu Eaton – polega na łączeniu tego, co uznaje się za wewnętrzną własność dzieła z postawami propozycjonalnymi i praktykami wspólnoty, z której wywodzi się autor. „Negocjowanie znaczenia" w intencjonalnych grach komunikacyjnych z udziałem autorów różnego rodzaju wypowiedzi i ich zróżnicowanych odbiorców to ostatecznie, jak się okazuje, również najwyższa wartość w pragmatycznej koncepcji retoryki proponowanej przez A. Lyon.

cjonistycznych postaw nie da się jednak sprowadzić – tak jak to zrobił Carrol – do dwu argumentów: ontologicznego i estetycznego.

Nie wysychającym źródłem sporu o intencje pozostaje sceptycyzm historyczny, nazywany przez antagonistów dogmatycznym sceptycyzmem historycznym[25], oraz wiązana z nim niezgoda na przyznanie semantyce tekstu statusu przedinterpretacyjnego obiektu, co przez adwersarzy traktowane jest jako łatwy wybieg, mający usprawiedliwić interpretacyjny anarchizm. Zdarza się, że stanowisko takie, przy okazji niejako, całkowicie unieważnia działania autorów, które – w odróżnieniu od zachowań – są zawsze, przynajmniej w najogólniejszym sensie, intencjonalne[26]. Słynne, budzące furię Hirscha, porównanie dzieła literackiego do pikniku, na który „autor przynosi słowa, a czytelnik znaczenia", zaczerpnięte z *Anatomy of Criticism* N. Frye'a[27], dobrze wyraża to unieważnienie.

Ono właśnie najbardziej mnie razi w skrajnie konstruktywistycznych ujęciach interpretacji. Stanley Fish – w czasach, kiedy nie traktował jeszcze intencjonizmu (założeniowo-perswazyjnego) jako oręża w walce z erozją literaturoznawstwa, a więc zanim złagodził konstruktywistyczny radykalizm odnośnie do autora i jego intencji – przekonywał, że czytelnicy mogą się obyć nawet bez przynoszonych przez autorów słów. W rozprawie ze szczegółowymi zarzutami domniemanych oponentów sztandarowej tezy o uprzedniości rozpoznania jakiegoś tekstu jako przynależnego do określonej kategorii czy subkategorii względem identyfikacji jego cech konstytutywnych jakoby tę przynależność fundujących, zilustrowanej (w opowieści o tym, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*) słynnym przykładem wiersza wytworzonego interpretacyjnie z pewnej listy nazwisk, pojawiła się bowiem konstatacja, iż kształt takiego wiersza „będzie przesądzony nie przez nazwiska, ale przez założenia interpretacyjne, które nadały im znaczenia, nim jeszcze je ujrzeliśmy. Będzie to prawda nawet wtedy, gdy na liście nie będzie żadnych nazwisk, nawet gdy papier czy tablica będą puste; pustka ta nie będzie stanowić problemu dla interpretatora […]"[28].

---

[25] Zob. E. D. Hirsch, *Past Intention and Present Meanings*, „Essays in Criticism" 1983, no. 2.

[26] Ostatnio coraz częściej usiłuje się podbudować okołointencyjny dyskurs estetyczny pojęciami zaczerpniętymi z filozofii umysłu i teorii działania. Trudno dziś orzec, czy te próby mają szansę zaowocować teorią mogącą uporządkować pole dla związanych z tą kwestią dociekań literaturoznawczych. Zob. np. A. R. Mele, P. Livingston, *Intentions and Interpretations*, „Modern Language Notes", Dec. 1992, vol. 107/5., s. 931–932, 945–945. Por. G. Hermerén, *Allusions and Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992, s. 217–219; C. Lyas, *Wittgensteinian Intentions*, [w:] jw., s. 137–148; J. Levinson, *Intention and Interpretation: A Last Look*, [w:] jw., s. 231 in.; G. M. Wilson, *Again, Theory: On Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text*, „Critical Inquiry" 1992/19, nr 1 (Autumn); R. W. Gibbs, Jr., *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge 1999; P. Livingston, *What are Intentions?*, [w:] idem, *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford 2005, s. 1–30.

[27] Ów passus, w którym N. Frye z szyderczej prawdopodobnie uwagi G. Ch. Lichtenberga o J. Boehmem czyni (w *Anatomy of Criticism*) pozytywną regułę, odnoszącą się do wszystkich bez wyjątku tekstów literackich, posłużył Hirschowi jako negatywne motto do I rozdziału *Validity in Interpretation.* Nie pochodzi on więc bezpośrednio od T. Todorova, jak chcieli Eco i Rorty (U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*,) oraz A. Szahaj i inni badacze polscy, wypowiadający się na temat interpretacji w „Tekstach Drugich" (1997, nr 6). Por. U. Eco, *Dwa modele interpretacji* (z tomu: *Granice interpretacji*), [w:] idem, *Czytanie świata*, przeł. M. Adamczyk, Kraków 1999, s. 21–22.

[28] S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*?, przeł. A. Grzeliński, przejrzał A. Szahaj, [w:] idem, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 88.

Wbrew zadeklarowanym intencjom Fisha, sposób jego argumentacji[29] utwierdzał raczej w przekonaniu, że pustka – miejsce bezsłowne i bezznaczeniowe, zatem pozbawione właściwości zdolnych do stawienia oporu czytelniczej inwencji – jest jedynym „obiektem", który nie stanowi problemu dla interpretatora-konstruktywisty. Trudno uwolnić się od podejrzeń, że obraz pustej kartki[30] został przez Fisha przywołany w intencji ostatecznego wymazania tekstu jako kulturowo nacechowanego, intencjonalnego przedmiotu interpretacji, uprzedniego względem niej nie tylko w sensie temporalnym. A stąd już krok tylko do podejrzanego wniosku (którego radykalizm, jak mniemam, nie przewyższa radykalizmu domniemanej przesłanki), że instytucja literatury, której przyznaje się nader zaszczytną pozycję pośród rozmaitych praktyk kulturowych, może się doskonale obejść bez literatury i bez literatów, od wieków pokrywających takie kartki swoim pismem. To znaczące pismo też zostaje wymazane.

Na scenie ostaną się tylko interpretatorzy wyposażeni przez swoją kulturę i nagromadzone w niej osady znaczenia w jakieś „silne przekonania" oraz w odpowiednie techniki demonstracji tych przekonań: techniki, dzięki którym będą mogli sami dla siebie – bez pomocy i przeszkód ze strony niepotrzebnych już twórców, ich intencji i wytworów, za to zgodnie ze swymi, uwarunkowanymi przez tę kulturę, intencjami i interesami – wytwarzać od nowa powieści, wiersze lub poematy każdego znanego im dzięki interpretacyjnej tradycji typu, zarówno z utworów innej kategorii literackiej, jak i z przypadkiem napotkanej listy nazwisk, listy nazwisk z adresami i numerami telefonów[31], jakiegoś obwieszczenia czy z pustki właśnie. Być może takie właśnie „zgubne skutki" tezy, że tekst zanim zostanie interpretacyjnie skonstruowany pozostaje semantycznie „pusty" (a nawet, że w ogóle nie jest tekstem), miał na myśli Fish, gdy w eseju *One More Time*[32], ustosunkowując się do „łagodnych upomnień Geralda Graffa" przyznawał, że nie sposób „na dłuższą metę" wątpić „w z góry określone znaczenie tekstu"[33].

Ciekawe, że według konstruktywistów niezawisły od przedmiotowej „tamtej strony"[34] i wiązanych z nią ograniczeń i zobowiązań dyskurs owych wszechwładnych, mimo

[29] Za Feyerabendem, referowanym przez M. Więcława (*Jak być dobrym relatywistą? (na marginesie późnej twórczości Paula K. Feyerabenda*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne" 2005, s. 68) warto przypomnieć, że „style argumentacji nie są niezależne od treści przekonań, do których się odnoszą. Przeciwnie – są ich nieodłączną częścią i tracą poza nimi sens".

[30] W wywodzie Fisha „pustka" została wypełniona treścią pasującą do interpretacji „wiersza" w duchu odpowiednim dla poezji religijnej. Więcej na temat eksperymentu metodologicznego z udziałem tego utworu, zob. D. Szajnert, *Intencja vs inwencja*, „Teksty Drugie" 2006, nr 1/2, s. 77–81.

[31] Chodzi o „książkowo-telefoniczny" poemat miłosny, którym w opowieści A. Szahaja (*Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 5–7) zaczytywali się mieszkańcy planety Postmodernistyczny Bzik.

[32] [W:] *Postmodern Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, eds. G. A. Olson, L. Worsham, New York 2004.

[33] L. Drong, *Od konwencjonalizmu do normatywizmu. Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretycznoliterackich Stanleya Fisha*, „Er (r)go" nr 12/2006, z. 1, s. 33. Zob. G. Graff, *How I Learned to Stop Worrying and Love Stanley*, [w:] *Postmodern Sophistry…*

[34] Tzn. od tekstu (dzieła) jako pewnej realności – jako stworzonego przez jego autora obiektu, istniejącego zatem przed dyskursem na jego temat, a nie jedynie w ramach tego dyskursu jak cała pozaludzka rzeczywistość w koncepcji J. Mitterera (zob. *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukaszewicz, Warszawa 1996), od którego zapożyczyłam tę nośną formułę.

zniewolenia kulturowego i instytucjonalnego, interpretatorów, zdający sprawę z ich idealnie monistycznej działalności poznawczej, pozostaje jednak w pełni komunikowalny. Można go zrozumieć, co nie jest oczywiście tożsame z osiągnięciem porozumienia, rozpoznawszy przysługujące mu właściwości retoryczne, znaczenia i intencje (a nie – po ich unieważnieniu – dopiero ukonstytuować na naszych zasadach jako zrozumiały) nawet wtedy, gdy nie podziela się wszystkich założeń i wartości, od których jest uzależniony. Gwarancją dostępności poznawczej konstruktów prezentowanych jako rezultaty interpretacji – zyskujące siłą rzeczy status tekstowych obiektów, którego odmawia się utworom literackim – dla innych wspólnot i subwspólnot, jest, według Fisha, ta sama dla nich wszystkich „forma życia", podobny instytucjonalny kontekst i zbliżony zakres tego, co kiedyś nazywano wiedzą i kompetencją kulturową, profesjonalną literaturoznawczą, literacką, retoryczną itd., czyli jednocząca je komunikacyjna superwspólnota, określone „uniwersum dyskursu"[35]. Mnogość rozmaitych teorii i perspektyw ujawniających się w tym kontekście nie musi pociągać za sobą strasznej wizji poróżnionych społeczności jako semantycznych monad, niemal całkowicie pozbawionych okien[36].

Z niektórych przedstawianych przez Fisha czy Rorty'ego konceptów oraz ogólnych (zgeneralizowanych) formuł stanowiących – zgodnie zresztą z przyjętą aksjomatyką – punkt wyjścia rozważań i zazwyczaj tożsamych z nimi konkluzji, można jednak wywnioskować, że za takie monady uważają oni społeczności interpretatorów w relacji do, oddzielonych od nich nieprzenikalnym murem albo głęboką przepaścią, pisarzy i ich dzieł. Tak jakby pisarze ci (również tacy, którzy wywodzą się z odmiennego niż owe społeczności kręgu kulturowego – przynajmniej częściowe poznanie go „z zewnątrz" nie jest chyba całkowicie niemożliwe, a poza tym przenikanie „obcych" kontekstów do naszych etnocentrycznych środowisk dokonywało się od zawsze[37]) – nie mieli żadnego udziału w tworzeniu kultury władającej naszymi interpretacjami; jakby możliwe konfiguracje ich przeświadczeń nie tylko na temat tego np., czym jest literatura, powieść, sielanka czy angielska siedemnastowieczna poezja religijna[38], ale też ludzka i pozaludzka rzeczywistość, nie miały absolutnie nic wspólnego z naszymi o nich wyobrażeniami; jakby kategorie pojęciowe i narzędzia językowe, którymi się posługujemy opisując czyjeś

[35] S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka*, s. 59–61. Tak samo Fish przedstawia te kwestie w wykładach zebranych w *Professional Correctness. Literary Studies and Political* Change, Cambridge MA, London 1995. Zob. zwłaszcza wykład drugi.

[36] Zob. C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przekł. i wstęp Z. Pucek, Kraków 2003, s. 99.

[37] Zob. na ten temat – w kontekście rozważań nad tym, co z dzieł obcej kultury możemy uznać za odkrywcze – pisze D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 79–84 i in.

[38] Tu trzeba by zapytać, skąd się wzięły przesądzenia, że jej interpretacja wymaga znajomości symboliki chrześcijańskiej i ewentualnego rozpoznania tzw. *shaped verses* i związanych z nimi hieroglificznych szyfrów? Czy Fish – autor znakomitych książek poświęconych tej poezji (zob. *Self-consuming Artefacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, a zwłaszcza *The Living Temple: George Herbert and Catechizing*) – i jego studenci odziedziczyli je po poprzednich, skutecznych perswazyjnie interpretatorach-metafizykach, którzy jeszcze naiwnie wierzyli, że posługiwanie się przez poetów „metafizycznych" (wedle etykiety S. Jonhsona) znakami tego rodzaju ma swoje wykładniki tekstowe, czy raczej odwoływanie się do nich to po prostu efekt uprawniającej określony typ lektury, rzetelnej znajomości tych tekstów i ich źródłowego kontekstu literackiego, religijnego, kulturowego?

dzieła, były całkowicie niezależne od tych, które mogły być brane pod uwagę przy ich powstawaniu – jakby, wreszcie, mniej lub bardziej rewolucyjne, modyfikacje tych kategorii, nigdy nie były sprzężone ze zmianami zachodzącymi za sprawą dokonań jej twórców w samej literaturze[39].

Wątpliwości tego rodzaju nie budzi (na przykład) stanowisko konstruktywistki Barbary Herrnstein Smith. Przyjmuje ona, na sposób miły neopragmatystom, iż „to, co zwykle bierzemy za *oznakę* wartości literackiej, jest w końcu także jej *źródłem*"[40], jako że to z kolei, „co można nazwać »właściwościami« dzieła – jego »strukturą«, »cechami«, »przymiotami« i oczywiście »znaczeniami« – nie jest ustalone, dane czy nieodłączne od samego dzieła, ale jest pod każdym względem zmiennym produktem jego interakcji z konkretnym podmiotem". Wpisuje się zatem w niedualistyczny, antykartezjański i antypozytywistyczny paradygmat epistemologiczny, któremu przynajmniej humanistyka stawia – głównie za sprawą wpływów dekonstrukcji i neopragmatyzmu – coraz słabszy opór. Badaczka podkreśla jednak, że owe właściwości (ujęte w obowiązujący cudzysłów) zostały „może w większej części prefigurowane przez artystę". Podobnie

> […] wartość utworu – czyli jego skuteczność w wypełnianiu pożądanych funkcji dla danej grupy podmiotów – nie jest niezależna od zamiarów, wysiłków i umiejętności autora. […] Zakres, w jakim każdy aspekt dzieła jest ponownie ustanawiany w podobny sposób przez różne podmioty w różnym czasie będzie wynikać z faktu, że różne podmioty, które dokonują ustanowienia, *łącznie z autorem*, są do siebie podobne, nie tylko dlatego, że są ludźmi, ale dlatego także, że zajmują miejsce w tym samym uniwersum, które może być dla nich pod wieloma względami znajome lub względnie ciągłe i stałe, a także dzięki dziedziczeniu, poprzez mechanizmy kulturowego przekazu, pewnych sposobów współdziałania z tym uniwersum, włączając w to pewne sposoby interakcji z tekstami i „dziełami literatury"[41].

Taki co najmniej *quasi*-przedmiotowy status zyskują teksty i dzieła literatury właśnie w wyniku, bardzo wyraźnie przez Herrstein Smith eksponowanej, koncesji na rzecz możliwej do rozpoznania autorskiej prefiguracji[42] ich własności i jakości. *Quasi*-przedmiotowy – bo chodzi tu wszak o obiekt ontologicznie różny (przynajmniej wedle interpretacji realistycznej[43]) od „twardej" rzeczywistości przyrodniczej – współkon-

[39] Świadectwem tego może być właśnie stosowanie do interpretacji „nazwiskowego" wiersza Fisha kategorii wypracowanych na użytek poezji zupełnie innego typu. Niechcianym produktem ubocznym metodologicznego eksperymentu, który miał unieważnić twierdzenia o istnieniu jakiejś niezależnej od obserwatora, transhistorycznej, wiecznej esencji literackości, okazuje się bowiem – m.in. z powodu lekceważenia zasadniczych różnic między tym „wierszem" a siedemnastowiecznymi religijnymi utworami poetyckimi – jednoczesne unieważnienie oczywistej historyczności pojęć literackości czy poetyckości. Ponadto: niepodobna nie zauważyć w tym eksperymencie inspiracji słynnym gestem Duchampa i jego niezliczonych naśladowców. Wiadoma lista nazwisk stała się wszak wierszem na mocy deklarowanej intencji Fisha, który tym samym zyskał status twórcy tej artystycznej manifestacji.

[40] B. Herrnstein-Smith, *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 253.

[41] *Ibidem*, s. 247.

[42] Więcej na ten temat: *ibidem*, s. 242

[43] „Metaepistemologia" (zob. E. Mokrzycki, *Tak zwany mocny program a socjologia wiedzy*, [w:] *Racjonalność współczesności*, red. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki, M. J. Siemek, Warszawa 1992, s. 353) mocnego programu socjologii wiedzy wyklucza, jak wiadomo, takie – oparte na metafizycznych residuach – rozróżnienia.

stytuowany w aktach perspektywicznej percepcji, zawisły od społecznych sieci zmieniających się interesów, wartości, kategoryzacji językowo-symbolicznych, od tradycji, w której ramach dokonują się nawet najbardziej radykalne artystyczne „zerwania" i od procedur interpretacyjnych, które z tych powodów nie są (nie powinny być?) arbitralnie, tj. w tym wypadku, niezależnie od domniemanej autorskiej konfiguracji znaczenia, ustanawiane przez przygodne wspólnoty czytelników.

Tak rozumiana *quasi*-przedmiotowość mogłaby być inną nazwą dla tego, co Ryszard Nycz określa jako przysługującą dziełom literackim przedmiotowość kulturową[44], choć miejsce autorów nie zostało w tej koncepcji wyraźnie określone. Za ważną korektę w stosunku do kategorycznych tez skrajnych kulturalistów-konstruktywistów (dzieła sztuki nie mają żadnych cech uprzednich wobec interpretacji) uważam jego bardziej powściągliwe twierdzenie, iż w ich przypadku: „nie jesteśmy w stanie skutecznie oddzielić obiektywnych cech i wartości dzieła sztuki od uprzedniej wiedzy podmiotu oraz rozległych i zróżnicowanych sensów i ocen wnoszonych przez kulturowe wspólnoty, które w równym stopniu określają jego naturę". Podobnie „w przypadku literaturoznawczej interpretacji nie potrafimy wyraźnie oddzielić cech sposobu poznania (języka opisu) od cech przedmiotu (rezultatu); nie umiemy ostatecznie rozstrzygnąć, czy to, co opisujemy, jest odkrywane w tekstach, czy też jest efektem zastosowanych konwencji analitycznych"[45].

Tę obserwację tyczącą interpretacji przedmiotu kulturowego, jakim jest dzieło literackie, uznał Nycz za jedną „przynajmniej" z konsekwencji, przywołanej też przeze mnie, tezy Fisha (z odczytaniem listy nazwisk jako wiersza – w roli *exemplum*), z którą „wypada" się zgodzić, choć autor tej tezy dokonał na jej użytek rozstrzygnięcia, że w tekstach nie ma nic do odkrywania. Okazało się jednak, że nie było to rozstrzygnięcie ostateczne. Wiadomo też, że Fish – zanim w centrum uwagi postawił intencje konkretnego, historycznego twórcy, a nie czytelników – przywrócił autorowi należne miejsce w ramach interpretacyjnej wspólnoty, czyli również współodpowiedzialność, bodaj tylko cząstkową, za owe konwencje analityczne, stosowane w interpretacji. Gdy dokonuje jej ktoś, kto podziela lub pozostaje w dyspozycji tych samych wspólnotowych założeń, które stanowiły kulturowe zaplecze intencji autora, negocjacja znaczenia odbywa się zapewne z mniejszymi zakłóceniami niż wtedy, gdy te założenia są całkowicie różne. W kulturze Zachodu (z uwzględnieniem Europy środkowo-wschodniej) wyzyskiwanym przez literaturoznawców konwencjom analitycznym oraz standardom hermeneutycznym przysługuje od dłuższego czasu – mimo zasadniczych różnic przekonań co do statusu interpretacji jako czynności i jako wytworu czy częstych zmian języków i stylów dociekań – względna stałość i ciągłość; podkreślam, że chodzi tu o interpretację, a nie o twórczą lekturę tekstu, w zasadzie wolną od reguł. Ta względna, trzeba powtórzyć,

[44] Zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.

[45] *Ibidem*, s. 21. Podkr. moje.

stabilność jest ściśle sprzężona z warunkami wiarygodności czy intersubiektywnej sprawdzalności i akceptowalności interpretacji. Do konwencjonalnych procedur interpretacyjnych stosują się, jeśli chcą przekonać innych o wartości swoich rozstrzygnięć, nie tylko coraz słabiej słyszalni obiektywiści i niezdecydowani, których jest najwięcej, ale też konstruktywiści. Bo, jak powiada Fish we *Wstępie* do *Professional Correctness*:

[...] fakt, że jakaś konkretna rzecz jest społecznie konstruowana, nie jest faktem, z którym można cokolwiek zrobić. [...]. Rzeczywista praca pozostaje i nadal będzie miała miejsce w ramach parametrów oraz w relacji do wewnętrznych mechanizmów [in-place machinery] określonej dyscypliny; rzeczywista praca nie może być wykonana ani nawet rozpoczęta przez proste zaanonsowanie tezy o społecznym konstruktywizmie[46].

Niepodobna pominąć faktu, że rudymentarnym elementem owych parametrów i mechanizmów działających w naszej dyscyplinie pozostaje po dziś dzień odniesienie do domniemanego autorskiego horyzontu znaczenia – do interpretacyjno-kulturowej matrycy, która zarówno ukształtowała autora, jak i była kształtowana przy jego udziale. Sytuowanie autorów i interpretatorów, bez względu na dzielące ich różnice czasowe, w obrębie tego samego uniwersum dyskursu (ponieważ: 1. jedni i drudzy uczestniczą w jego formowaniu; 2. istnieją pewne podstawy do postrzegania tego uniwersum w wymiarze długiego trwania) nie może oznaczać zapoznania tych różnic. Jak zauważa Derek Attridge, bardzo ważna jest już sama świadomość faktu, że „dzieło pochodzi z odległego czasu lub miejsca", a nie tylko „określona wiedza, jaką możemy posiadać na temat okoliczności jego stworzenia". Historyczność, „przeszłościowość" czy „czasowość tworzenia, jako retrospektywnie ustanawiany element interpretacji, jest częścią naszego rozumienia dzieła literackiego"[47].

Z pewnością nie sposób dziś jednak – po Nietzschem, po Heideggerze i Gadamerze czy Lyotardzie, a zwłaszcza po narratywistycznych filozofiach historii – zapomnieć o granicach, w jakich ma jeszcze sens mówienie o restytucji przeszłości[48]. Nie sposób wszak również zapomnieć o podniesionym przez ich oponentów problemie negatywnych implikacji etycznych narratywizmu, interpretacjonizmu czy radykalnego konstruktywizmu[49] i, w związku z tym, o deklarowanej również przez niektórych narratywistów

[46] *Professional Correctness*, s. VIII, IX–X.

[47] D. A t t r i d g e, *op. cit.*, s. 81, 147.

[48] Warto przy tym pamiętać, że „[t]rudność odczucia ducha czasów minionych [...] polega nie na tym, co trzeba wiedzieć, a na tym, czego wiedzieć nie należy" – jak pisał A. France w przedmowie do *Życia Joanny d'Arc* (cyt. za: M. H a l b w a c h s, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 1969, s. 133). To samo można powiedzieć o trudności w rekonstruowaniu intencji.

[49] Na przykład – przez przeciwnego zrównywaniu narracji i fikcji Ch. N o r r i s a (zob. *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2000; *Nowoczesność/ponowoczesność – punkty interwencji. Z Christopherem Norrisem rozmawia Tetsuji Yamamoto*, „Nowa Krytyka" 2003, nr 13), który w centrum swojego dyskursu krytycznego sytuuje, podobnie zresztą jak inni oponenci „relatywizacji" historii, stosunek do „kłamstwa oświęcimskiego". H. White stwierdził kiedyś (cyt. za: E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 9), że „Historia jest praktyką rządzoną fantazmatycznym stosunkiem do przeszłości i dlatego ma więcej wspólnego z etyką niż epistemologią". Norris przekonuje, że niepodobna mówić o etyce w oderwaniu od kwestii poznania i prawdy (nie mającej nic wspólnego z inkryminowaną Prawdą platonistów, ale też niesprowadzalnej do poziomu lokalnego li tylko konsensusu). Zob. też: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002. Na ewentualne „niebezpieczeństwa, jakie wiążą się z odebraniem prawdzie

zasadniczej referencjalności kroniki, rejestrującej fakty jakościowo inne od tych ukształtowanych w procesie historiograficznej fabulacji czy – mimo wszystkich skrupułów – o prawdzie jako „naszym jedynym kryterium, kiedy musimy decydować o tym, co mówi się o przeszłości w indywidualnych sądach"[50]. Nie sposób wreszcie choćby nie wspomnieć tutaj o rozwijanym m.in. przez Ankersmita projekcie odkrywania i odzyskiwania przeszłości w estetycznie – w sensie bliskim temu, jaki proponował Dewey – rozumianym doświadczeniu historycznym[51]. Na ten zwrot do rzeczywistości historycznej miało zapewne wpływ zjawisko opisane przez Joannę Tokarską-Bakir jako paradoks odwróconego pozytywizmu[52].

> Czasowy, historyczny kontekst znaczenia, jego możliwych do wyrażenia i przywołania form, jest integralnie związany z naszymi możliwościami recepcji i responsu. Bez wątpienia, prawidłowe rozpoznanie i wykorzystanie tego kontekstu jest zawsze problematyczne i w pewnym sensie prowadzi do błędnego koła. [...] W swej ulotnej istocie doświadczone przez nas rekonstrukcje przeszłości są gramatycznymi i tekstowymi „fikcjami prawdy" [...]. Są wyciosane z możliwości czasu przeszłego. Nie odnosi się do nich żadna ostatecznie zewnętrzna weryfikacja. […] Wiedząc o tym, rozpoznając na każdym kroku częściowo fikcyjną naturę wszelkich dowodów historycznych (ich własną, poddającą się dekonstrukcyjnemu działaniu tekstowość), mimo wszystko przyjmujemy zawarte w nich objawienie[53].

To, melancholijne skądinąd, stanowisko Georga Steinera również przekonuje mnie bardziej niż radykalny „sceptycyzm historyczny". Odrzucając opinię, że „jest się na zawsze uwięzionym w kategoriach rozumienia, którymi się dysponuje (czy też w dyspozycji których się pozostaje)", Stanley Fish podkreśla zarazem, iż „[z]miana jednej struktury rozumienia na inną nie jest zerwaniem, lecz modyfikacją interesów i zainteresowań, które już istnieją; a ponieważ już istnieją – ograniczają kierunek swojej własnej modyfikacji"[54].

Trudno byłoby nie przystać na tę obserwację. Niejasne jednak pozostają prawdopodobne bodźce owej, zawsze limitowanej zmiany. Czy skoro wiemy już, że nie istnieją znaczenia pozakontekstualne, nieusytuowane i własności przedmiotu niezależne od sposobu jego deskrypcji, możemy uznać, iż wymusza tę zmianę na przykład obcowanie z wypowiedziami określonymi przez kontekst historyczny, odmienny od naszego, bo przecież w jakimś stabilizującym kontekście nie tylko dokonuje się rozumienie wypowie-

---

statusu transcendensu, również niebezpieczeństwa o charakterze etyczno-politycznym" zwracał też uwagę A. Szahaj (*Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996, s. 33).

[50] F. Ankersmit, *Gadamer i doświadczenie historyczne*, przeł. P. Ambroży, [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 318. Zob. też: R. Chartier, *Cztery pytania do Haydena White'a*, przeł. M. Lob; H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska oraz *Odpowiedź na cztery pytania profesora Chartiera*, przeł. M. Wilczyński, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

[51] Zob. *Narracja, reprezentacja, doświadczenie…*

[52] *Syn marnotrawny, dziesięć lat później*, „Teksty Drugie" 2005, nr 4.

[53] G. Steiner, *Obecności*, [w:] idem, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 136–137.

[54] S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 72, 74. Zob. też idem, *Zmiana*, [w:] *Interpretacja, retoryka...*

dzi, ale też jej formowanie? I jak to się dzieje, że w ogóle jesteśmy w stanie (jeżeli jeszcze jesteśmy w stanie) zauważyć inność czy obcość tego źródłowego kontekstu?

Sądzę, że twierdzeniu, iż to, co nazywamy znaczeniem tekstu, jest naszym konstruktem interpretacyjnym, że tylko do niego mamy dostęp, przeciwstawić można argument negatywny, oparty na wcale nierzadkim doświadczeniu czytelniczym. Chodzi mi o doświadczenie nierozumienia. Jakoż trudno byłoby nie rozumieć znaczenia wypowiedzi, którą już zinterpretowaliśmy, czyli ukonstytuowaliśmy jako znaczącą. Nierozumienie zakłada istnienie przedmiotu, który nie poddaje się władzy pozostających w naszej dyspozycji sposobów kategoryzacji, wyobrażeń, presumpcji, który utrudnia lub uniemożliwia rozumienie, domagając się dopiero włączenia mniej lub bardziej złożonych procedur interpretacyjnych.

Przeciwnicy takiego stanowiska będą jednak prawdopodobnie obstawać przy tezie, że przedmiot niezrozumiały to taki, który zinterpretowaliśmy jako niezrozumiały. Jednakże słuszne twierdzenie, iż rozumienie (zawsze bazujące na umiejętnościach i nawykach mających źródło we wcześniejszej interpretacji) i interpretacja nie różnią się w sensie ontologicznym, osłabić można za pomocą argumentu o ich odmienności funkcjonalnej czy relacyjnej.

> Interpretacyjne hipotezy dotyczące tekstu tworzymy bowiem (a także uznajemy albo odrzucamy interpretacje alternatywne) na podstawie tego, co rozumiemy już jako właściwy składnik tekstu, a nie na podstawie tego, co doń wprowadzamy[55].

Chodzi tu zarówno o niewątpliwie jakoś uprzedzone i selektywne, ale bezpośrednie, wstępne rozumienie niezależnego od niego znaczącego obiektu, które może (nie musi) stanowić podstawę interpretacji (np. dlatego, że jest odczuwane jako niewystarczające czy niezadowalające), jak i o rozumienie jako jej – rozwinięty, zazwyczaj poprawiony i, w założeniu, przez nią uprawomocniony – efekt. „W ten sposób koło hermeneutyczne obraca się w cyklu rozumienia i interpretacji"[56].

---

[55] R. Shusterman, *Interpretacja i rozumienie*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Orzechowski, Wrocław 1998, s. 163. W rozprawie tej autor – zdeklarowany wszak pragmatysta i antyfundamentalista – dyskutuje z tezami „hermeneutycznego uniwersalizmu" przekonując, iż można ocalić interpretację „od grożącego zapaścią chorobliwego przerostu" i ochronić ją „przed samozagładą wskutek imperialnej ekspansji" przez wskazanie „czegoś innego niż ona sama (czegoś poniżej lub czegoś od niej wcześniejszego)" (s. 144; oryginalny tytuł rozprawy – stanowiącej V rozdział książki *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art.*, Cambridge MA 1992 – to: *Beneath Interpretation*). Tym czymś jest, przede wszystkim, przedrefleksyjne, nieartykułowane, niewerbalne doświadczenie i rozumienie. (Zob. też wcześniejszy artykuł R. Shustermana, *Beneath Interpretation. Against Hermeneutic Holism*, „The Monist" 1990 (73), nr 2. Por. *Interpretation, Intention and Truth*, [w:] *Intention and Interpretation*). Wyraźny jest Wittgensteinowski patronat tego sposobu myślenia (L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, Frankfurt 1991; cyt. za: *Z analiz językowych rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. G. Sowinski, Kraków 1993, s. 185): „Interpretacja jest […] czymś, co jest dane w postaci znaku. Jest **tą to a tą** interpretacją w przeciwieństwie do jakiejś innej. […] Gdyby się zatem powiedziało: »każde zdanie wymaga jeszcze interpretacji«, znaczyłoby to: żadnego zdania nie można zrozumieć bez pewnego dodatku. Dzieje się to w sposób naturalny, że **objaśniam** znaki […]; nie zawsze ma to miejsce, gdy rozumiem znak! (Gdy ktoś mnie pyta, »która godzina?«, to nie zachodzi we mnie praca objaśniania, lecz po prostu reaguję na jego słowa)".

[56] R. Shusterman, *Interpretacja i rozumienie*, s. 163.

Kłopotliwą kwestię różnic między rozumieniem a interpretacją można ominąć, nie tracąc przy tym z pola widzenia tego, co dostarcza swego rodzaju zaplecza wspólnego znaczenia stanowiąc o tożsamości tekstu, przez położenie (przeniesienie?) nacisku na wewnętrzne zróżnicowanie samej interpretacji. Opartemu na wartościach domyślnych [*default*], nie sprawiającemu problemów, nie wymagającemu świadomego namysłu rozumieniu odpowiadałaby – przy takim ujęciu – włączająca się automatycznie interpretacja nienacechowana. Z interpretacjami (w różnym stopniu) nacechowanymi mielibyśmy do czynienia wówczas, gdy uruchomienie wartości domyślnych nie gwarantowałoby rozumienia, gdy pojawiłaby się refleksja o możliwości rozumienia alternatywnego względem nich czy sprzecznego z nimi[57]. Rozpoczyna się wtedy proces negocjacji znaczenia.

Kiedy spotykamy się z głosem przemawiającym z przeszłości, wiemy, że język, konwencje formalne, aura konotacji i referencji różnią się od naszych. Trzeba się ich, w mniejszym lub większym stopniu, nauczyć, sprawdzić je „w słowniku". Ody pindaryjskiej i powieści realistycznej, mimo że obie mogą najgłębiej zamieszkać w naszej obecnej, osobistej egzystencji, nie da się usłyszeć w tym samym performatywnym rejestrze[58].

Potrzeba ciągłego ponawiania „szkolnych" nakazów tego rodzaju, wydawałoby się doskonale znanych i oczywistych, świadczy o wyjątkowej mocy argumentacji podającej je w wątpliwość. Autor cytowanej powyżej wypowiedzi ma tego pełną świadomość.

Efektem automatycznego włączania stereotypowych konotacji dzisiejszej polszczyzny czy wartości domyślnych kultury współczesnej do akcji rozumienia tekstu, pochodzącego z innej niż nasza kultury, może być nie tylko nierozumienie, lecz także rozumienie błędne – przynajmniej z pewnego (profesjonalnego) punktu widzenia[59]. Profesjonalna interpretacja wymaga aktywizacji domyślnych danych tej kultury, w której tekst powstał. Wymaga uwzględnienia informacji należących do właściwej jej „kompetencji encyklope-

[57] Rozróżnienie interpretacji nienacechowanej i nacechowanej proponuje K. Jaszczołt (*Refering expressions*: *intensionality and intentionality*, [w:] *Lexical Semantics Cognition and Philosophy*, ed. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Łódź 1998). Na elementarnym poziomie – czyli na poziomie „rozjaśniania znaczeń dosłownych poszczególnych wyrazów, grup frazeologicznych i zdań" oraz „ich ewentualnych znaczeń przenośnych" (H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984, s. 171) – niewystarczalność wartości domyślnych zilustrować można prostym przykładem zaczerpniętym z rozważań T. Dobrzyńskiej (*Interpretacja wypowiedzi metaforycznych*, [w:] eadem, *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 24): „Y owi Phlegmátycy / jáko barszczykowie / rzeczy dobrych / [...] popierać y gorąco odpráwować nie mogą". Nieznajomość leksykalnych i encyklopedycznych konotacji wiązanych w szesnastowiecznej polszczyźnie z *deminutivum* od 'barszcz' sprawia, że przytoczony fragment z *Kazań* Piotra Skargi staje się właściwie nieczytelny. Konieczna jest tu zatem interpretacja nacechowana przez odwołanie się do macierzystego kontekstu.

[58] G. Steiner, *op. cit.*, s. 138.

[59] Zob. inny „szkolny" przykład – słowa Pana z *Krótkiej rozprawy...* Mikołaja Reja: „To zaż jedno ten świat rządzi, / Który za pięć groszy sądzi/" i komentarz do nich M. R. Mayenowej (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, przyp. 51, s. 159). Chodzi tu naprawdę o „pięć groszy", czyli wysokość tzw. pamiętnego, a nie o drobną, nic niewartą sumę pieniędzy. Za trochę tylko mniej szkolną ilustrację podobnego zjawiska – choć tu chodzi o konsekwencje etyczno-polityczne – uznać można tytuł powieści J. Conrada, *The Nigger of the „Narcissus"*. W brytyjskiej angielszczyźnie końca XIX w. nazwa *nigger*, podobnie jak *negro*, nie była wiązana z uwłaczającymi, rasistowskimi konotacjami.

dycznej"[60] oraz, jeśli to konieczne, autorefleksyjnego i samokrytycznego – oczywiście w granicach możliwości – eliminowania informacji podsuwanych przez „encyklopedię" aktualną i sposoby myślenia utrwalone jako własne[61] (zgodne z repertuarem założeń tyczących organizowania świata i doświadczenia podpowiadanych przez naszą sytuację, nasze kategorie symboliczno-kulturowe lub zaplecze instytucjonalne). A jest to konieczne w przypadku stwierdzenia jakichś niezgodności między tymi informacjami. W tym sensie każda taka interpretacja jest interpretacją nacechowaną. Nie znaczy to oczywiście, że sytuacja komunikacyjna wspólna kulturowo autorowi i czytelnikowi gwarantuje mu automatyczny, bezpośredni dostęp do znaczenia tekstu w interpretacji nienacechowanej. Tym bardziej że, jak powiada Clifford Geertz: „Inni — pojawiają się, nim doszliśmy do skraju wsi"[62]. Przed uleganiem złudzeniom wiązanym ze skróceniem kulturowego dystansu sugestywnie przestrzega też Derek Attridge:

> Nie powinniśmy dokonywać ostrego podziału między współczesnym dziełem sztuki i dziełem sztuki z przeszłości ani między geograficznym i kulturowym „tutaj" i „tam". Dzieło sztuki, na które odpowiadam, *zawsze* mówi do mnie z obcego kraju i odległej przeszłości (lub przyszłości). Nawet dopiero co wydana powieść opowiadająca o mieście, w którym mieszkam, i klasie społecznej, do której należę, dosięga mnie za pośrednictwem sieci językowych, rodzajowych, etycznych, społecznych, politycznych i innych jeszcze założeń i kodów, które nie należą w całości do mnie[63].

Jednakże są niewątpliwie i takie teksty, również literackie, których adekwatne zrozumienie można osiągnąć w takim właśnie, „doraźnym" trybie. Generalnie zależy ono przecież nie tylko od stopnia źródłowej, kontekstualnej obcości, ale też od rodzaju tekstu, miary konwencjonalności formy, poziomu inwencyjności i złożoności organizacji semantycznej z jednej strony; z drugiej zaś, o czym nie można zapominać – od wrażliwości, otwartości, przenikliwości, zakresu kompetencji i krytycznej samoświadomości odbiorcy. Zdolność do interpretacji nienacechowanej włączającej się automatycznie, do natychmiastowego pojmowania przynajmniej niektórych aspektów znaczenia, jest zatem także kwestią wiedzy, umiejętności, wyuczonych nawyków analitycznych, których rodowód interpretacyjny został już zapomniany. Braki w takim wykształceniu, niedostatki szeroko pojętej kompetencji, i – w związku z tym – niezdolność do przełączania kontekstów interpretacyjnych, to przecież najczęstsza przyczyna trudności czy nawet niemożności dostrzeżenia i zrozumienia przez naszych studentów tego, co nam wydaje się w niektórych utworach zrozumiałe „samo przez się" i w pewnym (niezupełnie potocznym) sensie „oczywiste".

---

[60] Zob. U. E c o, *Selekcyjne ograniczenia kontekstowe i sytuacyjne*, [w:] i d e m, *Lector in fabula*: w*spółdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 20–26.

[61] Realna możliwość krytycznej samoświadomości to kolejny cel ataków antyfundamentalizmu, bowiem jest ona wiązana (pytanie, czy słusznie?) z wiarą w jakąś neutralną, bezinteresowną perspektywę, z której krytyka taka byłaby dokonywana. Zob. np. S. F i s h, *Critical Self-Consciousness, or Can We Know What We're Doing*, [w:] i d e m, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham and London 1989. Tłumaczenie: *Krytyczna samoświadomość albo czy możemy wiedzieć, co robimy?*, przeł. A. Derra-Włochowicz; przekł. przejrzał A. Szahaj, [w:] S. F i s h, *Interpretacja, retoryka, polityka.*

[62] C. G e e r t z, *op. cit.*, s. 99.

[63] D. A r t t r i d g e, *op. cit.*, s. 82.

Z tą sferą zjawisk wiąże się kolejne rozróżnienie odnoszące się do pojęcia interpretacji jako wyjaśniania znaczeniowej, intencjonalnej zawartości tekstu, rozpoznawania jego „relewantnej izotopii semantycznej"[64], w celu jak najpełniejszego zrozumienia jego globalnego sensu. Czym innym bowiem jest, albo raczej bywa, rozumienie tego sensu dla siebie[65], czym innym zaś – czynienie go, poprzez wyjaśnianie, zrozumiałym dla kogoś albo prezentowanie komuś własnej propozycji rozumienia. Od tego, dla kogo interpretujemy, zależą w dużej mierze wykorzystywane przez nas konteksty, strategie i „języki" interpretacji[66]. Z jej pedagogiczną przede wszystkim funkcją stowarzyszone są zabiegi adaptacyjne, „oswajające" czy zawłaszczające tekst tak, by – po przełożeniu właściwych mu pojęć na pojęcia bliższe doświadczeniu odbiorcy – maksymalnie zredukować jego inność czy obcość. Sprawić, by tekst (np. z kanonu lektur szkolnych czy uniwersyteckich) w ten sposób zinterpretowany stał się (znów?) atrakcyjny dla czytelników; uczynić go interesującym z ich domniemanego punktu widzenia – oto główny cel tych zabiegów.

Inaczej rzecz się ma w przypadku zinstytucjonalizowanej, profesjonalnej interpretacji akademickiej, której również patronuje zagrażająca inności ogólna hermeneutyczna zasada jak najpełniejszego wyjaśniania, „oswajania" czy „przyswajania". W jej przypadku jednak nie trzeba na ogół przekonywać o atrakcyjności tekstu. Atrakcyjna – wnosząca do dotychczasowych odczytań utworu coś nowego, odmiennego, oryginalnego, odkrywczego – a ponadto przekonywająca winna być sama, adresowana przede wszystkim do specjalistów, interpretacja. To stanowi rację jej bytu. Tak jak rację bytu literaturoznawstwa stanowi, w dużym stopniu, zdolność dostarczania rewelatorskich, czy choćby innowacyjnych, interpretacji. Niepodobna też pominąć faktu, iż konieczność ciągłego wynajdywania czy wytwarzania nowych problemów interpretacyjnych[67] pobudza inwencję w kreowaniu stale nowych, w założeniu legitymizujących je (co najmniej przygodnie czy lokalnie), literaturoznawczych języków, koncepcji i teorii.

Te rozważania o usytuowaniu intencji autora w badaniach nad literaturą odnoszą się do profesjonalnej działalności interpretacyjnej podejmowanej w celach poznawczych (które w moim przekonaniu wcale nie kłócą się z celami estetycznymi i „przyjemnościowymi"[68]). Naturalne wydają się tu zatem częste, polemiczne i aprobatywne, odwołania do

---

[64] Zob. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco i in., *op. cit.*, s. 61.

[65] Nie zawsze wymagające wyjaśniania sobie wszystkich poziomów jego organizacji w procesie świadomego, kontrolowanego rozumowania (np. wedle schematu zaproponowanego przez H. Markiewicza w rozprawie *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*...), bo przecież nie muszą one stanowić jakiegoś szczególnego problemu do rozwiązania.

[66] Zob. J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie" 1995, nr 5.

[67] Interpretator „[u]silnie piętrzy wtedy przeszkody na drodze ku znaczeniom, które bez jego zabiegów byłyby łatwo osiągalne; zdarza się więc, że postępuje jak strażak, przebiegły i zarazem szalony, który sam wznieca pożary, by mieć potem co gasić..". (*ibidem*, *s.* 39), albo – można dodać – by pokazać, że mimo jego poświęcenia ugasić ich nie sposób.

[68] Dałabym głowę, że nawet R. Jakobson i C. Lévi-Strauss studiując Baudelaire'owskie *Les Chats* i tworząc ich słynną analizę – wzorzec strukturalistycznej akrybii – nie traktowali swego zadania jako poświęcenia w służbie nauki, tylko świetnie się przy tym bawili, *ergo*: ta praca sprawiała im przyjemność. Napisałam „nawet", bo rozprawa *„Koty" Baudelaire'a* (przeł. M. Żmigrodzka, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971) bywa wspominana jako koszmar polonistycznych lektur obowiązkowych.

Stanleya Fisha, który tę właśnie działalność uczynił jednym z głównych przedmiotów opisu. Dziwić może natomiast, że tak często przywołuję tu wypowiedzi Georga Steinera, podejrzliwego, łagodnie mówiąc, (również) wobec akademickich form „pasożytniczego", „wtórnego dyskursu"[69]. Jednakże to właśnie Steiner – przestrzegający przed lekceważeniem psychoanalizy, dekonstrukcji, poststrukturalistycznych impulsów czasu, który nastąpił „po-Słowie" – w sposób staroświecki, acz niezwykle przekonujący głosi, że warunkiem rzeczywistego spotkania z „rzeczywistymi obecnościami" wiersza, poematu, powieści jest filologiczna *cortesia*. Chodzi o „takt" i „kurtuazję percepcji": leksykalną (sprawiającą, że „zamieszkujemy w wielkich słownikach", bowiem „w trzeźwych rytuałach odbioru [...] leksykon jest, dosłownie [...], pierwszym zawierzeniem"), gramatyczno-retoryczną i semantyczną. „Ponownie pojawia się *cortesia*, nakazująca percepcji złożenie hołdu zdrowemu rozsądkowi, choć zawsze pełna skrupułów świadczących o głębokiej niepewności" w związku z limitowaną ufnością pokładaną w autorskim kontekście historyczno-kulturowym, biograficznym i intencyjnym. Odwołanie się filologii do tego kontekstu „przypomina pole minowe". Wszelako, twierdzi Steiner:

> Pretensjonalną sztucznością jest odmowa zarejestrowania, wzięcia pod uwagę [...] tego, czego możemy dowiedzieć się o życiu artysty, jako odgrywającego ważną rolę czynnika energii tego kontekstu. [...]
>
> Odwołanie się do intencjonalności, do tego, co możemy powiedzieć o zamierzeniach pisarza czy artysty, ustanawia gorsze nawet pułapki od tych, które przypisujemy wykorzystaniu biografii. [...] Struktury językowe, formalizacje sztuki i muzyki, są strukturami nieokreśloności. Intencjonalność, nawet w swej najbardziej konfesyjnej czy programowej odmianie, jest ruchem retorycznym, gramatologicznym. [...] A mimo to.
>
> Mimo iż akty recepcji i zrozumienia są w pewnym sensie fikcjami uporządkowanej intuicji, mitami rozumu, ta prawda nie usprawiedliwia odrzucenia intencjonalnego kontekstu. Tak jak absurdem jest odrzucenie jej jako fałszu, jako anarchicznie niepewnych drogowskazów kontekstowego prawdopodobieństwa i sugestii, tak samo absurdem byłoby ślepe inwestowanie w takie prawdopodobieństwo[70].

Chęci sprostania często anarchicznym wymaganiom nieustannego odnawiania znaczeń niepodobna pogodzić z filologiczną i kulturoznawczą rzetelnością i akrybią, z respektem dla materii tekstu i macierzystego kontekstu oraz z elementarnym szacunkiem dla siebie i/lub dla autora. Teksty mają przecież autorów. Zostały napisane przez kogoś, kto – co ważne – ponosi za nie odpowiedzialność. Są efektem czyjegoś intencjonalnego działania, współdecydującego o ich statusie i przedmiocie, o podstawowym zasięgu intertekstualnych odniesień, o zindywidualizowanej semantycznej organizacji i zawartości. To właściwości nadane tekstom przez autorów – przy większym lub mniejszym udziale ich świadomej kontroli – podpowiadają wybór strategii interpretacyjnej i wyznaczają granice pluralizmu interpretacyjnego. Stanowiące intencjonalny kontekst zdeterminowane kulturowo, historycznie i lokalnie zróżnicowane kategorie myślenia, normy, wzorce, konwencje, poetyki pozwalają niewątpliwie na przybliżone rozpoznanie warunków tekstowego znaczenia. Ich uruchomienie, zawsze konieczne, nie może zastąpić namysłu nad jednostkową intencją twórcy, nad jej deklaracjami, tematyzacjami

[69] Zob. *Wtórne miasto*, [w:] G. S t e i n e r, *Rzeczywiste obecności.*

[70] Wszystkie cytaty z: G. S t e i n e r, *Obecności*, [w:] i d e m, *Rzeczywiste obecności*, s. 129, 130, 139, 141–144.

i zasymilowanymi w tekstach śladami. Nie może go zastąpić zwłaszcza wtedy, gdy napotykamy na jakąś interpretacyjną trudność, możliwą do przezwyciężenia (co nie musi znaczyć: możliwą do jednoznacznego rozstrzygnięcia) jedynie dzięki odwołaniu do specyficznego autorskiego kontekstu. Namysł ów nie jest tym samym, co ślepe w intencję inwestowanie. Z przekonaniem powtarzam jednak za Stanleyem Fishem: „jeśli kogoś nie interesuje intencja, nie jest też zainteresowany znaczeniem”[71]. Dlatego pamięć o niej chciałabym – przynajmniej we własnej praktyce lekturowej – traktować, z powodów wskazanych powyżej, jako ogólną, regulatywną zasadę interpretacji. „Jeśli nie staramy się ustalić intencji, to nie interpretujemy”[72].

Pod tym względem lektura nie różni się od odbioru wypowiedzi ustnych. Niemal wszyscy pro- i antyintencyjni uczestnicy sporu twierdzą, zadziwiająco zgodnie, że adekwatne rozumienie takich wypowiedzi zasadza się na rozpoznaniu, co ktoś miał na myśli, artykułując określone słowa[73]. Jednakże nad intencjami mówców czy rozmówców zastanawiamy się (i ewentualnie pytamy o nie) tylko w takich sytuacjach, w których mamy do czynienia z czymś, co postrzegamy jako dwuznaczność, wieloznaczność, niejasność, sprzeczność czy niezdecydowanie – z czymś, co zakłóca automatyzm procesu bezpośredniej komunikacji. Za jego przybliżony, funkcjonalny odpowiednik wolno chyba uznać fakt, iż wykształcony literaturoznawczo i analitycznie sprawny czytelnik literackich tekstów, niemalże bezwiednie stosuje się do pewnych norm i reguł interpretacyjnych, czyli instytucjonalnych standardów, wykorzystując w procesie interpretacji swoją wiedzę (zbiorowy interpretacyjny konstrukt?) o poetyce historycznej oraz ograniczonym czasowo i przestrzennie kontekście dyskursywnym, w jakim badany utwór powstał[74]. I niejednokrotnie, powtórzę raz jeszcze, zdarza się, że ów kontekst nie wystarcza dla wyjaśnienia osobliwości tekstowego znaczenia. Dopiero wtedy zadanie sobie pytania o intencje autora może się wydać nieodzowne.

---

[71] S. Fish, *Stanowisko tekstualne nie istnieje*, przeł. L. Drong; przekł. przejrzał i popr. J. Mydla, „Er(r)go” nr 12, 2006, z.1, s. 106.

[72] S. Fish, *op. cit.*, s. 120.

[73] Trudno przy tej okazji nie pokusić się o przytoczenie uwagi M. Dummetta (*Język i komunikacja*, [w:] *Filozofia języka*, wyb. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1993, s. 59) tyczącej sporu o prymat poznawczych albo komunikacyjnych – związanych z intencją użytkownika – funkcji języka: „język jest z pewnością używany przede wszystkim po to, aby przyczyniać się do załatwiania naszych spraw ze światem, a nie po to, aby dawać sobie wzajemnie do zrozumienia, co dzieje się w naszych umysłach”. Jeżeli jednak chcemy dowiedzieć się, jak pisarze „załatwiają swoje sprawy ze światem” za pośrednictwem języka, nie możemy pozostać obojętni na intencje, jakimi się oni kierują.

[74] Uważam zatem, że takiemu czytelnikowi nie może się powieść lektura całkowicie dziewicza, wolna od nagromadzonej w nim specjalistycznej wiedzy. Dlatego, choć podoba mi się – co może dziwić, bo wszystko zdaje się wskazywać na to, że jestem fundamentalistką – argumentacja wyłożona przez M. P. Markowskiego w eseju *Interpretacja i literatura* oraz w odpowiedzi na zarzuty T. Kunza (*„Swój do swego po swoje”? (Kilka uwago tekstu Michała Pawła Markowskiego)*) zatytułowanej: *Nieswój po swoje* (zob. kolejno: „Teksty Drugie” 2001, nr 5; 2002, nr 1/2; 2002 nr 4; zob. też M. P. Markowski, *Przed prawem*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2), twierdzę iż nie sposób uznać interprertacji za sferę absolutnej, motywowanej etycznie, swobody. Nie wierzę, że Markowskiemu uda się przy czytaniu *Młodzika* skupić wyłącznie na fabule tej powieści, zapomnieć, kto jest jej autorem i w ogóle nie zwracać uwagi np. na „wpisane w tekst scenariusze komunikacyjne” (*Interpretacja i literatura*, s. 63), które musiałby uwzględnić, gdyby podjął decyzję o poddaniu go skrupulatnej egzegezie, a więc o wystąpieniu w roli badacza-znawcy. Siłę momentu decyzji – za każdym razem innej – co do sposobu lektury jako „momentu etycznego *par excellence*” (zob. *Nieswój po swoje*, s. 244) w przypadku swobodnego wyboru czytania nieprofesjonalnego osłabia, w moim odczuciu, przymus (tak!) gry, inscenizacji, udawania niewiedzy, który musiałabym sobie nie całkiem już dobrowolnie narzucić.

Pytając o intencje deklarujemy zarazem względne jedynie posłuszeństwo wobec dyrektywy innowacji w praktyce interpretacyjnej. Przedmiotem uwagi nie czynimy ani własnych fantazmatów wyzwalanych przez lekturę, ani znaczeniorodnych mocy stale nowych kontekstów, których (jak to się często powtarza) nigdy nie można domknąć, ani samego zdekontekstualizowanego tekstu i jego nieograniczonej produktywności semantycznej, ani też historycznych – lecz anonimowych – konwencji i strategii leżących u jego podstaw. Tym, co nas interesuje, nie jest już tekst czy zdepersonalizowana wypowiedź, ale wypowiedź czyjaś, napisane przez kogoś, w jakimś miejscu i czasie dzieło literackie.

Proponowane rozróżnienie jest bardziej i zarazem mniej prostoduszne niż opozycja dzieło/tekst, podważana – jak odnotowuje Ryszard Nycz – przez dekonstrukcjonistów w imię praw „ogólnie pojętej tekstualności (nieobecność, dystans, różnicująca gra śladowych znaczeń w intertekstualnej sieci)". Nie chodzi tu bowiem o przeciwstawienie „między dziełem (*ergon*) jako duchową całością, zamkniętą, spójną i harmonijną, wyrażającą wiernie intencję autora i kształt przedstawionego świata – a tekstem, jako niedoskonałym zapisem, utrwalającym jedynie grafemiczno-brzmieniowo-znaczeniowy schemat dzieła i odciętym od bezpośrednich związków z podmiotem i światem"[75].

Mówiąc o dziele, opowiadam się za jego ujęciem zrelatywizowanym historycznie, czyli uwzględniającym zaplecze kulturowe tekstu i autorski kontekst świadomości estetycznej oraz światopoglądowych przesłanek poetyki, rekonstruowanych na podstawie utworów artystycznych i dostępnych świadectw paratekstualnych[76]. Znaczy to ni mniej, ni więcej, jak tylko... doszukiwanie się całości (nawet duchowej), zamkniętości i koherencji – czy ściślej idei tych jakości – tam jedynie, gdzie jest to uzasadnione aktualno-kategorialną intencją twórcy, a nie podporządkowywanie interpretacji jakiemuś z góry przyjętemu modelowi dzieła nakazującemu – na mocy określonych pryncypiów i konwencji doktrynalnych – na przykład: uspójnianie niespójnego albo destrukturalizację strukturalnego czy organicznego, postmodernizowanie modernistycznego itp.

Za bardzo istotne uważam w związku z tym zawężenie przywoływanego tu nieustannie pojęcia kultura tak, by mogło ono połączyć to, co społeczne, z tym, co jednostkowe oraz o pozostawienie choć odrobiny miejsca dla jednostkowej przestrzeni nie całkiem zdeterminowanej czynnikami zewnętrznymi. Chodzi mi tu zatem o uniknięcie skrajnego kulturowego, a więc społecznego, determinizmu w definiowaniu podmiotu, charakterystycznego dla większości ujęć kulturalistycznych. Widzę taką szansę w pojęciu idiokultura. To ona (jako korelat zindywidualizowanych Wittgensteinowskich „form życia" i odpowiadających im zindywidualizowanych „gier językowych") stanowi rzeczywiste zaplecze jednostkowej intencji autorskiej – jej najbliższy kontekst. Attridge posługuje się tym pojęciem „w odniesieniu do […]

[75] R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 47–48.

[76] Zob. P. Livingston, *From Text to Work*, [w:] *After Poststructuralizm: Interdisciplinarity and Literary Theory*, ed. N. Easterlin, B. Riebling, Evanston 1993.

ucieleśnienia w pojedynczej jednostce rozpowszechnionych norm i sposobów zachowania", które „zawsze pozostaje […] niepowtarzalną konfiguracją", choć „można dzielić dużą część swojej idiokultury z innymi grupami". Fragmentarycznie, w jakimś określonym wymiarze czasowym, „może ona pozostawać niezmienna", ale „zbiór jako całość jest z konieczności niestabilny i podatny na zmiany"[77]. Ten element jej charakterystyki chroni przed schematycznym sytuowaniem autora w ramach jakiejś urojonej, monolitycznej formacji dyskursywnej. Wskazuje też na to, co sprawia, że znaczenia dzieła będącego zawsze wytworem jakiejś niepowtarzalnej idiokultury, która nigdy nie jest nam dostępna w całości, są jednak w jakiejś mierze osiągalne. „Idiokultura czytelnika – pisze Attridge – jest popękana i pełna napięć, a zatem otwarta na inność"[78].

Tekst to twór intencjonalny, powołany do istnienia przez j a k i ś intencjonalny podmiot – nie ma tekstu bez fundującej go c z y j e j ś intencji. Tekst może mieć różne znaczenia w zależności od intencji, jaką mu w sposób mniej lub bardziej interesujący i/lub przekonywający przypiszemy. To założenie można, za R. W. Gibbsem, nazwać „kognitywną przesłanką intencjonalistyczną" czy – korzystając z propozycji Dereka Attridge'a również związanej z przekonaniem, że „u podstaw doświadczenia sensowności w lekturze jakiegokolwiek tekstu" leży założenie czytelnika o celowości przedłożonych mu zdań – uznać je za „efekt intencjonalności"[79]. Takie rozumienie intencji sytuuje ją w perspektywie antropologicznej, a nie filozoficznej czy psychologicznej.

Dzieło-wypowiedź to tekst „autoryzowany". Z racji osadzenia go w niepowtarzalnej idiokulturze – „w depozycie […] osobistych historii uczestniczących w wielu niedookreślonych i często zwalczających się obszarach kultury, mieszających się ze sobą lub osadzających się w sobie"[80], które usiłujemy rozpoznać – zakres swobody w przypisywaniu mu intencji jest znacznie bardziej ograniczony. Odwoływanie się przy próbach ustalania autorskiego znaczenia do pojęcia idiokultura to warunek obrony indywidualnej intencji przed rozpuszczeniem jej w anonimowych kulturowych grach językowych[81].

---

[77] D. A t t r i d g e, *op. cit.*, s. 39–40.

[78] *Ibidem*, s. 120. „Nie powinniśmy jednak – zastrzega – myśleć o idiokulturze przede wszystkim w perspektywie psychologicznej, choć ma ona psychologiczne manifestacje; powodem wprowadzenia tego terminu była możliwość mówienia o podmiocie jako o węźle w określonym zbiorze nieciągłych i heterogenicznych sieci". Ponadto: „jednostka nie *wyczerpuje się* w idiokulturze; to znaczy jestem czymś więcej niż sumą części przyswojonych przeze mnie systemów kulturowych" (s. 40).

[79] Żob. D. A t t r i d g e (*op. cit.*, s. 142–143), który z jednej strony zastrzega, iż „[m]amy tutaj do czynienia wyłącznie z wnioskowaniem po fakcie: nie ma możliwości powrotu do intencji »jako takiej«, z drugiej zaś konstatuje: „Pytanie »Co autor chciał przez to powiedzieć?« jest pytaniem nieuniknionym, niezależnie od naszych złożonych argumentów na temat błędów intencji [*fallacies of intentionalism*] – nie powinno ono jednak sugerować dostępności odpowiedzi w jakimś wymiarze uprzednim w stosunku do dzieła" (*ibidem*, s. 147), zatem odnoszącym się do intencji „jako takiej" rozumianej psychologicznie jako zamiar bytujący w umyśle twórcy.

[80] *Ibidem*, s. 120.

[81] W *Zamknięciu* swojej książki *Piszę, więc jestem* (Kraków 1993, s. 108) S. J a w o r s k i przywołuje konstatującą „odejście od ograniczeń strukturalizmu" wypowiedź Th. Pavla ze wstępu do *Fictional Worlds*: „*centralność tekstu* doprowadziła do dewaluacji szacownego pojęcia dzieła. Dzieła są wytwarzane przez rzemieślników, bądź artystów, podczas gdy teksty wynikają z gier językowych, niezależnych od intencji indywidualnej. Autor znika, ustępuje miejsca skrybie bez twarzy, poprzez którego język rozwija swoje wirtualności tekstowe". „Wirtualności kulturowe" mogą być dla indywidualnej intencji nie mniejszym zagrożeniem.

* * *

Aby zilustrować różnicę między dziełem a tekstem, a ściślej między znaczeniem dzieła i znaczeniem tekstu, posłużę się w funkcji argumentu dwoma całkowicie odmiennymi przykładami literackimi. Pierwszy utwór uznawany jest przez niektórych badaczy za rodzaj tematyzacji tego właśnie zagadnienia; drugi – narzuca się z racji powszechnej wśród interpretatorów zgody co do „właściwego" jego odczytania, niesprzecznego w moim przekonaniu z intencją autorki, ale wcale nieoczywistego ze względu na strukturę semantyczną dyskursu oraz konwencje, które można by całkiem zasadnie uznać za warunek aktywności tej struktury.

Argument z *Pierre Menarda, autora „Don Kichota"*

Na czym polega Borgesowski paradoks *Pierre Menarda* (jako) *autora „Don Kichota"*? Zapewne jego źródłem jest wartościująca interpretacja gestu powtórzenia, które – poddane rewaloryzacyjnemu działaniu odmiennego kontekstu oraz odmienionych przez ów kontekst funkcji – przekracza własne granice i przestaje być li tylko powtórzeniem. Ważną rolę odgrywa też to, co zostało w ten sposób powtórzone i nie powtórzone zarazem; wszak bohater opowiadania nie kopiuje i nie imituje *Don Kichota*, lecz stwarza od nowa „pod względem słownym identyczne" <43>[82] z tekstem Cervantesa fragmenty (jego?) dzieła. Ta „replika okazuje się nowym oryginałem, prawdziwy oryginał zaś – rearanżacją socjolektów i obiegowych formuł"[83]. Pierre Menard nie mógł swojego *Don Kichota* od nich uwolnić, ale to, co w pierwowzorze jawi się jako naturalne, w rearanżacji dokonanej przez niego naznaczone byłoby „pewną afektacją", sztucznością będącą najprawdopodobniej wynikiem samoświadomego posługiwania się cudzą i pod każdym względem obcą mową. Odmienną niż w tekście źródłowym waloryzację zyskać by tutaj musiały także rozliczne odniesienia, chociażby do nieustannie komentowanych przez bohatera (którego Cervantes wyposaża w swoją własną wiedzę literacką) rycerskich romansów. Nadmierne zaś w nich rozczytanie – jedyna wedle tego autora przyczyna obłędu bohatera – mogłoby w nowej wersji jego losów okazać się niewystarczające. Ewentualni „menardyści" nie wiedliby też z pewnością sporów co do charakteru częstych w *Don Kichocie* numer 1, i z konieczności powtórzonych w *Don Kichocie* numer 2, błędów erudycyjnych (np. w lokalizacji cytatów czy przypisywaniu autorstwa), lecz traktowaliby je zgodnie jako zamierzone przez autora – erudytę właśnie – elementy jego strategii.

---

[82] J. L. B o r g e s, *Pierre Menard, autor „Don Kichota"*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] i d e m, *Fikcje*, Warszawa 1972; liczba w nawiasie oznacza numer strony, z której pochodzi przytoczenie.

[83] R. N y c z, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 66.

Hipotetyczny tryb powyższych uwag to jedyna forma, w jakiej mogą być one wyrażone. I jakkolwiek trudno się nie zgodzić, że przysługuje on w większej lub mniejszej mierze wszystkim odnoszącym się do literatury twierdzeniom, to tutaj nie są one świadectwem „powątpiewania metodologicznego", lecz nieuchronną koniecznością. Po pierwsze bowiem próbuje się tu orzekać o czymś, czego faktycznie nie ma. Wszak Pierre Menard i jego dzieło to projekty literackiej fikcji; tak, jak u Cervantesa projektem fikcji jest Sidi Hamet Ben Engeli – autor *Historii Don Kichota z Manczy.* Po drugie, nawet jeśli zawiesi się wiedzę o Borgesowskiej mistyfikacji i potraktuje owe projekty fikcji jako niezależne „byty" (a właśnie na tym poziomie semantycznym paradoks drugiego *Don Kichota* jest najczęściej rozważany[84]), okazuje się, że ten drugi *Don Kichote* też właściwie nie istnieje. Przecież z przeciwstawionego „widzialnemu" dziełu Pierre Menarda dzieła „ukrytego" (składającego się z IX, XXXVIII i części XXII rozdziału *Don Kichota)* „nie ocalał żaden brulion" <40>. Menard albo „darł tysiące stronic rękopisu" <44>, albo „robił z niego wesołe ognisko" <45>, co było konsekwentną manifestacją jego skrajnych poglądów o bezużyteczności wszelkich twórczych, czy to filozoficznych, czy to literackich, zatrudnień. Jednakże fakt, iż *Don Kichote* numer 2 nie zachował się nawet we fragmencie, nie uniemożliwia paradoksalnie poddawania go wszechstronnym procedurom analitycznym, bowiem w naszej dyspozycji pozostaje nienaruszony i tożsamy z nim tekst *Don Kichota* pierwszego[85]. Wobec tego parcjalna fragmentaryczność dzieła Pierre Menarda, sfingowana przez Borgesa jako naturalny i smutny rezultat niemożności jego ukończenia z powodu śmierci autora, jawi się tutaj jako znak pusty, wiodący donikąd[86]. Fakt, iż gdyby Menard nie zniszczył efektów swojej pracy, mielibyśmy do czynienia z fragmentami, ma tu takie tylko znaczenie, że mogą one pełnić względem całości synekdochiczną (*pars pro toto*) funkcję reprezentowania. W świetle zamiaru napisania owej całości można czytać „*Don Kichota* – całego *Don Kichota* – jak gdyby pomyślał go Menard" <41>. Być może dlatego wiedza o tym, którego tomu dotyczą już napisane fragmenty, dana jest jako w gruncie rzeczy nieistotna jakby mimochodem – dopiero za pośrednictwem analizowanych przez jego komentatora cytatów.

Właśnie ów zamiar jest tu najważniejszy. „Menardowi – powiada John Barth – wystarczyłoby p r z y p i s a ć sobie autorstwo powieści, by z intelektualnego punktu

[84] O tym aspekcie Borgesowskiego paradoksu wspomniał G. D e l e u z e w *Przedmowie* do *Różnicy i powtórzenia* (przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 24–25) przy okazji uwag o potrzebie odnowy pisarstwa filozoficznego. „Należałoby umieć opowiedzieć prawdziwą książkę z wykładem minionej filozofii w taki sposób, jak gdyby chodziło o książkę zmyśloną i fikcyjną. Wiadomo, że w opisywaniu fikcyjnych książek celuje Borges. Posuwa się jeszcze dalej, gdy naprawdę istniejącą książkę, na przykład *Don Kichota*, traktuje tak, jak gdyby chodziło o książkę fikcyjną odtworzoną przez fikcyjnego autora, Pierre'a Menarda, którego traktuje z kolei jako postać autentyczną. W tej sytuacji korelatem najwierniejszego, najdokładniejszego powtórzenia jest maksymalna różnica [...]". Jednakże dla pomysłu, że „urealnianiu" Menarda towarzyszy wtórna „fikcjonalizacja" Cervantesa i książki pod tytułem *Don Kichot*, nie ma w Borgesowskim tekście żadnego uzasadnienia.

[85] Jedyną w i d z i a l n ą różnicą między tymi tekstami byłby – swoiście uzasadniony – brak „autobiograficznego prologu do drugiej części *Don Kichota.* Włączenie tego prologu oznaczałoby stworzenie drugiej postaci Cervantesa, ale oznaczałoby również przedstawienie *Don Kichota* jako funkcji tej postaci, a nie Menarda. Ten, oczywiście zrezygnował z łatwizny" (J. L. B o r g e s, *op. cit.*, s. 40).

[86] Por. K. B a r t o s z y ń s k i, *O fragmencie*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 76–77.

widzenia stworzyć nowe dzieło sztuki"[87]. Całą bowiem argumentację włożoną w usta narratora opowiadania o Pierre Menardzie, której celem jest uzasadnienie absurdu powziętego przez bohatera zadania jako działania sensownego, potraktować można w sposób chyba uprawniony jako ilustrację tezy, iż tym, co sprawia, że jego *Don Kichote* jest „subtelniejszy" <42>, „bardziej dwuznaczny" i „nieskończenie bogatszy" <43>, a w każdym razie zdecydowanie różny od *Don Kichota* Cervantesa, jest – i n t e n c j a a u t o r a . Chodzi tu zarówno o jej aspekt wirtualny, jak i aktualny możliwy do rozpoznania dzięki specyficznemu autorskiemu kontekstowi. Problem abstrakcyjnego znaczenia samego tekstu (*Don Kichota*) ulega zatem zawieszeniu (albo nawet unieważnieniu), ponieważ porównywane są właśnie dwa różne znaczenia autorskie, a więc skonkretyzowane.

Jeśli – jak to w konkluzji uczynił narrator opowiadania – umieści się sens przypisanego Menardowi zamysłu jedynie w (być może nieświadomym)[88] projekcie aleatorycznej lektury[89] lub samorozpleniających się sensów, to przypieczętowana w ten sposób zostanie faktyczna zbędność całego karkołomnego przedsięwzięcia. Wcześniej przecież ten sam narrator uznał za trywialne zarówno czarowanie pomysłem, że „wszystkie epoki są jednakowe", jak i odkrycie, że „są różne" <39>. Trywialne byłoby więc również ograniczenie się tylko do demonstrowania możliwej różnorodności odczytań, a nawet „nieodczytań" Cervantesa w myśl dekonstrukcyjnej w gruncie rzeczy „techniki zamierzonego anachronizmu i błędnych atrybucji" <45>. Tym bardziej, że wszystko wskazuje na to (i jest to kolejny paradoks), że *Don Kichote*, do którego miał pierwotnie dojść Pierre Menard – nie przez identyfikację z Cervantesem, lecz „poprzez doświadczenie Pierre Menarda" <40> – miał być właśnie takim *Don Kichotem*, jakim mógł go też pomyśleć Miguel de Cervantes Saavedra.

W przytaczanych przez narratora wypowiedziach zmarłego pisarza o dziele jego poprzednika nie widać żadnych śladów uwznioślających je interpretacji[90] – uwznioślających choćby przez doszukiwanie się w szaleństwie „rycerza o smętnym obliczu" ujmowanego symbolicznie tragizmu czy mądrości. A przecież, jak pisał Erich Auerbach, „[n]iewielu znalazłoby się miłośników literatury, dla których bohater ten nie kojarzyłby się z wyobrażeniem jakiejś wielkości idealnej; co prawda absurdalnej, awanturniczej, groteskowej, lecz zarazem właśnie idealnej, niezłomnej i bohaterskiej. Zwłaszcza od czasów romantyzmu pogląd taki stał się nieledwie powszechny, a nie podważyła go

[87] *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 145.

[88] Zob. J. L. B o r g e s, *op. cit.*, *s.* 45.

[89] Projekt taki zawarł też Borges w eseju poświęconym twórczości Hawthorne'a; zob. *Nathaniel Hawthorne*, przeł. Z. Chądzyńska, [w:] J. L. B o r g e s, *Antologia osobista*, Kraków 1974, s. 168–169.

[90] Menard jest świadom mitu, w który przerodziło się dzieło Cervantesa, ale podobnie jak sam Borges jest w stanie odróżnić ten, któremu zawierzył Don Kichote i który stał się podstawą przeciwstawienia sobie dwóch światów: świata szaleństwa i świata fundamentalnej rzeczywistości życia codziennego w XVII-wiecznej Hiszpanii, od tego, którego istnienia nie podejrzewali ani autor, ani „wyśniony" przezeń bohater, i który powstał w lekturach – w procesie zacierania się tych różnic. Zob. J. L. B o r g e s, *Przypowieść o Cervantesie i Don Kichocie*, [w:] i d e m, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974, s. 34–35.

także krytyka filologiczna, usiłująca wykazać, iż Cervantes bynajmniej nie miał na celu wywołania takiego efektu"[91]. Dla Menarda, nie respektującego jak się zdaje nawet subtelnych interpretacji Miguela de Unamuno[92] i Ortegi y Gasseta[93], *Don Kichote* „był przede wszystkim przyjemną książką" <44>, „spontanicznym dziełem" <42> powstałym dzięki „bezwładności języka i inwencji" <42>[94]. Tekst zaś napisany przez niego – mozolną (re?-)konstrukcją, kunsztowna grą wypływającą z całkowicie różnych niż u Cervantesa przesłanek formalnych, estetycznych i psychologicznych czy antropologicznych.

Teksty Cervantesa i Menarda są takie same, ale to właśnie owe odmienne przesłanki, i one przede wszystkim, a nie tylko zmieniony zakres czytelniczego horyzontu, sprawiają, że każdy z nich znaczy co innego. O różnicy między nimi decydują odmienne konteksty generowania, implikujące właściwe im konteksty rozumienia, określone nie tylko historycznie. Chodzi tu m.in. o niejednakowy zakres mediacji intertekstualnej, w którym na pierwszym miejscu umieścić by trzeba inne dzieła naszych

---

[91] E. Auerbach, *Zaczarowana Dulcynea*, [w:] idem, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 101–102. Charakterystyczna jest tu opinia W. Szkłowskiego (*Jak jest zrobiony „Don Kichote"*, [w:] *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971, s. 76) – „W zamierzeniu Cervantesa Don Kichote miał być głupcem: »Słońce wznosiło się tak szybko i tak prażyło, że niewątpliwie byłoby mu roztopiło mózg, gdyby choć trochę go zostało«". Romantyczne interpretacje dzieła Cervantesa omówił A. J. Close w książce *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge 1978. E. Bronson natomiast, w artykule *The Death of Cervantes and the Life of „Don Quixote"* ([w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport CT – London 2002) przekonuje, że intencją Cervantesa było pozostawienie kwestii oceny jego bohatera otwartą. Na długo przed rozmaitymi nowoczesnymi konceptami teoretycznymi i artystycznymi, twórca *Don Kichota* „eksperymentował z ideą znikającego autora i prowokował czytelnika do ciągle nowych sposobów interpretacji tekstu" (*ibidem*, s. 208). Świadczy o tym narracyjna struktura powieści. Zapośredniczone przez tłumacza z języka arabskiego opowiadanie o Don Kichocie funkcjonuje w niej na prawach rozbudowanego przytoczenia. Ekstradiegetyczny narrator ramowy występuje tu przede wszystkim w roli czytelnika cudzego, niezbyt – jak twierdzi – wiarygodnego rękopisu. Nie rości sobie pretensji do „autoryzacji" tego tekstu i nie dostarcza żadnych przesłanek, na mocy których można by uznać, że podziela prezentowany w nim punkt widzenia. Jednoznaczna odpowiedź na pytanie, kim był wg Cervantesa Don Kichote: „bohaterem" czy „idiotą", nie jest możliwa (zob. też J. J. Allen, *Don Quixote, Hero or Fool: A Study in Narrative Technique*, Gainesville 1979; R. El Saffar, *Distance and Control in Don Quixote*, Chapel Hill 1975). Sugestia otwarcia na niekonkluzywne lektury [*open-ended intentions*] zawarta jest zatem w strukturze utworu.

[92] M. de Unamuno, *Życie don Kichota i Sanczy* (1905). W autokomentarzu (*Konkluzja. Don Kichote i tragikomedia współczesnej Europy*, [w:] idem, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. Henryk Woźniakowski, Kraków 1984, s. 332) do *Życia don Kichota*, Unamuno wyznał: „Napisałem tę książkę, aby ponownie przemyśleć Don Kichota wbrew cervantystom i erudytom, aby przywrócić życie dziełu, które dla większości było i jest nadal martwą literą. Cóż mnie obchodzi, co Cervantes chciał czy nie chciał przez to powiedzieć, a co rzeczywiście powiedział? Żywym jest to, co ja odkrywam w tym dziele, niezależnie od tego czy Cervantes powiedział to, czy nie, co ja w nim czytam, wczytuję weń czy zeń wyczytuję, co czytamy w nim wszyscy. W ten sposób chciałem wytropić naszą filozofię". Oczywiste występowanie Cervantesa – w imię rozumu i zdrowego rozsądku – przeciw Don Kichotowi i jego burleskowo-komicznemu szaleństwu, świadczy zatem tylko o tym, że dzieło przerosło autora, który nie zrozumiał poetyckiej wielkości swego bohatera. W nowoczesnej wersji opowieści o jego życiu (zob. idem, *Vida de Don Quichote y rancho*, Madrid 1966), pogodzony z rzeczywistością i uśmiercony zostaje tylko Alonso Quijano. Don Kichot natomiast ocala swój projekt osiągając nieśmiertelność.

[93] *Medytacje Don Kichota* (1914).

[94] E. Auerbachowi (*op. cit.*, s. 118–120) również dzieło Cervantesa „wydaje się pogodną zabawą", powołaną do życia mocą wyobraźni, nieograniczonej inwencji, spontaniczności obrazowania. Por. A. J. Close, *„Don Kichote" and the Intentionalist Fallacy*, [w:] *On Literary Intention. Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976, s. 174–192.

autorów[95]. Nie bez powodu informację o „bohaterskim" projekcie francuskiego symbolisty poprzedza długa lista pozostawionych przezeń, dość dziwnych, prac. Oczywiście przestrzeń między tymi dwoma tekstami *Don Kichota* jest szczelnie wypełniona. Ale dzieli je nie tylko to, co dokonało się w trzechsetletniej historii.

Uprawnione jest chyba przypuszczenie, że gdyby ktoś podobny Menardowi napisał drugiego *Don Kichota* w wieku XVII, to i ten *Don Kichote* różniłby się od pierwowzoru. Różnica ta zostałaby dostrzeżona już przez najbardziej wnikliwych spośród ówczesnych czytelników (jeśli znaleźliby się tacy, którzy z góry nie uznaliby autora za plagiatora lub szaleńca i zechcieli się zapoznać z jego dziełem), tak jak dostrzeżona została przepaść między dziełem Cervantesa a apokryficzną opowieścią tego, który ukrywał się pod pseudonimem licencjata Alonza Fernandeza de Avellaneda z Tordesillas. Można by też wyobrazić sobie polskiego *Don Kichota*, napisanego np. przez współczesnych Menardowi: Karola Irzykowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego czy nawet Stanisława Brzozowskiego. Za każdym razem taki sam tekst stanowiłby podstawę odmiennych dzieł sztuki, ponieważ miałyby one innych autorów[96]. Projekt „wymazania samego siebie", wiązany z napisaniem takiego samego tekstu, jest z góry skazany na niepowodzenie. Dlatego właśnie, mimo iż „stworzenie czegoś nowego jest niemożliwe; równie niemożliwe jest nietworzenie nowości"[97].

Bez uwzględnienia (rekonstruowanego tutaj głównie na podstawie danych zewnętrznych) aspektu wirtualnie intencjonalnego – zdaje się zatem mówić Borgesowski narrator – znaczenie tekstu pozostałoby, w niektórych przynajmniej przypadkach,

---

[95] W ten sposób charakteryzują pomysł Borgesa: G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 29 i J. Levinson, *Intention and Interpretation. A Last Look*, [w:] *Intention and Interpretation*, s. 238–239.

[96] Tak przedstawiają Borgesowski koncept: G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990, s. 42, 77–78, 178–179 oraz *Work and Text*, „Mind", vol. 100 (1991). W filozoficznej dyskusji sprowokowanej tym konceptem zabrali głos, w podobnym na ogół duchu, m.in.: A. Danto (*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA 1981, s. 33–39), który nazwał pomysł Borgesa (s. 33) „oszałamiającym wkładem w ontologię sztuki" i D. Davies, *Works, Texts, and Contexts: Goodman on the Literary Artwork*, „Canadian Journal of Philosophy", vol. 21 (1991), nr 3, s. 331–45. P. Michałowski (*Wypisy z „Księgi piasku"*, „Literatura na Świecie" 1988, nr 12, s. 260) całkowicie niesłusznie przypisał tę wykładnię wyznawcom biografizmu. Zob. też C. Z. Elgin i N. Goodman, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis 1988, s. 48–66; A. R. Mele, P. Livingston, *Intentions and Interpretations*, „Modern Language Notes", vol. 107 (1992), nr 5, *s.* 943; M. Wreen, *Once is not Enough*, „British Journal of Aesthetics" 1990, nr 30, s. 149–58; R. W. Gibbs, Jr, *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge 1999, s. 335; P. Livingston, *Texts, Works, Versions (with reference to the intentions of Monsieur Pierre Menard)*, [w:] idem, *Art and Intentions.* Odmienny zazwyczaj punkt widzenia prezentowany był w rozprawach na temat intertekstualności, gdzie szczególnie często przywoływano *Pierre Menarda.* Zob. m.in.: G. Genette, *op. cit.*, s. 29, 311–312, 361, 440, 449, 548, 558; E. Kraskowska, *Intertekstualność a przekład*, [w:] *Między tekstami*, *s.* 143; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 214; R. Nycz, *op. cit.*, *s.* 66; M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4, s. 199. S. Balbus w ostatnich zdaniach swojej książki *Między stylami* (Kraków 1993, s. 386)) stwierdza: „Literacki żart Borgesa jest jednym z najbardziej przenikliwych eksperymentów konceptualnych w dziedzinie teorii literatury. Zwłaszcza każdy intertekstualista powinien rozpoczynać swoje badania od jego przemyślenia". O *Pierre Menardzie* pisał też M. P. Markowski (*Przekład jako 'simulacrum'*, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8–9, s. 398), według którego utwór ten „opowiada [...] dwie historie o paradoksie tłumaczenia: pierwsza dotyczy relacji między oryginałem a kopią, druga mówi o nieprzekładalnym pomieszaniu języków".

[97] A. Melberg, *Imitación Cervantesa*, [w:] idem, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balwierz, Kraków 2002, s. 73, 106.

nieokreślone czy raczej w zubażający sposób niedookreślone. Tak na przykład, naturalna u Cervantesa a zadziwiająca w *Don Kichocie* Pierre Menarda – współczesnego Bertrandowi Russelowi i znającego zapewne słynne dzieło Juliena Bendy[98] – polemika „z tymi, którzy twierdzą, że pióro wyższe nad oręż"[99] nie może być, zdaniem komentatora, przekonywająco uzasadniona jedynie wpływem Nietzschego. Konieczne okazuje się odwołanie do, znanego już z wcześniejszej pracy Menarda, zwyczaju „głoszenia idei ściśle sprzecznych z jego własnymi" <42>[100]. Komentatorowi nie starcza jednak przenikliwości czy dobrej woli, by podobny pod pewnymi względami zabieg zaobserwować u Cervantesa. Wygłoszoną przezeń opinię o historii jako matce prawdy[101] – powtarzającą w zasadzie znane formuły zaczerpnięte ze starożytności i średniowiecza[102] – interpretuje bowiem jedynie jako retoryczną tej pierwszej pochwałę, podczas gdy kontekst, w jakim owa wypowiedź się pojawia, uwyraźnia jej impuls parodyjny czy nawet burleskowy. Wszak poprzedza ją zapewnienie o prawdziwości relacji przedstawionej przez historyka Hameta Ben Engelego, której „autor był Arabem, a właściwością tej nacji jest skłonność do łgarstwa"[103].

Cervantes chce zatem, byśmy dzieje Don Kichota potraktowali jako zapis historyczny (podobnie jak Don Kichote traktuje opowieści o błędnym rycerstwie, przytaczając mocne argumenty na jego istnienie[104]), a zarazem podważa wartość tego zapisu, ale nie jego autentyczność. W konsekwencji zdaje się podawać w wątpliwość rzekomo niepodważalny status prawdy historycznej i samej rzeczywistości. „Menard, współczesny Williamowi Jamesowi – pisze Borges – nie określa historii jako badania rzeczywistości, ale jako jej źródło. Prawdą, dla niego, nie jest to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło" <44>. Intencją Menarda mogłaby być zatem – i to decydowałoby o odmienności od pierwowzoru – rezygnacja z charakterystycznego dla Cervantesa wartościowania światów, czy w terminologii Williama Jamesa – mikroświatów rzeczywistości[105], którym przypisywana jest własność bycia prawdziwymi, oraz z uzgadnia-

[98] *La trahison des clercs* (1927).

[99] M. de Cervantes Saavedra, *Przemyślny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A. L. Czerny, Z. Czerny, Warszawa 1955, cz. I, *s.* 383. „Nigdzie indziej nie urzeczywistniono w sposób tak błyskotliwy syntezy życia wśród Muz i życia wojskowego, jak uczyniono to w Hiszpanii doby rozkwitu w XVI i XVII w. – wystarczy tu wspomnieć bodaj Garcilaso, Cervantesa, Lopego de Vega i Calderona. Wszyscy oni byli poetami biorącymi udział w wojnach. […] Aczkolwiek Don Quixote w swym słynnym wywodzie (I, 37) daje pierwszeństwo rzemiosłu wojennemu nad studiami, to jednak w innym urywku tego romansu (II, 6) *armas y letras* uznane zostały za dwie równorzędne drogi zdobycia czci i zamożności" – odnotowuje E. R. Curtius (*Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, wyd. II, s. 186–187) zdając sprawę z historii toposu *sapientia et fortitudo.* Nawet złagodzona wersja stanowiska reprezentowanego przez Cervantesa wydaje się trudna do uzgodnienia z domniemanymi poglądami Menarda.

[100] Co (post)modernizujący Borgesa A. Melberg (*op. cit.*, s. 73) określa jako charakterystyczny już dla „widzialnego" dzieła Menarda, a w jego dziele „ukrytym" doprowadzony do skrajności, „rzucający się w oczy brak związku między podmiotem, językiem a znaczeniem".

[101] Zob. *ibidem*, s. 87.

[102] Część z nich przytacza R. Nycz w rozprawie: *Tezy o mimetyczności*, [w:] *Tekstowy świat*, przypis 4, s. 251.

[103] M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, cz. I, s. 87.

[104] *Ibidem*, *s.* 492 i n.

[105] Wyłożone w *The Principles of Psychology* koncepcje różnych porządków rzeczywistości wykorzystał w swoim eseju o powieści Cervantesa A. Schütz, *Don Kichot i problem rzeczywistości*, przeł. D. Lachowska, „Literatura na Świecie" 1985, nr 2, s. 246–268.

nia przysługujących im niewspółmiernych i równie problematycznych schematów interpretacyjnych; powstrzymywanie się od dokonania wyboru na rzecz mikroświata codzienności i zdrowego rozsądku.

Poświęciłam tak wiele uwagi opowiadaniu Borgesa, ponieważ autor ten przedstawiany jest zazwyczaj (zwłaszcza, gdy chce się zilustrować jakiś własny lub cudzy aprobowany pogląd wyjętym z jego pism cytatem) w konwencji zupełnie różnej od tej, która została tu zarysowana. Nienowa „teza, że wszyscy autorzy są jednym autorem"[106], nieskończony i pozostawiony wyłącznie w gestii czytelnika proces odnawiania znaczeń, unicestwiające podmiotowość przeświadczenie, „że wszystko jest napisane"[107], że „język jest zestawem cytatów"[108], wreszcie lustrzano-labiryntowa perspektywa uniwersalnego intertekstu powszechnej „biblioteki Babel" – oto pomysły uznane za najbardziej inspirujące, bo podatne na uzgodnienie z czymś, co można by nazwać (w grubym rzecz jasna uproszczeniu) nieogarnioną, anonimową przestrzenią intertekstualną z postmodernistycznej wizji literatury i poststrukturalistycznej wizji literaturoznawstwa. Z tworzących strukturę sprzeczności składników paradoksu *Pierre Menarda, autora „Don Kichota"* interpretatorzy – intencjoniści i antyintencjoniści – wybierają takie, które pasują do ich koncepcji, przemilczają zaś nie pasujące.

Także ja, próbując jedynie dociekać wewnętrznie sprzecznych intencji Pierre Menarda, którego wypowiedzi są w tekście przytaczane, oraz intencji narratora, zataiłam – w celu sprawniejszej prezentacji lansowanej przeze mnie hipotezy interpretacyjnej – narzucające się już przy pierwszej lekturze opowiadania spostrzeżenie o ironicznym dystansie, z jakim osoba narratora traktowana jest przez podmiot autorski[109]. Zataiłam też przypuszczenie, że przewrotna manifestacja zdecydowanie pozytywnej opinii, jaką Pierre Menard miał o swoim przyjacielu Valéry'm może obejmować również jego lekceważące poglądy na temat „prawdziwego" – autorskiego sensu tekstu, a to obalałoby twierdzenie o decydującej roli intencji autorskiej w procesie różnicowania znaczeń pierwszego i drugiego *Don Kichota.* Prawdopodobna jest również i taka hipoteza, że Pierre Menard uznający – jak chciał narrator opowiadania – prawomocność nieskończonej wielości interpretacji zdolnych do odnowienia semantycznego potencjału utworu ograniczał, tak jak wielu twórców rzeczywistych (a inaczej niż Paul Valéry), zakres czytelniczej swobody w odniesieniu do swego własnego dzieła[110].

---

[106] J. L. B o r g e s, *Kwiat Coleridge'a*, przeł. Z. Chądzyńska, [w:] i d e m, *Antologia osobista*, Kraków 1974, s. 154.

[107] J. L. B o r g e s, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *Fikcje*, s. 72.

[108] J. L. B o r g e s, *Utopia człowieka zmęczonego*, [w:] *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1980, s. 60.

[109] Por. J. L. B o r g e s, *Borges i ja*, [w:] *Twórca*, s. 47–48.

[110] Za szczególnie spektakularny (i zabawny) można uznać konflikt, związany z tym zagadnieniem a dotyczący kwestii literacko-ideologicznych, między S. L e m e m – głoszącym w swych tekstach dyskursywnych hasła interpretacyjnego pluralizmu (zob. *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968) – i S. B e r e s i e m – operującym kryterium materiałów źródłowych. Jego szkic *Socrealistyczne przypadki Stanisława Lema* („Puls" 1990, nr 45) wywołał replikę Lema: *Rozważania sylwiczne* („Odra" 1992, nr 4). Bereś skomentował ją w *Fikcjach Stanisława Lema* („Odra" 1992, nr 10). Dwa ostatnie teksty wyraźnie wskazują, że spór o intencje zogniskował się na temperamencie erotycznym dr Nosilewskiej ze *Szpitala przemienienia*, różnie ocenianym przez autora i krytyka. Typowe i charakterystyczne są też

Nie wyjaśnia spornych kwestii odwołanie się do Borgesowskiego autokomentarza paratekstualnego. Rozmawiając w 1964 r. z Georgesem Charbonnierem o genezie opowiadania, o wytworzonej przez nie „przestrzeni mistyfikacji", o niezbywalnej roli, jaką w procesie kreowania pełni pamiętane i zapomniane („nic się nie wymyśla" – J.L.B.) oraz o konsekwencjach, jakie dla dwóch *Don Kichotów* ma fakt ich różnego autorstwa, Borges w zasadzie przystaje na formułę interpretacyjną zaproponowaną przez swego interlokutora: „identyczność osiągnięta różnymi drogami może przybierać różne postaci"[111]. To miała być, jak można przypuszczać, główna idea (składnik intencji znaczeniowej) *Pierre Menarda*. Natomiast w autokomentarzu wygłoszonym podczas rozmowy z Richardem Burginem, Borges aktualizuje inny niż tu eksponowany element kontekstu pragmatycznego.

Oczywiście zawarta jest w tym opowiadaniu idea, [...] że z książką coś się dzieje, ilekroć ktoś ją czyta.

Książka zmienia się przy każdej lekturze.

Właśnie, i kiedy ją czytamy, jest to za każdym razem zupełnie inne doświadczenie.

Widzi pan literaturę światową jako coś, co podlega ciągłym przekształceniom, coś, co sam upływ czasu bez przerwy zmienia. Czy wobec tego tworzenie tak zwanych oryginalnych dzieł literackich nie wydaje się panu daremnym trudem?

Owszem, ale niezupełnie. Widzę literaturę także jako coś, co żyje i rośnie. Wyobrażam ją sobie jako las, splątany gąszcz, który zarazem i nas oplątuje, ale przez cały czas rośnie[112].

Sytuując problem przede wszystkim, choć przecież nie tylko, po stronie lektury, Borges sankcjonuje zarazem paradoksalną konkluzję przypisaną narratorowi opowiadania. Paradoks (*paradoksos* w sensie etymologicznym) wzmocniony jest tu datowaniem: „Nîmes 1939". W roku 1967, kiedy to Borges rozmawiał z Burginem, wygłoszony przezeń pogląd mógł już uchodzić za komunał. „Estetyka Borgesa jest estetyką lektury, nie zaś pisania" – stwierdzał kategorycznie Rajmund Kalicki[113]. Bardziej przekonuje mnie jednak traktowanie tej estetyki jako wzorcowej egzemplifikacji projektu „czytania-pisania", tak jak to m.in. czyni Gérard Genette w *Palimpsestach*[114]. Stosunkowo najłatwiej jest zatem określić ten aspekt czy wymiar Borgesowskiej intencji, dotyczący zamierzonego przez autora specyficznego efektu wypowiedzi, który Michael Hancher określał jako intencję finalną albo perlokucyjną. Chodzi tu o, rzecz jasna uszczegółowiony, efekt przewidziany w ogólnej strukturze paradoksu. Borges prowadzi grę z własnymi intencjami i domniemanymi oczekiwaniami czytelników w sposób przypominający trochę zabiegi Gorgiasza w *Pochwale Heleny*.

działania J. K o s i ń s k i e g o. W *Uwagach autora*, dołączonych do *Malowanego ptaka* (przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1990) najpierw asekuracyjnie cytuje on Valéry'ego (który dyskredytuje autorskie interpretacje własnych tekstów czy ściślej ich represyjne wobec innych odczytań uzurpacje), po czym przedstawia nam autointerpretację – odpowiedź na rzeczywiste i domniemane czytelnicze wypaczenia intencji wpisanych w tekst powieści. O tej i innych, podobnych postawach i działaniach będzie mowa w części IV książki: *Argumenty paratekstualne.*

111 G. C h a r b o n n i e r, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris 1967, s. 112–113.

112 R. B u r g i n, *Rozmowy z Jorge Luisem Borgesem*, przeł. M. Kłobukowski, Gdańsk 1993, s. 34.

113 *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980, s. 56.

114 *Palimpsestes*, s. 359–364.

W konkluzji – trudno nie zgodzić się z następującą obserwacją Michała Pawła Markowskiego:

Gdy w latach 30. Borges pisał swoją fikcję, pomysłem najbardziej oryginalnym, choć wówczas i wiele lat później uparcie pomijanym, było – wynikające z zestawienia dwóch tekstów – stwierdzenie, iż To Samo nieuchronnie zarażone jest różnicą.

Równie trudno jest jednak zaakceptować myśl wypowiedzianą w następnych zdaniach:

Don Kichot Menarda i *Don Kichot* Cervantesa są i jednocześnie nie są tym samym dziełem. Z jednej bowiem strony Francuz „nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału" [...], z drugiej zaś – „poświęcił swe skrupuły i swe bezsenne noce na powtórzenie w obcym języku istniejącej już książki" [...][115].

Don Kichote Cervantesa i *Don Kichote* Menarda to takie same teksty i dwa odmienne dzieła. O zarażeniu różnicą decyduje autorska intencja – autorska sytuacja, kontekst, intertekstualna przestrzeń, idiokultura – w której gest powtórzenia został wykonany.

Argument z *Głosu w sprawie pornografii*

Wiersz ten był już wielokrotnie, z większą lub mniejszą uwagą, omawiany. W moim komentarzu nie zamierzam na ogół kwestionować dotychczasowych wykładni – nie ma do tego powodu. Ponieważ w zasadzie je akceptuję, nie będę udawać, że przedstawiam własną. Wypunktuję ich najistotniejsze tezy, wprowadzając tylko jedną korektę tyczącą konstrukcji podmiotu, by następnie do własnych celów perswazyjnych wykorzystać fakt, iż interpretacje te odznaczają się paradoksalną oczywistością i nieoczywistością zarazem.

Z jednej strony zatem przekonuje mnie konstatacja przedstawiona przez Ryszarda Nycza, który uznawszy *Głos w sprawie pornografii* za przykład tekstu reprezentującego jeden z nowszych wariantów odchodzenia od wcześniejszego, „głębinowego" paradygmatu mowy ezopowej, pisze:

Zrozumienie wiersza – w tym i odczytanie sekretnej informacji o konspiracyjnym spotkaniu poświęconym politycznej dyskusji – nie wymaga wprowadzenia jakichś dodatkowych, pozatekstowych informacji z obszaru historii czy polityki, lecz jedynie ogólnego rozeznania w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej oraz pewnej wprawy w wydobywaniu ogólniejszej wymowy utworu z osobliwej konfiguracji literalnych znaczeń. Głębia tekstu tego rodzaju mieści się, rzec można, na zewnątrz utworu, a wszystkie sekrety ukryte są na jego bogatej powierzchni[116].

---

[115] M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 396.

[116] R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie" 1998, z. 3, s. 22 [podkr. moje]. Wobec ujmowania *Głosu w sprawie pornografii* w kategoriach języka ezopowego – tak, jak to robi T. Nyczek (*22 razy Szymborska*, Poznań 1997, s. 131–132) – uzasadniony sprzeciw zgłasza również M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4, s. 192–193.

Z drugiej zaś strony, podkreślone przez mnie, niezupełnie jasne, fragmenty tej wypowiedzi skłaniają, by żachnąć się i zapytać – czyżby? Jakie efekty przyniosłaby uważna lektura *Głosu...*, dokonana przez czytelnika wyposażonego we wszystkie wymienione przez Nycza sprawności, ale w oderwaniu od pewnego historyczno-politycznego doświadczenia (lub choćby wiedzy o nim)? Na jakiej podstawie krytycy twierdzą, że tytułowy – przezabawnie, wirtuozersko wykpiony – „głos" przypisać należy jakiemuś funkcjonariuszowi lub chwalcy policyjnego państwa totalitarnego dławiącego wszelkie przejawy niezależnej myśli? Skąd wzięli konspiracyjne spotkanie i spiskowców potraktowanych z ciepłym (autoironicznym?) dystansem? Czy rzeczywiście – jak chcą interpretatorzy wiersza:

[...] paradoksalnie brzmiące „podglądanie ulicy" uzyskuje sens tylko wtedy, gdy założymy, że to uczestnik jakiejś nielegalnej dyskusji czy wykładu w prywatnym mieszkaniu sprawdza rutynowo, czy pod domem nie pojawił się samochód wypełniony smutnymi panami[117].

W jakiej wreszcie mierze ogólne rozeznanie „w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej" mogłoby umożliwiać identyfikację rzeczywistości przedstawionej w *Głosie w sprawie pornografii* z doświadczeniem „zbuntowanej przeciw PRL-owi inteligencji"[118], uznanie utworu za „wiersz o swobodzie myślenia i działania tych, którzy tworzyli antytotalitarną opozycję"[119], a nawet – za „wspaniałą satyrę na inwigilującego intelektualistów esbeka"[120] i „ironią ocalony przed łatwym patosem hymn na cześć konspiracji stanu wojennego"?[121]

Ograniczenie się do takich „kombatanckich" odczytań byłoby, co niemal wszyscy zgodnie podkreślają, „jednostronne, czy wręcz płaskie, ale zanegowanie tego rodzaju uwikłań byłoby również posunięciem arbitralnym i spłaszczającym" – jak to lapidarnie ujął Michał Głowiński[122], Konieczna lektura konkretyzująca, związana z realiami (co najmniej pogrudniowymi) PRL-u, jawi się wobec tego jako warunek czy pierwszy etap równie koniecznej w przypadku *Głosu w sprawie pornografii* lektury uniwersalizującej. Mamy tu jednak do czynienia z uniwersalnością, by tak rzec, limitowaną. Tym, co jest w wierszu przewrotnie, antyfrastycznie wychwalane, pozostaje wolna myśl, a za jej sprawą – opór przeciw opresywnym porządkom narzucanym i policyjnie strzeżonym przez każdą

[117] S. B a r a ń c z a k, *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem Głos w sprawie pornografii* , [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 317. Zob. też: T. N y c z e k, *op. cit.*, s. 137; A. W ę g r z y n i a k o w a, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice [bez daty wydania], s. 106; D. W o j d a, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 112.

[118] M. G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 193.

[119] I d e m, *Jest wielkim poetą*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej*, s. 48.

[120] J. Ł u k a s i e w i c z, *Miłość, czyli zmysł udziału*, [w:] *Radość czytania*..., s. 162.

[121] E. B a l c e r z a n, *W szkole świata*, „Teksty Drugie" 1991, nr 4, s. 32. A patosu przecież wtedy nie brakowało, nie tylko w anonimowej, powstającej wówczas, poezji okolicznościowej. Pamiętam też, z jaką satysfakcją odczytywało się wypisane na murach cytaty z Norwida: „Ogromne wojska, bitne generały, / Policje-tajne, widne i dwu-płciowe– / Przeciwko komuż tak się pojednały? – / P r z e c i w k o k i l k u m y ś l o m. . . c o n i e n o w e !".

[122] *Szymborska i krytycy*, s. 192.

autorytarną władzę, drżącą przed zaraźliwymi dywersyjnymi czy heretyckimi mocami, jakimi w jej przekonaniu dysponują myślący.

Sądzę jednak, że respektując prawa tekstu i literackiego kontekstu, ze szczególnym uwzględnieniem innych utworów Wisławy Szymborskiej, można wiersz ten przeczytać zupełnie inaczej. Próbę taką przedstawię w dalszej części moich rozważań. Nie twierdzę, wypada powtórzyć raz jeszcze, że będzie to w moim przekonaniu odczytanie „właściwe", tj. zgodne z domniemaną autorską intencją. Mogę sobie natomiast wyobrazić, jak zinterpretowaliby znaczenie *Głosu w sprawie pornografii* i skonstruowali „figurę autora" tego wiersza jacyś zwolennicy paradygmatu tekstualistycznego (przebrzmiałego, jak się pochopnie twierdzi, a przecież nadal aktualnego), albo nawet ktoś, kto uważa się za intencjonistę hipotetycznego. I wcale nie musieliby to być przedstawiciele pokolenia, któremu obce było świadome doświadczenie tzw. realnego socjalizmu. Jako przesłankę potraktowaliby oni zapewne ogólne rozpoznanie o kameralności, prywatności, refleksyjności czy filozoficzności poezji Szymborskiej; o charakterystycznym dla tej poezji (od połowy lat pięćdziesiątych) dystansie wobec doraźnych zadań politycznych i publicystycznego interwencjonizmu. Oddzieliliby ewentualną wiedzę o poglądach i zaangażowaniu autora empirycznego od własnych, sformułowanych głównie na podstawie tekstu, hipotez na temat autora idealnego (wewnętrznego, modelowego czy abstrakcyjnego). Zarówno tekstualista jak i intencjonista hipotetyczny, tekst (teksty) właśnie i jego mechanizmy, a nie autorskie dzieło, uczyniliby bohaterem swoich rozważań. Brak zgody wśród badaczy co do wyjątkowości wyrazistych odniesień *Głosu w sprawie pornografii* do aktualnej sytuacji społecznej i wymiernego okresu historycznego mógłby być potraktowany jako argument za tendencyjnością politycznych odczytań, o których wyborze nie decyduje forma i materia tekstu, lecz asumpcje interpretatorów i skojarzenia wywołane ich osobistym, opozycyjnym doświadczeniem.

Różnice w określeniach statusu utworu (stopnia zanurzenia tego wiersza w rzeczywistości z czasów jego powstania) w zestawieniu z innymi wierszami Wisławy Szymborskiej dostrzec można, porównując np. opinie Stanisława Barańczaka i Tadeusza Nyczka. Drugi z nich zauważa:

> Cztery tomy wierszy – od *Soli* po *Wielką liczbę* – nie zawierały niczego, co wprost mówiłoby o naszej polskiej kondycji polityczno-społecznej. [...] Dopiero lektura *Ludzi na moście* zmieniła tę perspektywę. Tom ukazał się w roku 1986, wiersze w nim zebrane pochodzą z burzliwego okresu 1976–1985. [...] Większość wierszy *Ludzi na moście* świadczy o częściowym przynajmniej poddaniu się woli rzeczywistości chcącej wreszcie nazwać po imieniu niektóre ze swoich najdokuczliwszych nieszczęść. Symbolicznym znakiem przyznania się do terroru polityki był jeden z najbardziej znanych wierszy z tamtych czasów, *Dzieci epoki*. [...] Uzależnienie polityczne doszło do tego, że także to, czego się nie czyni w imieniu polityki, też jest wyborem politycznym... „Wiersze apolityczne też są polityczne", pisze kilka linijek dalej Szymborska[123].

[123] T. Nyczek, *op. cit.*, s. 133–134.

Barańczak natomiast stwierdza:

„Głos w sprawie pornografii" to być może j e d y n y w z b i o r z e w i e r s z, w którym czytelnik rozpoznaje bardziej bezpośrednie echa sytuacji społecznej w pogrudniowej Polsce[124].

Zdaniem Edwarda Balcerzana, zgłaszającego przecież istotne zastrzeżenia wobec „politycznej", „kostiumowej" lektury poezji Szymborskiej, *Dom wielkiego człowieka* – inny utwór z tomu *Ludzie na moście* – to „wiersz o nostalgii za utraconym po 13 grudnia prawie do tajemnicy osobistej"[125]. Podobnie odczytuje ten utwór Jacek Łukasiewicz, a cały tom, jego zdaniem, „okazuje się szczególnie oddającym atmosferę stanu wojennego [...]. Nie mówi się o tym wiele wprost, czuć jednak to stale"[126].

W *Dzieciach epoki* jednakże Balcerzan dostrzega demonstracyjną ironię, nie wiedzieć czemu niezauważoną przez Nyczka. Ironia tego wiersza kształtowana jest za pomocą chwytów pod pewnymi względami podobnych do tych, choć nie tak wyrafinowanych, jakich użyła Szymborska w *Głosie w sprawie pornografii.* Uwaga ta przede wszystkim dotyczy: analogicznej – ale nie identycznej – konstrukcji podmiotów wypowiadających, przynajmniej częściowego podporządkowania wygłaszanych przez nie kwestii zasadzie, którą Dan Sperber i Deirdre Wilson określili jako „powtórzenie echem"[127] oraz zaniechania ironii w końcowych sekwencjach poetyckiego dyskursu.

Nie do końca przekonuje mnie bowiem, najwyraźniej postawiona przez Stanisława Barańczaka i podzielana przez niemal wszystkich interpretatorów, teza, że *Głos...* można *in extenso* opisać formułą liryki roli – potraktować jako monolog jakiejś, w miarę skonkretyzowanej, autokompromitującej się postaci. Podtrzymuję jednak opinię wyrażoną w konkluzji roztrząsań o wierszu przez – w pełni aprobującego ową tezę – Michała Głowińskiego:

Żeby utwór pojąć, trzeba zdać sobie sprawę z tego właśnie, jakiego typu podmiot patrzy tutaj na świat, mówi, prowadzi grę językową. I wtedy dopiero można ujawnić swoistości wiersza – i te konkretne, zakotwiczone w sytuacji historycznej, i te uniwersalne[128].

Oś konstrukcyjną wiersza tworzy ironiczny koncept polegający na budowaniu zaskakujących paraleli między dwoma kręgami spraw postrzeganych zazwyczaj jako rozłączne – między czynnościami angażującymi zmysły i aktywnością umysłową, między „konwentyklami" zwoływanymi w celach erotycznych i spotkaniami, na których dokonuje się wymiana poglądów. Owe paralele są odkrywane czy konstytuowane za sprawą

[124] S. B a r a ń c z a k, *„Niezliczone odmiany koloru szarego". Wisława Szymborska, „Ludzie na moście". Czytelnik*, *Warszawa 1986*, [w:] i d e m, *Przed i po*, Londyn 1988, s. 114.

[125] E. B a l c e r z a n, *op. cit.*, s. 32.

[126] J. Ł u k a s i e w i c z, *op. cit.*, s. 162.

[127] Zob. D. S p e r b e r, D. W i l s o n, *Echoic utterances and irony*, [w:] *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford 1986; *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1. Gdybyśmy potraktowali ironię wiersza jako proste przeciwieństwo tego, co zostało powiedziane, musielibyśmy uznać, że właściwy sens incipitu wyraża zdanie: „istnieje rozpusta gorsza niż myślenie", co presuponuje, że myślenie jest jednak rozpustą.

[128] M. G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 194.

specyficznej leksyki kojarzonej (niekiedy tylko na skutek presji kontekstu lub – przynajmniej w jednym z homonimicznych znaczeń) z polem semantycznym związanym z pojęciem seksu. Słownictwo to, w znacznej mierze dość staroświeckie i zabarwione pejoratywnie, co wzmaga efekt humorystyczny uzyskiwany też przez „mieszaninę wzniosłości z mową pospolitą"[129], służy do opisu działań łączących się z pojęciem myślenia. Szczególny rezultat powstaje dzięki aluzjom do zwrotów i wyrażeń idiomatycznych oraz dzięki swoistej deleksykalizacji frazeologizmów, przypominającej o wcale nierzadkiej (nie tylko w polszczyźnie) metaforyce, w której eksponowana jest leksykalno-pojęciowa styczność obu tych kręgów: instynktowego, stowarzyszonego z prokreacją albo deprawacją, i myślowego.

Cała ta misterna konstrukcja – znakomicie rozpoznana przez analizujących *Głos w sprawie pornografii* badaczy[130] – jest niejako konsekwencją czy echem c y t a t o w e j formuły inicjalnej wiersza. Została przez nią wywołana, zainspirowana. Wiadomo, że są tacy, którzy uważają, iż myślenie to nie tylko jedna z form rozpusty, ale jej forma najgorsza – na razie nie rozstrzygamy, kim oni są i jakie myślenie wchodzi tutaj w grę. A zatem, skoro „nie ma rozpusty gorszej niż myślenie" i „dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic", spróbujmy zobaczyć, na czym ta (hetero- i homoseksualna, a nawet pedofilska i kazirodcza) rozpusta mogłaby literalnie polegać; sprawdźmy, czy można potraktować te opinie serio. Rychło okaże się, że nie jest to w gruncie rzeczy możliwe. Jedynie te dwie, przytoczone tu przeze mnie w cudzysłowie, konstatacje uważam za „przywołania" (przywołania cudzych „użyć") *in crudo*[131]. W przywołaniu sądów czy uwag, które były albo mogły być przez kogoś wypowiedziane, wyrażony jest pewien stosunek do treści wypowiedzenia, a nie – jak w przypadku „użycia" – do tego, do czego się ono odnosi.

> Przywołania [...] interpretowane są jako echa jakiejś uwagi lub opinii, którą nadawca chce ośmieszyć jako niestosowną lub nieistotną[132].

W całej charakterystyce „niecnych" działań i zachowań ludzi myślących pobrzmiewa zatem echo prawdopodobnych cudzych opinii, w czym wyraża się intertekstualny wymiar ironii, ale nie są to już owe opinie w stanie surowym. Zbyt mocno, w sposób zanadto wyrafinowany, zostały „przyprawione", by je za takie uważać. Trudno mi sobie wyobrazić najbardziej nawet błyskotliwego, albo przeciwnie – infantylnego, wroga niezależnej myśli,

---

[129] Zob. W. S z y m b o r s k a, *Recenzja z nie napisanego wiersza*, [w:] *Wielka liczba*, Warszawa 1976.

[130] Jego mechanizmy językowe najwnikliwiej opisała D. W o j d a (*op. cit.*, s. 107–111). Zob. też cenne uwagi S. B a r a ń c z a k a (*Amerykanizacja Wisławy*, s. 315–318), problematyzującego kwestie językowych gier zastosowanych w wierszu w związku z pracą nad jego przekładem.

[131] Ich świątobliwe czy świętoszkowate nacechowanie oraz „antyerotyczna obsesja", ujawniająca się pośrednio w dalszych sekwencjach wiersza, sprawiają, że młodzi czytelnicy (oczywiście, jeżeli uda im się cokolwiek z tego wiersza zrozumieć, co jest coraz rzadsze) – uruchamiający przy lekturze kontekst znany im z własnego doświadczenia – skłaniają się raczej, o czym wiem z praktyki dydaktycznej, do przypisania ironizowanych opinii reprezentantom niektórych, integrystycznych, kręgów przykościelnych, a nie jakiejś totalitarnej władzy. Por. sposób, w jaki rolę i źródła „seksualnych dwuznaczników, w jakie obfituje monolog" tłumaczy S. B a r a ń c z a k, *op. cit.*, s. 317–318.

[132] D. S p e r b e r, D. W i l s o n, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, s. 280.

który teren własnej działalności ideologicznej nazwałby „grządką wytyczoną pod stokrotki". Mamy tu raczej do czynienia z karykaturalnym, nawet groteskowym, przedrzeźnianiem, niż z wygłaszaniem kwestii, z którymi fingowany podmiot wypowiadający – narzędzie z taksonomicznego instrumentarium liryki roli, uczynione wedle interpretatorów pierwszą ofiarą ironii – mógłby się bez reszty utożsamiać.

Opowieść o tajemnych spotkaniach, podczas których uczestnicy wspólnie oddają się lekturze i gorąco dyskutują, prowadzona jest ponadto z perspektywy jednego z nich. Świadczyłaby o tym świetna orientacja oratora – bo mamy tu do czynienia z rodzajem oracji – w przebiegu i rzeczywistej atmosferze tychże spotkań. Pomysł Doroty Wojdy, by uznać, że może nim być jakiś szpieg, tajny agent wydaje się zanadto naciągany. Natomiast jej przypuszczenie, iż chodzi tu o obsesjonata czy hipokrytę „w skrytości ducha tęskniącego za niedozwolonym procederem"[133] nie tłumaczy źródeł owej orientacji. Przypisanie monologu bohaterowi demonstracyjnie różnemu od podmiotu autorskiego nie ułatwia wreszcie wyjaśnienia wyraźnej zmiany tonu w ostatnim – kluczowym dla interpretacji – fragmencie wiersza. Można zapewne poddać się inercji i czytać kończące go „zbliżanie się" czy „szparę" jako kolejne seksualne dwuznaczniki, a „podglądanie" jako zaprawione voyeryzmem, a więc zgodnie z podszeptami kontekstu. Wszak tytułowa pornografia to również rodzaj voyerystycznych, zastępczych wtajemniczeń w sprawy seksu. Podobnie przecież odczytujemy wcześniejszy, mimo pozornej neutralności podszyty groteską, obraz z tej kończącej wiersz strofy – jako zwodniczą aluzję do opisu erotycznych „pozycji" z podręczników *artis amandi*. Wydaje się jednak, że świadectwem szczególnej roli sekwencji: „Czasem tylko ktoś wstanie, / zbliży się do okna / i przez szparę w firankach / podgląda ulicę" jest jej ostentacyjna leksykalna zwyczajność. Mamy tu do czynienia z jedyną partią tekstu, którą można określić jako stylistycznie nienacechowaną. Nikogo się już tutaj nie ośmiesza, nie kompromituje; raczej przypomina pośrednio – mimo pewnego dystansu – o zapomnianej na chwilę powadze sytuacji i prawdopodobieństwie realnego, choć rażąco niewspółmiernego do rodzaju „przestępstwa", zagrożenia: rewizją, konfiskatą książek i innych materiałów, może pobiciem czy aresztowaniem.

W *Głosie w sprawie pornografii* Szymborska nie posługuje się zatem techniką liryki roli. „Autorytet autora" (nawiązuję tu polemicznie do interpretacji przedstawionej przez Stanisława Barańczaka[134]) jest, moim zdaniem, obecny w tekście bezpośrednio jako cytujący, parodiujący czy przedrzeźniający kogoś i ironizujący, może nawet autoironizujący, „głos w sprawie", co prawda nie – jak się natychmiast okazuje – pornografii, lecz w sprawie swobodnego myślenia i prób jego represjonowania czy zniewalania albo... w sprawie samozniewolenia myśleniem pewnego, nieakceptowanego przez autorkę, typu.

W tym miejscu ryzykuję już, zapowiadaną wcześniej, wykładnię konkurencyjną (?), alternatywną (?), uzupełniającą (?) wobec dotychczasowych propozycji interpretacyjnych.

[133] D. Wojda, *op. cit.*, s. 114.
[134] S. Barańczak, *Amerykanizacja Wisławy*, s. 316–317.

Żeby uczynić ją możliwą, muszę jednak zapomnieć o czasie napisania wiersza i publikacji tomu, w którym został umieszczony i usunąć z pola uwagi wiedzę o związanych z tym czasem realiach społeczno-politycznych. Chcę przecież teraz na przykładzie *Głosu w sprawie pornografii* wykazać istnienie różnicy między znaczeniem t e k s t u i znaczeniem d z i e ł a . Spróbujmy w takim razie jeszcze raz ów tekst przeczytać, „nieuprzedzonym – jeżeli to osiągalne – okiem":

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
na grządce wytyczonej pod stokrotki.

Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
Zuchwałe nazywanie rzeczy po imieniu,
rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
pogoń za nagim faktem dzika i hulaszcza,
lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,
tarło poglądów – w to im właśnie graj.

W dzień jasny albo pod osłoną nocy
łączą się w pary, trójkąty i koła.
Dowolna jest tu płeć i wiek partnerów.
Oczy im błyszczą, policzki pałają.
Przyjaciel wykoleja przyjaciela.
Wyrodne córki deprawują ojca.
Brat młodszą siostrę stręczy do nierządu.

Inne im w smak owoce
z zakazanego drzewa wiadomości
niż różowe pośladki z pism ilustrowanych,
cała ta prostoduszna w gruncie pornografia.
Książki, które ich bawią, nie mają obrazków.
Jedyna rozmaitość to specjalne zdania
paznokciem zakreślone albo kredką.

Zgroza, w jakich pozycjach,
z jak wyuzdaną prostotą
umysłowi udaje się zapłodnić umysł!
Nie zna takich pozycji nawet Kamasutra.

W czasie tych schadzek parzy się ledwie herbata.
Ludzie siedzą na krzesłach, poruszają ustami.
Nogę na nogę każdy sam sobie zakłada.
Jedna stopa w ten sposób dotyka podłogi,
druga swobodnie kiwa się w powietrzu.
Czasem tylko ktoś wstanie,
zbliży się do okna
i przez szparę w firankach
podgląda ulicę[135].

[135] W. S z y m b o r s k a, *Głos w sprawie pornografii*, [w:] *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 34–35.

1. I teraz, podobnie jak w przypadku interpretacji „politycznej", wiedza o tym, co Szymborska sądzi o myśleniu, jawi się nie tyle jako następstwo, ile konieczny warunek wstępny rozpoznania jej wypowiedzi jako ironicznej[136]. Jest nieprawdopodobieństwem, żeby autorka filozofujących, pozornie tylko łatwych w odbiorze wierszy – autorka, która w *Możliwościach* deklaruje: „Wolę nie twierdzić, że rozum jest wszystkiemu winien" oraz „Wolę piekło chaosu od piekła porządku" – bez dystansu powtarzała opinie przedstawione w pierwszej strofie *Głosu*. Wiemy przy tym, rzecz jasna, że ironia jest figurą często wykorzystywaną w jej poezji. Przyjmując, że mamy tutaj do czynienia z krytycznym przywołaniem cudzego sądu, zastanawiamy się nad jego prawdopodobną atrybucją. Kliszami w rodzaju: „nie ma rozpusty gorszej niż myślenie" i „dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic" może z upodobaniem posługiwać się jakiś prostak na przykład, albo boży prostaczek niechętny wszelkiej głębszej refleksji i oddającym się jej z lubością jajogłowym – takim, co to nie sieją, nie orzą, a mądrzą się, jakby wszystkie rozumy pozjadali, dzielą włos na czworo, we wszystko wątpią, naruszając błogie poczucie bezpieczeństwa, zarażają sceptycyzmem, szargają świętości, zmuszają do samodzielnych wyborów. Czy za owym prostakiem lub prostaczkiem stoi jakaś dysponująca tzw. środkami przymusu władza, jakieś instytucje? Nie ma w tekście nic, co by na to wskazywało.

2. Czy myślenie, umysłowe zatrudnienia, o których mówi się w wierszu, odznaczają się jakimiś innymi szczególnymi właściwościami pozwalającymi rozpoznać, jaki jest „stosunek obecnego w tekście autorytetu autora" do przedmiotu przedstawienia? Owszem – ostatnia sekwencja utworu sugeruje, że chodzi tu o myślenie oderwane od praktyki, odgrodzone od rzeczywistości, od świata, który rozpościera się za oknem. „Cud, tylko się rozejrzeć: / wszechobecny świat" powiada Szymborska w *Jarmarku cudów.* Ale uczestnicy „schadzek" intelektualnych nie rozglądają się. Oni jedynie „podglądają ulicę" – *pars pro toto* świata – „przez szparę w firance". Nieczęsto i nie wszyscy to robią, tylko niektórzy z nich („Czasem tylko ktoś wstanie, / zbliży się do okna"), zachowując się przy tym tak, jakby to była czynność wstydliwa, źle widziana przez pozostałych, bo grożąca utratą myślowej niewinności czy czystości. Chłodni sawanci i sawantki nie powinni wszak ulegać pokusom ulicy. „Książki, które ich bawią, nie mają obrazków", bo obrazki mogłyby im przypominać o rozmaitości świata i przeszkadzać w zastępowaniu jej „rozmaitością zdań". Są to zdania specjalne, precyzyjnie oddające intelektualne konstrukcje, zdolne do tego, by „zapłodnić umysł". Co prawda mogą one, przynajmniej deklaratywnie, dotyczyć „nagich faktów", ale to przecież nie fakty są tak naprawdę celem dążeń. Oddalają od nich zarówno przerafinowane analizy, jak i zbyt eks-centryczne (bo oddalone od centrum) syntezy. Ważne jest tylko ciągłe dążenie, poszukiwanie – nieustający ruch myśli, dzięki któremu fakt objawia swą dyskursywną, w istocie, naturę. W wyrażeniu „pogoń za nagim faktem dzika i hulaszcza" akcent położony jest na słowie pogoń, dookreślonym dwoma mocnymi epitetami, a nie na kliszy „nagi fakt", narzucającej się na prawach erotycznych asocjacji. Tak samo jest z „nazywaniem rzeczy po imieniu", gdzie pozostaje się w sferze

[136] Zob. D. S p e r b e r, D. W i l s o n, *op. cit.*, s. 271.

nazw (i, w konsekwencji, w przestrzeni dyskursu), a do pełnego zaspokojenia wystarczy, iż jest ono „zuchwałe"; analogicznie – z „lubieżnym obmacywaniem drażliwych tematów". Tutaj powierzchowna ekscytacja ich drażliwością i obmacywaniem zastępuje faktyczne drążenie problemów rzeczywistości.

Od kogo pochodzi sugestia, że w *Głosie w sprawie pornografii* przedmiotem przedstawienia jest myślenie o takim właśnie nacechowaniu? Oczywiście (również w tej propozycji interpretacyjnej wypada powtórzyć sprzeciw wobec uznania tego wiersza za lirykę roli) nie od niezdolnego do tak subtelnych kwalifikacji prostaczka, pomstującego na inteligentów, perorującego o lekceważeniu świętości i roztaczającego straszne wizje zachwaszczonych stokrotkowych rabat. To nie on jest podmiotem oracji, to już nie on (posługuję się jeszcze raz słowami Michała Głowińskiego) „patrzy tutaj na świat, mówi, prowadzi grę językową". Przewrotność owej gry polega m.in. na tym, że Szymborska – zachowując ciepły dystans wobec przedmiotu przedstawienia, sugerowany przede wszystkim za pomocą komizmu słownego i ufundowanego na jego podstawach komizmu sytuacyjnego[137] – niepostrzeżenie zmienia front albo przynajmniej rozłożenie akcentów. Prezentując tych, którzy działają myślą na obraz i podobieństwo ludzi z rozkoszą oddających się rozpuście, co pierwotnie miało służyć jako zabawny dowód moralnej czystości intelektualnych zatrudnień i, w konsekwencji, skompromitować przywołane echem deprecjonujące „myślicieli" opinie, zaczyna dostrzegać, że kojarzenie pewnego sposobu myślenia z pornografią czy seksualną rozwiązłością nie jest całkiem bezpodstawne[138]. Stopniowo zmienia się status inicjalnej formuły wiersza; g r a n i c a m i ę d z y p r z y w o ł a n i e m a u ż y c i e m z a c z y n a s i ę z a c i e r a ć. Albowiem myślenie nieuwikłane w świat, „tarło poglądów" niedopuszczające nawet tej wąziutkiej „szczeliny istnienia", przez którą mógłby się wedrzeć podczas podglądania go „przez szparę w firankach", myślenie zamiast życia – grozi z racji swej bezpłodności, połowiczności i namiastkowości takim samym przesytem albo wyjałowieniem, jak oglądanie obrazków z pornograficznych pism i nadużywanie przyjemności cielesnych. Biorąc pod uwagę kontekst pozostałej twórczości Szymborskiej, można wysnuć wniosek, że w *Głosie w sprawie pornografii* nie chodzi o to, by dowartościować doświadczenie egzystencjalne na niekorzyść intelektualnych spekulacji – wedle zasady: *primum vivere, deinde philosophari* – lecz by połączyć aktywność umysłu z bezpośrednim doznawaniem świata.

3. Pozostaje jeszcze kwestia najtrudniejsza do obrony. Niemal wszyscy interpretatorzy twierdzą, że kluczową właściwością myśli przewrotnie sławionej (a nie, jak usiłowałam to pokazać – jeszcze bardziej przewrotnie, wręcz podstępnie, choć „z przymrużeniem oka" – ganionej) w wierszu, jest jej niezależność wobec absurdalnych i groźnych zakazów. Czy jednak rzeczywiście dysponujemy jakimiś danymi tekstowymi, które pozwoliłyby stwierdzić, że myślący są – wbrew pozorom aż nadto oczywistym –

[137] Zob. T. N y c z e k, *op. cit.*, s. 137.

[138] O tym, że są i tacy odbiorcy *Głosu*, dla których dotyczy to wszelkiego myślenia, a nie tylko pewnej jego odmiany, świadczy uwaga poświęcona wierszowi w relacji o wieczorze współczesnej poezji polskiej, który odbył się 13 marca 2002 r. w Nowym Jorku. Według autorki artykułu, S. B o x e r (*Falls of Tower and the Rise of Polish Poetry*, „The New York Times" 2002 (March 16), „Ms. Szymborska's *An Opinion on the Question of Pornography*" to utwór „about the s m u t t i n e s of a l l t h i n k i n g" [podkr. moje].

bezwzględnie pozytywnymi bohaterami tego wiersza, stawiającymi heroiczny opór jakimś tępym i wrogim siłom próbującym ich zastraszyć i okiełznać, przed którymi muszą się ukrywać?

Za tą tezą przemawia przynajmniej jeden całkowicie jawny wykładnik tekstowy: słowo „zakazane", dookreślające „drzewo wiadomości". Podwójny i dwuznaczny sens tego biblijnego toposu słusznie przypomniała Dorota Wojda[139], wspierając się jego paradoksalną wykładnią zaproponowaną przez Leszka Kołakowskiego. Złamanie Bożego zakazu spożywania owocu z drzewa wiadomości czy raczej z drzewa poznania dobra i zła, miało oznaczać – wedle innych interpretacji – nie tylko utratę niewinności cielesnej, lecz także konieczność (albo możność) osobistego decydowania o tym, co dobre i złe, i ponoszenia odpowiedzialności za swe uczynki. Drzewo wiadomości dobrego i złego bywa również wyjaśniane jako symbol wszechwiedzy Bożej i poznania wszelkiej rzeczywistości. Przekraczając zakaz, pierwsi rodzice ośmielili się sięgnąć po wiedzę dostępną samemu Bogu i ponieśli karę za grzech pychy. Poznali „dwubiegunowość oderwanego od absolutu, relatywnego bytu". Dopiero wtedy w wyobrażeniach człowieka pojawiło się: „dobro i zło, mężczyzna i kobieta, życie i śmierć"[140]. Uleganie złudnej wierze, że za sprawą poznania – w którymś z dwu znaczeń tego słowa[141] – można osiągnąć pełnię szczęścia (bo jak podszeptywał szatan: „będziecie jak Bóg") mogło jednak przynieść tylko rozczarowanie („otworzyły im się obojgu oczy"). Może i przed tym przestrzega Szymborska?

Załóżmy zatem, że przywołuje ona topos drzewa wiadomości nie tylko w funkcji kolejnej kliszy, wywołującej natychmiastowe skojarzenia z pojęciem grzechu, czyli tego, co zakazane i w związku z tym szczególnie kuszące, a zarazem – z racji przydanej drzewu nazwy – ze wzbronioną wiedzą. Gdyby przyjąć, co jest oczywiście dość ryzykowne, że spodziewa się, iż czytelnicy zechcą też odświeżyć swoją znajomość *Księgi Rodzaju* i zapoznać się z rozmaitymi teologicznymi i filozoficznymi objaśnieniami owego toposu, oznaczałoby to m.in., że (wskazując na zdesakralizowany już sens wciąż od nowa powielanego destrukcyjnego gestu) chce odheroizować złamanie wpisanego weń zakazu.

Wedle tych objaśnień bowiem drzewa poznania nie sposób interpretować bez odniesienia do drzewa życia.

Drzewo życia i drzewo poznania są symbolami w pełnym znaczeniu tego słowa, tzn. mają realną treść i realne działanie, z których jedno wiedzie ku życiu, drugie – ku śmierci duchowej i cielesnej[142].

---

[139] D. W o j d a, *op. cit.*, s. 108, 110.

[140] M. L u r k e r, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 213.

[141] Jak przypomina M. L u r k e r (*ibidem*): „W językach semickich określano funkcję popędu seksualnego oraz intelektualnego za pomocą tego samego słowa „poznawać" (*jada'*)". Według M. J a c n i a c k i e j, autorki hasła: „Drzewo Poznania" w *Encyklopedii Katolickiej* (red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. VI, Lublin 1985) teologowie chrześcijańscy łączą jednak symbolikę tego drzewa przede wszystkim ze sferą seksualną człowieka.

[142] D. F o r s t n e r, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 153.

[...] obydwa drzewa rozdzielone są właściwie tylko w swym widzialnym (zewnętrznym) przejawie, natomiast w swej (wewnętrznej) istocie stanowią jedno; ostatecznie nie ma [...] życia bez poznania i nie ma poznania bez życia. [...] Dopiero wraz z osiągniętym poznaniem [...] z drzewa jedności powstaje drzewo dwoistości, którego dwie strony występują fenotypicznie jako dwa drzewa. Photina Rech dochodzi do analogicznych wniosków z perspektywy chrześcijańskiej; według niej „drzewo pośrodku raju" jest przezroczystym obrazem boskiej obecności, symbolem Boga i jego łaskawie rozdającego się życia. Kiedy Adam wykorzystał drzewo poznania jako furtkę do niewystarczalności, stracił dostęp do drzewa życia. Gdyby potrafił właściwie ocenić dar Boga, „w raju królestwa Bożego byłoby tylko jedno drzewo, d r z e w o i s t o t o w e j j e d n o ś c i ż y c i a i p o z n a n i a"[143].

Ścisłe wewnętrzne powiązanie poznania (które, jeśli jest właściwie zdobyte, prowadzi do mądrości) z życiem pojawia się na nowo w Księdze Przypowieści (3, 18)[144].

Jeżeli uznamy, że w *Głosie w sprawie pornografii* podważona została wartość myślenia oddzielonego od świata, poznania odłączonego od życia, to sens ten potraktować można jako udosłowniony, z e ś w i e c c z o n y r e f l e k s f o r m u ł zapożyczonych z teologicznej refleksji nad symboliką – przywołanego w wierszu – „drzewa wiadomości".

Ale, co w takim razie zrobić z pokątnością, kolejną wspólną cechą zabronionej myśli i pornografii, narzucającą się przy odmiennej od prezentowanej teraz perspektywie interpretacyjnej – takiej, w której uwzględniony był czas powstania wiersza? Wcześniej próbowałam wykazać, że tajemnicze „podglądanie ulicy" może również znaleźć inne wytłumaczenie niż (tym razem cytuję Tadeusza Nyczka) częstość tego gestu „w okolicznościach spiskowych"[145] motywowana chęcią sprawdzenia, czy jacyś tajniacy nie obserwują lokalu, w którym odbywa się spotkanie. W tekście nie ma żadnych innych sugestii świadczących o konspiracyjności owego spotkania, przy której upierają się interpretatorzy. Chyba tylko dotkliwy brak takich sygnałów skłonił Annę Węgrzyniakową do zatajenia, w zaproponowanej przez nią wyjątkowo niespójnej (bo usiłującej pogodzić sprzeczne impulsy płynące z różnych kontekstów, a to niemożliwe) interpretacji, że dyskutanci „łączą się w pary, trójkąty i koła" nie tylko „pod osłoną nocy", ale też „w dzień jasny"[146]. Można zatem przyjąć, że Szymborska nie zamierzała uruchamiać takich skojarzeń łączących pornografię czy rozpustę z wolną myślą, które miałyby eksponować wspólną im niejawność lub pokątność.

4. Czy przedstawiona tu propozycja interpretacyjna czyni z *Głosu w sprawie pornografii* – zgodnie z antyintencyjnymi preferencjami – utwór bardziej interesujący, inspirujący czy prowokujący estetycznie, niż wykładnie „spiskowe"? Wydaje się, że większej satysfakcji tego rodzaju mogłaby dostarczyć próba powierzenia tekstu trybom semiozy i pomnożenia intertekstów, co stworzyłoby okazję do ozdobienia mojego komentarza erudycyjnymi przypisami, np. o historii seksualności, filozoficzno-religijnych źródłach *Kamasutry* i umysłowym wymiarze opisanych w niej miłosnych technik, o Sadycznym projekcie „filozofii w buduarze" łączącej porządki umysłu i płci, o symbolice figur geometrycznych czy okna. Jednakże nawet przy zachowaniu powściągliwości i baczeniu, by

[143] M. L u r k e r, *Przesłanie symboli...*, s. 213–215; podkr. moje.
[144] M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 49.
[145] *Op. cit.*, s. 136.
[146] Zob. A. W ę g r z y n i a k o w a, *op. cit.*, s. 106.

pozostać jak najbliżej tego, co uznaje się za obiektywną materię tekstu, udało mi się chyba pokazać, że możliwe jest i takie jego odczytanie, w którym to, co pierwotnie jawi się jako – oczywiście wirtuozerski językowo – wariant pochwały, ukrytej pod pozorami nagany, pozostaje w istocie krytyką pewnych form myślenia. Chodzi o myślenie tak „sterylne" w swym radykalnym eskapizmie, że aż grożące wyjałowieniem duchowym. Ujawniona w ten sposób, przypuszczalnie nieprzewidziana przez autorkę, przewrotność poetyckiej konstrukcji kryje w sobie dodatkowy potencjał estetyczny.

„Wysublimowanym estetą" nazwał Michał Głowiński krytyka, który w swoich uwagach o *Głosie w sprawie pornografii* nie wspomniał ani słowem „o zakotwiczeniu wiersza w PRL-owskich realiach"[147]. Tym, co oczarowało owego krytyka była „neoklasycystyczna uniwersalność, ponadczasowość przesłania" utworu, czyli „heroizm niezależnej myśli, odkrywania nowych jej obszarów, prawo do spekulacji, dyskusji – wbrew wszelkim schematom, konserwatyzmom, oportunizmom, wiecznym i naturalnym prawom zamykającym nieraz usta lub prowadzącym na stos"[148]. Arcywysublimowanemu estecie trzeba by w takim razie przypisać (nie mój, jeszcze raz to podkreślam) głos, który argumentował przeciw „spiskowej" wykładni *Głosu w sprawie pornografii* w zaproponowanej przeze mnie „interpretacji roli". Głos ten „poszedł" za głosem tekstu. Skonstruował „wedle swojej najlepszej wiedzy" wyłaniającą się z tekstu figurę autora i przypisał jej określone intencje znaczeniowe. W ten sposób tekst ów został przeze mnie użyty w wyraźnie określonym celu, polemicznym wobec stanowiska antyintencjonistów i intencjonistów hipotetycznych. Nawiązując ponownie do opinii Ryszarda Nycza, upieram się przy twierdzeniu, że „ogólne rozeznanie w rzeczach literatury i tradycji kulturalnej oraz pewna wprawa w wydobywaniu ogólniejszej wymowy utworu z osobliwej konfiguracji literalnych znaczeń", pozwalają i nie pozwalają zarazem na rozstrzygnięcie, o czym on jest. Nie uzasadniają bowiem oczekiwania na intersubiektywną akceptację sądów szczegółowych, tyczących tego, o jakim myśleniu jest w wierszu mowa i co podmiot wiersza myśli o takim myśleniu. Nie są też wystarczające dla orzeczenia, jakiego rodzaju kontekst gwarantowałby „zrozumienie wiersza". Jesteśmy w stanie uzgodnić stanowiska co do ogólnej kategorialnej intencji autorskiej, dotyczącej ironicznego trybu wypowiedzi i warunkujących go chwytów. Nie dysponujemy natomiast danymi tekstowymi, uprawomocniającymi rozpoznanie pięter czy poziomów owej ironii, co mogłoby nas doprowadzić do odsłonięcia intencji semantycznej.

Odpowiedzi na pytanie, czy „przez utwór prześwituje intencja moralna", czy też nie prześwituje? (w ten oto bardzo umowny sposób, posługując się – bez ironii – kolejnym ekscerptem z *Recenzji z nie napisanego wiersza*, streszczam prawdopodobny konflikt dwu interpretacji *Głosu w sprawie pornografii*; można bowiem uznać, że w wierszu tym mamy ostatecznie do czynienia z wchłonięciem intencji doraźnie politycznej przez uogólnioną intencję moralną) – mogłaby udzielić tylko sama autorka. Dla mnie jej opinia albo choćby sugestia odnośnie do kluczowej tu kwestii kontekstu, w jakim osadzona jest

[147] M. Głowiński, *op. cit.*, s. 191.

[148] Wypowiedź A. Kaliszewskiego, [w:] M. Fox, *Zdarzyć się mogło. Zdarzyć się musiało. Z Wisławą Szymborską spotkanie w wierszu*, Katowice b.d.w.

„akcja" *Głosu*, byłaby wiążąca. Jednakże konsekwentna od bardzo dawna niezgoda Szymborskiej na autokomentarze tego rodzaju sprawia, że trudno się spodziewać, iż wątpliwość zostanie kiedykolwiek rozstrzygnięta w taki właśnie sposób[149].

* * *

Przedstawiona tu próba zdyskontowania niektórych tez antyintencjonizmu, przytaczanych we wcześniejszych partiach książki, w celu obrony mego własnego stanowiska może zostać uznana za całkowicie chybioną. Nie starałam się przecież pokazać, że dysponuję jakimiś niezauważonymi przez innych interpretatorów, niezbitymi, wewnątrz- lub zewnątrztekstowymi dowodami autorskich intencji semantycznych, umożliwiającymi jednoznaczne rozstrzygnięcie kontrowersji dotyczących utworów, które obsadziłam w roli prointencyjnych literackich argumentów. Wprost przeciwnie. Sprzeczności w argumentacji narratora *Pierre Menarda, autora „Don Kichota"* na rzecz tezy o całkowitej znaczeniowej odrębności dwu *Don Kichotów* – siedemnasto- i dwudziestowiecznego – nie znikają bez śladu po wsłuchaniu się w to, co na temat swego utworu mówi autor. W przypadku *Głosu w sprawie pornografii* nie dysponujemy nawet tak fragmentarycznym autokomentarzem. Mimo to przypuszczam, że nie kłóci się z intencją Borgesa potraktowanie historii o dziwnym pomyśle Pierre Menarda jako ilustracji twierdzenia o możliwości wyłonienia z jednego tekstu – za sprawą różnej autorskiej atrybucji – odrębnych znaczeniowo dzieł-wypowiedzi. Podtrzymuję też wyrażone wcześniej przekonanie, iż deklarujący respekt dla autorskich intencji interpretator *Głosu...* nie może uznać za równoprawne (bo zamierzone) dwu odmiennych, choć kompatybilnych z tekstem, wykładni tego wiersza. Jego organizacja semantyczna nie daje wystarczających podstaw do orzeczenia, że mamy tu do czynienia z c e l o w ą alternatywnością sensów wpisanych w strukturę tekstu[150]. Z tego punktu widzenia ważność zachowuje jedynie pierwsza

[149] Opublikowana w 1948 r. w „Dzienniku Literackim" *Niedziela w szkole* to jedyny bodaj utwór poddany przez poetkę autointerpretacji, która ukazała się w tej samej gazecie jako odpowiedź na list młodych czytelników mających kłopoty ze zrozumieniem wiersza. Wyjaśnieniu ideologicznej prawomyślności jego nader skomplikowanych formalnie obrazów posłużyła forma przekładu najtrudniejszych fragmentów utworu „na prozę". Zob. J. Ł u k a s i e w i c z, *Wiersz wewnątrz gazety*, „Teksty Drugie" 1991, z. 4, s. 25–28.

[150] Alternatywność to obok wielowykładalności (w trybie alegorycznym) i nierozstrzygalności jedna z trzech – wyróżnionych przez R. N y c z a (*Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993) – reprezentatywnych „interpretacyjnych strategii, uprawomocnianych odmiennymi założeniami dotyczącymi tekstowej organizacji znaczenia" (*ibidem*, s. 115). Do pełnej aprobaty ograniczonego w ten sposób pluralizmu interpretacji możliwych do zaakceptowania w ramach danej strategii brakuje mi: 1) wyraźnie określonych warunków owego pluralizmu; 2) bliższego uzasadnienia tezy (Fishowskiej z ducha?) o niemożności podtrzymania umotywowanego teoretycznie stanowiska pluralistycznego we własnej praktyce interpretacyjnej. Moje zastrzeżenia w kwestii warunków dopuszczalnego pluralizmu dotyczą oczywiście jego kategorialnej (co najmniej) intencyjności. Nycz nie mówi wystarczająco jasno, c z y j e założenia legitymizują daną strategię interpretacji. Wyodrębniając typy semantycznej niejednoznaczności wypowiedzi „właściwe określonej poetyce, nurtowi, historycznej i estetycznej wrażliwości" (*ibidem*, *s.* 120), w zasadzie unika traktowania ich w kategoriach zaktualizowanych autorskich intencji. Proponując gnostycką interpretację Leśmianowego *Stroju* odwołuje się do „znajomości alegorycznego kodu" – w ujęciu Nycza zawsze (?) otwartego na dołączanie nowej alegorii – i wspomina jedynie o „modernistycznej świadomości kulturowej, gdzie [...] wątki gnostycko-hermetyczne mają swoje ważne acz mało zbadane miejsce" (*ibidem*, s. 103). Charakteryzując nierozstrzygalność semantycznej konstrukcji jednego z wierszy Tymoteusza Karpowicza twierdzi jednak, iż „budowana jest ona na c e l o w e j niespójności między porządkiem syntaktycznym a logiczno-znaczeniowym" (*ibidem*, s. 110 – podkr. moje);

z konkurencyjnych wykładni – ta, która została wypracowana i, w pewnym sensie, uzgodniona (bez odwoływania się do kategorii intencji) w obrębie pewnej „interpretacyjnej wspólnoty" postrzegającej ogólną wymowę utworu jako pochwałę „spisku" wolnej myśli przeciw totalitarnym zakazom. Na uszczegółowioną wersję tej wykładni naprowadzają okoliczności powstania (i publikacji) utworu. Racją dla uruchomienia tego właśnie kontekstu jest przede wszystkim możliwość „usensownienia" zaskakującej sekwencji o podglądaniu ulicy.

Obstawanie przy twierdzeniu o bezzasadności roszczeń relatywizujących te ustalenia może jednak budzić wątpliwości, skoro próbowałam pokazać, że owo „podglądanie" zyskuje sens również przy innych wyjaśnieniach. Nie znajduję żadnych dodatkowych argumentów, nieprzewidzianych przez przywoływanych tu interpretatorów, na poparcie wybranej wykładni. Podobnie jak oni, uniwersalną wartość wierszy Szymborskiej postrzegam jako zakotwiczoną w konkrecie. I jakkolwiek trudno tu nieskromnie stawiać na szali własny prointencyjny instynkt oraz doświadczenie oczywistości rozpoznania znaczenia wiersza towarzyszące jego pierwszej lekturze i tylko potwierdzone przez cudze odczytania – w tym wypadku taka pokusa nie jest łatwa do przezwyciężenia. Ostać się może jedynie ufność w limitowanie możliwych interpretacji *Głosu w sprawie pornografii* przez samoobronne mechanizmy autorskiego – a więc takiego, który nie został wywłaszczony z autorstwa i zdekontekstualizowany – tekstu-wypowiedzi (dzieła). Brak natomiast wyraźnych, innych niż na poły intuicyjnie domniemana autorska intencja, kryteriów zarówno rozpoznania, jak i wyboru tylko jednej z nich.

Moje wcześniejsze stwierdzenie, że rolę takiego kryterium mogłaby odegrać, potwierdzająca albo kwestionująca owe intuicje, deklaracja twórczyni wiersza, razi – jak podejrzewam – kategorycznością. Czy autorskie „oświadczenie", albo wyraźna sugestia co do intencji kategorialnych i semantycznych (odnoszących się np. do otwarcia tekstu na wykładnie alternatywne, albo wykluczających takie otwarcie) rzeczywiście gwarantowałaby zastąpienie zawsze niepewnych poszlak niepowątpiewalnym dowodem? Twierdzę, że tak. Zapewne sama deklaracja intencji nie ma mocy ustanawiania znacze-

ten wariant organizacji znaczenia jest tu definiowany najwyraźniej w kategoriach celowościowych, a nawet świadomościowych (zob. *ibidem*, s. 116). Jednakże pisząc o przeciwstawnych wykładniach analizowanego wiersza Tadeusza Różewicza, Nycz wyklucza nie tylko możliwość ich zniesienia w interpretacji dokonanej z nadrzędnej perspektywy syntetyzującej, ale też sprowadzenia „do jakiejś jednej źródłowej a wieloznacznej postaci" (*ibidem, s.* 108), czego nie rozumiem. Ma to związek z deklarowaną przez badacza koniecznością opowiedzenia się za jednym tylko spośród odczytań tekstu uprawnionych z racji jego specyficznej konstrukcji semantycznej. Takie stanowisko osłabia modelowaną przez Nycza więź między ową – zdawałoby się zamierzoną – konstrukcją a odpowiadającą jej strategią interpretacyjną. Jeżeli z założeń tyczących organizacji znaczenia w *Stroju* oraz w wierszach Różewicza i Karpowicza rzeczywiście można, wspierając się intersubiektywnie akceptowalnymi intertekstami, wnioskować o jej (kolejno): wielowykładalności, alternatywności (to rozpoznanie uważam za najbardziej przekonujące) i nierozstrzygalności (por. E. Balcerzan, *Post*, „Teksty Drugie" 1994, z. 2, s. 81–83), to interpretacyjne hipotezy winny właśnie odsłonić te własności w odpowiedniej dla danego wariantu postaci. Nie grozi to skrajnym zrelatywizowaniem własnych poczynań analitycznych (zob. *ibidem*, s. 120), bowiem każdy z nich nakłada przecież na pluralizm stosowne ograniczenia. Sprowadzenie do jednego wymiaru tego, co intencyjnie otwarte na wielowykładalność; „zniesienie" alternatywy poprzez wybór któregoś z odczytań, zawsze naznaczonych niemożnością dostatecznego uzasadnienia czy niewiarygodne rozstrzygnięcie nierozstrzygalnego może zaowocować jedynie zakłamaniem sensów wypowiedzi. Chyba, że sama charakterystyka jej organizacji semantycznej to efekt nadaktywności interpretacyjnej.

nia; może jedynie dopomóc w dostrzeżeniu i potwierdzeniu tych własności, które tekst już – nie inaczej, jak na mocy intencji – posiada. Takie autorskie rozstrzygnięcie wątpliwości nie jest oczywiście władne położyć tamę dalszej interpretacyjnej aktywności odbiorcy nieprzekonanego do „konwersacyjnego" modelu relacji między autorem a czytelnikiem, przywiązanego do tezy o nieograniczonej (bo stale na nowo animowanej dzięki nieuchronnej rekontekstualizacji) produktywności semantycznej każdego tekstu, zainteresowanego rozwijaniem własnej inwencji pobudzanej ową produktywnością, a nie dziełem-wypowiedzią. Natomiast odbiorca obstający przy tezie, że jedynym źródłem wiedzy o tekście powinien pozostać on sam oraz warunkujące go konwencje językowe i komunikacyjne, odrzuci nawet autorskie sugestie tyczące doboru kontekstu interpretacyjnego. Uczyni tak w myśl zasady, że informacje o intencjach znaczeniowych, płynące spoza tekstu wielo- czy dwuznacznego lub zawierającego „nieczytelne" sekwencje i obrazy, nie mogą zmienić jego inherentnych właściwości. Jednakże nawet ortodoksi – np. Monroe C. Beardsley – odstępowali od tej zasady, gdy wątpliwość dotyczyła swoistych sensów przydawanych przez autorów słowom budującym owe obrazy.

Teresa Dobrzyńska podkreśla, iż to personalne piętno szczególnie intensywnie zaznacza się w komunikacji tropicznej, która przecież aktywizuje nie tylko społeczny, intersubiektywny wymiar sensu przenośnego.

> Może też służyć uchwyceniu pewnych osobliwych jakości i relacji postrzeganych przez mówiącego, a dających się wyrazić za pośrednictwem konotacji wyrazowych peryferyjnych, rzadkich czy wręcz indywidualnych, będących pochodną niepowtarzalnego, jedynego w swoim rodzaju doświadczenia osoby mówiącej. Co więcej, metafora wyraża pewne cechy relacyjne i złożone konfiguracje cech, które mogą być uchwytne i oczywiste tylko dla samego nadawcy komunikatu i których w żaden sposób nie jest zdolny zrekonstruować i łącznie uwzględnić inny człowiek[151].

Niepodobna ustrzec się przed groźbą uczynienia takiej metafory „przedmiotem niekontrolowanych manipulacji lekturowych", jeżeli w próbach przybliżenia się do jej sensu nie uwzględni się jakichś suplementarnych danych tyczących świadomości językowej i doświadczeń autora.

> Świadectwo autora jest tu [...] nie do pominięcia, ponieważ może podsunąć pewne wcześniej niedostrzegane znaczenia nośnika, wzbogacając interpretację analizowanej przenośni o nowe nieprzewidziane sensy, nowe ścieżki odczytań[152].

Bywa też i tak, że świadectwo autora nie tyle wzbogaca interpretację[153], co czyni ją w ogóle możliwą. Z wyrażającą się w tak ryzykownej tezie sytuacją mamy do czynienia, zdaniem znawców twórczości Aleksandra Wata, w przypadku prób odczytania jednego z *Wierszy śródziemnomorskich.*

---

[151] T. Dobrzyńska, *Mój intymny mały świat a poetyckie sposoby konceptualizacji. Metafora*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 109.

[152] *Ibidem*, s. 110.

[153] Jak w przypadku naddanych, prywatnych znaczeń odsłoniętych przez T. Dobrzyńską (*ibidem*, s. 109, 110–111) w sposobach obrazowania, zastosowanych przez Władimira Nabokowa we fragmentach opowiadania *Wiosna w Fialcie.*

Argument ze *Snów sponad Morza Śródziemnego – Sen piąty*

Piąty fragment drugiej części śródziemnomorskiego poematu, czyli piąty z tworzących ją *Snów*, to oczywiście ani jedyny „ciemny" utwór Wata, ani nawet nie najciemniejszy z ciemnych. Autor opatrzył go jednak swoistym, wyróżniającym się spośród innych, komentarzem, zakończonym znamienną uwagą tyczącą wiersza: „nie należy tak pisać. Klucz w studni"[154]. Wcześniej wydobył z ukrycia i dokonał pokutnej egzegezy pewnego błahego, zdawałoby się, zdarzenia z własnego dzieciństwa. W rezultacie okazało się, że w ten sposób powierzył czytelnikowi zapasowy czy awaryjny klucz do interpretacji tego wiersza.

Żadne bodaj z licznych – „natrętnych" według określenia Wata – objaśnień do własnych wierszy nie odznacza się taką bezpośredniością i prostotą jak to, które odnosi się do *Snu piątego*. Pozostałe „mają podstawowy defekt. Są niedostateczne, zaledwie coś niecoś sugerują, nie wprowadzają do tego, co mało-mądrzy krytycy nazywają warsztatem, albo psychologią twórczą". Dalej zarysowuje Wat projekt autokomentatorskiego gatunku wypowiedzi:

> Potraktować je jak należy to znaczy: do każdego a r k u s z a w i e r s z y dodać g r u b e t o m i s k o auto- i psycho-grafii. Autowiwisekcji. Monodramatu. Byłby to może nowy gatunek pisarstwa, dziś być może i ciekawszy od bawiących ogół ale zanudzających swych autorów powieści? a nawet od już przynudziałych szkiców filozoficzno-literackich? cenniejszy i szczerszy od modnych obecnie spowiedzi? Naturalnie, pod warunkiem, że poeta nie zatrzyma się przed żadnym tabu, przed żadnym wstydem, przed żadną obrazą poetyk i wiar.

Projekt ten nie może się jednak obyć bez niemalże obowiązkowego w powyższym kontekście zastrzeżenia:

> Propozycja taka nie podważa pewnika, że wiersz winien się tłumaczyć sam, zrozumiały czy hermetyczny, winien spontanicznie i od jednego razu narzucać się czytelnikowi. Czytelnikowi, rzecz jasna, sympatetycznemu poezji [...][155].

Propozycja taka zakłada równoległość, a może nawet równorzędność czy równowartościowość dwu tekstów – tekstu wypowiedzi poetyckich i tekstu autokomentarza, wolnego od jakichkolwiek nałożonych z góry ograniczeń. Kwestia jego mocy eksplikatywnych względem poezji ulega zawieszeniu.

Faktu, że piąty ze *Snów sponad Morza Śródziemnego* sam się nie tłumaczy, ani nie narzuca, dowodzi jego (?) streszczenie zaproponowane przez odbiorcę mogącego uchodzić za „sympatetycznego poezji":

---

[154] A. W a t, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony.* Część pierwsza. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990, s. 354.

[155] A. W a t, *Noty i komentarze*, [w:] *Poezje zebrane*, Kraków 1992, s. 509. Cytowane fragmenty pochodzą z autokomentarza, którym Wat opatrzył w pierwodruku („Kultura" [Paryż] 1963, nr 11) wiersz pt. *Sen* [*Skrzesał ogień...*].

Sen V poświęcony dr Askanasowi, który występuje i w poprzednim śnie, opisuje w sposób alegoryczny scenę z dalekiej przeszłości z jeleniem, widzianym przez małego chłopca z krymką na głowie, w tle[156].

Przekonanie o niemożności respektowania pożądanej autonomii utworu ugruntowują poważne propozycje jego interpretacji. W żadnej z nich nawet nie próbuje się wyjaśnić obrazów organizujących poetycki sen bez odesłania do odpowiednich zapisów w *Dzienniku bez samogłosek* i w *Moim wieku*[157], a jeden z badaczy stwierdza wręcz: „[t]ylko autokomentarz może tu cokolwiek wytłumaczyć"[158].

Ogólniejszą racją takiego sposobu lektury tekstu, interpretowania Wata – Watem[159], jest dobrze umotywowana teza o dojmująco i jawnie autobiograficznym, mimo mnogości podmiotowych ról, masek i przesłon, charakterze jego poezji. To stanowisko, usankcjonowane, a może nawet zaprogramowane przez Watowe autocharakterystyki, uzasadnia potrzebę ciągłego jej konfrontowania z tymi formami pisarstwa, w których właśnie życie autora stanowiło dlań przedmiot re-prezentacji, w mniejszym jednak stopniu niż w twórczości poetyckiej zapośredniczony (jak zwykło się uważać) literacką konstrukcją. Najczęściej cytowany jest przy tej okazji i komentowany następujący fragment z *Kartek na wietrze* – swoista konkluzja rozpoznania kondycji współczesnej poezji:

Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić[160].

W interpretacji Tomasa Venclovy: „punktem dojścia Wata-teoretyka poezji okazuje się uznanie wzajemnej zależności tekstu literackiego i tekstu życia. Biografia jest zatem kodem i wzorcem twórczości i – analogicznie – twórczość staje się kodem i wzorcem biografii"[161].

Jeżeli zarówno jawny, jak i utajony intencjonista zasadnie uzna, iż w tej opozycyjnej wobec rozpowszechnionych twierdzeń o autonomii dzieła tezie, podkreślającej wzajemną zależność owych kodów i wzorców, zawiera się ogólna, kategorialna intencja Wata – to jej respektowanie będzie dlań „obowiązujące" przy próbach generalizującej interpretacji wszystkich utworów. Wat jednak (a w ślad za nim przywoływani tu watolodzy) uznał *Sen piąty* za tekst wyjątkowy – sprawiający szczególne trudności lekturowe. Czyżby w ten sposób sugerował, iż nie sposób ich przezwyciężyć przez odwołanie się do kodu

---

156 J. Kornhauser, *Jak czytano Wiersze śródziemnomorskie Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 125 [podkr. moje].

157 Zob. J. Łukasiewicz, *„Wiersze śródziemnomorskie" – obrzęd ofiarny*, [w:] idem, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 210–214; K. Pietrych, *O wierszach śródziemnomorskich Aleksandra Wata*, Warszawa 1999, s. 133–136.

158 J. Borowski, *„Między bluźniercą a wyznawcą". Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 127.

159 Zob. A. Fiut, *Uwierzytelnić swą nieprzynależność*, [w:] *Pamięć głosów*, s. 32.

160 A. Wat, *Kartki na wietrze*, [w:] idem, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990, s. 249. Zob. też A. Fiut, *op. cit.*, s. 20–21; K. Pietrych, *op. cit.*, s. 9.

161 T. Venclova, *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 309.

biograficznego, że bariera oddzielająca czytelników od sensów tego wiersza jest zupełnie innej natury?

A może polega ona na nadmiernym zaszyfrowaniu, warunkujących zrozumienie, intertekstów spoza kręgu biografii? Wszak w twórczości autora *Ciemnego świecidła* sieć znaczących powiązań z różnorodnymi cudzymi wypowiedziami, z przedstawieniami religijnymi i artystycznymi, odznacza się szczególną gęstością i rozległością. Wat to *poëta natus* i *poëta doctus* w jednej osobie. O wadze, jaką ma dla niego właściwe rozpoznanie przez czytelników owych kulturowych m.in. odniesień świadczą przypisy („objaśnienia"), którymi opatruje niektóre ze swoich utworów – w tym także *Wiersze śródziemnomorskie*. Tylko jedno spośród *Kilku objaśnień do snów*, dołączonych do książkowego wydania poematu, dotyczy *Snu piątego*, a ściślej fragmentu: „w głębi stało łóżko, na nim kształt / bezwzględnie horyzontalny (jak gdzieś u Rembrandta)". Autorska nota – „w Muzeum Narodowym w Brukseli obraz Rembrandta przedstawiający umarłą kobietę"[162] – wnosi do rozumienia wiersza dodatkową informację trudną, choć nie niemożliwą, do wyinterpretowania z tekstu głównego. Można się co prawda bez niej domyślić, że „horyzontalny kształt" to kształt ludzki; jednak podstawą do orzeczenia, że nie chodzi tu o kogoś odpoczywającego, śpiącego lub (co wydaje się najbardziej prawdopodobne) chorego, lecz o „umarłą kobietę", jest jedynie bezwzględność horyzontalności owego kształtu. Bezwzględność należałoby rozumieć jako ostateczność, nieodwołalność, niemożność zmiany[163].

Niepodobna jednak przypisać temu właśnie, objaśnionemu przez Wata, passusowi, roli decydującej o „nieczytelności" piątego *Snu sponad Morza Śródziemnego*. Trudno też doszukać się w nim jakichś innych aluzji czy cytatów bądź kryptocytatów częstych w pozostałych częściach poematu. Omawiany „sen" odznacza się ponadto – przynajmniej na pierwszy rzut oka – bardziej przejrzystą niż tamte części budową, nie naruszającą składniowo-logicznych więzi między poszczególnymi segmentami tekstu w jego partii narracyjnej. Motywacja naruszenia tych więzi po zakończeniu relacji jest względnie jasna.

Śnieg na oczach stajał, i palce kościste na szyi
obrócone w naszyjnik. Wtedy przybiegłaś Ty, zwabiona
krzykiem przechodnia za oknem. Co może wiedzieć
przechodzień na ziemi osiadłych? Pamiętam,
jeleń pyszałek, dumny z naszyjnika,
który tęczował w słonecznej rosie,
szedł Walicowem, a w oknie otwartym na letnie
wonie, na rozsiew bzu i kwitnących kasztanów,
siedział chłopiec. Miał krymkę na głowie
i czarne oczy wpatrzone w donikąd. Pamiętam,

[162] A. W a t, *Poezje zebrane*, s. 298.

[163] Nawiasem mówiąc, w Muzeum Narodowym w Brukseli można obejrzeć tylko jeden obraz Rembrandta: *Portret Nicolasa van Bambeecka*. Autor obrazu zatytułowanego *Umierająca kobieta*, wystawionego w tej samej sali z malarstwem holenderskim, co dzieło Rembrandta, to jego mistrzowski naśladowca, Jan Lievens (1607–1674). Jest wielce prawdopodobne, że ten właśnie obraz – przedstawiający umierającą, a nie umarłą kobietę – Wat przypisał Rembrandtowi.

jeleń zakpił, powiedział coś tak urągliwie,
że dziecko cofnęło się w głąb,
pod zniewagą.
W głębi stało łóżko, na nim kształt
bezwzględnie horyzontalny (jak gdzieś u Rembrandta).
Co on wiedział, ów jeleń? Był przechodniem
na ziemi osiadłych. O, wiedział już dość, gdy wolno powracał
do siebie. Co było robić? Płakał. Naszyjnik
uwiera mi gardło. Zerwij go, niech się rozsypią
kościane paciorki. Lata, miejsca, ciemne
przywiązania, także i one rozsypują się.
Wtenczas przychodzi Myśliwy, zwabiony krzykiem,
i wszystkie te biedne skarby twoje długo waży na dłoni,
jakby je chciał tobie zwrócić. A on tylko patrzy i waży, jedno
za drugim, i jedno po drugim opuszcza w proch uliczny.
Już stajał śnieg na oczach, możesz się obudzić[164].

Najważniejszą przeszkodą w rozumieniu *Snu piątego* okazuje się sens (naddany, symboliczny?) obrazu z wędrującym Walicowem jeleniem. Klucz do niego tkwi w rozstrzygnięciu, czym bądź kim (co chyba zabrzmiało niezamierzenie humorystycznie) jest ów jeleń i jaki status został mu przypisany w wierszu. P r ó b a znalezienia tego klucza bez autorskiej podpowiedzi spoza tekstu nie wydaje się zrazu skazana na niepowodzenie.

„Śnieg" z incipitu wiersza został do niego przeniesiony ze *Snu czwartego* – z łagodnej migawki pamięci: dziecięcego obrazu zimy i saneczek w parku Ujazdowskim. Ale ten obraz już się oddalił, wyparty sennym koszmarem. Od obrazu następnego oddziela, być może, śniącego krótka chwila przytomności z ocalającym – na mgnienie – przybyciem jakiejś bliskiej mu i drogiej kobiety („Wtedy przybiegłaś Ty"). Krzyk przechodnia za oknem pochodzi, jak się zdaje, z rzeczywistości *quasi*-realnej. W pytaniu: „Co może wiedzieć przechodzień na ziemi osiadłych?", wywołanym tym zdarzeniem na zasadzie asocjacji, nazwa „przechodzień" zyskuje sens metaforyczny. A cała pytajna formuła musi, jak się okaże, zostać odniesiona do nowego obrazu; stanowi bowiem jego zapowiedź i okalającą ramę. Przed ponownym zapadnięciem w sen, podmiot zdołał jeszcze zarejestrować w świadomości jakieś wspomnienie. Dalej, poznajemy już tylko „pracę snu". To ona sprawia, że nie dziwimy się spotkaniu jelenia i chłopca w krymce na głowie. Tak jak nie dziwimy się absurdalnej deklaracji otwierającej *Sen szósty*: „Gdy spotkam słonia, spytam o adres jego lekarza"[165]. Poetyka „senna" dopuszcza konwencje w pewnej mierze analogiczne do tych, które są domeną baśni. Wyśniony jeleń może zatem odczuwać dumę, kpić, wreszcie płakać. Przedstawioną tu propozycję uporządkowania zdarzeniowości *Snu piątego* traktuję jedynie jako wyjściową hipotezę; mam bowiem świadomość, że oddzielenie tego, co można by w nim uznać za sen od tego, co przynależy jawie, oparte jest na bardzo kruchych podstawach.

[164] A. W a t, *Sny sponad Morza Śródziemnego*, [w:] i d e m, *Poezje zebrane*, s. 292–293.
[165] *Ibidem*, s. 293.

Żeby odczytać sens „spotkania" jelenia z chłopcem, musimy najpierw spróbować ustalić, czy (hipotetyczny) śniący jest jednym z protagonistów tego spotkania, czy tylko świadkiem. Jeżeli za rozstrzygające uznamy świadectwo gramatycznej formy wypowiedzi, to nie sposób przeoczyć, że buduje ona wyraźny dystans między podmiotem a przedmiotem przedstawienia. Zarówno jeleń jak i dziecko postrzegani są z perspektywy zewnętrznej. Śniącemu pozostaje rola widza i uprzywilejowanego komentatora, znającego tajemny sens osobliwego zdarzenia:

> Co on wiedział, ów jeleń? Był przechodniem na ziemi
> osiadłych. O, wiedział już dość, gdy wolno powracał
> do siebie. Co było robić? Płakał. [...]

Jest to rola komentatora uprzywilejowanego również dlatego, że dysponuje on (jak się zdaje) niedostępną postronnym wiedzą o tym, dlaczego śni to, co śni, daną mu albo dopiero po przebudzeniu, albo w nagłym błysku poznania doświadczonym już w czasie trwania snu, w którym obok elementów nowych: jelenia i dziecka, pojawia się też zagadkowa postać myśliwego – znana już ze snów wcześniejszych.

Czytelnikowi natomiast zostało wyznaczone miejsce pod pewnymi względami analogiczne do tego, jakie zająć ma doktor-psychoanalityk przedstawiony w *Śnie pierwszym* – intradiegetyczny odbiorca relacji o snach podmiotu opowieści. Zarówno od czytelnika, jak i od doktora oczekuje się odpowiedzi na pytanie: „I co znaczy ten sen [...]?" Z natychmiastowym jednak zastrzeżeniem: „Tylko proszę bez sexu"[166]. Co – zgodnie z obiegowymi wyobrażeniami o teorii twórcy *Wstępu do psychoanalizy* – można przeczytać jako: tylko proszę bez Freuda, a zatem również bez kompletnych wykładni kauzalno-życzeniowych. Znacznie bliższy był Watowi (przykładającemu wagę przede wszystkim do procesu indywiduacji i jej alchemicznych szyfrów) kontekst jungowski, co potwierdzają autorskie interteksty[167].

Dlatego, gdyby doktor pokusił się o odpowiedź, winien raczej wykorzystać do interpretacji marzeń sennych z ich funkcją komplementarną i kompensacyjną zarazem względem świadomości, metodę amplifikacji, której zasady stosują się przede wszystkim do snów „wielkich", „znaczących" – pochodzących z głębszych niż osobnicze pokładów nieświadomości[168]. Czy można stosować tę metodę w odniesieniu do snu, który jest częścią świata przedstawionego w wierszu? Poetyckie transpozycje snów, są przecież zawsze „snami z premedytacją"[169] – uformowanymi ostatecznie wedle prawideł literackiej

---

[166] *Ibidem*, s. 289. Por. *Sen trzeci* (*ibidem*, s. 291): „A Myśliwy nasłuchuje stalową lufą – symbol falliczny?"

[167] Zob. A. W a t, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, [w:] i d e m, *Dziennik bez samogłosek*, s. 152–153; i d e m, *Kartki na wietrze*, j.w., s. 241, 298; i d e m, *Objaśnienia* do wiersza *Wieczór – Noc – Ranek*, [w:] *Poezje zebrane*, s. 258. Zob. też T. V e n c l o v a, *op. cit.*, s. 299–300; K. P i e t r y c h, *op. cit.*, s. 45, 153–154; J. Ł u k a s i e w i c z, *passim*; J. O l e j n i c z a k, *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 92, 244, 261.

[168] Zob. C. G. J u n g, *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993; *Symbole senne procesu indywiduacji. Przyczynek do poznania procesów nieświadomych przejawiających się w marzeniach sennych*, [w:] i d e m, *Psychologia a Alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

[169] Zob. S. T r e u g u t t, *Sny z premedytacją*, „Teksty" 1973, nr 2.

konstrukcji[170]. Sankcją dla rozszerzenia i wzbogacenia treści opowiedzianego-zapisanego w *Śnie piątym* zdarzenia obrazami i symbolami wydobytymi z wielokulturowego archiwum[171] może być jednak następująca obserwacja Venclovy:

> W późnej poezji Wata symbole nieświadomości i mitologia „ja autentycznego" odgrywają wzrastającą, pierwszoplanową rolę, akcenty jungowskie zaś wydają się wyraźnymi reminiscencjami lektury pism sławnego psychoanalityka[172].

Próba rozpoznania owych, wpisanych w tekst z mniejszym lub większym udziałem woli i świadomości autora, „akcentów jungowskich" za pomocą jungowskiej metody interpretacji snów (*toutes proportions gardées*) prowadzi do zaskakujących rezultatów. Po pierwsze – relacja w *Śnie piątym* sprawia wrażenie uporządkowanej według wzoru rozpoznanego przez Junga jako dramatyczna, pięciofazowa struktura „przeciętnego" snu. Faza pierwsza to ekspozycja: „tu podaje się miejsce akcji, występujące osoby, a często również zarysowuje się sytuację wyjściową" (ulica o nazwie Waliców, jeleń, chłopiec). Po niej zawiązuje się intryga (druga faza snu): „jeleń zakpił, powiedział coś tak urągliwie, / że dziecko cofnęło się w głąb, / pod zniewagą". Trzecia faza snu to kulminacja lub perypetia; jest nią zauważenie umarłej kobiety. Czwarta – „to lysis, rozwiązanie, lub rezultat, który powstał w wyniku pracy snu. Ta ostatnia faza informuje o ostatecznym stanie rzeczy, który zarazem jest poszukiwanym „rezultatem"[173]. Tu pojawiają się następujące obrazy: jeleń płacze, „naszyjnik uwiera [...] gardło", nadchodzi Myśliwy.

Po wtóre – nawet „szkolne", bo ograniczone do słowników symboli[174], poszukiwania tzw. głębszych sensów wiązanych w różnych kręgach kulturowych z głównymi motywami

---

[170] Na temat tego aspektu snu w *Wierszach śródziemnomorskich*, zob. K. Pietrych, *op. cit.* (zwłaszcza rozdział IV). Zob. też A. Sobolewska, *„Poczekalnia sądu ostatecznego". Sen w poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999. O literaturze onirycznej i „poetyce snu" zob. m.in.: „Teksty" 1973, nr 2 (zeszyt tematyczny – *Sen mara*; tu przede wszystkim artykuł A. Okopień-Sławińskiej, *Sny i poetyka*); S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1974; M. Baranowska, *Oniryzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992 oraz *Sen*, [w:] *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; J. Bellemin-Noël, *Jak „psychoanalizować" sen Swanna?*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4; D. Danek, *Sen (marzenie senne)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991 oraz *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki"*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4; I. Iwasiów, *Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie*, „Teksty Drugie" 1998, z. 1/2; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Warszawa 1985.

[171] Pod tym względem ostre przeciwstawienie Freudowskiej i Jungowskiej techniki objaśniania marzeń sennych jest pewnym przerysowaniem. Freud również odkrywa we śnie ponadjednostkowe, uniwersalne treści symboliczne obecne „w mitach, legendach, powiedzeniach, przysłowiach [...] ludu" (*Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 301) i w interpretacji łączy „wiedzę o symbolach, jaką ma człowiek wykładający sen" (ibidem, s. 302) ze skojarzeniami śniącego.

[172] T. Venclova, *op. cit.*, s. 300.

[173] C. G. Jung, *O istocie snów*, s. 24–25.

[174] Korzystam z następujących opracowań tego typu: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; M. Lurker, *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan*, przeł. A. Łukaszewicz, Warszawa 1995 oraz *Słownik obrazów*

Snu piątego: jeleniem, dzieckiem, naszyjnikiem i myśliwym pozwalają na odkrycie w nich zarówno pewnego zakresu znaczeniowej wspólnoty, jak i łączącej je przestrzeni znaczeń zantagonizowanych.

Piszących o *Wierszach śródziemnomorskich* interesowały zwłaszcza alegoryczne znaczenia przypisywane figurom jelenia i myśliwego. Ich związkowi, oczywistemu już na pierwszym, dosłownym poziomie semantycznym, można jednak przydać sensy wykraczające poza proste przeciwieństwa: tropiony – tropiący; refugium – pułapka; życie – zagrożenie, śmierć; niewinność, dobro – wina, zło. Pozostawiając je w polu uwagi, spróbuję wyśledzić takie treści odnoszone do przywołanych w wierszu figur, które dałoby się (w przybliżeniu) określić jako „jungowskie".

Szczególne bogactwo zdecydowanie pozytywnych charakterystyk symbolicznych przysługuje w różnych kulturach i religiach, czczonemu na całym świecie, jeleniowi. Zwierzę to niemal zawsze i wszędzie sytuowane jest po stronie dnia, nieba, słońca, jasności, chwały, piękna, płodności, czystości, wzniosłości i duchowego wzrostu. Bywa symbolem ascezy i mądrości (buddyzm), ale też samotności, melancholii i nieuchronności losu; wypełnia misję przewodnika dusz (starożytność, mitologie celtyckie). W tradycji chrześcijańskiej oznacza poszukiwanie Boga, chrzest (jako *fons vitae*), a nawet samego Chrystusa. Ze względu na corocznie odrastające poroże reprezentuje bowiem przede wszystkim zasadę cyklicznej śmierci i ponownych narodzin – zasadę odnowy. U Junga czytamy:

> Jeleń to *allegoria Christi*, ponieważ legenda przypisuje mu zdolność autoregeneracji. [...] W alchemii jeleń jest alegorią Merkuriusza [...], gdyż jeleń sam się może odnowić[175].

Merkuriusz zaś, jak pisze Jung w *Rekapitulacji* rozważań nad analizami, jakie poświęcono temu bogu w traktatach gnostyckich i alchemicznych (prezentujących „absurdalne alchemiczne fantazje", postrzegane przez psychologa jako materiał psychiczny – jako „niezwykle pouczający obraz struktury nieświadomości"[176]):

a) [...] składa się ze wszystkich dających się pomyśleć przeciwieństw. Jest on więc wyraźną dwójnią, którą jednak zawsze nazywa się jednią, jeśli nawet jej wiele wewnętrznych sprzeczności może, w dramatyczny sposób, rozpaść się na równie wiele różnych i pozornie samodzielnych postaci.
b) Jest on istotą fizyczną i duchową.
c) Jest procesem przemiany tego, co niskie, fizyczne, w to, co wyższe, duchowe, i *vice versa*.
d) Jest diabłem, wskazującym drogę Zbawicielem, ulotnym *trickster*em oraz Bóstwem, w tej postaci, w jakiej odbija się ono w macierzyńskiej naturze.

i symboli biblijnych, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989; A. Samuels, B. Shoter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, 1994 (b.m.w.)

[175] C. G. Jung, *O istocie snów*, s. 22, przypis 11. Zob. też: idem, *Duch Merkuriusz*, [w:] *Rebis czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 309–310.

[176] *Ibidem*, s. 304–305.

e) Jest odbiciem mistycznego przeżycia *artificis*, zbieżnego z *opus alchymicum.*
f) Jako to przeżycie przedstawia on z jednej strony jaźń, z drugiej zaś – proces indywiduacji i, dzięki nieograniczonemu charakterowi swych określeń, także nieświadomość zbiorową[177].

Nie są to wszystkie znaczenia przypisywane jeleniowi jako alegorii Merkuriusza-Trikstera w psychologicznej interpretacji alchemii. Za najważniejszą (ze względu na zainteresowania Wata) jego właściwość uznać trzeba symbolizowanie jaźni, nieświadomości kolektywnej i indywiduacji. Dzięki skojarzeniu z Merkuriuszem reprezentującym również ideę *coniunctio*, zyskujemy możliwość mniej jednostronnego, niż proponowane w słownikach symboli, nacechowania motywu jelenia.

Omawiając „[z]wiązek i tożsamość Merkuriusza z Saturnem" Jung pisze:

W gnostycyzmie Saturn jest najwyższym archontem, lwiogłowym Jaldabaothem („dzieckiem chaosu"). Jednakże dosłownie dzieckiem chaosu jest w języku alchemików właśnie Merkury[178].

Z chaosem (rozumianym jako przedkosmiczny stan świata, kryjący w sobie wszelkie niezróżnicowane i płynne przeciwieństwa, ślepo prące ku czemuś; jako alchemiczna *prima materia* <*massa confusa*>, ale też jako nieświadomość i bezład psychiczny, jako reprezentacja powtarzającego się, popędowego, kompulsywnego, niezróżnicowanego, niepodlegającego kontroli *ego* działania) łączono również innego z bohaterów *Snu piątego* – myśliwego. Poza naturalne skojarzenia tej postaci ze śmiercią i zagrożeniem, wykraczają zatem takie np. syntetyzujące charakterystyki:

Jest to najoczywiściej symbol „sytuacji granicznej" – porzucenia centrum lub dążenia do niego, oraz w konsekwencji upadku w kręcące się bezustannie koło zjawisk, trwające dzięki temu, że iluzja wiecznie pobudza siłę napędzającą jałową gonitwę.

Ścigający zdobycz myśliwy bowiem, to wedle wykładni bardziej elementarnej:

Symbol działania dla niego samego, powtarzania, gonienia za tym, co przelotne, woli trwania – by użyć określenia indyjskiego – „w kolisku reinkarnacji". Gonitwa i łowy przyprawiają serce człowieka o szaleństwo – [...] wroga mamy w sobie: własne pragnienie[179].

Wszystkie *dramatis personae* z omawianego tu wiersza-snu Aleksandra Wata to reprezentacje nieświadomości. Jej dobre moce wiązane są z symboliką dziecka, oznaczającego również początek – stan, w którym „symbol Całkowitości należy jeszcze do dziedziny dziecięcych twórczych sił formujących"[180] – ale też *coniunctio* nieświadomości ze świadomością i obietnicę przyszłości, zapowiedź przemiany duchowej.

---

[177] *Ibidem*, s. 333–334.
[178] *Ibidem*, s. 325.
[179] J. E. Cirlot, *Myśliwy*, [w:] *Słownik symboli*, s. 264, [podkr. moje].
[180] C. G. Jung, *Psychologia i alchemia*, s. 231.

Osobliwym zbiegiem okoliczności dzieci odgrywają [...] pewną rolę w *opus alchymicum*. Dzieło czy pewną część Dzieła określa się mianem „*ludus puerorum*", chłopięcej zabawy[181].

Zważywszy na fakt, że do katalogu wewnętrznych przeciwieństw, którymi charakteryzuje się Merkuriusz (jeleń) należy i to, że objawia się on już to jako *senex* (Saturn = archont), już to jako *puer*[182] (alchemiczny *infans mercurius*) – jelenia właśnie, skupiającego w sobie rozszczepione sensy przypisywane dziecku i myśliwemu, uznać trzeba za centralną figurę *Snu piątego.*

Symboliczny związek dziecka i starca ukazywał też Fryderyk Nietzsche (Wat był, wedle słów Venclovy, entuzjastycznym czytelnikiem pism tego filozofa[183]), wykładając w *Tako rzecze Zaratustra* naukę o „trzech przemianach ducha" – o tym „jako duch wielbłądem się staje, wielbłąd lwem, wreszcie lew dziecięciem". Osiągając u kresu życia stan ostatniej przemiany, Zaratustra wypełnia poruczenie objawione mu „w najcichszą godzinę"[184].

Nieświadomość – jak powiada Jung – wtedy wybiera symbol dziecka lub młodzieńca jako formę wyrazu, kiedy całość psychiczna zrazu występuje jako nieświadomy aspekt psychiki zbiorowej, jako coś dawno minionego, przeszłego, zarówno onto-, jaki i filogenetycznie. Jednakże ten aspekt przeszłościowy ma [...] charakter jednostronny, albowiem dziecko czy młodzieniec często reprezentują – także w marzeniach sennych i fantazjach człowieka – nie tylko infantylny relikt jego istoty, co raczej przyszłą możliwość, coś, co pozostało młode i zachowało wszelkie możliwości twórcze. [...] Motyw dziecka [...] oznacza zwrot do przeszłości, a tym samym także zbawienny powrót do tego, co było na początku [...] jednak zarazem wyraża antycypację rozwoju przyszłego [...], szczególnie zaś wtedy, kiedy w psychice istnieje dążenie do osiągnięcia nowej, lepszej syntezy świadomości i nieświadomości. W takim wypadku motyw dziecka ma znaczenie lecznicze i zbawcze[185].

---

[181] *Ibidem*. Dalej J u n g pisze: „Poza uwagą, że Dzieło jest łatwe do spełnienia niczym „dziecinna igraszka", nie znalazłem w tekstach alchemicznych żadnego wyjaśnienia tego faktu. Ponieważ jednak tak naprawdę podług zgodnych świadectw wszystkich adeptów Dzieło jest niezwykle trudne, chodzi tu zapewne o eufemiczne i prawdopodobnie symboliczne określenie. W ten sposób można by to uznać za wskazówkę odnoszącą się do potrzeby współdziałania »infantylnych«, czyli nieświadomych, sił przedstawianych przecież jako Kabiry i gnomy [...]" (zob. też, *ibidem*, s. 181, 183–187, 221). J. E. C i r l o t (*Dziecko*, [w:] *op. cit.*, s. 122) natomiast stwierdza: „W alchemii dziecię w koronie lub w stroju królewskim jest symbolem kamienia filozoficznego, tj. rezultatem ostatecznego – mistycznego utożsamienia z »bogiem w nas« i z wiecznością".

[182] C. G. J u n g, *Rebis czyli kamień filozofów*, s. 319 i n.

[183] T. V e n c l o v a, *op. cit.*, s. 147.

[184] F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1990, s. 27; zob. też: s. 176–180, 403–407. Jakoż: „Nowe tworzyć wartości – tego i lew nie dokona; lecz stworzyć sobie wolność nowego tworzenia – temu lwia potęga podoła. / Stworzyć sobie wolność i święte „nie" nawet w obowiązku: na to, bracia moi, lwa potrzeba. [...] / Wziąć sobie prawo do nowych wartości – to najstraszniejszy łup dla jucznego ducha i pokornego ducha [...]. / [...] Czemu lew drapieżny dziecięciem stać się jeszcze winien? / Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego »tak« mówieniem. / O tak, do gry tworzenia [...] należy i święte »tak« nauczyć się wymawiać: s w o j e j woli pożąda duch, s w ó j świat odnajduje, kto się w świecie zatracił" (*ibidem*, s. 27). Jest prawdopodobne, że z tego samego Nietzscheańskiego źródła pochodzi metafora przechodnia. Zaratustra mówi: „O, dokądże dążyć mi jeszcze, dokąd się wspinać z tęsknotą swoją! Z gór wszystkich, ze szczytów wszelkich spozieram na ziemie ojczyste i macierzyste./ Ale ojczyzny nie znalazłem nigdzie. Przechodniem jestem w każdem mieście, tułaczem pod każdą bramą" (*ibidem*, s. 145).

[185] M.-L. v o n F r a n z, *Komentarz*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" 1978 nr 3, s. 163–164. Tytułowy komentarz dotyczy powieści B. Goetza *Królestwo bezprzestrzenne. Kronika osobliwych wydarzeń.*

Jaką rolę w dramatycznej strukturze „opowiedzianego" przez Wata snu odgrywają (dość oszczędnie tu, wbrew pozorom, przywołane) alegoryczno-symboliczne sensy wiązane z jego centralnymi figurami?

Charakter relacji nie daje wystarczających podstaw do tego, by utożsamić śniącego z którąś z nich. Podmiot widzi jelenia, chłopca i myśliwego, ale wydaje się, iż sam nie odgrywa w „intrydze" snu żadnej aktywnej roli. Ponieważ to jednak on jest tym, któremu ukazują się te wszystkie obrazy, za dopuszczalną można uznać hipotezę o jego pośredniej, symbolicznie zawoalowanej, obecności na „sennej" scenie. Śniący objawia się sobie samemu w rozszczepionej, potrójnej, obciążonej nie znanymi mu znaczeniami, postaci. O łączności między nimi świadczy bardzo ważny w strukturze tego snu rekwizyt, czyli – naszyjnik. Wyraża on „najoczywiściej" (powtarzam to zdumiewające określenie za interpretatorami z n a k ó w) „zjednoczenie tego, co różnorodne, tj. stadium pośrednie między rozczłonkowaniem (sugerowanym przez zawsze negatywną wielość) a prawdziwą jednością *continuum*. Jako nić, którą naszyjnik jest również, stanowi on symbol stosunku i powiązania, w sensie kosmicznym i społecznym"[186].

Uwierający gardło naszyjnik z kościstych palców śmierci i naszyjnik „tęczujący", który zdobił jelenia, są – paradoksalnie – tym samym naszyjnikiem. W przedstawieniach literackich i ikonicznych tęcza (i stowarzyszone z nią most i łuk) pojawia się najczęściej jako topos o źródle biblijnym, gdzie oznacza ona przymierze, lub jako obraz doskonałości, odrodzenia, nadziei, pogody ducha, zachwytu. Tęcza może też symbolizować jednoczesną moc łączenia i nietrwałość, przemijanie. Wspinanie się po tęczy wyobraża trudną drogę, którą po śmierci muszą przebyć dusze zmarłych, by dostać się do raju (np. w islamie). Tęcza oznacza zatem, co szczególnie ważne w związku z treścią *Snu piątego*, nie tylko jednoczenie czegoś, ale konieczność przezwyciężania jakichś przeszkód w dążeniu do celu, a nawet jego nieosiągalność[187].

Jeleń „dumny z naszyjnika, który tęczował w słonecznej rosie" to triumfujący i pyszny Merkuriusz *pontifex*. O pysze zaś mówi Jung, że „odrywa człowieka od matki i od ziemi, sprawia, że wyobcowuje się on od ojcowskiego światła, aż jego krnąbrność przemienia się w lęk"[188]. Jeleń urągający chłopcu (urągający zatem własnej nieświadomości) to głupi, złośliwy Trikster. Z jednej strony stanowi on „ucieleśnienie" archetypu cienia, z drugiej – całkowicie jednostronnej, niezróżnicowanej świadomości. Jednakże również Trikster „przynosi [...] możliwość przemiany tego, co jest pozbawione znaczenia w to, co znaczące. Symbolizuje więc skłonność do enantiodromii"[189], czyli heraklitejskiej zasady „następowania przeciwieństw", zaadaptowanej przez Junga do opisu indywidualnej i kolektywnej rzeczywistości psychicznej. Ilustracją tej zasady jest też jeleń płaczący.

---

[186] J. E. C i r l o t, *Naszyjnik*, [w:] *Słownik symboli*, s. 267.

[187] Interesującą interpretację alegorycznych i symbolicznych funkcji motywu tęczy w romantycznej i dwudziestowiecznej poezji polskiej przedstawił J. Ł u k a s i e w i c z w eseju: *Tęcza – próba przymierza*, [w:] i d e m, *Laur i ciało*, Warszawa 1971.

[188] C. G. J u n g, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 507. Alegorią usypiającej czujność pychy i próżności był jeleń w przypisanej Ezopowi *Bajce 61*. Mógł też reprezentować superbię w chrześcijańskiej tradycji przedstawiania siedmiu grzechów głównych.

[189] A. S a m u e l s, B. S h o r t e r, F. P l a u t, *Trikster*, [w:] *Krytyczny słownik...*, s. 209.

„W wyobrażeniach ludu"[190] łzy umierającego jelenia są uważane za cenny lek. Konfrontacja z cieniem jest procesem bolesnym, a płacz właśnie oznacza zrozumienie, oczyszczenie i przemianę.

Według Junga, marzenie senne to „spontaniczna autoprezentacja aktualnej sytuacji nieświadomości, wyrażona w formie symbolicznej". Finalne ujmowanie snów, przeciwstawione kauzalnemu (freudowskiemu), „nie zna raz na zawsze określonych znaczeń symboli"[191]. Wspierając się tą deklaracją (nie zawsze respektowaną przez Junga w jego własnej praktyce interpretacyjnej) oraz – wyraźnie przezeń podkreślanym – przeświadczeniem o niemożności innego niż metaforyczne ich wyjaśniania, można by w odniesieniu do snu ze *Snu piątego* właściwie poprzestać na dotychczasowych przybliżonych ustaleniach. Wzajemny związek sensów, przydawanych w mitach, alchemii i ludowych wyobrażeniach figurom występującym w tym śnie dałoby się zinterpretować jako zagęszczony obraz pozytywnie zwieńczonego procesu konfrontacji z nieświadomością w jej zarówno indywidualnym, jak i kolektywnym wymiarze – jako obraz okrążania jaźni, która „może być zdefiniowana jako archetypowy bodziec do koordynowania, relatywizowania i zapośredniczania napięcia między przeciwieństwami. Poprzez jaźń jednostka ma możność konfrontacji z dwubiegunowością dobra i zła, z tym, co ludzkie i boskie"[192].

Trudno oprzeć się pokusie, by nawet okrągłe, obce i swoje zarazem, nakrycie głowy chłopca uznać za obrazową reprezentację jaźni – odpowiednik mandali[193]. Chłopiec-dziecko uosabia przecież początek i koniec, wyłanianie się z głębin nieświadomości (z koniecznością stoczenia walki o wyzwolenie się od matki – symbolicznego jej uśmiercenia, tj. przezwyciężenia dominacji zasady żeńskiej[194]: „W głębi stało łóżko, na nim kształt bezwzględnie horyzontalny") i powrót do niej. Ostatecznie myśliwy – którego kompulsywne pragnienie ma zdecydowane znamiona regresji, a zatem może być uznane za pragnienie śmierci – wszystko to, czego się dokonało na drodze dążenia do centrum, do urzeczywistnienia siebie, „opuszcza w proch uliczny". A proch „najoczywiściej" symbolizuje śmierć[195] – córkę nocy i siostrę snu – najwyższe wyzwolenie, mistyczną unię z kosmosem. Sen ze *Snu piątego* Aleksandra Wata wyraża zatem z jednej strony marzenie o osiągnięciu „pełni", z drugiej – przeczucie jej niedostępności i, być może, nadzieję pośmiertnego zanurzenia w „pleromie".

* * *

Amplifikacja – metoda polegająca na poszukiwaniu „mitycznych, historycznych i kulturowych analogii w celu wyjaśnienia metaforycznej treści symboliki snów" – kryje

[190] W. Kopaliński, *op. cit*, s. 127.
[191] C. G. Jung, *O istocie snów*, s. 92, 71.
[192] A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Jaźń*, [w:] *Krytyczny słownik...*, s. 89.
[193] Skoro jako oczywisty odpowiednik mandali interpretuje C. G. Jung (*Psychologia a alchemia*, s. 63, 217) – kapelusz.
[194] Zob. C. G. Jung, *Walka o wyzwolenie się od matki*, [w:] *Symbole przemiany...*
[195] Proch to „rozpad minerału, tzn. stan maksymalnej, dostrzegalnej jeszcze destrukcji, najniższej – według ludzkiej miary – formy rzeczywistości. Dlatego proch [...] ma sens negatywny, związany ze śmiercią" (J. E. Cirlot, *Proch*, [w:] *Słownik symboli*, s. 330).

jednak w sobie pewne niebezpieczeństwa, przed którymi przestrzegał sam Jung. „Jednym z nich jest przeintelektualizowanie, drugim – nadmierny rozrost znaczeń i idąca za nim inflacja”[196]. Podobne niebezpieczeństwa grożą też tym, którzy strategię amplifikacji stosują do wyjaśniania „nieczytelnych”, lub trudno czytelnych, przedstawień w tekstach literackich (a jest to częste postępowanie w praktykach interpretacyjnych skupionych na „wizjonerskich” tekstach – można do nich zaliczyć również *Wiersze śródziemnomorskie* – zawierających obrazy tego typu). Znaczące powiązania tworzone są wtedy obok tekstu, czy ponad nim – tj. z pominięciem tych miejsc, które mogłyby naruszyć efekt bezkonfliktowej semantycznej interakcji wszystkiego ze wszystkim, rozbić założoną jedność motywów utworu. Argumentacja zastępowana jest obszernymi cytacjami. Powstała w ten sposób wykładnia sensów tekstu grzeszy przesadną eks-centrycznością. Oczywiście, uwagi te dotyczą również zaproponowanej przeze mnie (możliwości) interpretacji *Snu piątego*.

W przypadku interpretacji snów, która jest jedną z dróg do osiągnięcia znaczenia, zatem „konieczne jest ustalenie przez pacjenta odpowiedzialnego i znaczącego związku ze swoją nieświadomością i poprzez taki dialog sprzyjanie indywiduacji”[197].

W przypadku interpretacji utworów literackich niepodobna wymagać od ich twórców, by dokonywali takiej auto(psycho)analizy na życzenie zdezorientowanych odbiorców – nie usatysfakcjonowanych zawrotną perspektywą odczytań opartych na amplifikacji. Nie można jednak z góry zakładać, że nie jest możliwe wyraźne powstrzymanie ekspansji znaczeń snu albo poetyckiej wizji przez odniesienie ich do indywidualnego kontekstu życia śniącego lub piszącego, do jego biografii. Upieram się (na razie) przy dalszych

---

[196] A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Amplifikacja*, [w:] *Krytyczny słownik...*, s. 31–32 [podkr. moje]. Ściśle mówiąc, amplifikacja jest częścią jungowskiej metody interpretacji – rozszerzającą analizę procesu skojarzeniowego pacjenta.

[197] *Ibidem*, s. 30. Kwestia zamknięcia analizy opartej na amplifikacji, to wycinek szerszego problemu związanego z logiką interpretacji psychoanalitycznej opartej na zasadzie wolnych skojarzeń. Trudno odróżnialne od późniejszej propozycji Jungowskiej, stanowisko przedstawione przez Freuda (1937) w artykule *Analiza skończona i nieskończona* (*Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975), G. Steiner (*Wtórne miasto*, [w:] *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 42–43) uznaje za słabo uzasadnione: „Decyzja analityka, by przerwać rozkręcającą się spiralę [chodzi o kolejne ogniwo w łańcuchu asocjacji, konotacji, odniesień – D.Sz.], postawić końcową kropkę po czymś, co jest [...] niekończącą się frazą, po upływie, powiedzmy, czterdziestu pięciu minut lub przed rozpoczęciem letnich wakacji, ma charakter arbitralny”. Steiner streszcza stanowisko Freuda następująco: „Można powiedzieć, że sesje analityczne dobiegają kresu, kiedy wielkość i zakładane ześrodkowanie odszyfrowanych znaczeń i przypomnień pozwala na głębszą integrację *ja* rozmówcy (pozwala na bardziej uporządkowane i pełniejsze zdekodowanie tekstu czy obrazu)”. Jednakże – z niechęcią wobec „automatyzmu” niekończącego się „wtórnego i trzeciorzędnego dyskursu” – dodaje: „Fakt, że Freud ani nie dostrzega, ani nie próbuje wyjaśnić podstawowej kwestii nieskończoności semantycznej, jest cechą charakterystyczną pełnej wyższości nonszalancji twórcy psychoanalizy wobec problematycznej natury samego języka, który jest jednocześnie tworzywem i jedynym instrumentem całej psychoanalizy freudowskiej. »Ta procedura wolnych skojarzeń etc. jest dziwaczna, gdyż Freud nigdy nie pokazuje nam, skąd wiem, kiedy przestać« – mówi Wittgenstein w pośmiertnie wydanych konwersacjach. Freud nie jest w stanie tego pokazać; pasma spójnych skojarzeń, okluzji, ukrytych i otwarcie deklarowanych sugestii ciągną się bez końca. Podobnie jak generacja zdań. Równocześnie proces psychoanalitycznego dekodowania i dogłębnego czytania nie może mieć żadnego naturalnego czy poddającego się weryfikacji końca”. To samo dotyczy skojarzeń i analogii kulturowych eksploatowanych w interpretacjach Junga i jego uczniów.

próbach wyzyskiwania w interpretacji *Snu piątego* śladów jungowskiej koncepcji tłumaczenia snów, przede wszystkim dlatego, że nie jest to kontekst całkowicie arbitralny. Podejmując te próby nie zbaczamy z „heurystycznej ścieżki" autorskiej. Dla intencjonisty hipotetycznego byłaby to wystarczająca racja ich podtrzymywania. A poza tym procedury zbliżone do żmudnej pracy (umiarkowanej) amplifikacji, rozszerzającej podstawowy kontekst biograficzny, stosowali z powodzeniem wytrawni interpretatorzy *Wierszy śródziemnomorskich* – Jacek Łukasiewicz i Krystyna Pietrych. Niemal całkowicie zrezygnowali jednak z tych procedur, gdy wyjaśniali *Sen piąty*. Dlaczego?

By odpowiedzieć na to pytanie, konieczny jest powrót do pytań postawionych na początku tych rozważań. Zasadniczą bowiem trudnością w zrozumieniu wiersza pozostaje „usytuowanie" centralnej figury jelenia i pozostałych bohaterów względem podmiotu wypowiedzi[198]. Trudność tę pogłębia niejednorodność ról komunikacyjnych, odgrywanych tu przez formy drugiej i trzeciej osoby gramatycznej[199].

Forma pierwszej osoby, zgodnie z konwencją wskazująca nadawcę, jest stosunkowo słabo wyeksponowana ilościowo; pojawia się tylko trzy razy. Najpierw w dwukrotnie powtórzonym „pamiętam", co jednak nie jest bez znaczenia, a może raczej świadczyć o szczególnej randze, jaką ma dla podmiotu zarówno wyrażona w ten sposób dyspozycja mentalna oraz jej przedmiot (to, co pamiętane), jak i o ważności samego podmiotu tej dyspozycji, bo przecież to właśnie „ja" pamięta. Później pierwsza osoba ukazana jest jeszcze raz tylko – w zaimku „mi".

Różnymi natomiast funkcjami obarcza Wat formę „ty" i pochodne. Drugie w wierszu – po bezosobowej prezentacji inicjalnego obrazu snu, w którym odniesienie do podmiotu wypowiedzi zagwarantowane jest przez kontekstową wiedzę o tożsamości śniącego we wszystkich utworach cyklu – zdanie: „Wtedy przybiegłaś Ty, zwabiona krzykiem przechodnia za oknem", można by odczytać jako wprowadzenie na scenę adresata wypowiedzi[200]. Nic jednak w dalszej części utworu nie potwierdza takiego rozpoznania. Forma drugiej osoby zastępuje w tym miejscu przedmiotowo nacechowaną i budującą dystans formę „ona". O szczególnej semantyzacji owego, oznaczającego bliskość, „ty" świadczy użycie dużej litery; ma ono sugerować wyjątkowość osoby w ten sposób przywołanej. Nierozstrzygnięta musi pozostać, jak się wydaje, odpowiedź na pytanie, do kogo skierowany jest apel: „Zerwij go, niech rozsypią się kościane paciorki", poprzedzony

[198] Co znaczy, że „jungologiczną" hipotezę o tym, że podmiot jawi się sobie we śnie w trzech osobach, uważam, oczywiście, za nieprzekonującą.

[199] Zob. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)*, [w:] eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 1998.

[200] J. Łukasiewicz (*op. cit.*, s. 210) odczytuje ten fragment jako: „naturalne wezwanie – prawdopodobnie skierowane do głównej adresatki poematu – wypowiedziane [...] w trybie oznajmującym, w czasie przeszłym". Należałoby to chyba rozumieć jako nawiązanie do ostatnich wersów dwu ramowych *Pieśni wędrowca*: pierwszej („Podaj rękę, synu / Żono, patrz mi w oczy) i dziesiątej (Nie patrz w oczy, Żono / Synu, opuść ręce). Bezpośredni zwrot do żony zawiera też, dedykowana jej, *Pieśń XI*. Nie uważam jednak tego nawiązania za wystarczającą podstawę do uznania, że *Wiersze śródziemnomorskie* mają jakiegoś skonkretyzowanego adresata. Zob. też K. Pietrych (*op. cit.*, s. 32, 85–86), której interpretacje, tyczące tej kwestii, znacznie bardziej mnie przekonują.

skargą bezpośrednio objawionego podmiotu wypowiedzi („Naszyjnik uwiera mi gardło"). Kto ma zerwać naszyjnik? „Ona" ukazana wcześniej jako „Ty", którą można rozpoznać jako jedną z bohaterek poematu, czyli – wprowadzoną doń już w pierwszej z *Pieśni wędrowca* – żonę, czy sam śniący? Okoliczności owego apelu sugerują, że jego adresatem jest żona. Sens następnych wersów, włącznie z finalnym: „możesz się obudzić", wskazują, iż mamy już do czynienia z częstą, również w poezji Wata, transpozycją semantyczną form drugiej osoby gramatycznej. „Ty" zaczyna teraz pełnić funkcję ekwiwalentu podmiotu – jego partnera w szczątkowym *soliloquium*; chodzi więc o rolę komunikacyjną: „*ty* jako *ja*". Tym, co „waży długo na dłoni" Myśliwy, mogą być tylko „biedne skarby" bohatera lirycznego, tj. śniącego, a nie jego żony, i jemu będą one „zwrócone". O tożsamości owego „ty" z mówiącym świadczą zatem w końcowych partiach piątego ze *Snów sponad Morza Śródziemnego* jedynie pewne szczegóły sytuacyjne. Jak pisze Aleksandra Okopień-Sławińska:

> Rozmaitość tekstowych ucieleśnień transpozycyjnej formy „*ty* jako *ja*" decyduje o wielości jej semantycznych odcieni i funkcji stylistycznych. Najogólniej rzecz biorąc, daje ona mówiącemu szansę ujęcia siebie w perspektywie dialogowej, pozwalającej na pewien dystans np. perswazyjny czy oceniający[201].

Dialog prowadzony z samym sobą nie wymaga nazywania ról komunikacyjnych. Podmiot bowiem zna ich zmieniającą się obsadę. Brak wyraźnych tekstowych sygnałów owych zmian, oferowanie czytelnikowi jedynie niejasnych poszlak, można by uznać za pierwszy wskaźnik sugestii, iż to, o czym mowa w wierszu, dotyczy jakichś spraw szczególnie wstydliwych, intymnych, głęboko dotąd skrywanych. Drugim sygnałem celowego, choć nie całkiem chyba świadomego, utrudniania porozumienia z odbiorcą w celu zatarcia „prawdziwego" znaczenia snu byłby sposób, w jaki Wat operuje formą „on" – formą, której semantyczny rdzeń stanowi przedmiotowość. Kwestia ta nie mieści się już jednak w ramach transpozycji semantycznej gramatycznych form osobowych.

„On" to w *Śnie piątym* zarówno przechodzień, jak i jeleń, chłopiec oraz Myśliwy. Ani budowa tekstu, ani odwołanie się do ogólnej wiedzy na temat życia autora nie uprawniają do uznania którejkolwiek z tych postaci za rolę, w której można by go obsadzić (w funkcji „on" jako „ja"). Czysto mechaniczne posłużenie się poszlaką biograficzną może jednak doprowadzić nieuważnego (czy niekompetentnego) czytelnika do utożsamienia podmiotu utworu, tj. tekstowej reprezentacji twórcy, z chłopcem w jarmułce[202]; wszak „ja"– podmiot i zarazem bohater *Snu trzeciego* – to m.in. „mały żydek".

Poza podejrzeniem tego rodzaju pozostaje Myśliwy, postrzegany przez podmiot konsekwentnie jako ktoś, kto zagraża mu z zewnątrz. Ale przecież „praca snu"

---

[201] A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 94.

[202] Bardzo bliski popełnienia takiego błędu interpretacyjnego był, jak można przypuszczać, J. Kornhauser (*op. cit.*) czyniąc chłopca bohaterem sceny z widzianym przezeń jeleniem „w tle". Mechaniczne przypuszczenie biograficzne zawodzi. Nie ma żadnych podstaw, by uważać, że Wat był wychowywany religijnie i nosił w dzieciństwie jarmułkę czy kipę (postrzeganą jako żydowski znak identyfikacyjny). „Według *Talmudu* nakrywanie głów młodym chłopcom gwarantuje ich pobożność w dorosłym życiu"; A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994.

z mechanizmami kondensacji, przesunięcia, symbolizacji oraz przeciwieństwa mogła i jego uczynić maską dla którejś z autorskich twarzy. Myśliwy mógłby być zatem, przynajmniej w *Śnie piątym*, raczej surowym i bezwzględnym „zewnętrznym" bądź „wewnętrznym" sędzią („A on tylko patrzy i waży, jedno za drugim, i jedno po drugim opuszcza w proch uliczny") uczynków podmiotu, niż reprezentacją ślepego, niepohamowanego własnego pragnienia – a tak próbowałam interpretować funkcję tej postaci, przypisując jej „najoczywistsze" sensy symboliczne[203].

Czy za reprezentację jakichś cech psychiki autora i zarazem bohatera głównego wątku snu, może być uznany jeleń, czyli snu tego centralna figura? Jawne dane tekstowe i ogólne – biograficzne nie umożliwiają odpowiedzi na to podstawowe dla interpretacji *Snu piątego* pytanie. Przypominam tu swoją wcześniejszą tezę: nie jesteśmy w stanie zrozumieć tego utworu bez uchwycenia charakteru relacji między autorskim, stematyzowanym w wypowiedzi, „ja" a opowiedzianym w niej zdarzeniem i jego uczestnikami. Sprawdźmy zatem, czy dysponujemy jakimiś poszlakami identyfikacyjnymi, na których zdołalibyśmy oprzeć przypuszczenie, że „on"-jeleń to „ja"-podmiot-Aleksander Wat – że mamy tu do czynienia z „upostaciowanym" (zmaterializowanym w postaci jelenia) wariantem formy „*on* jako *ja*". To upostaciowanie czy przebranie wiązałoby się z dodatkowym nacechowaniem semantycznym. Jeżeli najważniejszą funkcją uprzedmiotowiającej transpozycji „ja" w „on" jest zaznaczenie dystansu wobec siebie samego z teraźniejszości czy przeszłości, to autoprezentacja zakamuflowana przebraniem tak wymyślnym, że właściwie uniemożliwiającym – bez jakichś danych personalnych – rozpoznanie, kto się pod nim kryje, nie tylko znacznie powiększa ów dystans, ale też sugeruje pragnienie (niekoniecznie świadome) pozostania w ukryciu i skłania do przemyśleń nad powodami takiego zachowania.

Na jakich przeto podstawach ufundowali wniosek o identyczności podmiotu i jelenia interpretatorzy *Snów sponad Morza Śródziemnego*? W rozważaniach Jacka Łukasiewicza są to bardzo niepewne poszlaki. Jego zdaniem, pojawiające się po raz pierwszy w czwartym wersie, „słowo »pamiętam« wskazuje, że »przechodzień« i »ja« to jedno"[204]. W samym tekście ustanowiona została tożsamość przechodnia i jelenia („Co on wiedział, ów jeleń? Był przechodniem na ziemi osiadłych") – nie ma w nim bezpośrednio mowy o identyfikacji ustalonej przez autora rozprawy *„Wiersze śródziemnomorskie"– obrzęd ofiarny*. Nie ma w nim mowy ani o tej identyfikacji, ani tym bardziej o równaniu: przechodzień-ja-jeleń. Łukasiewicz najpierw operuje takim równaniem (nie uzasadniając go i nie podając źródła dodatkowych informacji, których nie mógł przecież zaczerpnąć z tekstu – np. o medytowaniu nad *Pismem* i stosunku jelenia do tej czynności), a dopiero później przedstawia je w formie przypuszczenia czy możliwości:

[203] Zwracam tu jeszcze raz uwagę na niebezpieczeństwa metody amplifikacji. „Rozszerzanie" znaczenia snu musi być – jak twierdzi Jung – zgodne z jego treścią. Amplifikacjopodobne techniki interpretacji dzieł literackich są szczególnie narażone na manipulację tekstem – na zauważanie i eksponowanie tylko tych jego miejsc, które pasują do „odkrywanego" w nim układu symbolicznych obrazów. Pozostałe pomija się milczeniem.

[204] J. Ł u k a s i e w i c z, *op. cit.*, s. 210.

Obraz jest taki: późna wiosna, piękna pogoda, otwarte okno; w oknie chłopiec, który ma „oczy wpatrzone w donikąd". Przechodzień – „ja-jeleń" – myśli zapewne, że chłopiec jest zacofany, medytuje nad *Pismem,* zajmuje się więc czynnością dla jelenia nierozsądną, a przez chłopca uważaną za chwalebny wyraz pobożności. Dopiero potem zauważa, że w pokoju jest trup [...]. Chłopiec cierpiał. Jeleń odchodzi z poczuciem winy. Widzimy przychodzącego i odchodzącego jelenia, a nie człowieka. Nie jest wykluczone, że „ja" we śni widzi siebie, czuje siebie jako jelenia[205].

Nie jest wykluczone, ale nie jest też pewne. A ten brak pewności ma inną naturę niż przyrodzona niepewność towarzysząca na ogół praktyce interpretacyjnej.

W oparciu o dane tekstowe można jedynie powziąć przypuszczenie, że jeleń to być może reprezentacja radosnego, silnego, zadowolonego z siebie młodego mężczyzny czy chłopca – najprawdopodobniej nie-Żyda. Chłopiec ten naigrawa się z żydostwa innego chłopca (jego narodowość i religia są tu jedynym – i jak się wydaje wystarczającym – sugerowanym powodem urągań), dotkliwie go obraża, po czym, zorientowawszy się co do przyczyny smutku (?), bólu (?) ofiary („miał [...] czarne oczy wpatrzone w donikąd") swych bezmyślnie okrutnych kpin, odczuwa żal, wstyd i skruchę.

Tropem podpowiadającym, iż stematyzowane w wypowiedzi „ja" może mieć coś wspólnego z jeleniem, jest jego zaskakująca czy nawet groteskowa charakterystyka jako „przechodnia na ziemi osiadłych", korespondująca z obrazami prześladowania tych, którzy uważani się za obcych (wśród nich znajduje się też podmiot-bohater cyklu *Snów*), metonimicznie ukazanymi w *Śnie trzecim*. Mieć coś wspólnego nie oznacza jednak: być tym samym. Za bardziej przekonującą poszlakę identyfikacyjną uznać można fragment: „O wiedział już dość, gdy wolno powracał do siebie. Co było robić? Płakał. Naszyjnik / uwiera mi gardło". O sugestii bardzo bliskich więzi jelenia i podmiotu świadczyłaby tu „introspekcyjna wnikliwość"[206] informacji o stanie duchowym jelenia i domniemanych przyczynach tego stanu oraz zmiana formy osobowej i „przywrócenie" podmiotowi – poddanego znaczącym funkcjonalnym transformacjom – naszyjnika. W następnych wersach autor daje też do zrozumienia, iż istnieje ścisła, choć niejasna, zależność między niechlubnym zdarzeniem z udziałem jelenia a oceną uczynków podmiotu.

O podstawach identyfikacji jelenia z bohaterem-podmiotem poematu pisze też autorka książki *O „Wierszach śródziemnomorskich" Aleksandra Wata*. Inaczej jednak niż Łukasiewicz, który rzeczywiste źródło swojej wiedzy o świecie (nie całkiem przedstawionym) *Snu piątego* ujawnia dopiero przy końcu interpretacji, Krystyna Pietrych rozpoczyna swoje rozważania poświęcone temu tekstowi od przywołania odpowiednich zapisów z *Dziennika bez samogłosek* i *Mojego wieku.* Bez szczegółowego informacyjnego wsparcia z ich strony bowiem nie jesteśmy w stanie rozszyfrować autorskiej intencji semantycznej, stanowiącej klucz do rozpoznania znaczenia *Snu piątego*, a także jego miejsca w cyklu poetyckich snów i w całym poemacie. Dzięki bezpośredniemu komentarzowi do tego wiersza, ujawnionemu przez Wata w rozmowie z Miłoszem, dowiadujemy

[205] *Ibidem*, s. 211 [podkr. moje].

[206] Zob. charakterystykę nadaną przez A. Okopień-Sławińską (*op. cit.*, s. 93) jednej z postaci transpozycji „*ty* jako *ja*", skąd zapożyczyłam tę formułę.

się, że przypomniane we śnie zdarzenie to rozgrywający się w radosnej, wiosennej scenerii epizod z młodzieńczego dramatu tożsamości. Okazuje się, że w *Śnie piątym*, podobnie jak w pozostałych, „nawiązania do biografii czynią z realności punkt wyjścia i początek poetyckich, onirycznych wizji. To nie marzenia, fantasmagorie, imaginacje, lecz prawdziwe zdarzenia zaczerpnięte z życia zmieniają się mocą kreacyjnego gestu w *Sny sponad Morza Śródziemnego*"[207].

Pora wreszcie wyjawić, jaki to biograficzny fakt i jakie konkretne zdarzenie przedstawia w skrócie poetyckim tak dużym, że aż grożącym nieczytelnością, obraz spotkania jelenia i chłopca? Zarówno w *Moim wieku*, jak i w *Dzienniku bez samogłosek* Wat wspomina, że jako chłopiec wyobrażał sobie, że jest, podziwianym przez siebie, młodym jeleniem. Był to m.in., tłumaczy, rodzaj kompensacji za przekonanie o własnej nieatrakcyjności fizycznej i – narzucone mu przez „czystych rasowo" rówieśników i nie tylko rówieśników, związane z odtrąceniem – poczucie niepełnowartościowości innej natury[208]. W *Moim wieku* opowieść o identyfikowaniu się z jeleniem pojawia się, co ważne, w kontekście relacji z uwięzienia na Zamarstynowie.

Czasowi trzeba nadać materię, on jest w więzieniu pusty, trzeba go zaludnić. I zaludnia się właśnie filmem życia, wypuklejszym, mniej wypukłym. [...] Są takie dwie taśmy niezależne: wspominanie bez moralnego wartościowania i to samo wspominanie z moralnym sędzią. [...]

Miałem różne paskudne rzeczy w życiu. Ale najbardziej mnie gnębił wtedy taki błahy fakt. Miałem czternaście lat, piętnasty rok. [...] W tym okresie nie można powiedzieć, że byłem antysemitą, ale nie chciałem należeć do obyczaju, do kultury żydowskiej. Nie byłem asymilatorem, uważałem się prawie od dzieciństwa za kosmopolitę[209].

Zanim Wat wyzna Miłoszowi, czego ów błahy fakt dotyczył, opowie mu jeszcze o swoim niereligijnym, mimo pobożności ojca, domu, o żydowskich świętach zapamiętanych z bardzo wczesnego dzieciństwa, o ich niezwykłej sakralności, o anielskich twarzach młodych chasydów, o atmosferze gett. Pierwsze wyobrażenie postaci jelenia wiązało się właśnie z jednym z takich świąt (chodzi o święto *Sukot*). Wspomnienie, które „na [...] Zamarstynowie wyszło nagle jak wyrok potępienia, nie do wybaczenia" to część rachunku sumienia:

Wracam od kolegi Wagmana, idę Walicowem letnim, jasnym wieczorem i czuję się młodym jeleniem. Nawet nogami przebieram jak jeleń. Mijam okno parterowe i w nim piękna anielska twarz talmudysty z pejsikami, biała, przezroczysta. Czapeczkę nosił nie taką krymkę płaską, lecz jak dzieci kopulastą. Nachylony był nad oknem, a na oknie leżała jakaś księga. Talmud czy coś takiego. I ja w tym świetnym, beztroskim nastroju jelenia, a jednocześnie w tym trendzie odejścia od żydostwa za wszelką cenę, stanąłem i zacząłem go przedrzeźniać, jak to talmudystów się przedrzeźnia. I patrzę w głąb, a tam leży bardzo płasko na łóżku starsza kobieta, zupełnie jak wosk, chyba nie umarła, bo twarz nie nakryta, ale w każdym razie konająca. Koło niej butelki z lekarstwami. Na pewno umierająca. Matka[210].

[207] K. P i e t r y c h, *op. cit.*, s. 113.
[208] Zob. A. W a t, *Mój wiek*, s. 352–353; i d e m, *Dziennik bez samogłosek*, s. 270–271.
[209] A. W a t, *Mój wiek*, s. 352.
[210] *Ibidem*, s. 353–354.

Nie sposób tu było uniknąć przytoczenia całego tego fragmentu, mimo iż wcześniej zrobili to interpretatorzy *Wierszy śródziemnomorskich*. Dopiero, gdy ukaże się go w pełnym brzmieniu, odsłania się „synekdochiczny" (w relacji do zaprezentowanej w *Moim wieku* całości) wymiar zapisu poetyckiego i jego ekspiacyjny sens. „Zabija właśnie to, że nie pobiegłem na pomoc albo że przedrzeźniałem małego talmudystę" – zwierza się Wat Miłoszowi i cytuje mu odpowiedni ustęp ze *Snu piątego.*

W moim skrótowym notatniku to opisałem, kto może się tego domyślić? Ale to już we mnie zostało. [...] Oczywiście, nie należy tak pisać. Klucz w studni. Ja ci przeczytałem to dlatego, żeby ci powiedzieć, jak to głęboko we mnie siedziało potem, po Zamarstynowie. W Messuguière, kiedy to pisałem, wylazło. Musiałem to napisać[211].

Dzięki przytoczonej opowieści odsłania się też semantyczny ciężar słowa „pamiętam". Można je odnieść zarówno do treści snu, jak i do przypomnianego w nim zdarzenia z dzieciństwa. Na pamięć tę nakłada się wspomnienie o okresie pobytu w pierwszym sowieckim więzieniu i o ówczesnym rozpamiętywaniu dawnych grzechów. „Pamiętam" oznacza też: nie mogę zapomnieć (i jeszcze teraz, gdy piszę o tym, czuję się winny) o odtrąceniu przez innych, ale też o własnej pysze i głupim okrucieństwie; o pogodzeniu się z niemożnością zakorzenienia i o cierpieniu z tym związanym, ale też – przede wszystkim – o wyparciu się siebie, czyli odrzuceniu własnego żydostwa. Wydaje się, że naturalne pragnienie uwolnienia się od bólu zadawanego przez pamięć nie może być zaspokojone; nie pomogą żadne zaklęcia. Nie wiadomo jednak, czy myśliwy – własne sumienie albo „sędzia najwyższy, wszechobecny"[212] – stoi na straży pamięci, czy przeciwnie, przekreśla ją, czyni nieważną („opuszcza w proch uliczny") w obliczu śmierci, końca historii – końca opowieści?

Ale, (że powtórzę za Watem) kto może się tego domyślić? Warunek rozpoznania tych wszystkich znaczeń jest oczywisty, *ergo* – trzeba, na mocy reguły, iż brane pod uwagę mogą być tylko intencje wpisane w tekst, zgodzić się z autorskim: „nie należy tak pisać. Klucz w studni"? Trzeba zatem, w imię ortodoksji metodologicznej, odrzucić próby interpretacji oparte na znajomości komentarza zewnętrznego wobec owego tekstu, powstałego po jego napisaniu i – w dodatku – udostępnionego czytelnikom wiele lat po publikacji komentowanego utworu?

Znamienne jest jednak, że badacze twórczości Wata nawet nie próbowali podać w wątpliwość faktu, iż znaczenie zamierzone przez autora jest w przypadku *Snu piątego* jedynym możliwym do pomyślenia i przyjęcia. Teoretyczne problemy związane z intencją nie zaprzątały – jak można przypuszczać – ich uwagi. Za wystarczające uzasadnienie metody interpretacji polegającej na czytaniu tekstu literackiego przez tekst życia uznali relewancję kodu biograficznego. Jednakże czym innym jest konfrontowanie tych tekstów i wykazywanie ich komplementarności, czym innym zaś – bezgraniczna ufność w wyjaśniającą moc autokomentarza. Jacek Łukasiewicz wykorzystuje przecież ów autokomentarz w taki sposób, że nie tyle rozświetla on niejasne miejsca utworu, ile

[211] *Ibidem*, s. 354 [podkr. moje].
[212] *Ibidem*, s. 352.

zastępuje go w odnoszących się do tych miejsc fragmentach. W rezultacie to, co w utworze nieczytelne zostaje przesłonięte czy przytłoczone auto-meta-tekstowymi informacjami.

Substytucję taką jednakże usprawiedliwia, przynajmniej częściowo, nie życie, czy ściślej nie metaforyczny „tekst życia" autora, lecz jego pisanie (lub, jak w *Moim wieku*, mówienie). Samo *Bios* – bez (*autós-*) *gráphō*, – nie jest suplementem do *Snu piątego*; jego funkcję pełnią odpowiednie partie konkretnych tekstów Wata. Czy można by zatem osłabić czujność pryncypialnych antyintencjonistów uznając swoiście inter(auto)tekstualny status tego wiersza? Swoistość ta polegałaby właśnie na obligatoryjności rozpoznania owego suplementu w funkcji aluzyjnie przywoływanego (figura jelenia, chłopiec w krymce na głowie, kształt bezwzględnie horyzontalny) intertekstu, bez którego wiersz nie może zostać zrozumiany. Nie sposób wszelako czynić aluzji do czegoś, co j e s z c z e nie istnieje. Wypowiedź Wata z *Mojego wieku* jest niewątpliwie dla *Snu piątego* intencjonalnym intertekstem. Ze względu jednak na czas jej powstania nie jest możliwe uznanie, iż relacja do niej została jakkolwiek zaprojektowana w strukturze wiersza.

Był on z pewnością pisany z określoną intencją znaczeniową, której niepodobna doczytać się bez autorskiego komentarza. To ona zatem jest nieczytelna, a nie znaczenie tekstu, otwartego na procedury oswajania, uspójniania (uczytelniania) w dużej mierze zależne od idiokultury i inwencji interpretatora[213]. Z samego zaistnienienia owej wypowiedzi można wnosić, że Wat chciał (mimo świadomości, iż konstrukcja semantyczna wiersza nie dopuszcza rozpoznania intencji, i w konsekwencji czyni go podatnym na niemal dowolne manipulacje interpretacyjne), by odbiorcy uwzględniali jego wyjaśnienia w swoich lekturach. Przypuszczalnie jednak – w takiej sytuacji – nie tylko antyintencjoniści, lecz także intencjoniści-autonomiści uznaliby domniemane autorskie roszczenia za bezzasadne, a to z racji ich niezgodności z pryncypium relewancji tych jedynie intencji, które zostały zaktualizowane w tekście.

Ostatecznie znajduję tylko jeden argument „na obronę" Wata i jego utworu: usprawiedliwieniem dla sposobu semantyzacji poetyckiego dyskursu jest tu jawna – zadeklarowana w tytule cyklu – intencja kategorialna. Jak każdy literacki sen, *Sen piąty* to (jeszcze raz przywołuję trafną formułę Treugutta) skonstruowany na jawie „sen z premedytacją". W sposobie prezentacji pozornie tylko zobiektywizowanej sennej anegdoty widać dbałość o zachowanie symptomów nie skażonej dystansem i racjonalizacją „poetyki" snu (takich, jak: powierzchniowa niespójność kompozycyjna czy zagadkowość

[213] Jak pisał J. C u l l e r w *Structuralist Poetics* (London 1975): „Przyswajanie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska polega na sprowadzaniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, a to dokonuje się zwykle drogą opisywania go za pomocą sformułowań, które jakaś kultura uznaje za naturalne. Postępowanie takie nosi różne nazwy w piśmiennictwie strukturalistycznym: odzyskanie, oswojenie, motywacja, *vraisemblablisation* [uprawdopodobnienie]. [...] Niezależnie od nazwy, jaką nadamy temu procesowi, należy on do podstawowych czynności umysłu. W y d a j e s i ę, ż e m o ż e m y s p r a w i ć, a b y w s z y s t k o c o ś o z n a c z a ł o (cyt. wg polskiego przekładu jednego z rozdziałów książki: *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i wstęp M. Głowiński, s. 155–156; podkr. moje). Nasza czytelnicza „sprawczość" może być w niektórych przypadkach zgodna z autorską intencją semantyczną. Najważniejsze jest jednak, że w myśl tej reguły nie ma tekstów nieczytelnych. Na nieistnienie takich tekstów zwracał też uwagę S. Fish.

obrazów i znaczeń). Opowieść o śnie – ubieranie sennych obrazów i przeżyć w słowa – ma sprawiać wrażenie wiernej relacji podmiotu jeszcze nie całkiem spod władzy snu wyzwolonego, relacji zdawanej na gorąco, w chwilę po przebudzeniu. Za świadectwo zacierania śladów literackiej konstrukcji (eksponowanej szczególnie wyraźnie w klamrze kompozycyjnej, utworzonej przez powtórzenie w ostatnim wersie nieznacznie zmienionej formuły z incipitu wiersza, spajającej go ze *Snem Czwartym*) uznać też można sposób operowania gramatycznymi formami osobowymi.

Fakt, że opowieść o autentycznym zdarzeniu ukazanym jako przyśnione zawiera elementy swoistej stylizacji na sen, pozostaje w *Śnie piątym* (mimo, iż oniryczne tropy zostały w nim wykorzystane z mniejszą, jak się wydaje, ostentacją niż w pozostałych utworach cyklu i innych wierszach-snach Wata) bardzo ważnym składnikiem komunikacyjnej strategii. Taka konwencja prezentacji snu usprawiedliwia jego niezrozumiałość, ale nie dowolność interpretacyjną. Wat czytujący Junga zapewne wiedział, że według niego „o interpretacji, jaka zostanie ostatecznie nadana danym dostarczonym przez pacjenta, rozstrzyga tylko sam pacjent. Miarodajna jest tutaj tylko jego indywidualność. [...] »Kto nie chce ulec sugestii, musi interpretację marzenia sennego dopóty uważać za nieważną, dopóki nie znajdzie się sformułowania, które uzyska zgodę pacjenta«"[214].

I jakkolwiek poeta nie jest pacjentem, a „sen z premedytacją" nie jest zwykłym bezwiednym snem – niezależnym od woli, chęci i świadomych celów śniącego – to właśnie na karb owej premedytacji złożyć można intencję utrzymania ważności autorskiej sankcji również w odniesieniu do interpretacji snów literackich. Nie ma oczywiście żadnych podstaw, by twierdzić, że Wat, pisząc *Sen piąty*, zaplanował późniejszy do niego komentarz w przewidywaniu, że „dostarczone" przez niego dane wykluczają taką wykładnię tego tekstu, która miałaby szansę uzyskania jego akceptacji. Nie znaczy to jednak, iż niemożliwe jest, by przekształcone echa Jungowskiej tezy zostały „zapisane", na prawach reminiscencji, w tytule drugiego cyklu *Wierszy śródziemnomorskich* jako, zawierająca dyrektywę jego odbioru, intencja kategorialna. A to otwiera pole dla wszelkich, ograniczających interpretację, autorskich suplementów.

Intencję tę można by odczytać następująco: te wiersze to sny; interpretujcie je zatem tak, jak się powinno interpretować sny; wzbogacajcie poszczególne ich motywy odniesieniami literackimi i treściami symbolicznymi z baśni, mitów, sag i alchemii, korzystając z podpowiedzianych przeze mnie tropów i aluzji, ale klucza do tych wierszy-snów szukajcie ostatecznie w tym, co piszę (napiszę) i mówię (powiem) o sobie, pilnie bacząc, by za ich sens uznać to tylko, na co – wedle waszej zdobytej w ten sposób wiedzy o mnie – ja sam byłbym gotów przystać.

W przypadku *Snu piątego* ta faza interpretacji, która polega na poszukiwaniu rozszerzających jego motywy analogii kulturowych powinna być ograniczona do minimum. Nie sposób, rzecz jasna, nie odnotować symboliczno-alegorycznych znaczeń przydawanych jeleniowi. Niepodobna nie zauważyć, iż z procesami symbolizowania związana jest

[214] J. J a c o b i, *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 104; (cytowana przez autorkę wypowiedź Junga pochodzi z *Wirklichkeit der Seele*, Zürich 1934, s. 69).

ważna figura całego poematu, czyli myśliwy. I to wszystko. Nawet powściągliwe – choć zapewne w moim wykonaniu tendencyjne, ale wcale nie „naciągane" – korzystanie z Jungowskiej wykładni symboli alchemicznych prowadzi, przynajmniej w odniesieniu do tego utworu, na interpretacyjne manowce. Ten tryb lektury okazuje się niezgodny z intencją kategorialną i wirtualną intencją semantyczną – możliwą do odczytania tylko pod warunkiem uwzględnienia autorskiego komentarza.

Przypadki, w których znajomość suplementarnej wobec interpretowanego tekstu wypowiedzi autora stanowi *conditio sine qua non* rozpoznania jego semantycznej intencji, są jednak stosunkowo rzadkie. Najczęściej dyskursy tego rodzaju pełnią jedynie funkcję pomocniczą, naprowadzającą czytelnika na właściwy trop czy korygującą niepożądane efekty nie dość uważnej lektury. Za realizację funkcji tego przede wszystkim rodzaju uznać można, na przykład, uwagi Stanisława Barańczaka do ostatniego wiersza z tomu *Chirurgiczna precyzja*.

Argument z *Płynąc na Sutton Island*

Barańczak należy do pisarzy chętnie wypowiadających się na temat własnej twórczości, czego świadectwem są m.in. niektóre jego eseje z tomu *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze* (Londyn 1990) oraz książka – *Zaufać niewinności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992.* We wstępie do tego wielogłosowego „tekstu interlokucyjnego"[215], jego protagonista pisał:

> Mogę mieć jedynie nadzieję, że wszystkie moje odpowiedzi, wyjaśnienia, autokomentarze, wspomnienia, analizy własnych utworów, sprostowania cudzych mylnych opinii i rewizje dawnych własnych zostaną potraktowane przez Czytelnika w podobnym duchu: nie jako sądy, które podaję z namaszczeniem jako prawdy objawione, ale jako mój głos w dialogu, w którym moim rozmówcą, reprezentowanym przez autorów kolejnych wywiadów, jest w gruncie rzeczy on sam – Czytelnik moich utworów. To na Jego, Czytelnika, pytania staram się tutaj odpowiedzieć – odpowiedzieć jak najszczerzej i jak najuczciwiej, co nie znaczy, że każdy musi moją odpowiedź na dane pytanie uznać za jedyną słuszną i jedyną dopuszczalną[216].

Ta ogólna autocharakterystyka dowodzi woli konwersacji i porozumienia z czytelnikiem bez intencji, grzeszącego brakiem kurtuazji, narzucania mu własnych racji. „E-mailowe" odpowiedzi Barańczaka na pytania Michała Cichego dotyczące wiersza *Płynąc na Sutton Island*[217], które chcę tu uczynić przedmiotem uwagi, można jednak, w moim przekonaniu, odrzucić tylko pod warunkiem świadomego obstawania przy własnym błędzie interpretacyjnym – przy „mylnych opiniach" nierespektujących ani ważnych szczegółów semantycznej konstrukcji utworu, ani autorskich wyjaśnień i sprostowań.

---

[215] Jest to nazwa „rozmów z...", zaproponowana przez R. Zimanda, *Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] idem, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1990.

[216] S. Barańczak, *Zamiast wstępu*, [w:] *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 9–10.

[217] Zob. *Pesymista, który nie podnosi głosu.* Ze Stanisławem Barańczakiem e-mail-em rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety" (dodatek do „Gazety Wyborczej"), czwartek, 2 września 1999.

Wyjaśnienia owe posiadają pewną cechę, która w świetle zadań stawianych interpretatorom jawić się może jako wada czy przeszkoda. Są one zanadto wyczerpujące; odnosi się wrażenie, że w autokomentarzu znalazło się już niemal wszystko, co wnikliwy czytelnik powinien z wiersza wyczytać. Zwłaszcza, że chodzi o wiersz, którego lektura nie powinna sprawiać większych kłopotów. By dotrzeć do jego sensów, nie trzeba mozolnie przedzierać się przez nadmierne zawiłości zbyt misternie w innych utworach – jak chcą niektórzy – spiętrzonej składni. Parentezy w zasadzie nie nadwątlają tu ciągłości narracji. Paronomazji trudno postawić zarzut czczej językowej sztuczki, bo jawi się w *Płynąc na Sutton Island* niemalże jako konieczność. Żelazna konsekwencja w budowaniu konstelacji metaforycznych ma motywację tak naturalną, że prawie oczywistą („Żelazna / konsekwencja kotwicy pamięci, co roku / wznoszącej się znajomą / rdzą żartu, na złość lśniącym mosiądzom i chromom"[218]). Demonstracyjna, otwarta gra intonacji składniowej i wierszowej – efekt ostrych, również międzystrofowych, przerzutni i napięcia między (prawie) regularnym układem zmiennej rozpiętości sylabicznej wersów w heterometrycznej strofie, oraz, niekiedy „ironicznych"[219], rymów a kolokwializmami językowymi – nie powinna już, jako rozpoznana wcześniej, utrudniać lektury. Wszak czytamy utwór wieńczący kunsztowną budowlę tomu, w którym chwyt tego rodzaju odgrywa niebagatelną rolę. Słowa, zdania, ich brzmienia i sensy „zapętlają się"[220] tutaj umiarkowanie (w porównaniu z tym, co dzieje się w większości spośród pozostałych wierszy tego tomu) – w semantyczny węzeł łatwy, wydawałoby się, do rozsupłania[221].

---

[218] Narzucające się w „portowym" otoczeniu słowo kotwica, oprócz sensów wynikających z zestawienia „kotwica pamięci", ewokuje alegorycznie nadzieję (zob. słynne Pawłowe: „My, którzyśmy się uciekli do trzymania podanej nam nadziei, którą mamy jak kotwicę duszy, bezpieczną i mocną" – *List do Żydów* 6, 18–19). Krucha i ostatecznie podana w wątpliwość szansa wiązania nadziei z pamięcią to jeden z motywów III części tomu.

[219] „Ironicznym" nazwała Barańczakowe rymowanie E. Bieńkowska (*Zobaczone, przeczytane*: *Stanisław Barańczak, Chirurgiczna precyzja (wyd. A5)*, „Zeszyty Literackie" 68 [jesień 1999], s. 166).

[220] Metaforą „zapętlania", „pętli" posłużyli się w charakteryzowaniu *Chirurgicznej precyzji* T. Nyczek (zob. C. Cavanagh, A. Libera, T. Nyczek, J. Pilch, A. Piwkowska, W. Szymborska, B. Toruńczyk, T. Venclova, *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65 (zima 1999), s. 160) i T. Venclova (*ibidem*, s. 165).

[221] Formalna wynalazczość i kunsztowność wierszy składających się na *Chirurgiczną precyzję*, podkreślana przez wszystkich, którzy wypowiadali się na temat tego tomu – T. Venclova (*ibidem*, s. 166) stwierdza nawet, że „mistrzostwo Barańczaka jest niewiarygodne, wprost przygnębiające" – to zarazem bariera dla spontanicznej, wygodnej lektury. Mocnym świadectwem niełatwych zmagań z tym tekstem jest zapis sporządzony przez E. Bieńkowską (*op. cit.*, s. 166; podkr. moje): „Pierwsze wrażenie było na granicy przestrachu: jak te wiersze się trudno czyta! Po co tyle konceptów, gier ze słowami, ich bliskoznacznością, bliskobrzmiennością, przypadkowymi (patrząc z zewnątrz) skojarzeniami? W pierwszym kontakcie było nieco irytacji, wywołanej wysiłkiem, który trzeba było włożyć w czytanie – chociaż od razu narzucało się, że wysiłek ten chce się włożyć i że irytacja musi przecież do czegoś prowadzić. Trzeba było przyjąć do wiadomości, że poezji tej nie chłonie się spontanicznie. [...] Tutaj czytanie było najpierw odcyfrowywaniem, układaniem słowno-intektualnej łamigłówki [...]. Podróżą wzdłuż wiersza, w poprzek wiersza, w głąb wiersza – aż do miejsca, gdzie wszystko się splata, dopełnia, zaskakuje jak w przygotowanych z góry częściach mechanizmu". Niektórzy krytycy jednakże poprzestali, jak się zdaje, na irytacji, co musiało zaowocować błędną interpretacją autorskiej intencji kategorialnej, sygnalizowanej w tytule i motcie tomu. Za przykład niech posłużą rozważania T. Nyczka (*op. cit.*, s. 160; drugie podkr. moje) zakończone wnioskiem diametralnie różnym od tego, który wyprowadziła E. Bieńkowska: „Jeśli coś mnie w obecnych wierszach niepokoi, to ich graniczne, jak myślę, szaleństwo lingwistyczne. Idzie mi o to, że w rozmnożeniu szczegółu ginie całość wiersza: konieczność nieustannej lektury deszyfracyjnej odbiera przyjemność obcowania jednym tchem tak z konstrukcją, jak i przesłaniem utworu. Niby można, a nawet trzeba wielokrotnie wracać do lektury,

pokonawszy pierwsze trudy wędrówki przez zapętlenia słów i sensów, ale i tak wrażenie nadmiernego gąszczu między j a k ku c o – zostaje. Nie przypadkiem chyba wiersze stają się coraz dłuższe, jakby nie mogły pomieścić łańcuchowych reakcji skojarzeniowych. Jest kilka książek poetyckich powojnia, które demonstrują różnorodność stroficzno-wersyfikacyjną na poziomie s t a n o w i ą c y m w a r t o ś ć s a m ą w s o b i e. *Chirurgiczna precyzja* należy do tej elitarnej rodziny [...]". Otóż, nic bardziej mylnego, niż ta konstatacja (analogiczne zastrzeżenia zgłaszał T. N y c z e k już wcześniej, odnośnie do *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*; zob. i d e m, *„Powiedz tylko słowo". Szkice literackie wokół „pokolenia 68"*, Londyn 1985, s. 108) oraz – podobne jej pod pewnymi względami – uwagi A. P i w k o w s k i e j (*O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, *op. cit.*, s. 163) i P. Ł u s z c z y k i e w i c z a (*Skalpel i pióro*, „Nowe Książki" 1998, nr 9, s. 39). Formalna wirtuozeria Barańczaka, podkreślanie ostentacyjnej „sztuczności" i wagi poetyckiego rygoru przez zderzenie go z potocznym, „naturalnym", czasem żartobliwym słownictwem, używanym zarówno do nazywania rzeczy małych, powszednich, trywialnych, brzydkich, a nawet wstrętnych, jak i wielkich, wzniosłych, porażających tajemnicą (cierpienie, śmierć, Bóg), czy niezwykłą doskonałością (muzyka Mozarta i głos McCormacka), do której swoim kunsztem aspirują również wiersze z *Chirurgicznej precyzji*, konstruowane, zdaniem A. L i b e r y, „na wzór muzyki" (*op. cit.*, s. 156) – to wyrazisty gest semantyczny, obciążony nader bogatymi sensami. Wyraża on przeświadczenie o nierozłączności i koniecznej akceptacji wszystkich tych, na pozór antynomicznych, a w gruncie rzeczy wzajemnie uwikłanych (pospolitość cierpienia, ludzkie ułomności twórców sztuki, niedoskonałość „genialnego" boskiego dzieła stworzenia) wymiarów życia i świata (zob. K. B i e d r z y c k i, *Skalpel poety*, „Znak" 1998, nr 7, s. 145). Światu niezbędne są doskonałe formy, co nie oznacza odrzucenia wszystkiego, co niedoskonałe. Temu, co w życiu banalne, niedbałe, bezforemne, chaotyczne, ułomne, nietrwałe, trzeba ze stoicyzmem przeciwstawić wiersze precyzyjnie zorganizowane, przekornie zakorzenione w poetyckiej tradycji. Trzeba – mimo świadomości napięcia „między kruchością form a siłami zniszczenia. [...] Budowa wierszy oparta na zasadzie powtórzeń i zmiany, ciągłości i przesunięć, tworzy doskonałą analogię do ich tematyki: fascynacji tym, co się z czasem zmienia, i tym, co zostaje". (C. C a v a n a g h, przeł. E. Kulik-Bielińska, *op. cit.*, s. 155–156). W wierszach Barańczaka wyrafinowany koncept językowy, stroficzny, wersologiczny czy rytmiczny zderza się z „czymś ogromnym" i zarazem „beznadziejnie prostym [...]. Z czymś takim jak ciało, cierpienie, groza życia, nieustająca praca świadomości w nocy bólu i pustki. Ten wyszukany rytm, ironiczne rymowanie, fajerwerki słownych pomysłów – t o i n s t r u m e n t p o e t y, j e g o b r o ń o s t a t n i a na to najwyższe spotkanie: wszystkiego (co my ludzie, chroniący się w twierdzy kultury, posiadamy) z niczym (pustki po tamtej stronie); czegoś (czym jest pojedyncza osoba) z Kimś (potwierdzonym? Zaprzeczonym? Postulowanym jako retoryczno-metafizyczna figura?)" (E. B i e ń k o w s k a, *op. cit.*, s. 166). Na autoironiczny i autoparodyjny wymiar nagromadzenia chwytów formalnych w niektórych wierszach z *Chirurgicznej precyzji* zwraca uwagę A. L e g e ż y ń s k a (*Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*, [w:] e a d e m, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999). W zestawionych tu wypowiedziach wyraźnie uwidacznia się różnica między takimi odczytaniami, w których właściwe uchwycenie autorskiej intencji kategorialnej prowadzi do pogłębionej interpretacji sensów wpisanych w poetycką konstrukcję – i takimi, w których niedostrzeżenie intencji odnoszących się do semantyki formy owocuje interpretacją zubożającą te sensy i, w konsekwencji, ujemnie wpływa na ocenę dzieła. Zwracam na to uwagę, gdyż jednym z ważniejszych antyintencyjnych argumentów jest założenie o niepożądanym, bo ograniczającym potencjał znaczeniowy tekstu, działaniu intencji. Tutaj – ograniczenie okazało się efektem nieuwzględnienia intencji autora *Chirurgicznej precyzji* w interpretacji zgromadzonych w tym tomie utworów. Kwestia nie dotyczy jednak tylko tego tomu. W oddalaniu zarzutów niesfunkcjonalizowanego konceptyzmu (o barokowo-awangardowej proweniencji), stawianych twórczości Barańczaka, bardzo pomocne są proponowane przezeń autokomentarze (zob. m.in.: S. B a r a ń c z a k, *„Zemsta ręki śmiertelnej"*, [w:] *Tablica z Macondo*, s. 10–12; *„Poezja musi być wieczną czujnością"*. Rozmowa z Piotrem Wierzchosławskim, [w:] *Zaufać nieufności...*, s. 59–60) oraz wypowiedzi poświęcone pisarzom, których tłumaczył. Jedną z inspiracji kluczowej dla tej twórczości koncepcji formy artystycznej mogło być jej religijne uzasadnienie, znane z „hieroglificznego" projektu zrealizowanego w *The Temple* George'a Herberta: struktura utworu literackiego ma odwzorowywać reguły „Bożego ładu świata" – harmonii nadanej światu przez Stwórcę (S. B a r a ń c z a k, *Kościół wzniesiony ze słów*, [w:] *Tablica z Macondo*, s. 155). W czasach dotkniętych świadomością bezpowrotnej utraty tej harmonii, precyzyjna forma to jedna z postaci metafizycznego „protestu", jakim powinna być poezja. „To stąd te wszystkie rymy, rytmy, metafory, gry słów – to tylko rozmaite formy naginania bełkotu świata do jakiegoś znaczącego porządku, nadawania potokom jego chaotycznej wymowy jakiegoś kierunku i sensu" (i d e m, *O pisaniu wierszy*, [w:] *Tablica z Macondo*, s. 240). To dlatego m.in., nawiązujący do barokowego, konceptyzm Barańczaka jawi się jako „ironiczny konceptyzm" (zob. A. v a n N i e u k e r k e n, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] i d e m, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998; zob. też: D. P a w e l e c, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992).

Na pocieszenie odbiorcy przekonanego, że niewiele może dodać do poczynionego przez Barańczaka w rozmowie z Michałem Cichym sprostowania błędnych odczytań *Płynąc na Sutton Island*, zostaje zatem jedynie następująca uwaga:

Jako autor nie powinienem niczego narzucać czy ujednoznaczniać, ale klucz do tego utworu i tak leży na wierzchu. Jest nim perspektywa – optyczna i emocjonalna – w jakiej odbiera rzeczywistość narrator[222].

Sposób rozpoznania tej perspektywy rzutuje na odbiór całego tomu. Nastrój utworu zamykającego ów tom został przez niektórych krytyków uznany za rodzaj kody określającej charakter całości. Problem polega na tym, że odczytano go całkowicie na opak – wbrew zrośniętej z tekstem intencji autora:

W poezji może się zdarzyć, że różnice w rozumieniu pojedynczego słowa popychają krytyków do diametralnie przeciwstawnych wniosków na temat sensu i wymowy całego wiersza, albo i całego tomu. „Chirurgiczna precyzja", ku mojemu zdumieniu, okazała się książką, której podstawowy sens zawisa [...] na pojedynczym – już nawet nie słowie, ale znaku przestankowym! Mam na myśli dwukropek pojawiający się w [...] ostatnim zdaniu[223].

Dwukropek okazuje się drugim – obok perspektywy, „w jakiej odbiera rzeczywistość narrator" – leżącym „na wierzchu" kluczem do sensu *Płynąc na Sutton Island*. Oto tekst wiersza:

Jak co roku, wydaje mi się niemożliwe,
żeby czas mnie przekręcił
naprawdę przez maszynkę dwunastu miesięcy,
odkąd tu byłem ostatnio. Na szkliwie
zatoki wzrok nie naciął na pamiątkę karbu,
a jednak Northeast Harbor
trwa w jeżących się jachtach i jarzących szybach
zaparkowanych wozów. Łopot, sól, igliwie –
bez zmian. Więc albo byłem tu wciąż, albo
jakiś miejscowy rybak
dorabia sobie tym, że specjalnie na nasz
przyjazd, w przeddzień, pociąga każdy dach i maszt
świeżą olejną farbą,

albo sęk w tym, że coraz szybciej się starzeję.
Tak, pewnie w tym – po prostu –
jak sęk w desce siwego od słońca pomostu,
przy którym stoi ten sam jacht „MARZENIE"
co przed rokiem. Poznaję inne łodzie; każda
„GRACJA", „PIĘKNOŚĆ" czy „GWIAZDA"

222 S. Barańczak, *Pesymista, który nie podnosi głosu*, s. 20 [podkr. moje].
223 *Ibidem.*

wypina zeszłoroczną rufę – na mnie? ku mnie? –
nie, nie z pogardą, raczej chcąc zrobić wrażenie
szykiem nowego bocianiego gniazda.
(Znów wspominam rysunek
z „New Yorkera": jegomość, przechylony ufnie
przez reling, precyzyjnie maluje na rufie
„MÓJ PIERWSZY JACHT". Żelazna

konsekwencja kotwicy pamięci, co roku
wznoszącej się znajomą
rdzą żartu, na złość lśniącym mosiądzom i chromom,
z demokratycznie słonego półmroku
wód zatoki!) Dopływa właśnie do przystani
z kilkoma turystami
znajomy tramwaj wodny, łódź KRÓLOWA MÓRZ,
wbrew nazwie bliższa raczej typowi uroku,
jaki roztacza brzuchaty i stary
bosman, od dawna już
widziany tylko w knajpach w swej koszulce w paski.
Wrzucając, jak co roku, bagaże na płaski
dach kutra, korzystamy

może więcej z pomocy dwóch młodych drągali
z obsługi, ale wszystko
inne jest, jakie było: nie zdążyły wyschnąć
na drewnie ławki ślady tamtej fali
(pamiętasz, jak rok temu zbryzgała nas pianą?);
tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra
bryza i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą[224].

Stanisław Barańczak, opowiadając, o czym jest wiersz, wyróżnia w zachowaniu jego podmiotu względem opisywanych rzeczy i zdarzeń trzy odmienne etapy. Można by je umownie określić jako: – etap euforii (podmiot konstatuje zwycięstwo Trwania nad Mijaniem); – etap udawanej euforii (w świadomości podmiotu uwyraźnia się sceptycyzm co do odczuwanych wcześniej uniesień nad niezmiennością bytów, objawiający się paradoksalnie w zagłuszaniu go za pomocą „coraz to fantastyczniejszych konceptów"[225] zatrzymania czasu); – etap niepokornej, ale rozważnej nadziei (podmiot odkrywa nagle w wiernej miłości do kogoś lub czegoś możliwość utwierdzenia iluzji Trwania).

[224] S. B a r a ń c z a k, *Płynąc na Sutton Island*, [w:] i d e m, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 69–70.
[225] S. B a r a ń c z a k, *Pesymista, który nie podnosi głosu...*, s. 20.

Używając słów 'trwanie' i 'mijanie' (pisanych dużą literą) na oznaczenie dwóch „sprzecznych porządków", w których „świat jest w każdym swoim calu i ułamku sekundy osadzony"[226], Barańczak odsyła do *Going and Staying* – jednego z tłumaczonych przez siebie wierszy Thomasa Hardy'ego. W wierszu tym jednakże te dwa porządki, dojmująco współodczuwane przez podmiot *Płynąc na Sutton Island*, objawiają się jako rygorystycznie rozłączone. Rządzą nimi bowiem stałe prawa ironii bytu i zarazem ludzkiego losu: mija to, co pragnęlibyśmy zatrzymać; trwa to, od czego chcielibyśmy jak najszybciej siebie i innych uwolnić. Ostatecznie jednak tak samo trwanie, jak i mijanie poddane zostają nieodwołalnie działaniu czasu i nicości.

W antologii *Od Chaucera do Larkina* – złożonej z samych „wielkich wierszy języka angielskiego"[227] przełożonych przez Barańczaka – z *Mijaniem i trwaniem* sąsiaduje jeszcze jeden utwór Hardy'ego (*The Selfsame Song*), rozpoznawalny jako prawdopodobna inspiracja *Płynąc na Sutton Island*[228]. Nie chodzi tu oczywiście o wspólny krąg tematyczny (w *Tej samej piosnce*, wyraźnie nawiązującej do sławnej *Ody do słowika* Johna Keatsa, mowa jest o nieuchronności zmiany, przemijania, końca), lecz o zapisane w tym wierszu doświadczenie – podobne pod pewnymi względami do tego, o którym opowiada przybyły do wybrzeży Atlantyku. Wyrażane przed podmiot utworu Hardy'ego przekonanie, że „Ptak zanosi się tą samą piosnką, / bez najmniejszych odstępstw czy pomyłek, / Której kiedyś słuchaliśmy wiosną, / Lat temu tyle..."[229], zostaje jednak bezwarunkowo zdemaskowane i odrzucone jako iluzoryczne w zaskakującej (ze względu na tryb wypowiedzi w strofie pierwszej i drugiej, choć oczywistej z racji elementarnej wiedzy o porządku bytu) i nie pozostawiającej miejsca na żadne złudzenia, puencie. O efekcie poetyckim decyduje właśnie fakt, że z taką samą pewnością mówi się tu najpierw o niezmienności śpiewu i tożsamości ptaka („Co za dziw: śpiewacza ekstaza / Tak przez lata na pamięć wykuta, / Że trwa, do dziś się powtarza / W niezmiennych nutach") – potem zaś, w strofie trzeciej, o nieprawdopodobieństwie tych uroszczeń[230]. Niepodważalne skądinąd, ale nieprzygotowane przez wcześniejsze obrazy i dlatego zaskakujące, konstatacje kończące wiersz, porażają bezwzględnością: „– Ale ptak nie jest ten sam. – / Prawda: tamten to dziś proch i ciemność... / Jak i ci, co wtedy ptasich gam / Słuchali ze mną".

Barańczak w *Płynąc na Sutton Island* odwraca niejako chwyt wykorzystany przez Hardy'ego. W wierszu tym ani przez chwilę nie wmawia się nam, że niezmienność czy trwałość to cechy obiektywnie charakteryzujące opisywane elementy rzeczywistości. Nie skłania się też nas do wiary w ową niezmienność czy trwałość, by później – gdy już

---

[226] *Ibidem.*

[227] S. Barańczak, *Słowo wstępne*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci.* Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu S. Barańczaka, Kraków 1993, s. 13.

[228] Na związki twórczości Barańczaka z poezją Hardy'ego zwracał uwagę A. Van Nieukerken, *op. cit.*, s. 303, 354.

[229] T. Hardy, *Ta sama piosnka*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Od Chaucera do Larkina...*, s. 385. Następne cytaty z wiersza pochodzą również z tego wydania.

[230] Ta sama, bo tak samo śpiewana, „piosnka" może zatem wyrażać diametralnie różne treści – to jeszcze jedna, oprócz bezpośrednio się narzucającej, dopuszczalna chyba, interpretacja tytułu wiersza.

poddamy się złudzeniu – bezlitośnie je zdezawuować. Wprost przeciwnie: dzięki wprowadzonemu w pierwszym wersie wyrażeniu „wydaje się", już od samego początku wiemy, że będziemy tu mieć do czynienia jedynie z czymś, co jawi się jako efekt zrodzonych z pragnienia wyobrażeń i wrażeń podmiotu. Podmiot ten jest świadom nie tylko wzajemnych uwikłań Trwania i Mijania, lecz także przyczyn, dla których z takim uporem usiłuje się im przeciwstawiać, szukając w znajomym krajobrazie, w ponawianych co roku gestach, potwierdzenia iluzji wstrzymania „maszynki" czasu: „[...] sęk w tym, że coraz szybciej się starzeję. / Tak, pewnie w tym – po prostu –".

O odmienności wymowy *Płynąc na Sutton Island* i *Tej samej piosnki* nie przesądza jednak tylko ta, na różne sposoby u Barańczaka podkreślana (a u Hardy'ego do pewnego momentu zatajana), samowiedza podmiotu. Rozstrzygają o tej odmienności przede wszystkim puenty obydwu utworów. Coraz bardziej sztuczny entuzjazm, z jakim narrator *Płynąc...*, znalazłszy się już na pokładzie wiozącego go na wyspę kutra, rozpoznaje w wilgoci drewnianej ławki ślady zeszłorocznej fali i wprowadza na scenę tę samą brunetkę z tymi samymi dalmatyńczykami, którą spotkał przed rokiem – cała ta udawana euforia... zdaje się zapowiadać pesymistyczny finał. Tymczasem, jak to ujmuje autor:

> Finał wiersza i zarazem książki jest hymnem na cześć Trwania (a przynajmniej na cześć tej jego manifestacji, jaką stanowi wierne „kochanie" kogoś lub czegoś), hymnem tym gorętszym, że przeciwstawiającym się całej wiedzy o potędze Mijania, jaką przynosi doświadczenie[231].

Można przypuszczać, że część czytelników zrozumiała kończące utwór słowa zgodnie z intencją autora. Świadectwo takiej lektury daje Clare Cavanagh stwierdzając, z większą jednak niż on sam powściągliwością, że *Chirurgiczna precyzja* „[t]o książka o godzeniu się ze światem i samym sobą, o rezygnacji i zadowalaniu się tym, co jest, o odkrywaniu tego, co zostaje, mimo nietrwałości wszystkich ludzkich form [...]: »z tą samą / mocą uderza mokra / bryza i to, że wszyscy się mylą: że można / samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchować coś przed zmianą«, mówią ostatnie linijki wspaniałego wiersza zamykającego tomik [...]"[232].

Są jednak również świadectwa odczytań całkowicie rozmijających się z deklarowaną intencją semantyczną. Barbara Toruńczyk np. wspominając, podobnie jak inni krytycy, o wartościach dla Barańczaka podstawowych, w których upatruje on szansę wyciszenia bólu, a nawet ocalenia przed przynależną kondycji ludzkiej, choć mężnie (i, trzeba dodać, z humorem) znoszoną, rozpaczą – czyli o nadających sens, podtrzymujących nadzieję sztuce (*Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, *Tenorzy*) i miłości (cała IV i ostatnia część tomu), pisze:

> Jednak [...] nadzieja zostaje podcięta w lustrzanej, zaprzecznej kodzie tomu – przepięknym i tragicznym wierszu *Płynąc na Sutton Island*, gdzie zawodny okazuje się nawet bilet do intymnego ziemskiego raju –

[231] S. B a r a ń c z a k, *Pesymista, który nie podnosi głosu*, s. 21.

[232] C. C a v a n a g h, *op. cit.*, s. 154. Zob. też m.in.: K. B i e d r z y c k i, *op. cit. s.* 146; J. P i l c h, *op. cit.*, s. 161; T. V e n c l o v a, *op. cit.*, s. 166.

w nim również rządzi żywioł zmiany, przemijania. A jest on w całym tomie ukazywany jako pospolity, wszechobecny i – złowrogi[233].

Jeszcze bardziej kategorycznie (jako że jest to, inaczej niż w przypadku uwagi Barbary Toruńczyk, konkluzja rozważań poświęconych *Chirurgicznej precyzji*) brzmi wypowiedź Antoniego Libery. To właśnie ta wypowiedź – przywołana przez Michała Cichego w pierwszym, skierowanym do Barańczaka, pytaniu „e-mailowej" rozmowy – sprowokowała polemiczną autointerpretację *Płynąc na Sutton Island*. Kontrowersyjną, albo po prostu błędną wykładnię znaczenia wiersza pełniącego funkcję epilogu, przedstawia Libera, dokonawszy uprzednio, z niejaką dezynwolturą, imponującego trafnością syntetycznego rozpoznania semantycznej zawartości prologu i czterech, poprzedzających ów epilog, części tomu. Z przygnębiającą diagnozą, jaką stawia Barańczak światu i kondycji człowieka w trzech pierwszych częściach, kontrastuje, zdaniem Libery, niełatwy optymizm części czwartej.

W tym mrocznym, wrogim świecie, gdzie wszystko jest wątpliwe, niepewne i nietrwałe, istnieje jednak szansa pewnego ukojenia. Jeśli weźmiemy w nawias zwątpienie, jeżeli uda nam się zawiesić na chwilę sprawę Ostatecznego Sensu, możemy uzyskać Sens Mały, a z nim – grunt pod nogami. Jego źródłem jest miłość – związek z drugim człowiekiem na dobre i na złe.

Jednakże – w tym miejscu docieramy wreszcie do kluczowego, budzącego zrozumiały sprzeciw Barańczaka, fragmentu zaproponowanej przez Liberę interpretacji –

W wierszu zamykającym tom [...] powraca – zaskakująco – ton zwątpienia i smutku. Długi, pogodny opis wrażenia niezmienności świata [...] zostaje niespodzianie skontrowany konkluzją, „że wszyscy się mylą: że można / samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza, / uchować coś przed zmianą". Nie, jest to niemożliwe. Wszystko niepostrzeżenie się zmienia, a raczej obraca: obraca się w proch, roztapia w przedwieczny chaos. „Marzenie", „Gracja", „Piękność" – nazwy jachtów i łodzi, a zarazem symbole urody ludzkiego świata – są jak przelotny sen, jak muzyka, co mija i – nie ma jej, gdy milknie[234].

Barańczak zgadza się z rozpoznaniem Libery tylko w jednym punkcie: w jego intencji zakończenie wiersza miało rzeczywiście zaskakiwać odbiorcę – „tyle, że miało zaskakiwać czymś dokładnie przeciwnym"[235]. Ponadto inne od tych, które wskazał Libera, miały być powody owego zaskoczenia. W interpretacji zakwestionowanej przez autora *Chirurgicznej precyzji* bierze się ono z nagłego załamania jednoznacznie pogodnego nastroju, przeniesionego do *Płynąc na Sutton Island* z „piosenek" zgromadzonych w IV części tomu. Zakończenie wiersza byłoby zatem, przynajmniej do pewnego stopnia, powtórzeniem schematu z *Tej samej piosnki* Hardy'ego. W interpretacji autorskiej natomiast to właśnie konkluzja utworu i całego tomu jest w gruncie rzeczy – wbrew wszystkim i wszystkiemu – pogodna. Jej niespodzianość zaś można by uznać za efekt kontrastu z tonem zwątpienia (panującym

[233] B. Toruńczyk, *op. cit.*, s. 164.
[234] A. Libera, *op. cit.*, s. 158–159; podkr. moje.
[235] S. Barańczak, *op. cit.*, s. 20.

prawie niepodzielnie w częściach „elegijnych") znowu (po otusze, jaką znajdujemy w poświęconych żonie madrygałach, ariach, bluesach, albach i serenadach) przeświecającym przez euforyczne, czyli nienaturalnie, a więc sztucznie radosne „odkrycia" narratora w bezpośrednio poprzedzających ową konkluzję sekwencjach tegoż utworu. Taka byłaby jednak „etiologia" zaskoczenia, gdyby rozpatrywać je wyłącznie w kategoriach chwytu kompozycyjnego.

Zdaniem Barańczaka bowiem – i trudno odmówić temu stanowisku słuszności – naprawdę zaskakiwać można tylko takimi myślami o przemijaniu, które przeczą oczywistościom, urągają dobrze znanym prawom tego świata. Mówiąc: „wszyscy się mylą" podmiot wiersza przywołuje tych, którzy już owych praw doświadczyli, którzy się im bez protestu poddali i tych, którzy – jak on sam w niektórych wierszach z *Chirurgicznej precyzji* i z wcześniejszych tomów, jak Hardy i wielu, wielu innych – owe bezwzględne prawa głoszą. Z interpretacji Libery natomiast wynika, że według Barańczaka „wszyscy" naiwnie wierzą w magiczne moce „kochania", a podmiot *Płynąc na Sutton Island* objawia nikomu wcześniej nieznaną prawdę o ich błędzie.

W swoim komentarzu do wiersza, polemicznym wobec odczytania zaproponowanego przez Liberę, Barańczak zwraca uwagę, że interpretator

> przeoczył dwie niepozorne, lecz bardzo istotne poszlaki. Pierwszą jest użycie słowa „uderzać". Gdy łódź wypływa z portu, bohatera – oprócz „mokrej bryzy" – „uderza" pewna myśl. Otóż „uderzyć" nas w tym sensie może tylko myśl, obserwacja czy refleksja, która jest nagła, nieoczekiwana i odsłaniająca nam coś, z czegośmy przedtem nie zdawali sobie sprawy. Ale jeśli zgodzić się z krytykiem, że tym, co „uderza" bohatera, jest smutek z powodu nieuchronności „zmiany" czy Mijania, to cała logiczna konstrukcja „Płynąc..." zaczyna się gwałtownie chwiać: taki banał nie może go przecież – dopiero teraz i nieoczekiwanie – „uderzyć"! Co więc właściwie „uderza" bohatera? Tu pojawia się Przeoczona Poszlaka Nr 2, albo Feralny Dwukropek. Antoni odczytał go jako znak, po którym następuje zdanie podrzędne; w takim odczytaniu bohatera „uderza to, że wszyscy się mylą [sądząc], że można ocalić coś przed zmianą". Dla mnie natomiast ten dwukropek wprowadza zdanie bez wątpienia współrzędne (gdyby miało być podrzędne, musiałbym popełnić błąd językowo-stylistyczny, jakim jest przecież piętrowa konstrukcja „że..., że..." zamiast „że..., iż..."); bohatera „uderza to, że wszyscy się mylą (i) że (wbrew tej mylnej opinii) można samą siłą kochania uchronić coś przed zmianą"[236].

Autorskie wyjaśnienia konstrukcji, a zatem i sensu ostatnich wersów *Płynąc na Sutton Island* nie polegają – jak widać – ani na uzupełnieniu wiersza jakimiś informacjami spoza przestrzeni tekstu, ani na wyprowadzaniu z danych tekstowych jakichś zbyt delikatnie, z punktu widzenia postronnego obserwatora, zasugerowanych implikacji. Klucz do tego utworu rzeczywiście „leży na wierzchu". Reakcja Michała Cichego na wywód Barańczaka („Ciekawe, że można było zrozumieć ten wiersz dokładnie wbrew Pańskim zamierzeniom"[237]) jest więc całkowicie uzasadniona.

Można tedy zapytać o racje istnienia komentarzy tego typu: czy autor powinien wdawać się w dyskusje z nieuważnymi interpretatorami, czy raczej cierpliwie czekać na sprostowania poczynione przez innych? Jaką rolę przyznać autorskiej wykładni aktualnej

[236] *Ibidem*, s. 21.
[237] *Ibidem.*

intencji semantycznej, mającej – inaczej niż chociażby w przypadku *Snu piątego* ze *Snów sponad Morza Śródziemnego* Aleksandra Wata – przejrzyste (wydawałoby się) wskaźniki tekstowe? W imię jakich norm odmawia się autorom prawa do obrony własnego dzieła?

Umberto Eco np., podważając w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży"* uprzywilejowaną pozycję takich wykładni, formułuje następującą tezę:

> Nie twierdzę, że autor nie może natknąć się na sposób odczytania jego zdaniem mylny, ale powinien to przemilczeć, gdyż tak czy inaczej znajdą się tacy, którzy z tekstem w dłoni owo odczytanie zakwestionują[238].

Ta opinia podzielana, albo przynajmniej deklarowana przez wielu twórców, ma apologetów nie tylko wśród przeciwników interpretacji prointencyjnej, wierzących w sterowanie lekturą przez samowystarczalne mechanizmy tekstu, ale też... wśród niektórych intencjonistów. Z tym, że przedmiotem kontestacji jest zazwyczaj (jak już sygnalizowałam wcześniej) heurystyczna rola wszelkich, wyjawiających twórcze „zamiary", komentarzy autorskich – bez względu na ich status, typ, charakter i szczegółowe funkcje.

Każdy z owych komentarzy traktuje się jako nowelę do czegoś, co jest (a może raczej – powinno być) kompletne samo w sobie. Można by zatem zakończyć te uwagi przywołaniem znanej tezy o aporetycznej logice suplementu, zawsze objawiającego osobliwą niewystarczalność integralności uzupełnianego obiektu. Swoistość suplementu autorskiego polegałaby może na samoświadomym ukazaniu, że zarówno konieczna kompletność jak i konieczna niekompletność, są jakościami stopniowalnymi: pozostającymi w zależności od tego, czy klucz do komentowanego utworu leży „na wierzchu", czy w głębokiej „studni".

Rozważeniu kwestii związanych z pozycją przyznawaną różnorakim autorskim paratekstom w sporach o interpretację dzieła literackiego poświęcę następną część książki.

---

[238] [W:] *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 593.

CZĘŚĆ CZWARTA: Intencja i interpretacja – argumenty paratekstualne

W jednym z przywoływanych już tutaj Platońskich dialogów sceptyczny wobec wartości interpretacji literackiej Sokrates powiada:

> Poetów [...] nawet zapytać niepodobna, o czym mówią właściwie, a z tych, którzy się nieraz na nich powołują [...] jedni mówią, że poeta to miał na myśli, drudzy, że co innego i rozmowa schodzi na teren, na którym niczego dowieść nie potrafią[1].

Nic dziwnego, skoro poeci przemawiają w natchnieniu od bogów płynącym – oto pierwsza, Platońska właśnie, i mająca liczne nowożytne rozwinięcia, wykładnia sytuacji, w której poeci nie wiedzą, co mówią czy piszą. Nic dziwnego, mawiano później i mawia się po dziś dzień, skoro wszystko dokonuje się niejako poza nimi – za sprawą warunkujących ich wypowiedzi różnych, strukturujących, nieświadomych mocy psychicznych czy cielesnych (mistyfikowane pragnienie), językowo-systemowych, tekstualnych, dyskursywnych. Przeświadczenie o niemożliwości albo bezwartościowości autorskiej samowiedzy towarzyszy zatem od wieków rozważaniom o literaturze; zmieniają się tylko jego motywacje. Wszystkie sprawiają wrażenie podszytych pewnym mistycyzmem, tkwiącym w wyobrażeniu o jakiejś (idealnej?) pre-strukturze czy pre-formie, z której twórcy, w roli akuszerów, wydobywają swe (?) dzieła.

Pisarze jednak, mimo nieustannego podważania wartości ich opinii na temat własnych utworów, komentują je często i chętnie – o czym można wnosić chociażby z mnogości tych komentarzy – czyniąc to, niekiedy wbrew składanym deklaracjom, że wiedzą, iż robić tego nie powinni. Wiarygodność, w oczach badaczy, zyskują te spośród wypowiedzi pisarzy, które tak czy inaczej kategoryzowaną bezwiedność tekstotwórczych działań akcentują lub tematyzują. Takie natomiast, które wskazują na intencjonalność owych działań i związaną z nimi autorską samoświadomość, są na ogół przez krytykę traktowane nieufnie, nawet jeśli ich twórcami są te same osoby, co w pierwszym przypadku.

Stanisław Jaworski, w *Piszę, więc jestem*, zauważa, że to nie samoświadomość stanowi tu kwestię najbardziej problematyczną.

> Czy autor może uzyskać wobec własnego tekstu dystans wystarczający, aby np. dokonywać jego interpretacji? Czy może przemienić się w badacza lub przynajmniej naśladować pewne jego zachowania? Czy może uzyskać dystans, wystarczający dla objaśnienia samego siebie, potrafić mówić o własnym utworze innym językiem, potraktować go jako przedmiot?

---

[1] P l a t o n, *Protagoras* XXXII E, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 91. Zob. też. *Fajdros* 533 E, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958: Poeci „mówią wiele pięknych rzeczy, tylko nic z tego nie wiedzą, co mówią [...] A równocześnie zauważyłem, że oni przez tę poezję uważają się za najmądrzejszych ludzi i pod innymi względami, a wcale takimi nie są".

Trudno udzielić prostej odpowiedzi na tak postawione pytania. Autorowi zapewne łatwiej jest wytyczyć swój horyzont znaczenia, ale

[...] pisząc o swoim tekście, nie jest już tożsamy z podmiotem utworu; może go wzbogacić o dalsze przeżycia i doświadczenia. Gdy idzie o dotarcie do tzw. „znaczenia autorskiego", autor rzeczywiście tylko pozornie znajduje się w sytuacji uprzywilejowanej, bardziej bowiem nastawiony jest (może być) na to, co jest w tekście jawne, uświadomione, jeśli nie zgoła programowe. Z większym trudem, niekiedy przezwyciężając jakby swoje nastawienia, dochodzić może do tego, co ukryte, czego wydobywanie na wierzch oznacza także odkrywanie samego siebie[2].

Nowy wątek rozważań o statusie autokomentarza pojawił się w dyskursie antyintencyjnym w związku z pozycją, jaką przyznano autonomicznej albo – w innych ujęciach – względnie autonomicznej (bo limitowanej przez samoobronne mechanizmy samowystarczalnego tekstu lub przez uprzedzenia i zniewalające konwencje kulturowe, w których mocy pozostajemy) aktywności interpretacyjnej czytelnika. Zakwestionowano wówczas prawo wszelkich zewnątrztekstowych wypowiedzi autora – niezależnie od poziomu demonstrowanej w nich świadomości artystycznej – do ograniczania czy choćby korygowania hipotez interpretacyjnych. Zakwestionowano właśnie dlatego, że wypowiedzi te zagrażały twórczej wolności odbiorcy i/lub dlatego, że były usytuowane poza fetyszyzowanym tekstem albo ze względu na ich własną tekstualność, a więc „przyrodzoną" niestabilność znaczeniową. Jako przykład najbardziej typowej postawy wobec problemu zewnątrztekstowego autokomentarza może nadal służyć kategoryczna opinia sformułowana przed laty przez Gadamera:

[...] tworzący coś artysta nie jest tego powołanym interpretatorem. Jego autorytet jako interpretatora nie ma żadnej zasadniczej wyższości nad zwykłym odbiorcą. Artysta dokonujący refleksji jest własnym czytelnikiem. Pogląd, jaki sobie w tej refleksji wyrabia, nie jest miarodajny. Jedyną miarą wykładni jest kwestia, jaki sens ma treść jego utworu, co on „znaczy"[3].

---

[2] S. J a w o r s k i, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 75.

[3] H. G. G a d a m e r, *Problematyczność hermeneutyki romantycznej i jej zastosowanie do historyki*, [w:] i d e m, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 195. Jak echo tej opinii brzmi np. – równie kategoryczna – wypowiedź M. G ł o w i ń s k i e g o, pochodząca z tekstu niedawno opublikowanego (*Obrazek z wakacji i wielkie znaczenia*, [w:] *Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003): „Jestem […] przekonany, że kierowanie do poetów pytania o to, co chcieli w danym utworze powiedzieć, nie jest praktyką właściwą. Z różnych względów. Przede wszystkim dlatego, że to, co poeta chciał powiedzieć, to w wierszu powiedział. Ale też z tej racji, że autorska deklaracja nie miałaby mocy obowiązującej. To zawsze ciekawe ją poznać, ale byłaby ona jedynie jedną z wielu interpretacji możliwych". Mamy tu do czynienia z dwoma charakterystycznymi przesądzeniami. Pierwsze, raczej nietypowe, nie dopuszcza możliwości rozziewu między zamiarem i realizacją; drugie, zgodne z powszechnym mniemaniem, zakłada oczywistą wielość interpretacji każdego utworu. Bardzo rzadko natomiast zdarzają się konstatacje podobne do tej, jaką wyczytałam w jednej z rozpraw poświęconych twórczości M. Yourcenar. C. A l l a m a n d (*Reading Prohibited: The Politics of Yourcenar's Prefaces*, [w:] *Subversive Subjects: Reading Marguerite Yourcenar*, ed. J. Holland Sarnecki, I. Majer O'Sickey, Fairleigh Dickinson University Press 2004) pokazuje w niej, w jaki sposób liczne autorskie parateksty, którymi Yourcenar otacza swoje utwory sprawiają, że można ją uznać za jedyną ich kompetentną czytelniczkę (zob. też M. T a a k, *Is There No Body on the Scene of Writing?: Contemporary Conceptions of Textual Practice in/and Yourcenar's Paratexts*, [w:] j.w.). Wypowiedź Allamand przypomina słynną formułę K. A. Jeleńskiego o Gombrowiczu jako swoim najlepszym krytyku – najbardziej przenikliwym komentatorze własnego dzieła. Zob. „świadectwo" Jeleńskiego z czerwca 1984 r., [w:] R. G o m b r o w i c z, *Gombrowicz w Europie.*

Mniej typowe, acz zyskujące coraz więcej zwolenników, jest antytekstualistyczne stanowisko Stanleya Fisha: „Jako że słowa same w sobie nie mogą przekazywać znaczenia, […] słów nie obroni przed przypisaniem im takiej a nie innej intencji żadna ilość wyjaśnień", zaproponowanych przez ich autora, „choćby nie wiem jak precyzyjnych i dobitnych"[4]. Już znacznie mniej zwolenników ma utożsamienie znaczenia słów, tekstu, utworu z autorską intencją będące konsekwencją tego stanowiska. Najmniej bodaj – traktowanie tej intencji jako czegoś, co musi zostać ustalone, odtworzone, odkryte, a nie skonstruowane przez czytelników. Autokomentarze, wyjaśniające znaczenia (intencje), jawią się Fishowi jako zawodne czy bezużyteczne w rozstrzyganiu o tym, co tekst znaczy, ponieważ procedury rozpoznawania ich znaczeń (intencji) są takie same – i tak samo nieokreślone – jak w przypadku tekstów w nich komentowanych. Ponadto, jako antyfundamentalista, choćby tylko „słaby", jak sam siebie określa, Fish nie może afirmować żadnej metody osiągania tego celu[5]. Uważa jednak, że warto sprawdzić, „gdzie w poszczególnych okresach rozmaici interpretatorzy szukali śladów prowadzących do intencji". Dzięki temu „moglibyśmy się dowiedzieć czegoś na temat różnych strategii realizacji jedynego możliwego zadania, jakie pozwala nam określać to, co robimy mianem interpretacji – zadania polegającego na próbie ustalenia, co miał na myśli rozmyślnie działający osobnik rodzaju ludzkiego"[6]. Szukanie owych śladów w wypowiedziach autora innych niż prototypowo literackie ma w naszej kulturze interpretacyjnej z pewnością najdłuższą i nadal żywą tradycję. Stanowią one wszakże podstawowe źródło wiedzy na temat autorskiej idiokultury; tylko w jej ramach intencja może być rozpoznana.

Ideologia paratekstu

Miejsca, w których prezentuje się wskazówki co do sposobów odczytania tekstu oraz refleksje o własnych dokonaniach pisarskich, to – obok pozaliterackich wypowiedzi o charakterze programowym oraz ogromnego i stale rosnącego obszaru metaliteratury (wypowiedzi w literaturze o literaturze, w dziele o dziele) – autorskie p a r a t e k s t y. Paratekstami są m.in.: nazwiska autorów, tytuły, podtytuły i śródtytuły, motta, przypisy i noty innego rodzaju oraz wkładki reklamowe, notatki na obwolucie, opasce czy skrzydełku okładki[7], a także dedykacje, przedmowy, wstępy, prologi i posłowia – wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu. Mianem paratekstu określa się też publiczne i prywatne przekazy usytuowane jeszcze wokół tekstu, ale w większej od niego odległości przestrzennej, na zewnątrz

Świadectwa i dokumenty 1963–1969, przekł. O. Hedemann i in., tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 1993, s. 24.

[4] S. F i s h, *Stanowisko tekstualne nie istnieje*, przeł. L. Drong, „Er(r)go" nr 12, 2006, z. 1, s. 107.

[5] Jego największe pretensje pod adresem Hirscha dotyczyły właśnie metodologicznych ambicji teorii zbudowanej przez tego badacza.

[6] *Ibidem*, s. 117.

[7] Oznaczająca je francuska nazwa *prière d'insérer* nie ma chyba dokładnego polskiego odpowiednika.

książki. Byłyby to zatem z jednej strony wywiady, rozmowy, debaty, polemiki, opublikowane autokomentarze, glosy itp., z drugiej – listy, odpowiednie fragmenty dzienników intymnych, a nawet ustne wyznania autora. Wszystkim zjawiskom paratekstualnym przysługuje ten sam graniczny (między tekstem a światem oraz między tekstem i wypowiedziami o tekście) status, wszystkie mają charakter wtórny, podporządkowany, posiłkowy względem tekstu, który stanowi rację ich bytu.

Proponując komentarze do tekstu, autorzy paratekstów zakładają, że dla jego recepcji komentarz ów będzie miał duże znaczenie. Tym bardziej, że parateksty definiowane są w kategoriach odpowiedzialności (stopniowalnej w zależności od tego, czy mamy do czynienia z paratekstem oficjalnym czy półoficjalnym), jaką przyjmuje za nie autor albo wydawca (lub jeden i drugi w przypadku autoryzacji). Nazwą paratekst w tym właśnie znaczeniu posłużył się po raz pierwszy Gérard Genette w książce *Palimpsestes. La Littérature au second degré*[8]. W całości paratekstom poświęcona jest późniejsza praca Genette'a – *Seuils*[9].

Tytułowe „progi", jeden z wielu metaforycznych synonimów paratekstów[10], klasyfikowane są tutaj m.in. ze względu na ich sytuację przestrzenną i czasową. Wartość pragmatyczna tych, które usytuowane są w obrębie książki – Genette nazywa je perytekstami (*péritextes*) – jest odmienna od tej, jaką przypisać można epitekstom (*épitextes*), czyli wypowiedziom, które nie zostały opublikowane razem ze swoim obiektem, w tej samej książce (do tej grupy należą komentarze jakimi opatrzyli swoje przywołane już przeze mnie wiersze Aleksander Wat i Stanisław Barańczak). Różny status pragmatyczny mają też parateksty ujawnione wcześniej niż tekst-obiekt, uprzednie wobec niego (*antérieurs*); parateksty, które ukazują się po raz pierwszy równocześnie z tekstem (*originaux*); późniejsze od niego, np. dołączone do II wydania (*ultérieurs*) i wreszcie późne (*tardifs*), związane z reedycjami znacznie oddalonymi w czasie od wydania pierwszego.

Kryterium podstawowej klasyfikacji wypowiedzi paratekstualnych uczynił Genette ich autorstwo. Auktorialność czy autograficzność – tu autorem tekstu i paratekstu jest ta sama osoba – przeciwstawił allograficzności. I jakkolwiek w zgromadzonych w *Seuils* analizach wypowiedzi auktorialne zajmują wiele miejsca, nie stanowią one uprzywilejo-

[8] Paris 1982.

[9] Paris 1987. O rozpowszechnieniu terminu i zainteresowaniu dla objętych nim zjawisk świadczyć mogą m.in. numery specjalne „Poétique" 1987, nr 69 (*Paratextes*) i „Substance" 1988 (*Le paratexte*), „Narratologie" 1998, nr 1 (*Le paratexte*); książki – zob. m.in.: J. J. M c G a a n, *The Textual Condition*, Princenton 1991; Ph. L a n e, *La périphèrie du texte*, Paris 1992; A. C a y u e l a, *Paratexte au Le siècle d'or prose romanesque, livres et lecteursen Espagne au XVIIe siècle*, Genève 1996; K. K r e i m e i e r, G. S t a n i t z e k, N. B i n c z e k, *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004; *Théorie des marges litteraires*, dir. Ph. Forest, M. Szkilnik, Nantes 2005; A. B ö h n k e, *Paratexte des Films: über die Grenzen des filmischen Universums*, Berlin 2007; I. L o e w e, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007; A. D h i f a o u i, *Le Roman épistolaire et son pèritetexte*, Tunis 2008 – oraz konferencje naukowe, m.in.: *New Perspectives on the Paratext* zorganizowana przez Modern Language Association of America (New Orleans 2001) i – w kwietniu 2003 przez American Comparative Literature Association – *From Background to Foreground: Examining the Relationship(s) between Paratext and Text.*

[10] Zazwyczaj wykorzystuje się tu inne metafory „przydomowe", uwidaczniające ich chwiejny, graniczny status – paratekst bowiem bywa też nazywany „westybulem", „przedsionkiem" lub „sienią".

wanego przedmiotu rozważań, nastawionych na zdefiniowanie oraz rozpoznanie i opis jak największej liczby możliwych typów i odmian paratekstu. Doprowadziło to, zarówno w studiach Genette'a, jak i innych badaczy tego obiektu, do nadmiernej jego autonomizacji, oderwania go od tekstu, któremu towarzyszy, mimo nieustannego przypominania, że tylko ów tekst uzasadnia istnienie paratekstu i teoretyczną wypowiedź o nim, oraz ostrzegania, że zdestabilizowany – zdaniem Genette'a m.in. dzięki rosnącemu szacunkowi dla paratekstu – fetysz tekstu zamkniętego nie może zostać zastąpiony nowym fetyszem paratekstualności[11]. Przedmiotem obserwacji uczynię zatem różnego rodzaju parateksty autorskie w ścisłym powiązaniu z warunkującymi je tekstami.

Naturalnym powodem mojego zainteresowania dla tych form wypowiedzi jest oczywiście przysługująca im funkcja komunikowania – manifestowania, deklarowania, sugerowania odnoszących się do dzieł autorskich intencji. W generalizującej hierarchii zadań spełnianych przez parateksty, tej właśnie funkcji Genette przyznaje miejsce najwyższe[12] (chociaż nie w każdym z nich jest ona realizowana w takim samym stopniu). Poprzestaje jednak na tej konstatacji stowarzyszonej z rzuconą przy innej okazji uwagą o szczególnej jakości, jaką wnosi do lektury utworu literackiego wiedza o jego autorze i znajomość poczynionych przezeń komentarzy do owego utworu oraz o niewątpliwej różnicy między taką lekturą a czytaniem nie uwarunkowanym kontekstem tego typu. Studia nad konsekwencjami tej, niekiedy bagatelizowanej, różnicy dla interpretacji dzieła wykraczałyby poza obszar zagadnień analizowanych w *Seuils.*

Propozycja uporządkowania kwestii związanych z paratekstami przedstawiona w tej najpełniejszej dotąd ich monografii posłuży mi jako schematyczny układ odniesienia, z którego zapożyczę m.in. wygodną typologię i terminologię; dlatego *Seuils* będzie książką często przywoływaną w moich rozważaniach. Tym, co w zaproponowanej przez Genette'a, i podtrzymywanej przez innych badaczy, charakterystyce paratekstu uważam za najbardziej inspirujące, jest – po pierwsze – sugestia, że to on, ustanawiając strefę t r a n s a k c j i, współkonstytuuje książkę. Jego funkcją jest też m.in. manifestowanie (na różne sposoby) więzi tekstu z autorem, tj. współkonstytuowanie dzieła (w prezentowanym tu rozumieniu). Ross Chambers uważa, że relacje: autor – tekst są w paratekstach ważniejsze[13] niż uformowanie pożądanego modelu relacji: autor – czytelnik, które za główne zadanie tych form wypowiedzi uważa Gérard Genette.

Po wtóre – ze względu na potencjał paratekstu z założenia wspomagającego interpretację, za szczególnie ważne uznaję podkreślanie jego chwiejnego, granicznego statusu. Jest on bowiem charakteryzowany jako:

---

[11] Zob. *Seuils*, s. 376–377.

[12] Ten aspekt rozważań Genette'a za szczególnie interesujący uznała M. M a c l e a n (*Pretexts and Paratexts. The Arts of the Peripherial*, „New Literary History" 1991, nr 22, s. 277–279). Komentując jego tezę o paratekście jako miejscu, w którym autor manifestuje swoje intencje, pozostaje naturalnie w zgodzie z „obowiązującym" paradygmatem, gdy zastrzega: „Nikt oczywiście nie chce sugerować powrotu do zgubnych ograniczeń narzuconych przez odwołanie się do tzw. autorskiego autorytetu nakładanego na czytanie i interpretację tekstów, ale być może jest to kwestia tego typu:»Intencja nie żyje; nadchodzi nowa«" (*ibidem*, s. 278; zob. też przypis 11). Na czym ta „nowa" intencja miałaby polegać – nie wiadomo. Ważne pozostaje pytanie o modelowanie lektury tekstu przez autorskie strategie paratekstualne.

[13] *Baudelaire's Dedicatory Practice*, „Sub-stance 56" 1988, nr 2.

„Niezdecydowana strefa" między wnętrzem i zewnętrzem, sama bez wyraźnej granicy, [nie przechylona] ani ku temu, co wewnętrzne (tekst), ani ku temu, co zewnętrzne (dyskurs świata na temat tekstu), brzeg, albo, jak mówił Philippe Lejeune, „obramowanie [*frange*] drukowanego tekstu, które faktycznie komenderuje całą lekturą"[14].

Właśnie owo niezdecydowanie opisane zostaje prefiksem 'para-', którego sensy wyjaśnia Genette, odsyłając do fragmentów zaproponowanego przez Johna Hillis Millera rozpoznania semantycznych funkcji tego prefiksu:

Para- przedrostek osobliwie złożony, zawierający własną antytezę, oznacza jednocześnie bliskość i oddalenie, podobieństwo i różnicę, przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną; coś, co mieści się w obrębie przyjętego porządku i co jednocześnie wymyka mu się; coś, co jest po tej stronie, nie przekraczając granicy czy bariery, i co równocześnie sytuuje się poza ową granicą; coś, co mimo równorzędności staje się wtórne, dodatkowe, podporządkowane, jak gość gospodarzowi, niewolnik swemu panu. Chodzi nie tylko o to, że przedrostek *para-* lokuje się jednocześnie po obu stronach linii granicznej rozdzielającej przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Jest on ponadto samą granicą, sitem, przenikalną ścianką, która łączy i gmatwa to, co wewnętrzne z tym, co na zewnętrz, przemieszczając je nawzajem, pozwalając temu, co zewnętrzne, wkroczyć do środka, a wnętrzu wyjść na zewnątrz, dzieląc je, lecz także tworząc między nimi zagadkową strefę pośrednią[15].

Ta płynna charakterystyka z elementami pleonazmu, odnoszona do wszystkich odmian paratekstu bez względu na jego przestrzenne i czasowe usytuowanie względem tekstu, z równą mocą stawia pod znakiem zapytania dwie skrajne, generalizujące tezy, tj.:

– tezę o bezwzględnej autonomii tekstu, zakładającą możliwość wyraźnej demarkacji między tym, co należy do tekstu, a tym, co jest usytuowane poza nim;

– tezę o zrównaniu, przede wszystkim funkcjonalnym, dyskursów, tekstów i metatekstów; o bezzasadności hierarchii oraz podziału na to, co wewnętrzne i zewnętrzne.

W zaproponowanym przez Genette'a pragmatycznym kryterium identyfikacji paratekstu, respektującym jego chwiejną relację do tekstu „właściwego", nacisk zostaje położony na ich zróżnicowaną charakterystykę illokucyjną czy szerzej funkcjonalną. O ile dobrze zrozumiałam, wypowiedzi paratekstualnej mają intencjonalnie przysługiwać rzeczywiste moce illokucyjne – bez względu na jej l o k a l n ą o d- bądź d o ś r o d k o w ą t e n d e n c j ę a przez wzgląd na atrybucję i odpowiedzialność, jaką przyjmują za nią empiryczne podmioty – w przeciwieństwie do mocy mimetycznych właściwych dyskursom podmiotów fikcjonalnych. Wypowiedź taka może zatem np.: informować o czymś, ujawniać intencje, interpretować tekst; autor może w niej coś obiecywać i do czegoś się zobowiązywać, może przed czymś siebie i swoje dzieło bronić, na coś przyzwalać, może radzić, nakazywać, a nawet grozić[16].

---

[14] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 8. Nazwa „zone indécise" („niezdecydowana strefa, gdzie mieszają się dwie serie kodów: kod społeczny w swoim aspekcie reklamowym oraz kody wytwórcze albo regulujące tekstu") pochodzi z artykułu C. D u c h e t a (*Pour une socio-critique*, „Littérature" 1971, nr I, s. 6). Określeniem „frange" posłużył się Ph. L e j e u n e, pisząc o obiektach nazwanych przez Genette'a paratekstami, w *Le pacte autobiographique* (Paris 1975, s. 45).

[15] J. H. M i l l e r, *The Critic as Host*, „Critical Inquiry" 1976, nr 3. Cyt. wg przekładu G. Borkowskiej: *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2, s. 288. Por. G. G e n e t t e, *op. cit.*

[16] G. G e n e t t e (*op. cit.*, s. 15) zastrzega sobie prawo do bardzo swobodnego traktowania terminu „moc illokucyjna" [*force illocutoire*], co – jak można przypuszczać – pozwala mu też m.in. nie kłopotać się Austinowskimi warunkami fortunności i wiązaną z teorią aktów mowy „ideologią szczerości".

Położenie akcentu na zawsze graniczne (mimo różnic w poszczególnych odmianach i pewnej zależności od indywidualnych decyzji twórcy) usytuowanie paratekstu traktuję m.in. jako próbę ochrony jego posiłkowych względem interpretacji potencji przed zakusami zarówno recepcjonistów – uzależniających ją całkowicie od kontekstów wnoszonych przez czytelników – jak i autonomistów. Pryncypialne odrzucenie jest dla paratekstu tak samo niekorzystne, jak ocalanie owych potencji przez arbitralne „uwewnętrznianie" przynajmniej niektórych elementów aparatu paratekstualnego, czemu przyświeca chęć sprostania regule, wedle której dla interpretacji ważne (wiążące) są tylko dane tekstowe, czyli wewnętrzne.

Istotną przeszkodą w uznaniu autorskich paratekstów za podstawę limitowania inferencji co do semantyki tekstów uzasadniających owe parateksty jest nadmierne uogólnienie. Rozumiem przez to właśnie tendencję do formułowania opinii, które posiadałyby moc reguły powszechnej. Wykazują ją zarówno przeciwnicy wyzyskiwania bezpośrednich i pośrednich wypowiedzi autora o własnych dziełach, jak i badacze upatrujący w tych wypowiedziach bezproblematycznego kryterium weryfikacji swoich hipotez interpretacyjnych – ci stanowią oczywiście zdecydowaną mniejszość. Oto jeden z argumentów opozycyjnych, motywowany tęsknotą do prawideł o uniwersalnej ważności: nie wszyscy twórcy uprawiają działalność paratekstualną w zakresie szerszym niż opatrzenie swego utworu tytułem i nazwiskiem (a i tu, jak wiadomo, zdarzają się wyjątki). Czy jednak z faktu, że w bardzo wielu przypadkach nie dysponujemy komentarzami autora musimy wnosić, że nie należy – gwoli równowagi czy może sprawiedliwości – sięgać do objaśnień istniejących?

Wedle innej generalizującej formuły owe objaśnienia są z zasady bezwartościowe. Ciekawe, że jej nieustannemu powtarzaniu nie towarzyszą jakieś znaczące (tzn. potwierdzające zasadność przyjętego założenia) dowody. W całym znanym mi okołointencyjnym dyskursie znalazłam tylko jeden bodaj – potraktowany jako argument dyskredytujący wszelkie sądy autorów o znaczeniu ich dzieł – przykład całkowicie chybionej autointerpretacji (deklaracji intencji), przedstawionej w przedmowie do jakiejś trzeciorzędnej amerykańskiej powieści[17]. Ale czy z faktu istnienia nieprzekonujących autorskich komentarzy musimy wnosić o interpretacyjnej bezużyteczności wszystkich wypowiedzi tego typu? I czy na pewno zawsze, a jeżeli tak, to w jakim sensie, „należy rozumieć autora lepiej, niż on sam siebie rozumiał"[18], jak głosi słynna, paradoksalna, wielorako interpretowana, dewiza hermeneutyczna, inspirująca czy wręcz wymuszająca – niezupełnie zgodnie z intencjami jej pierwszych głosicieli – wykładnie dzieła konkuren-

[17] Zob. N. Carrol, *Art, Intention, and Conversation*, [w:] *Intention and Interpretation*, red. G. Iseminger, Philadelphia 1992, s. 99.

[18] Jest to pierwotnie psychologistyczna, bo tycząca identyfikacji z autorem – czyli nie w pełni tożsamej relacji między tworzeniem a rozumieniem osiąganym w procesie odtwarzania – formuła, której swoisty, związany z estetyką geniuszu, sens nadał F. Schleiermacher. „Tworzenie przez genialnego artystę to przypadek modelowy, na który powołuje się doktryna o nieświadomym tworzeniu i koniecznej świadomości w odtwarzaniu" (H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 195). Została ona później powtórzona m.in. przez A. Boeckha, H. Steinthala, W. Diltheya, M. Heideggera. Przed Schleiermacherem występowała – w innym jednak znaczeniu – u J. G. Fichtego i I. Kanta. Zob. *ibidem*, s. 195–199.

cyjne wobec autorskich[19]. Nie przesądzając o bezzasadności takich kontradyktoryjnych wykładni, twierdzę, że ich konstrukcja winna być poprzedzona rozpoznaniem tego, jak autor siebie rozumiał. W *Notatkach z lat 1970–1971* Michał Bachtin zapisał własną wersję Gadamerowskiej „fuzji horyzontów":

Pierwsze zadanie – zrozumieć utwór tak, jak rozumiał go sam autor, nie wychodząc poza granice jego rozumienia. Spełnienie tego zadania jest niezwykle trudne, zwykle też wymaga przywołania bogatego materiału.

Zadanie drugie – wykorzystać własną, czasową i kulturową, niewspółobecność. Włączenie do naszego (obcego dla autora) kontekstu[20].

Znaczącą część owego materiału koniecznego do realizacji pierwszego zadania rozumienia[21] stanowią wypowiedzi paratekstualne. Genette zauważa:

[...] autor „wie lepiej", co należy myśleć o jego dziele. Nie można podróżować po paratekstach nie natknąwszy się na to przekonanie, ani, w pewnym sensie, bez przyjęcia go w taki sposób, jak to z tubylczą teorią robi etnolog. [...] prawomocny bądź nie, punkt widzenia autora stanowi część praktyki paratekstualnej, animuje ją, inspiruje, funduje. [...] Krytyk wcale nie jest zobowiązany do podpisywania się pod nim; uważam tylko, że znając ów punkt widzenia, nie może go całkowicie zlekceważyć i, że chcąc się mu przeciwstawić, musi go wcześniej zintegrować[22].

---

[19] „Ta wyrafinowana formuła metodologiczna" jest, wedle H.-G. G a d a m e r a (*op. cit.*, s. 196), „jeszcze dziś wielokrotnie nadużywana dla usprawiedliwienia interpretacyjnej dowolności". M. H e i d e g g e r (*Heraklit*, [w:] i d e m, *Gesamtausgabe*, t. 55, Frankfurt 1987; cyt. wg O *lepszym rozumieniu myśliciela*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 207–208) zaś pisał: „Niekiedy ma się osobliwe wrażenie, że wykładający rozumie »właściwie« myśliciela »lepiej«, niż on sam siebie rozumiał. Wrażenie owo jest nader niebezpieczne w przypadku próżnej chełpliwości »tęgich głów«, które na jego podstawie wnioskują, że na przykład Kant sam dobrze nie wiedział, o co mu właściwie chodziło, natomiast teraz dokładnie wie to późniejsza wykładnia. Jednakże okoliczność, że można myśliciela rozumieć »lepiej«, niż on sam siebie rozumiał, w żadnym razie nie jest jakimś mankamentem [...], lecz znakiem jego wielkości". Wg P. R i c o e u r a (*Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przeł. K. Rosner, [w:] i d e m, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i wstęp K. Rosner, Warszawa 1989, s. 185): „Rozumieć bowiem autora lepiej, niż on sam mógł siebie rozumieć – to tyle co rozciągać możliwości odsłaniania implikowane przez jego dyskurs poza ograniczony horyzont jego własnej sytuacji egzystencjalnej. Proces uzyskiwania dystansu, atemporalizacji, z którym związałem fazę *Erklärung* (wyjaśniania), stanowi podstawowy warunek takiego poszerzania horyzontu interpretowanego tekstu".

[20] M. B a c h t i n, *Notatki z lat 1970–1971 (wybór)*, [w:] i d e m, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 493.

[21] Stanowiącego ten etap „dialogowego ruchu rozumienia", który M. B a c h t i n (*W sprawie metodologii nauk humanistycznych*, [w:] i d e m, *Estetyka...*, s. 513) określa jako „ruch wstecz", poprzedzający etap ostatni: „ruch do przodu – przewidywanie (i zapoczątkowanie) przyszłego kontekstu". Jak pisze znawczyni pism tego uczonego, D. U l i c k a (*Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6, s. 43; przedruk [w:] e a d e m, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie środkowo-wschodniej*, Kraków 2007, s. 56): „W świetle Bachtinowskiej epistemologii i antropologii, z których wyrasta jego filozofia języka, rekonstrukcja kontekstów – macierzystego i, by go tak nazwać, hermeneutycznego – jest [...] nieodzowna" dla rozumienia tekstu-wypowiedzi. Bez spełnienia tego warunku nie sposób określić intencji autora, których „Bachtin [...] nie usuwa [...] z wypowiedzi, tylko, w związku ze swą koncepcją świadomości jako funkcji »innego« [o tym, co w koncepcji Bachtinowskiej znaczy słowo *drugoj* zob. *ibidem*, s. 35–40; zob. też M. B a c h t i n, *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, s. 443–444] w szczególny sposób orkiestruje. Nie będą więc one brzmiały jednym, płaskim autorskim głosem, ale głos ten pozwolą umieścić na skrzyżowaniu cudzych, n i e p r z y p a d k o w o dobranych głosów innych". Zagadnieniu intencji najwięcej uwagi poświęca Bachtin w II części rozprawy *Problem gatunków mowy* ([w:] j.w.).

[22] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 375. Znaczące jest to, iż *Seuils* w przekładzie na język angielski zatytułowane zostały: *Paratexts*: *Thresholds of Interpretation* (trans. J. E. Lewin, Cambridge 1997) – 'progi (lub przedsionki) interpretacji'.

Nawet z pobieżnego przeglądu ukazujących się współcześnie rozpraw o charakterze interpretacyjnym wynika, że konfrontowanie tego, co badacze korzystający z inspiracji różnych teorii – również tych, które uważane są za antyintencyjne – wyczytują z „samych" utworów z podpowiedziami podsuwanymi w autorskich paratekstach, traktowanych czasem jako instancje kontrolne, to nadal stały składnik literaturoznawczej praktyki. Czy oznacza to jej rozbrat z teorią? Zaspokajanie potrzeby legitymizacji własnych wywodów, nawet za cenę popełnienia „błędu intencyjności" – tak bowiem przez skrajnych antyintencjonistów traktowane jest aprobatywne odwoływanie się do inkryminowanego autorskiego autorytetu – częściej bywa świadectwem braku zainteresowania teorią interpretacji (a zatem i teorią intencji) lub co najwyżej zainteresowania czysto teoretycznego, niż wyrazem buntu wobec paradygmatów „uświęconych" długą, bo wypracowaną w ramach nowoczesności, i z niewielkimi modyfikacjami przejętą przez ponowoczesność, tradycją. Jeżeli zaś problem korzystania z autokomentarzy twórców interpretowanych tekstów pojawia się (na prawach auto-meta-komentarza) w poświęconych im rozważaniach, to zazwyczaj jest on ujmowany zgodnie z owymi paradygmatami[23].

Na tle niemal powszechnej w Polsce intencjofobii zdecydowanie wyróżnia się stanowisko Ryszarda Nycza, ujawnione przy okazji analizy jednego z wariantów epifanicznej poetyki charakteryzującej literaturę nowoczesną. Pisząc o wierszu *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, Nycz projektuje i praktykuje taką metodykę lektury (opartą na przekonaniu, iż założenia „współczesnej teorii interpretacji […] nie tylko współbrzmią z powszechnie identyfikowanymi cechami poezji nowoczesnej, ale też na jej typie semantycznej budowy wydają się modelowane"[24]), w której rolę niebagatelną odgrywa pragmatyczno-semantyczna intencja autorska. Jest ona bowiem jednym z trzech elementów – obok tematu wypowiedzi i „nieświadomości" tekstu (jego sensu kulturowego) – których relacje wzajemne decydują o sensie globalnym, czyli „wymowie" utworu. Intencję rozumie Nycz jako:

[23] A polega to na powtarzaniu zużytych formuł, tak jak to robi np. D. Ś n i e ż k o (*Stary poeta wysiaduje. Interpretacja mitograficzna*, [w:] *„Matka odchodzi" Tadeusza Różewicza*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 2002, s. 45; podkr. moje), który rozpoczynając swoją próbę interpretacji *Matki…* od przytoczenia opinii Różewicza o jego niechęci do mitologii, dodaje do niej następujący komentarz (pełniący zresztą, jak się okaże, w całym wywodzie funkcję wyłącznie ornamentacyjną): „Taka deklaracja powinna od razu zniechęcić do podejmowania metody mitograficznej tych komentatorów, dla których interpretacja to nie więcej niż domysł intencji autorskich, uzasadniony tak czy inaczej motywowanym milczeniem samego twórcy. T e g o r o d z a j u p o s t a w ę p o z o s t a w m y t a m, g d z i e j e j m i e j s c e: w s k a n s e n i e l i t e r a t u r o z n a w c z e g o f o l k l o r u. Z drugiej jednak strony niepodobna autorskich wypowiedzi lekceważyć; zgadzając się, że autointerpretacja nie jest słowem ostatnim, wypada się zgodzić, że jest słowem równoprawnym, a nawet uprzywilejowanym w ten sposób, że – budząc zrozumiałe zainteresowanie – sama podlega dalszym interpretacjom i komentarzom". Jest to stanowisko nieco odmienne od opinii M. Głowińskiego (por. przypis 2). Różewiczowskie autokomentarze bodaj najrzetelniej zrekonstruował i scharakteryzował A. S k r e n d o (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 66). Według tego badacza nie są one, rzecz jasna, wolne od „zagadek, niejasności i sprzeczności", które sprawiają, „iż opiniom Różewicza na temat literatury, a zwłaszcza na temat jego własnej literatury, trudno w pełni zaufać". Ale… „nie sposób się też bez nich obyć".

[24] R. N y c z, *„Niepewna jasność" tekstu i „wierność" interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy"*, [w:] i d e m, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 237.

[...] tę hipotezę znaczenia utworu, która stanowi syntezę trzech czynników: stematyzowanej konstrukcji semantycznej utworu (którą można utożsamić z intencją podmiotu utworu), ewentualnych autorskich objaśnień i komentarzy oraz kontekstu pozostałej twórczości, w której wskazać się dają motywy, tematy czy poglądy pod jakimś względem analogiczne (potwierdzające bądź kwestionujące znaczenie im przypisywane w odczytywanym utworze)[25].

Próbując dociec intencji autora wiersza o „kuszeniu" Spinozy, Nycz uwzględnia różne rodzaje paratekstów – wśród nich, co oczywiste, tytuł. Jednakże nazwany w nim wprost temat wypowiedzi wymaga eksplikacji wykluczającej stereotypowe kojarzenie kuszenia z podszeptem diabelskim, a zatem zawodzi jako bezpośrednia wskazówka interpretacyjna. Decydują o tym podpowiedzi zawarte zarówno w intertekście Spinozjańskim (wiedza o Spinozie i pisma Spinozy), jak i Herbertowskim (wiedza o Herbercie, „kontekst pozostałej twórczości" oraz autokomentarze). Jeden z nich, dotyczący m.in. omawianego wiersza, Nycz zrekapitulował następująco: „W komentarzu poety warte uwagi jest nie tylko to, o czym mówi, ale i to, co pomija"[26]. I nie chodzi tu zapewne o jakieś zwodnicze manewry, polegające na świadomym skrywaniu tego, co najistotniejsze dla semantyki utworu, lecz o wyraźne stwierdzenie Herberta, że w utworze tym do Spinozy przychodzi (osobowy, uczłowieczony) Bóg[27], co potwierdza wcześniejsze rozpoznanie Nycza i ostatecznie wyklucza hipotezy tych interpretatorów, którzy upatrują w kusicielu – pominiętego w autokomentarzu – szatana. Nycz eksponuje, co prawda, inny aspekt owego autokomentarza[28], ale i tak nie sposób nie zauważyć, że powierza mu ważną rolę mediacyjno-kontrolną.

---

[25] R. N y c z, *op. cit.*, s. 249–250. Wziąwszy pod uwagę finezję tej definicji, za okaz muzealny wypadałoby uznać prostoduszną deklarację – dotyczącą tego, co to znaczy „poznać i zrozumieć" poetę – złożoną we *Wstępie* do *Czemu i jak czytamy Norwida* (Praca zbiorowa, red. J. Chojak, E. Teleżyńska, Warszawa 1991, s. 5) przez J. P u z y n i n ę, w imieniu wszystkich autorów zgromadzonych w tym tomie interpretacji: „staramy się, uruchamiając naszą wiedzę o języku, tekstach poetyckich, historii, człowieku w ogóle i autorze – odczytać intencje zawarte w […] wzbogaconym »pracą wieków« słowie Norwida". Nycz, upatrując w jego *Czarnych* i *Białych kwiatach* początków nowoczesnego dyskursu epifanijnego, wspiera swoje obserwacje autokomentarzami poety. Do autorskich metawypowiedzi odwołuje się też wtedy, gdy analizuje swoistość epifanii Leśmiana, Przybosia, Miłosza, Różewicza, Herlinga-Grudzińskiego i Herberta.

[26] R. N y c z, *op. cit.*, s. 251.

[27] Zob. R. G o r c z y ń s k a, *Sztuka empatii. Zbigniew Herbert*, [w:] e a d e m, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 185–186.

[28] Chodzi tu o uwagę Herberta podtrzymującą przeświadczenie o zasadniczej odmienności uczonych i potocznych wyobrażeń o Bogu, o różnicy dzielącej „Boga filozofów" (również Boga Spinozy) i „Boga maluczkich" (a taki właśnie objawił się Spinozie w wizji Pana Cogito) oraz o brak jakiejkolwiek wzmianki na temat – wykazanych przez N y c z a w analizie wiersza – szczegółowych odniesień „do nauk i losów Spinozy, z których (w każdym razie) zdawało się wynikać, że ów obraz »Boga maluczkich« nie był prostym przeciwieństwem poglądów filozofa". Trudno się nie zgodzić ze spostrzeżeniem, że „[ta] ostatnia kwestia jest dosyć zagadkowa" (*op. cit.*, s. 251). Można by jednak rozważyć prostsze od proponowanych przez Nycza możliwości jej wyjaśnienia – takie, które dowodząc wiedzy poety (dogłębnej, choć niekoniecznie systematycznej) o dziełach filozofa i znajomości jego biografii (na zestereotypizowane opinie biografów powoływał się wszak w apokryfie *Łóżko Spinozy*; nawiasem mówiąc o rzekomym wydarzeniu z jego życia, opisanym w tym tekście milczy najnowsza bodaj książka biograficzna *Spinoza. A Life* pióra S. N a d l e r a [*Spinoza*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2002]), uzasadniałyby zakwestionowaną przez Nycza (*ibidem*, s. 251) hipotezę o intencyjności owych odniesień. Ich pominięcia w autokomentarzu nie sposób uznać za potwierdzenie przypuszczenia, że n i e b y ł y o n e e f e k t e m p r a c y ś w i a d o m o ś c i, ponieważ wypowiedź Herberta nie miała charakteru egzegetycznego: wiersz, o którym tu mowa, nie stanowił przecież jej głównego przedmiotu. Gdyby autor w boskich pouczeniach adresowanych do Spinozy nie nawiązał celowo do zagadnień poruszanych w jego pismach oraz do konterfektów filozofa i wydarzeń z jego życia przedstawio-

Proponowana przeze mnie charakterystyka działania autorskich paratekstów nie będzie niczym innym, jak tylko próbą prointencyjnego sproblematyzowania odgrywanych przez nie ról. Ze względu na różnicę zarówno stopnia, w jakim akceptuje się kontrolną

nych przez biografów, nie tylko pozbawiłby Boga ze swojej opowieści atrybutu wszechwiedzy, usankcjonowanego przez tradycję teologiczną i zadomowionego w świadomości potocznej, ale też wydatnie zubożyłby tę opowieść. Zabrakłoby w niej bowiem tego, co decyduje o dramatyzmie przedstawionego spotkania (widzenia) i jego ewentualnych konsekwencji. Niepodobna przecież przeoczyć faktu, że doradzając Spinozie, Bóg usiłuje wpłynąć na jego przyszłe wybory, w każdym przypadku uprzedzając (wiedząc!), czego będą one dotyczyć. Na tej podstawie można by nawet pokusić się o określenie najbardziej prawdopodobnych dla tego spotkania ram czasowych. Mogło się ono odbyć, co oczywiste, dopiero po przymusowym opuszczeniu przez filozofa amsterdamskiej gminy żydowskiej oraz, zapewne, po opracowaniu (wydaniu?) *Zasad filozofii Kartezjusza* i, zwłaszcza, *Traktatu o uzdrowieniu rozumu*, a przed… ostateczną redakcją *Etyki*, a może nawet *Traktatu teologiczno-politycznego.* Wedle Nycza (*ibidem*, s. 248), „[z] tego […], że owe [boskie] rady odnoszą się do sytuacji z różnych faz życia i działalności Spinozy wynika […], że samo objawienie mogło być nie tyle (czy nie tylko) niepowtarzalnym, momentalnym duchowym wydarzeniem, co raczej alegoryczną figurą wewnętrznego soliloqium prowadzonego w toku całego życia i twórczości filozofa" (*ibidem*, s. 248). Wydaje się, że istotne jest tu nawiasowe zastrzeżenie: „nie tylko". Pozwala ono bowiem na uznanie zetknięcia „twarzą w twarz" z Bogiem, przedstawionego w Herbertowej poetyckiej interpolacji do amerykańskiej anegdoty o Spinozie (zob. *ibidem*, s. 240–241), za bezpośredni bodziec owego wewnętrznego dialogu, w którym – jak się okaże – niektóre racje eminentnego interlokutora zostaną uznane, inne odrzucone. W tej sytuacji jako pozytywny efekt Boskiej interwencji potraktować można, z jednej strony, wyrażoną w *Etyce* pochwałę „radowania się" przyjemnościami codziennej egzystencji (zob. *ibidem*, s. 245, przypis 10), albo co najmniej przyzwolenie na nie, jakże różne od okazywanego im niegdyś lekceważenia; w *Traktacie o uzdrowieniu rozumu*, ([w:] *Pisma wczesne*, przeł. L. Kołakowski, Warszawa 1969, s. 341–342) czytamy jeszcze, że „wszystko to, co życie codzienne […] daje nam spotkać jest próżne i kruche", z drugiej zaś – słynną ostrożność („przebiegłość") Spinozy, której niewątpliwie brakowało mu w młodości. Pozostałymi pokusami (również całkowicie realnymi, poświadczonymi – jak wykazał Nycz – przez dane biograficzne, moim zdaniem, że powtórzę raz jeszcze, niewątpliwie znane Herbertowi) „Bóg maluczkich" nie zdołał, jak wiadomo, uwieść filozofa, który zresztą – trzeba pamiętać – „nigdy nie miał […] większych kłopotów finansowych. Jeśli pieniądze, które zarabiał szlifowaniem soczewek, nie wystarczały mu do życia, zawsze mógł liczyć na hojność przyjaciół". (S. N a d l e r, *op. cit.*, s. 300). Ponadto: w swoim komentarzu Nycz tak wykorzystuje rozważania Spinozy na temat języka biblijnego i zależności przedstawionych w nim wizji Boga od cech wizjonera-proroka, by wykazać, że wizja przedstawiona w wierszu odsłania pewne cechy osobowości bohatera tytułowego. Skoro jednak na mocy decyzji Herberta o spotkaniu tegoż bohatera z Bogiem opowiada Pan Cogito (Nycz [*op. cit.*, s. 237–240; podkr. D. Sz.], odnotowując, że w pierwodruku tytuł wiersza nie zawierał informacji o tym narracyjnym pośrednictwie, zauważa iż „przypisanie […] opowieści Panu Cogito pozwala wzbogacić c h a r a k t e r y s t y k ę t e j p o s t a c i […], ale też wzmaga złożoność struktury semantycznej oraz z d y s t a n s o w a n i e jej znaczeń wobec intencji podmiotu utworu, jak też całościowej wymowy tekstu) należałoby uznać, że obraz Boga i treść jego oracji odsłaniają raczej właściwości „usposobienia fizycznego, […] charakteru […] wyobraźni oraz poglądów, które już przed tym przyjął" (te cytaty z *Traktatu teologiczno-politycznego* przytaczam za Nyczem; *ibidem*, s. 252) narratora, a nie bohatera. To Pan Cogito – przywiązany, podobnie jak jego twórca, do przedstawień potocznych – wyobrażając sobie spotkanie człowieka i Boga, uczłowiecza Boga mimo, użyczonej mu zapewne przez autora, wiedzy o radykalnym antyantropomorfizmie Spinozjańskiej koncepcji absolutu. To Herbert – za pośrednictwem prostodusznego, ironiczno-empatycznego (współ-czującego) Pana Cogito – do filozofa, uważanego za wzorcowe wcielenie archetypu ascetycznego mędrca, przysyła współczującego, zatroskanego, dobrotliwego „Boga maluczkich", bo w wizji poety tylko taki wyrozumiały Bóg mógłby podać w wątpliwość rygorystyczne normy geometrycznej „etyki wyrzeczenia" – etyki, która, wedle słów Herberta, obywa się bez Boga. W wierszu mielibyśmy zatem do czynienia z próbą – po części tylko udaną – wpisania Spinozjańskiej etyki na powrót w przestrzeń boską: przywrócenia jej Bogu… przez człowieka, niezdolnego przecież do wykroczenia poza ograniczony horyzont własnych wyobrażeń oraz wykazania, że nawet Spinoza nie zdołał bezwzględnie się od nich uwolnić. I „[n]ie ma w tym […] nic zdumiewającego" – jak ironizował w liście do Hugona Boxela (cyt. za S. N a d l e r, *op. cit.*, s. 372) – „sądzę bowiem, że gdyby trójkąt miał zdolność przemawiania, oznajmiłby podobnie, że Bóg jest trójkątny w sposób eminentny, koło natomiast – że boska natura w sposób eminentny jest kolista. Analogicznie każda rzecz przypisywałaby Bogu swoje własne atrybuty i upodobniłaby siebie do Boga, a wszystko poza tym uważałaby za szpetne". O tym, że ta próba „oswojenia" życia i myśli Spinozy nie całkiem się powiodła, nie moglibyśmy się przekonać bez „zadanej" nam przez Herberta konfrontacji naszej wiedzy o nich z treścią boskiej oracji.

wobec interpretacji funkcję poszczególnych elementów aparatu paratekstualnego, charakter ich więzi z tekstem, jak i – przede wszystkim – na rolę w bezpośrednim ujawnianiu autorskich intencji kategorialnych i semantycznych, za wymagające największej uwagi wypada uznać autorskie wstępy, przedmowy, posłowia, postscripta, glosy, zapiski do... i zapisy w dziennikach oraz „rozmowy z pisarzami"[29]. Chodzi tu zatem o wypowiedzi, którym najczęściej odmawia się prawa do wywierania jakiegokolwiek wpływu na hipotezy interpretacyjne.

Ze znacznie większą tolerancją traktowana jest autointerpretacyjna presja tytułu i motta, co w dużej mierze wynika z przekonania o ich integralnej łączności z tekstem. Dla tytułu nie było jednak miejsca w zaprojektowanej przez Jacquesa Derridę przestrzeni tekstu, pojmowanego jako „fragment wycięty z pola [...] uniwersalnej tekstualności"[30].

Tekst nie może mieć tytułu, formuła ta zakłada całościujące nazwanie, a zatem zawłaszczenie i ograniczenie ruchu znaczenia. Tytuł jako wyraz zamykający tekst jest niemożliwy. Należałoby, zgodnie z zamysłem Mallarmégo, „*znieść* tytuł", gdyż jest on czymś, jak „podniesienie głowy", jak „centrum", a zatem „początek, rozporządzenie, szef, archont". Dlatego tekstu poświęconego Mallarmému Derrida nie opatruje tytułem – *La double séance* to tytuł dodany przez wydawcę[31].

Zupełnie inną rangę mają kokieteryjne wyznania Umberta Eca ubolewającego nad brakiem szacunku dla czytelnika, objawiającym się tym, że powieść, „która jest wszak maszynką do wytwarzania interpretacji [...] t r z e b a opatrzyć tytułem", a przecież już on sam daje do tej interpretacji klucz[32]. Niepodobna jednak z góry przesądzać, iż taka jest właśnie niezbywalna funkcja każdego tytułu. Należałoby zatem przyjrzeć się najpierw perytekstom najbliżej i najmocniej związanym z tekstem i spróbować opisać role, jakie mogą odgrywać w rozpoznawaniu autorskich intencji.

Nazwisko autora, datowanie, tytulatura, motto

Nietrudno zauważyć, że wszelkie negatywne – z punktu widzenia antyintencjonisty – charakterystyki przydawane takim perytekstom, jak nazwisko autora i tytuł, mogą być, *a contrario*, wykorzystane jako wygodny (co nie znaczy: rozstrzygający, niezbity) argument na rzecz faktycznie przysługującej im potencji ukierunkowywania i limitowania

[29] M. S t a n i s z (*Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 24–25) wyróżnia tu szczególne właściwości opublikowanej autorskiej przedmowy do własnego utworu, wynikające z faktu, że w jej przypadku mamy do czynienia z „oficjalną (bo podaną do publicznej wiadomości)" oraz podpisaną własnym imieniem i nazwiskiem samego autora, co ma stanowić „rękojmię prawdziwości" wydawanych sądów, „wykładnię sensu rekomendowanego dzieła" i nazywa je – niezbyt chyba szczęśliwie – „mocnym statusem interpretacyjnym przedmowy". Jakoż nie bardzo wiadomo, kto miałby jej taki status przyznawać.

[30] R. N y c z, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 43.

[31] B. B a n a s i a k, *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, s. 155.

[32] U. E c o, *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*, [w:] i d e m, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 593; podkr. moje.

hipotez interpretacyjnych. To, co dla jednych jest nagannym narzędziem opresji, dla innych pozostaje wartością, bo (przynajmniej w jakiejś mierze) może wytyczać pole odniesienia umożliwiające porozumienie. W jaki sposób interpretator, którego celem jest wykładnia niesprzeczna z domniemaną autorską intencją, wykorzystuje n a z w i s k o a u t o r a? W uproszczeniu można powiedzieć, że przede wszystkim traktuje je jako jedno ze źródeł informacji o historyczności dzieła oraz o ewentualnym kontekście innych, artystycznych i nieartystycznych, wypowiedzi o tej samej atrybucji (analogiczną funkcję pełnić może pseudonim). Honorowanie tego kontekstu nie jest jednak równoznaczne z uznaniem go za bezwzględną i niezawodną instancję weryfikującą propozycje interpretacyjne odnoszące się do utworu wchodzącego w skład całości o nazwie: dzieła wszystkie jednego autora[33].

Ta sama atrybucja wielu tekstów nie może, na mocy jakiegoś apriorycznego założenia, stanowić o ich spójności. Trudno nie podzielać rezerwy, z jaką Michel Foucault pisał przed laty o projekcjach, wedle których:

> Autor to [...] zasada jedności pisania: wszystkie różnice powinny zostać zniesione – przynajmniej w dużej części – dzięki zasadzie ewolucji, dojrzewania i wpływu. Dzięki kategorii autora można także zredukować różnice między poszczególnymi tekstami: należałoby mieć wówczas dostęp – na pewnym poziomie myślenia lub pragnienia, świadomości lub nieświadomości – do punktu, w którym sprzeczności się rozwiązują, niewspółmierne elementy łączą się w jedną całość lub organizują wokół sprzeczności źródłowej lub podstawowej[34].

Spójność tekstu „dzieł wszystkich" jawi się zatem jako wymuszona „nazwą" autora konwencja (czy zespół konwencji) uspójniania[35]. Sytuując w autorskim źródle zasadę jedności pisania, często postępujemy z owym tekstem podobnie jak z tekstem pojedynczym, interpretowanym według modelu usankcjonowanego m.in. przez hermeneutykę. „Gdy chcemy wydobyć w przekładzie" z języka obcego, traktowanym jako skrajny przypadek interpretacji – pisał H.-G. Gadamer – „jakiś ważny dla nas rys oryginału,

---

[33] Na problematyczność ich kategoryzowania jako całości – brak odpowiedzi na podstawowe, zdawałoby się, pytanie: „skąd w ogóle wiadomo, że trzeba (albo tylko można) teksty jednego autora rozpatrywać razem?" (s. 81) – zwróciła uwagę M. C z e r m i ń s k a w artykule *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.

[34] M. F o u c a u l t, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] i d e m, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 210–211. Niewiele – m.in. z powodu pomieszania panującego w tej materii – wnosi do interesującej mnie kwestii rozważanie, czy „nazwa autora" jest, czy nie jest, jak argumentuje Foucault, nazwą własną oraz, jakie konsenkwencje ma dla proautorsko zorientowanych koncepcji interpretacji i – z drugiej strony – dla przeświadczeń o ich „represyjności", przyjęcie deskryptywistycznej albo referencjalnej teorii imion własnych (zob. np. J. J. E. G r a c i a, *A Theory of the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, ed. W. Irvin, Westport CT – London 2002, s. 183–184). Na temat esencjalnej roli odgrywanej w dyskursie literackim przez nazwisko autora rozumiane jako nazwa własna, zob. I. Ø s t e n s t a d, *Quelle importance a le nom de l'auteur*, „Argumentation et Analyse du Discours" 2009, nr 3 – wersja online: http://aad.revues.org/index665.html3art...

[35] Jest to konwencja „wymuszona", a nie „rozszyfrowana". Nie chodzi mi więc tutaj o sens, w jakim o specyficznych kryteriach spójności tekstu literackiego – niemożliwych do opisania przy użyciu narzędzi lingwistycznych – mówi W. B o l e c k i. Zob.: *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] i d e m, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

możemy to uczynić tylko przez zaniedbanie innych rysów lub wręcz całkowite ich ukrycie"[36]. To zaś, czym jest ważny dla nas rys poszczególnego tekstu, bywa uzależnione od wyobrażeń na temat pozostałej twórczości autora[37]. Wszystko, co nie pasuje do tego obrazu, albo poddaje się wówczas (rzekomo strukturującej) deformacji, albo marginalizuje czy nawet przemilcza.

Podania w wątpliwość bądź potwierdzenia naszych tez o znaczeniu danego utworu możemy przeto oczekiwać tylko wtedy, gdy konfrontujemy go z innymi tekstami autora rzeczywiście drążącego stale lub przynajmniej na tym etapie ewolucji, z którego wywodzi się badane dzieło (wspólną pod jakimś względem przestrzeń relacji może np. stanowić jeden tom wierszy) te same (czy jakoś analogiczne) tematy, motywy, problemy – autora, którego twórczość odznacza się faktyczną jednością lub ciągłością poetyki i uzasadniających ją założeń estetycznych i/lub światopoglądowych, bo taką względnie stabilną konfigurację stanowi też jego idiokultura. Procedury weryfikacyjne tego rodzaju mogą się w pewnej mierze sprawdzać np. w odniesieniu do twórczości Schulza, Gombrowicza, Herlinga-Grudzińskiego czy Herberta. Raczej zawodzą natomiast w zetknięciu z pojmowanym jako całość pisarstwem Andrzejewskiego czy Kazimierza Brandysa lub z jednością tak problematyczną (wymykającą się unifikującym charakterystykom), jaką jest twórczość Różewicza[38].

---

[36] *Język jako medium doświadczenia hermeneutycznego*, [w:] idem, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 355.

[37] Na jeden z istotniejszych aspektów interpretacji związanych z ową wizją całości, zwrócił uwagę R. Nycz, uzasadniając potrzebę nowego usytuowania („wśród prądów epoki") twórczości Cz. Miłosza (*Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki*, „Teksty Drugie" 2001, nr 3/4, s. 7; [przedruk] *„Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia": Czesława Miłosza tropienie realności*, cz. 2, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 172): „nie tylko każde nowe dzieło wpływa na nasze rozumienie pozycji i znaczenia wszystkich poprzednich, ale i każdy aktualny (tj. kolejny współczesny) kontekst wiedzy i wrażliwości warunkuje w pewnej mierze uzyskiwane rezultaty, tzn. konkretny obraz całej dotychczasowej twórczości Miłosza". Ta obserwacja prowadzi badacza do melancholijnej konkluzji, że ponowne podjęcie tej próby, nieuchronne i konieczne, „[…] jest też czymś zdradliwym i zarazem zdradzającym kruchość (czy może specyficzność) podstaw naszej humanistycznej wiedzy – skoro okazuje się, że wieszczymy ze skutku, że następstwu nadajemy postać wynikania, że widzimy to, co spodziewamy się zobaczyć..." [podkr. moje].

[38] Zarzut tendencyjnego, zniekształcającego podporządkowywania twórczości C. K. Norwida – zwłaszcza jego „ciemnych" tekstów – całościującemu konstruktowi („mitowi") interpretacyjnemu o nazwie „światopogląd Norwida" (pozwalającemu uczytelnić to, co niejasne; uspójnić to, co pełne sprzeczności) postawił norwidologom, powołujący się na inspirację dekonstrukcjonistyczną, W. Rzońca (*Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995). Norwidologiczna tradycja zniewolona jego zdaniem „metafizyczną" kategorią „intencji" oraz podległą jej kategorią „przemilczenia" i ironii czyni ze swego obiektu twórcę obdarzonego nadświadomością logicznego i koncentrycznego sensu. Według badacza natomiast, który zresztą w wielu miejscach swojej książki mówi o intencjonalnej wieloznaczności (*resp.* symboliczności) tekstów Norwida, jest on poetą prowokującego suplementacje „pisma", a nie „mowy" czy „głosu" (tj. wcześniejszej od tekstu myśli, idei) i to poetą raczej – na jakimś głębszym, niewerbalizowanym wyraźnie poziomie świadomości – zdającym sobie, w dojrzałym okresie swojej twórczości, sprawę z tego antylogocentrycznego przesunięcia. W ten sposób „prawda" głównego nurtu dotychczasowej norwidologii, w której o sensie rodzonych przez tekst znaczeń decydować miała całość „wyznaczona" nazwiskiem autora, została zastąpiona nową „prawdą" antycentrycznej, tj. w tym sensie antyautorskiej (jak deklaruje Rzońca) „antynorwidologii". Przeprowadzone w książce analizy interpretacji wybranych tekstów Norwida znakomicie wykrywają cudze nadużycia (pomijanie, marginalizowanie, naginanie), popełniane w imię ocalenia jednolitej wizji całości dzieła; nie chronią jednak badacza przed analogicznymi błędami, wynikającymi z demonizowania fragmentaryczności, rozproszenia, niespójności.

Jeżeli zaś idzie o pole historyczności tekstu, to ograniczenie go dzięki nazwisku autora, przy współudziale rudymentów, które schematycznie dają się określić jako filologiczne, pozwala m.in. w przybliżeniu wyeliminować takie treści i ich estetyczne motywacje, o których w badanym tekście żadną miarą nie mogło być mowy, chyba że na zasadzie profecji lub prefiguracji. Słowo 'wyeliminować' wydaje się brutalne, ale nie oznacza tu ono przecież bezwzględnego wykluczenia asocjacji interpretacyjnych nieprzewidzianych w strukturze utworu, lecz mogących, w uzasadnionych przypadkach, dopomóc w objaśnianiu jego semantyki, np. przez analogię do sytuacji, zdarzenia, procesu czy szczególnego doświadczenia niedostępnego autorowi, lub przez odwołanie do – z pewnością nieznanych mu – „języków", tekstów lub teorii. Chodzi tu zatem jedynie o wyraźne rozróżnienie kontekstu tworzenia i kontekstu wyjaśniania, dla którego nawet celowa dezynwoltura polegająca (na przykład) na „odwracaniu źródeł" nie zawsze musi być nadużyciem eksponującym tylko inwencję interpretatora.

Osobną grupę problemów związanych z nazwiskiem autora (a ściślej z jego brakiem) stanowią historyczne praktyki anonimatu[39], ukrywania się za figurą nakładcy lub wydawcy i suponowania autorstwa przy udziale pozostałych perytekstów, z tytułem na czele. Praktyki te kierują uwagę na specyfikę wytworzonej przez nie sytuacji komunikacyjnej, indeksalnie wskazują na intencje kategorialne, tyczące np. poetyki utworu jako fikcji autentyku, mogą też być pierwszym znakiem parodyjności czy – w określonych warunkach – apokryficzności[40].

Oczywistym perytekstualnym znakiem historyczności tekstu, dobitnie precyzującym ogólną informację zawartą w nazwisku autora, jest d a t o w a n i e. W jednej z rozmów opublikowanych w *Podróżnym świata*, Renata Gorczyńska przypomniała znaną opinię Miłosza o konieczności rozpatrywania literatury polskiej „pod kątem dat". Na pytanie, czy ta norma odnosi się również do jego twórczości, Miłosz odpowiedział:

> Pewnie byłoby bardzo ładnie rozpatrywać wiersz bez daty i okoliczności powstania, ale nie można tego zrobić. A poza tym czego chcieć – marmurów, niewzruszonych kanonów, piękna? [...] Ja nie Mallarmé. Daty

[39] Anonimat bywa uzasadnioną kulturowo czy cenzuralnie koniecznością, ale łączy się go też (gdy jest dobrowolnym, świadomym wyborem) z podniosłą ideologią. Poważną niedogodnością tej praktyki jest to, że uniemożliwia ona autorowi zaistnienie w roli twórcy potencjalnej albo zrealizowanej serii dzieł. A przecież „czyta się nie tylko książki; czyta się przede wszystkim autorów" – jak to dobitnie podkreśla M. C o u t u r i e r (*La Figure de l'auteur*, Paris 1995, s. 25), zwracając uwagę na dwuznaczny metaforyczno-metonimiczny sens tej formuły. Nie można bowiem czytać tekstu, literackiego zwłaszcza, „bez postawienia sobie, w takim czy innym momencie, pytania o pochodzenie tego tekstu" (takie pytanie z pewnością zadaje sobie interpretator profesjonalista; tezy o niemożności zgeneralizowanej nie sposób obronić). Stąd, wedle Couturiera, bierze się nasza rezerwa wobec lektury książek, których autor nie ma (jeszcze?) nazwiska, to znaczy nie ma nazwiska „panteonicznego" albo obecnego w mediach. Stąd nasza wstępna akceptacja dla juweniliów sławnych pisarzy – dla utworów, których nie udało im się, albo nie mieli odwagi opublikować w młodości. „Nazwisko" jest ważne.

[40] Więcej uwagi poświęcę tym kwestiom – zwłaszcza interpretacyjnym potencjom niektórych strategii pseudonimowania – w podrozdziale zatytułowanym: *Wstępy, posłowia, przedmowy, glosy, zapiski do…, post-scripta (itp.)*. Zob. też D. S z a j n e r t, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000 oraz: M. N o r t h, *Ignoto in the Age of Print: The Manipulation of Anonymity in Early Modern England*, „Studies in Philology" 91 (1994).

są ważne. Mówiliśmy o tym, że *Świat* jest dziwacznym utworem, ale gdyby był pisany w innych okolicznościach, to byłby dopiero dziwny[41].

Jakkolwiek uwaga Miłosza nie dotyczy, naturalnie, tych jedynie przypadków, w których datowanie stanowi element perytekstu autorskiego, to można z niej wyczytać podpowiedź co do prawdopodobnych intencji związanych zarówno z brakiem informacji o czasie powstania utworu[42], jak i z gestem oznaczania go mniej lub bardziej dokładną datą. Gest taki oczywiście nie musi, ale może być adresowaną do czytelnika informacją o pożądanym przez twórcę sposobie odczytywania tegoż utworu.

Bardziej bezpośrednią, niż nazwisko autora, więzią z tekstem oraz możliwością antycypowania jego zawartości i ukierunkowywania interpretacji odznacza się t y t u ł. Taką moc posiadają jednak zarówno tytuły autorskie, jak i takie, które nie zostały nadane przez twórcę (m.in. *La Divina Commedia* Dantego, *Horsztyński* Słowackiego, *Der Prozess* i *Das Schloss* Kafki). Dla intencjonisty te drugie, przydawane anepigrafom najczęściej przez osoby przygotowujące tekst do druku, spełniają jedynie funkcję identyfikacyjną, a ich wartość deskrypcyjna, podlega (jako przydana z zewnątrz) ewentualnej ocenie pod kątem adekwatności. Pytanie o adekwatność wobec sensów czy poetyki utworu może być stawiane również w przypadku tytułów (i podtytułów) wymyślonych przez autora, ale niepodobna zarzucić mu – przyjąwszy z góry jakieś sztywne kryteria trafności nazywania – że popełnił w tym względzie błędy. Tutaj ważniejsze wydaje się nie tyle uzasadnienie, dlaczego daną nazwę utworu uważamy za nieodpowiednią, ile rozpoznanie, czy ta „nieodpowiedniość" ma czemuś służyć, a jeżeli ma służyć, to czemu? Czy była zamierzona (np. jako znak protestu przeciw przypisywanemu tytułowi zadaniu sterowania odbiorem, chęci „wyprowadzenia w pole" – nierzadkie są przecież tytuły zwodnicze – albo zaskoczenia czytelnika, uwiedzenia go i osiągnięcia efektu merkantylnego), czy niezamierzona (np. autor nie przywiązywał wagi do kwestii tytułowania[43]; inercyjnie wpisywał się w charakterystyczną dla jakiegoś okresu konwencję).

---

[41] R. G o r c z y ń s k a (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 63.

[42] Niedatowanie własnych utworów zyskuje charakter znakowy w liryce nowoczesnej, wedle jej najbardziej rozpowszechnionej formuły zaproponowanej przez H. F r i e d r i c h a (*Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 59), w której centralną rolę odgrywa depersonifikacja podmiotu: „Baudelaire nie datował żadnego ze swoich wierszy, tak jak to czynił Wiktor Hugo. Fakty biograficzne nie ułatwiają wyjaśnienia właściwej tematyki żadnego z nich. Wraz z Baudelaire'em rozpoczyna się depersonifikacja nowoczesnej liryki, przynajmniej w tym sensie, że słowo liryczne nie wyrasta już z jedności poezji i osoby empirycznej [...]". Na brak tego, fakultatywnego skądinąd, elementu perytekstu w twórczości Baudelaire'a, traktowanej jako źródłowe miejsce poetyckiej nowoczesności, zwrócił też uwagę – w swojej relacji z poglądów Friedricha – J. C u l l e r (zob. *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 234). Wypada jednak podkreślić, że ł ą c z e n i e d a t o w a n i a j e d y n i e z p o s z l a k ą b i o g r a f i c z n ą, b y ł o b y n i e u z a s a d n i o n y m z a w ę ż e n i e m j e g o p o t e n c j a l n y c h f u n k c j i.

[43] Liczne świadectwa paratekstualne dowodzą, że takie postawy są stosunkowo rzadkie. Wymyślanie tytułu to na ogół ważny dla pisarzy etap pracy nad utworem. G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i (*Rozmowy w Neapolu.* Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. B o l e c k i, Warszawa 2000, s. 328) wyznawał nawet: „To, co powiem, może się komuś wydać dziwactwem – otóż przekonałem się wielokrotnie, że nie potrafię napisać opowiadania, dopóki nie mam jego tytułu. W procesie pisania tytuł to dla

Za chybiony albo przypadkowy – bo odwołując się do konwencji wskazywania głównej postaci utworu, wyróżnia postać drugorzędną – uważali niektórzy badacze, pierwszy eponimiczny element tytułu *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812, we dwunastu księgach, wierszem.* Jego podstawową intencję rozpoznawano też jako celowe odwracanie uwagi czytelnika od protagonisty[44] i skierowanie jej na bohatera związanego z otwartą, budzącą nadzieję przyszłością. Dodatkowe informacje przekazuje rozwinięcie formuły inicjalnej. Nawiązuje ono do osiemnastowiecznej tradycji tytułowania przez wymienienie nie tylko jednego z bohaterów, ale też ważnego ideologicznie ze względu na możliwość mocnej, skrótowej charakterystyki polskiej mentalności – a przy tym wyzwalającego asocjacje z powieścią awanturniczą, co było policzone na zaciekawienie odbiorcy – wydarzenia (i zarazem problemu) oraz wskazanie miejsca, czasu i środowiska, w którym rozgrywa się akcja. Epopeiczny kontekst poematu sygnalizowany słowem „ostatni", charakteryzującym wyróżniony epizod, jest ponadto przywoływany przez określenie gatunku („historia") i poetyckiej formy wypowiedzi („we dwunastu księgach wierszem")[45].

Najpełniej historię sporów o tytułowość Tadeusza przedstawił Jacek Brzozowski, traktując dorobek tego wycinka mickiewiczologii jako uzasadnienie potrzeby ponownego zapytania, co owa tytułowość „znaczy, jak steruje lekturą poematu, jak proponuje go czytać"[46]. Szukając autorskiej intencji wpisanej w nazwę utworu, Brzozowski na początek proponuje: „Spróbujmy [...] pomyśleć, że nie ma Tadeusza w *Panu Tadeuszu*". Okazuje się, że wraz ze zniknięciem tego bohatera „zniknie prosta akcja, wiążący ją element, zniknie elementarny dla niej »pretekst«. Główny nie w tym sensie, że nadzwyczajny [...], lecz zasadniczy w tym, że swoją postacią, swoją obecnością, samym faktem swojego poematowego życia [...] wiąże Tadeusz gawędziarską »historię szlachecką« w prostą opowieść, powieść, właśnie »historię«"[47].

Nie tylko jednak te przedmiotowe racje uzasadniają obecność Tadeusza w tytule poematu. Przedstawiając w zwięzłych obrazach poetyckich i poprzez pojedyncze, wiele

---

mnie połowa sukcesu, to jakby zarodek, wokół którego narasta kokon fabuły i narracji". Podobną uwagę Jeana G i o n o przytoczył G. G e n e t t e (*op. cit.*, s. 65): „Gdy piszę jakąś historię, zanim znajdę tytuł, ona zazwyczaj się nie udaje [...]. Tytuł jest potrzebny, ponieważ tytuł to rodzaj sztandaru, ku któremu się kierujemy; celem, który trzeba osiągnąć, jest wyjaśnienie tytułu". Jak pisze H. M a r k i e w i c z (*Tytuły dzieł literackich*, [w:] i d e m, *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 24): „Większość pisarzy przykłada do tytułu dużą wagę. Kiedy ok. r. 1970 Moncelet rozpisał wśród autorów francuskich ankietę na ten temat – potwierdzili to m.in. Giono, Salacrou, Jouve, Robbe-Grillet, w mniejszym stopniu – Ponge, Marceau, Claude Simon. Całkowicie zlekceważył tytuł tylko Jean Cayrol".

[44] Według wyjaśnień M. P i e c h o t y (*O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, s. 110), który zdaje też pokrótce sprawę z dziejów formowania się tego tytułu i z historii badań nad tą kwestią, wyróżniając w tytule rzeczywistego głównego bohatera, czyli Jacka Soplicę, Mickiewicz „zniszczyłby jedną z podstawowych dramatycznych kolizji swego dzieła a zarazem epickiej zasady kształtowania akcji poematu [...]".

[45] Zob. *ibidem*, s. 111. Zob. też rozszerzoną wersję rozważań książkowych: M. P i e c h o t a, *Od „szlachcica" do „Pana Tadeusza" O wariantach tytułu arcypoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.

[46] J. B r z o z o w s k i, *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 248.

[47] *Ibidem*, s. 249.

znaczące słowa metamorfozę bohatera (metamorfozę, która – jak subtelnie i przekonująco, a wbrew opiniom niektórych badaczy, dowodzi Brzozowski – jest „wyrazista, wymowna i umotywowana"), Mickiewicz „pokazuje, gdzie i po stronie jakich wartości [...] lokował [...] swoje nadzieje ze współczesnym nowym pokoleniem wiązane". Wyjaśnienie znajduje również, myląca wedle krytyków, partykuła „czyli" łącząca dwa człony tytułu. Tadeusz bowiem

[P]rawdziwie odwrócił się, jako syn Jacka i jako Soplica, od tego, czym był zajazd, i prawdziwie – swoją postawą – zrobił zeń „ostatni" zajazd. Jest [...] w jego tytułowej pierwszoplanowości (i tym samym poematowej pierwszorzędności) nie odwracanie uwagi od bohatera „ważniejszego" czy metonimiczne określenie „zbiorowego", nie apologia przeciętności bądź sama li tylko konwencjonalność, lecz jest projekt na sensowne bycie, zwykłe, normalne. I jest ze strony autora rzeczowa i rzetelna doń – obok oczywistej waloryzacji – zachęta, namowa[48].

Przywołany tytuł Mickiewiczowski jest bardziej rozbudowany niż Voltaire'a *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*, który posłużył Genette'owi za model konstrukcji tego składnika aparatu perytekstualnego, ale zawiera te same elementy podstawowe: tematyczny (ten utwór mówi o...) i rematyczny, albo formalny – odnoszący się najczęściej do kwalifikacji gatunkowej tekstu (ten utwór jest...). Oczywiście każdy z tych elementów może tworzyć tytuł samodzielnie; jeżeli występują razem, to zazwyczaj charakter rematyczny posiadają podtytuły. Wymiar tematyczny, rematyczny, mieszany albo dwuznaczny ma też deskrypcyjna funkcja tytułu – jedna z trzech, obok oznaczającej lub identyfikacyjnej (tylko ta jest obligatoryjna)[49] oraz wabiącej (*resp.* uwodzicielskiej – *séductive*), wyróżnionych przez Genette'a[50]. Osobne miejsce poświęca autor *Seuil*

[48] *Ibidem*, s. 254–255. Wśród interpretacji tytułu poematu szczególną dezynwolturą odznacza się anintencyjna propozycja A. Chojeckiego (*O tytule eposu Adama Mickiewicza*, „Kultura Niezależna" 69, kwiecień 1991; przedr. [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993). Swój – prowadzony trochę w duchu J. Hillisa-Millera – interesujący, acz całkowicie arbitralny, wywód na temat możliwości odczytania nazwy *Pan Tadeusz* jako *Panta Deus*, kończy autor zastrzeżeniem, iż „może się [ono] wydać zbyt abstrakcyjne, może nawet wyspekulowane", ale rozgrzesza się deklarując: „sądzę, że należy próbować nowych odczytań. Winni to jesteśmy arcydziełu. I sobie" (s. 88).

[49] O niewystarczalności tytułu w wypełnianiu funkcji identyfikacyjnej, mówić można w przypadku typowych tytułów rematycznych (*Poezje*, *Wiersze*, *Wybór wierszy*, *Hymny*, *Satyry*, *Bajki*) i homonimicznych (zob. lista takich tytułów w artykule H. Markiewicza, *op. cit.*, s. 25; por. G. Genette, *ibidem*, s. 73–74).

[50] Typologia Genette'a jest w ogólnych zarysach zgodna z propozycjami innych badaczy – w tym względzie trudno zresztą spodziewać się jakichś rewelacji. O tytułach – ich historii, statusie, zadaniach, budowie – pisali m.in.: H. Markiewicz, *Tytuły Żeromskiego*, „Prace Polonistyczne" 1964, seria 20; W. Pisarek, *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach". Prace językoznawcze III, 1966, nr 31; A. Martuszewska, *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki" 1972, nr 2; C. Duchet, *„La Fille abandonnée" et la „Bête humaine", éléments de titrologie romanesque*, „Littérature" 1973, nr 12; Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague–Paris 1973; M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, [w:] idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983 (pierwodruk 1974); A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim, „Acta Universitatis Nicolai Copernici".* Filologia Polska, t. XI, Toruń 1975; H. Levin, *The Title as a Literary Genre*, „The Modern Language Review" 1977, nr 4; D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980; T. W. Adorno, *Titel. Paraphrasen zu Lessing. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Mein 1981; H. Béhar, *O tytułach surrealistycznych*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1981, nr 2; L. H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Hay-e-Paris-New York 1982; A. Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main 1986; F. Escal, *Le titre de l'oeuvre musicale*, „Poétique" 69 (février) 1987; H. Markiewicz, *Tytuły dzieł*

przysługującej niektórym tytułom wartości, którą (nie przejmując się wieloznacznością terminu 'konotacja') określa jako konotacyjną. Nie uznaje jej za funkcję, ponieważ – jak zastrzega – „jest być może niewłaściwe nazywać funkcją pewien efekt nie zawsze intencjonalny"[51]. Chodzi tutaj o ewentualny dodatek semantyczny:

wtórne efekty, które mogą [...] uzupełniać tematyczną bądź rematyczną charakterystykę deskrypcji prymarnej. Są to efekty, które można kwalifikować jako *konotacyjne*, ponieważ dotyczą one *sposobu*, w jaki tytuł, tematyczny, lub rematyczny, praktykuje [*exerce*] oznaczanie [*dénotation*][52].

W grę wchodzą tu zarówno konotacje przynależne do porządku historycznego, jak i rozpoznanie w danej nazwie parodyjnego bądź pastiszowego refleksu sposobów tytułowania właściwych jakiemuś twórcy, epoce czy gatunkowi, np.: maniery długich tytułowych narracji, charakterystycznych dla Defoe, klasycystycznego dostojeństwa tytułów z kwalifikacją gatunkową, romantycznych i postromantycznych nazw paragenologicznych, dziewiętnastowiecznej konwencji podawania w tytule imienia i nazwiska bohatera, tylko imienia w tragedii czy terminu z zakresu charakterologii w komedii. Niewątpliwie intencjonalne efekty konotacyjne stwarzane są za pośrednictwem tytułów-cytatów czy tytułów aluzyjnych, m.in. takich, w których parafrazuje się bądź trawestuje powszechnie znane tytuły wcześniejsze.

Zamierzona wartość konotacyjna jest zatem ściśle związana ze sposobami realizowania funkcji deskrypcyjnej, wskazującej na zawartość dzieła i/lub określającej jego formę. Zasadnicza różnica między konotacją i deskrypcją sprowadzałaby się w tej sytuacji do stopnia wyrazistości metatekstowej informacji odautorskiej. Jednakże odpowiedź na pytania: czy, w jakiej mierze i w jaki sposób te mniej lub bardziej jawne dane tytułowe obarczone są zadaniem ukierunkowywania interpretacji utworu, w każdym przypadku uwikłana jest w interpretację samego tytułu.

Zasadzie, wedle której odczytanie tekstu następuje na ogół po zapoznaniu się z tytułem, odpowiada konwencja jego usytuowania przestrzennego: uprzywilejowane miejsce przed tekstem, ustalone ostatecznie wraz z nastaniem ery druku. Od zawartej w tytule, *resp.* konotowanej przezeń informacji zależą w dużej mierze – jak się twierdzi – lekturowe nastawienia i oczekiwania czytelnika. Byłyby one efektem, dokonującej się niemal automatycznie, bardzo ogólnej i schematycznej interpretacji tego, co można wstępnie uznać za wpisaną w tytuł, odnoszącą się do utworu, autorską intencję semantyczną i/lub kategorialną. Wiadomo jednak, że utwór może to pierwsze rozpoznanie potwierdzić, zakwestionować, albo przynajmniej częściowo zweryfikować. Autor za pośrednictwem formuły tytułowej mówi coś o tekście (o swoich intencjach tyczących tekstu) – w trybie, który w przybliżeniu określiłabym jako synekdochiczny, metonimiczny lub metaforyczny – ale poprzez tekst mówi także coś o tytule (o swoich intencjach co do

literackich; M. P i e c h o t a, *op. cit.*; S. W y s ł o u c h, *Tytuł a dzieło plastyczne. O „literackich" tytułach Hasiora*, [w:] e a d e m, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

[51] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 88–89.

[52] *Ibidem*, s. 85.

zapowiadającej tekst formuły): w pewien sposób rozwija ją, ilustruje, wyjaśnia[53]; chociaż w większości przypadków nawet nie sygnalizuje w tekście wiedzy o jej istnieniu. Bywa jednak i tak, że tytuł i tekst milczą o sobie nawzajem. Charakter wiążącej je relacji, zazwyczaj zwrotnej, ale rzadko symetrycznej, nie jest raz na zawsze ustalony.

Najbardziej skonwencjonalizowaną formą przekazywania intencji kategorialnych są tytuły czy podtytuły zawierające kwalifikację genologiczną. Ich dyrektywne działanie ze szczególną wyrazistością objawia się jednak nie wtedy, gdy w organizacji utworu automatycznie rozpoznajemy bezkonfliktowe powtórzenie właściwości uznawanych za konstytutywne dla danego gatunku. Dopiero zderzenie jego obrazu utrwalonego w pamięci gatunkowej[54] z nietypową formą zaproponowaną przez autora, niesprowadzalną do żadnego z jej znanych wariantów historycznych, zmusza do zastanowienia się nad intencją wpisaną w tytułową formułę. Modalności w niej zaprojektowanych – aktywizujących zwłaszcza odniesienia do tych cech architekstu, które składają się na konstrukt określony przez Bachtina jako „światopogląd gatunku"[55] – nie sposób bowiem pominąć w semantycznej interpretacji utworu. Jednocześnie polemiczny (groteskowy, parodyjny) i afirmacyjny aspekt stylizacji tego rodzaju najdobitniej odsłaniają tytuły-prowokacje odnoszące się do całych tomów (*Kolędy stręczyciela*), czy poszczególnych wierszy (*Kolęda stręczyciela, Psalm śmietnikowy*, *Psalm mysi*, *Psalm o śledziu*, *Pacierz grochowy* Tadeusza Nowaka, *Dytyramb na cześć teściowej* Tadeusza Różewicza, *Elegia biurokraty* Aleksandra Wata, *Ballada o zejściu do sklepu* Mirona Białoszewskiego)[56]. Podobną intencję ogólną posiadają tytuły, w których obok nazwy gatunku pojawia się informacja o szczególnej wadze atrybucji wypowiedzi, motywująca odstępstwa od jego klasycznych postaci (*Tren Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta, *„Ach gdyby, gdyby nawet piec zabrali..." Moja niewyczerpana oda do radości* Białoszewskiego).

---

[53] Niekiedy czyni to wprost, jak np. J. I. K r a s z e w s k i w *Latarni czarnoksięskiej* (co zapowiada w tytule rozdziału: *Rozdział pierwszy, w którym mowa o tytule książki; kto chce, niech go nazwie – przemową*, zob. i d e m, *Latarnia czarnoksięska*, oprac. E. Warzenica, Warszawa 1954), K. I r z y k o w s k i w *Pałubie*, J. A n d r z e j e w s k i w *Miazdze*, M. K u n c e w i c z o w a w *Fantomach*, czy T. P a r n i c k i, który w *Sam wyjdę bezbronny* wyjawia m.in., że tytuł ten to cytat z dramatu Słowackiego *Mindowe.* Takie bezpośrednie autorskie wyjaśnienia słusznie wiązane są z konwencją autotematyzmu. Tytułowi – przedstawionemu ironicznie jako nieomal samowystarczalny – poświęcona jest ostatnia strofoida poematu T. R ó ż e w i c z a traktującego o pokrewieństwach jego twórczości z malarstwem Francisa Bacona (*zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling*): „[...] a! jeszcze tytuł poematu / *Francis Bacon* / *czyli* / *Diego Velázquez* / *na fotelu dentystycznym* / prawda, ze niezły / żaden z irlandzkich / czy angielskich krytyków / i poetów / nie wymyślił / takiego tytułu / może niepotrzebnie / dodałem jeszcze do tytułu / ten długi poemat [...]".

[54] Zob. M. B a c h t i n, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 163–164 i cały rozdział IV: *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego.*

[55] Zob. *Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplajewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 269.

[56] Jeżeli za Genettem uznamy, że paratekst jest tym, dzięki czemu tekst staje się książką, to tytuły pojedynczych wierszy czy opowiadań drukowanych osobno (np. w czasopismach literackich) nie są paratekstami w tym rygorystycznym rozumieniu. Inaczej jest w przypadku utworów tworzących tom; wtedy ich nazwy pełnią funkcję pod wieloma względami analogiczną do tej, jaka przysługuje śródtytułom. Bibliologicznym aspektom paratekstów Genette poświęca jednak stosunkowo niewiele uwagi, a pozostałe rozważane przez niego kwestie odnoszą się tak samo do tytułów książek, jak do – interesujących mnie – tytułów dzieł.

Ostatni z wymienionych tytułów można też odczytać jako aluzję do Schillerowskiej ody *An die Freude*. Zawarte w metatekstowej formule sygnały odniesień do innych tekstów zalicza tytułologia do intencyjnych ponderabiliów. Szczególne miejsce zajmują wśród nich relacje intertytularne (*An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* Henry Fieldinga, *Nie-boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, *La Comédie humaine* Honoré de Balzaka, *Nowe Wyzwolenie* Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* Thomasa Manna, *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff* Heimito von Doderera, *Odejście Głodomora* Tadeusza Różewicza, *Tristan 46* Marii Kuncewiczowej, *Wzlot* Jarosława Iwaszkiewicza, *April 2005. Usher II* Raya Bradbury'ego czy *Prochy. Upadek domu Lorisów* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). W przypadku ostatniego opowiadania mediacyjną wagę utworu Edgara Allana Poego utwierdza motto zaczerpnięte z *The Fall of the House of Usher*; w przypadku *Wzlotu* – dedykacja: „Albertowi Camus".

Za pomocą tytułów przywołuje się też w różnych funkcjach konkretne dzieła malarskie i muzyczne (np. *Brama na Starym Mieście (kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego)*, *Bellini „Pieta"*, *Płonąca żyrafa* Stanisława Grochowiaka, *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* Zbigniewa Herberta, *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)* Aleksandra Wata, *Dwie małpy Bruegla* i *Ludzie na moście* Wisławy Szymborskiej, *Ogród Ziemskich Rozkoszy* Czesława Miłosza; *Z „Tłumaczeń Szopena"* Kornela Ujejskiego – gdzie podtytułami wierszy są m.in.: *Preludia 7* czy *Dzieło 7, Mazurek 2 – Крэйцерова соната* Lwa Tołstoja, *Mefisto – Walc* Iwaszkiewicza, *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka). W utworach Iwaszkiewicza i Barańczaka rolę mott pełnią cytaty z odpowiednich zapisów nutowych: kompozycji Liszta oraz kolejnych pieśni Schubertowskiego cyklu. Niewątpliwie intencjonalne są muzyczne konotacje wywoływane przez tytuły dramatów (*Spöksonaten* Augusta Strindberga), powieści (*Point Counter Point* Aldousa Huxleya[57], *The Alexandria Quartet* Lawrence'a Durrela, *Concierto barocco* Alejo Carpentiera), opowiadań (*Czwarta symfonia* Iwaszkiewicza), wierszy (*Preludia* Kazimierza Tetmajera, *Barkarola*, *Scherzo*, *Preludium*, *Nokturno* Adama Asnyka, *Nokturn*

[57] Ten niejednoznaczny tytuł może sprawiać kłopoty translatorom; przed wojną został on przetłumaczony jako *Ostrze na ostrze*. Zastąpienie *Point Counter Point* wyraźnym terminem muzycznym, zaproponowane przez M. Godlewską (zob. A. H u x l e y, *Kontrapunkt*, Warszawa 1957), jest na pewno bliższe intencji zasugerowanej w oryginale ('kontrapunkt' to po ang. *counterpoint*). Inny przykład, już niezwiązany z aluzjami muzycznymi: o zagubionej w przekładzie wieloznaczności metaforycznego tytułu jednego z opowiadań E. H e m i n g w a y a wspomina M. K u n d e r a w eseju *W poszukiwaniu utraconej teraźniejszości* („Zeszyty Literackie" 42, wiosna 1993, nr 2, s. 64–65) – „[...] we Francji przetłumaczono »Wzgórza jak białe słonie« jako »Utracony raj«", narzucając w ten sposób utworowi „interpretację kiczotwórczą", obcy autorskiej intencji „moralizatorski sens". Zbanalizowanie tekstu wskutek niewłaściwego przekładu tytułu zarzuciła Maria Janion tłumaczowi *The Turn of the Screw* (zob., cz. II). O nie zawsze trafnych, apelujących do „różnych pól znaczeniowych i [...] konwencji" oraz sugerujących niekiedy znaczenia niezgodne z zawartością tekstu, decyzjach różnojęzycznych tłumaczy borykających się z problemem tytułowej metafory *The Catcher in the Rye*, wynikającym stąd, że „[w] siedemnastu językach, na które przetłumaczono powieść Salingera, nie ma bezpośredniego odpowiednika słowa «*catcher*»" pisał przed laty E. B a l c e r z a n (*Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] i d e m, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 236–238). Zob. też: J. G a r e w i c z, *Z warsztatu tłumacza: o przekładaniu tytułów literackich*, „Literatura na Świecie" 1966, nr 5–6. Ze względu zatem na możliwe komplikacje związane z przekładaniem tytułów, podaję je w brzmieniu oryginalnym.

Tadeusza Micińskiego, *Nokturn starej panny* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Nokturny* Wata, *Walc* Miłosza, *Todesfuge* Paula Celana, *Fuga* i *Menuet z pogrzebaczem* Grochowiaka, *Koloratura* Wisławy Szymborskiej) i poematów (*Four Quartets* Eliota). Inne tytuły otwierają konotacje plastyczne (*Szkice węglem* Henryka Sienkiewicza, *The Portrait of a Lady* Henry'ego Jamesa, *Portret wenecki* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Akwarele* Micińskiego, *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta, *Pejzaż* Wata, *Pejzaż* Szymborskiej).

W epigrafach utworzonych z fragmentów zapożyczonych z utworów Johna Miltona (*Eyeless in Gaza* Aldousa Huxleya), Williama Shakespeare'a (*The Sound and the Fury* Williama Faulknera), Johna Donne'a (*For Whom the Bell Tolls* Ernesta Hemingwaya), sir Thomasa Browna (*Lie Down in Darkness* Williama Styrona), Jana Lechonia (*Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego), Brunona Jasieńskiego (*Któż by nas takich pięknych. Tryptyk* Edwarda Balcerzana) zostają ujawnione źródła tytułów-cytatów (albo parafraz cytatów). Relacje tego rodzaju często ustanawia Jerzy Andrzejewski (*Popiół i diament*, *Ciemności kryją ziemię*, *Nikt*, *Teraz na ciebie zagłada*); nie zawsze jednak odsłania w motcie pochodzenie tytułowego przytoczenia (*Idzie skacząc po górach*). Biblijny rodowód ma wiele znanych tytułów polskiej literatury (np. *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, *Synagoga szatana* Stanisława Przybyszewskiego, *Żywe kamienie* Wacława Berenta, *Sól ziemi* Józefa Wittlina, *Kamienie wołać będą* i *Przemija postać świata* Hanny Malewskiej, *Gwiazda Piołun* Władysława Terleckiego, *Gwiazda Piołun* i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Czesława Miłosza). Znacznie trudniej jest rozszyfrować odniesienia do wierszy Roberta Burnsa w *The Catcher in the Rye* Jerome'a Davida Salingera[58], w *My Heart's in the Highlands* Williama Saroyana czy w *Of Mices and Men* Johna Steinbecka.

Liczne są też tytuły, w których rozpoznać można aluzje do jakichś wcześniejszych utworów czynione nie za pośrednictwem cytatu, lecz na przykład przez nazwy odsyłające do przedstawionych w nich postaci, zdarzeń czy miejsc (*Ulisses* Jamesa Joyce'a, *Guildenstern and Rosenkrantz are Dead* Toma Stopparda, *Elektra* i *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* Jeana Giraudoux, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* Michela Tourniera).

Powyższe tytuły – prowizorycznie uporządkowane wedle rodzaju i sposobu przekazywania informacji o tekście – odznaczają się zapewne większą zdolnością ukierunkowywania interpretacji niż takie, w których brak wyrazistych sygnałów mediacji intertekstualnej i odniesień do innych sztuk. Żaden z podanych przykładów nie ma jednak sam w sobie mocy powiadamiania o charakterze, zakresie czy intensywności powiązań z aluzyjnie wywoływanymi utworami albo formami literackimi. Żaden z tytułów powtarza-

[58] To odniesienie jest pośrednio ujawnione w tekście. O wierszu Burnsa wspominają powieściowe postaci. Wyobrażenie tytułowego „the catcher in the rye" – jedynej roli, jakiej chciałby się podjąć bohater powieści („Jestem właśnie strażnik w zbożu. Wiem, że to wariacki pomysł, ale tylko tym naprawdę chciałbym być"; J. D. Salinger, *Buszujący w zbożu*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964, s. 187. Tłumaczka zastąpiła tutaj słowo *catcher*, tj. literalnie: chwytacz, łapacz – oznaczające jedną z pozycji przyjmowanych na boisku przez baseballistów – słowem 'strażnik') zostało zainspirowane fragmentem tego właśnie wiersza („Jeśli ktoś napotka kogoś, kto buszuje w zbożu", *ibidem*). Jest ono centralnym motywem obrazu stanowiącego metaforyczny klucz do interpretacji utworu. Niewinność, symbolizowaną przez dzieci bawiące się (buszujące) w zbożu, na skraju strasznego urwiska, uchroni w marzeniu przed niebezpieczeństwem, czyli skażeniem wiązanym z wkroczeniem w świat dorosłych, właśnie *catcher*.

jących formuły nazywające dzieła plastyczne lub muzyczne nie może *ex officio* wskazać, czy w danym tekście literackim będą one przedmiotem opisu, interpretacji, modelem konstrukcyjnym, pretekstem do przekazywania sensów niewiele mających wspólnego z „pierwowzorem", sygnałem enigmatycznej „muzyczności" lub „malarskości" czy źródłem inspiracji jeszcze innej natury. Ta dość oczywista konstatacja nie oznacza jednak przyzwolenia na lekceważenie tytułu.

Wiadomo, że może on zapowiadać zarówno znacznie więcej, jak i (co częstsze) znacznie mniej, niż autor rzeczywiście oferuje w swoim utworze. I choć niepodobna z góry – tj. bez konfrontacji z tekstem – określić, jaką szczególną rolę ma odegrać w danym przypadku, zawsze zasługuje na uwagę interpretatora. „*Powieść o róży* – pisze Lewis – nie mogłaby bez szkody nosić tytułu *Powieść o cebuli*"[59]. Z autorskiego punktu widzenia bowiem „[t]ytuł jest [...] sygnałem szczególnej ważności tego, co w nim figuruje. Inaczej czytalibyśmy znaną nowelę Żeromskiego, gdyby w jej tytule nie było słowa *Siłaczka*, lecz np. nazwisko innego jej bohatera – oportunisty Pawła Obareckiego"[60].

Podobną uwagę odnoszącą się zwłaszcza do tytułów metaforycznych, acz brzmiącą jeszcze bardziej kategorycznie, znaleźć można u Mieczysława Wallisa: „Gdyby *Popioły* zamiast swego obecnego tytułu miały np. tytuł *Przygody Rafała Olbromskiego i Krzysztofa Cedry*, byłaby to inna powieść"[61]. Wedle Gérarda Genette'a, by spróbować zrozumieć działanie paratekstu wystarczy odwołać się do jednego tylko przykładu. Trzeba jedynie zadać sobie niewinne pytanie: „Jak czytalibyśmy *Ulissesa* Joyce'a, gdyby powieść nie została zatytułowana *Ulisses?*"[62].

Rozluźnienie więzi między tekstem a formułą tytułową, problematyzowanie jej metatekstowego statusu, ograniczanie zadań do uwodzenia, zadziwiania oryginalnością, czasem szokowania czytelników, to właściwości tytułowania, charakterystyczne zwłaszcza dla strategii wywodzących się z kręgu awangardy i neoawangardy. Jednakże – jak w rozprawie *O tytułach surrealistycznych* dowodzi Henri Béhar – nawet słusznie traktowany jako miejsce zerwania z obyczajem „antycypowania tekstu, zachęcania czytelnika, informowania go zawczasu", tytuł surrealistyczny nie jest, mimo pozornej przygodności, wolny od wewnątrztekstowych uzasadnień. Zdarzają się też tutaj bezpośrednie „wyjaśnienia", jak np. w przypadku Bretonowskiej *Rozpuszczalnej ryby*:

> *Poisson soluble*: czyż to nie sam jestem ową „rozpuszczalną rybą, ja, urodzony pod znakiem Ryby, a człowiek jest przecież rozpuszczalny w swojej myśli". Wcale nie jest pewne, czy taka formuła rozwiązuje anomalię semantyczną, dowodzi jednak, że autor zatroszczył się o reakcję czytelnika[63].

---

[59] W. K. Wimsatt jr, M. C. Beardsley, *Złudzenie oddziaływania emocjonalnego*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 158.

[60] H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 17.

[61] M. Wallis, *op. cit.*, s. 267. Por. uwagi na temat zmian w semantyce tekstu sugerowanych przez korektę tytułu, poczynione (w przypisie 22) przy okazji komentarza do zaproponowanej przez R. Nycza interpretacji wiersza Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy.*

[62] Zob. G. G Genette, *op. cit.*, s. 8.

[63] H. Béhar, *op. cit.*, s. 275–276 [wewnętrzny cytat pochodzi z: A. Breton, *Manifestes*, Paris 1967, s. 275; podkr. moje].

Niektóre wnioski wyprowadzone przez Béhara z analizy tytułów nadrealistycznych można rozszerzyć na praktyki tytułowania, charakterystyczne dla nowoczesnej literatury. Dotyczy to zwłaszcza zastępowania porządku antycypacji wymuszonym porządkiem – różnym od zwykłego konfrontowania zapowiedzi czy wiązanych z nią oczekiwań ze sposobem ich realizacji – aposteriorycznego ustalania/odkrywania „poetyckiej" relacji między utworem a jego nazwą:

> Ów nowy modus [...] umotywowania znaku ustala między tytułem a tekstem koherencję *a posteriori*, dostrzegalną dopiero po zakończeniu lektury i przyswojeniu sobie tekstu. Taki jest właśnie sens surrealistycznego układania tytułów, polegający na tworzeniu dystansu zapraszającego jednocześnie czytelnika do pokonania jego otwartej przestrzeni praktyką własnej, aktywnej wyobraźni. Praktyka to czysto poetycka, podobna do tej, którą pisarz surrealistyczny stosuje wobec języka konwencjonalnego, usiłując umotywować w nim od nowa przypadkowość znaku. Innymi słowy, tytuł szeroko dostępny wszelkim interpretacjom [...] domaga się lektury określającej jakiś uprzywilejowany sens, wcale nie jedyny, ściśle jednak wiążący się z kontekstem.

Ponadto:

> [...] duża [...] ilość tytułów surrealistycznych zachowuje funkcję referencyjną (wobec kontekstu), wskazując bądź na aktanta w tekście: *Nadja*, bądź na pewien aspekt tekstu: *L'Allure poétique* [Poetycki wygląd], bądź na sam temat: *Connaissance de la mort* [Poznanie śmierci][64].

Wspominałam już o tym, że niektórzy badacze uzależniają swój sąd o wartości sugestii interpretacyjnych ukrytych w tytule od ogólnych tez teoretycznych na temat jego usytuowania względem tekstu. Towarzyszy temu niejawne zazwyczaj założenie, że uznanie nazwy za element wobec tekstu zewnętrzny (nieprzynależny doń), automatycznie osłabia jej moce sterownicze. Eksterioryzacja tytułu pozwala jakoby na potraktowanie go jako nieważnego – bo będącego efektem z zasady niemiarodajnej refleksji autora nad własnym dziełem – suplementu. Interioryzacja zaś miałaby oznaczać, na mocy tych samych przeświadczeń, że mimo iż spełnia on funkcję metatekstową, należy do obiektywnych danych tekstowych, które mają prawo programować lekturę. Domyślną podstawę tych zabarwionych wartościująco rozróżnień zakwestionowaliby z pewnością przeciwnicy stanowiska, wedle którego tekst literacki jest swoistym autorskim bądź autonomicznym „programem" zadanym odbiorcy do odczytania.

W zgodzie z tym, ograniczającym wolność czytelnika, stanowiskiem pozostają tytułolodzy powstrzymujący się od generalizujących rozstrzygnięć o przynależności bądź

---

[64] *Ibidem* [podkr. moje]. Por. zaskakujący z racji nadmiernego uogólnienia sąd H. Friedricha (*Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 106): „Tytuły bez związku z treścią wiersza pozostaną podstawową cechą nowoczesnej liryki", sformułowany przy okazji komentarza do jednego z wierszy J. A. Rimbauda – „Ciemny wiersz z późnego okresu, *Larme* [...] stawia zagadki, które nie dadzą się odcyfrować ani z poszczególnych jednostek treściowych, ani z pozbawionego wszelkich odniesień tytułu wiersza". Zob. inny przykład antykonwencjonalnej manifestacji nieprzystawalności tytułu i tekstu – wiersz P. Eluarda z 1937 r. *Gdzie produkują ołówki* (*Surrealizm. Antologia*. Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1973, s. 304): „Ostatnia jaskółka / Co splecie koszyczek / By zatrzymać światło / Ostatnia co nakreśli / Odosobnione oko // Wieczór schodzi do wsi / Dziobać z jej dłoni ziarnka / Zwierzęcego snu // Dobranoc myślom // I nazywam ciszę / Najzdrobnialszym imieniem".

nieprzynależności tytułu do tekstu. Inkluzja i ekskluzja tytułu zależą, ich zdaniem, od jego właściwości. Stosunkiem inkluzji połączony jest z tekstem tylko taki tytuł, który instruuje co do sposobu rozumienia i przeżywania utworu. Taki natomiast, który ogranicza się do sprawowania funkcji identyfikacyjnej (możliwej do spełnienia również przez jakąś inną formułę tytułową, niewpływającą na odbiór) pozostaje na zewnątrz tekstu.

Uznanie ważności wpisanej w tytuł intencji sterowania odbiorem utworu wiąże się z traktowaniem tego perytekstu jako integralnie włączonego w tekst, zarówno w przypadku konstatacji ogólnych: każdy tytuł jest, albo nie jest częścią tekstu, jak i w przypadku poglądu, na mocy którego ich wzajemne relacje ustala się każdorazowo na podstawie określonego kryterium.

Nie uważam tego stanowiska za słuszne. Przyjąwszy tezę o granicznym statusie paratekstu, opowiedziałam się za granicznym usytuowaniem tytułu. Stopień bliskości formuły tytułowej i tekstu zależy nie od jej potencji interpretacyjnej, bo ta, moim zdaniem, nie wymaga interioryzacji, lecz od szczególnych własności konstrukcyjnych. Z pełną integracją, tj. inkluzją tytułu, mamy do czynienia w stosunkowo rzadkich przypadkach. W pozostałych przestrzegana jest zasada językowej izolacji tytułu i tekstu. Polega ona na tym, że autor nie czyni tytułu pierwszym segmentem tego tekstu ani nie włącza go do wypowiedzi podmiotu utworu. Ponadto między nazwą a tekstem nie ma na ogół łączności gramatycznej, nie spajają jej z nim bezpośrednio żadne związki ponadzdaniowe – ani tematyczno-rematyczne, ani charakterystyczne dla tekstów literackich, m.in. odnoszące się do brzmieniowej organizacji wypowiedzi, np. rytmiczne.

Istnieją jednak utwory, w których formuła tytułowa stanowi integralną część monologu lirycznego. Wyrafinowaną budowę, mimo całej jej prostoty, ma wiersz Wisławy Szymborskiej *Niektórzy lubią poezję.* Formuła tytułowa jest tutaj – co zdarza się dość rzadko – pełnym gramatycznym zdaniem. Bez wypowiedzenia tego zdania niemożliwe by było uchwycenie konstrukcji utworu, polegającej na rozpisaniu tytułowych słów na trzy strofy tak, by kolejne powtórzone słowo tworzyło incipit każdej z nich, otwierający pole próbom „definicyjnych" rozważań w strofie pierwszej i drugiej, przeciwstawionych wyborowi niedefiniowalności i tajemnicy w trzeciej, gdzie mowa jest o poezji.

Niektórzy lubią poezję

Niektórzy –
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc.

Lubią –
ale lubi się także rosół z makaronem,
lubi się komplementy i kolor niebieski,
lubi się stary szalik,
lubi się stawiać na swoim,
lubi się głaskać psa.

Poezję –
Tylko co to takiego poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie już padła.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
jak zbawiennej poręczy.

W wierszu Tadeusza Różewicza *Moja poezja* tytuł zostaje wprzężony w syntaktyczną konstrukcję utworu. Stanowiąc grupę podmiotu, do której odnoszą się tworzone przez kolejne wersy grupy orzeczenia, formuła tytułowa zachowuje metatekstową perspektywę kierującą uwagę na metapoetycki charakter wiersza.

MOJA POEZJA

niczego nie tłumaczy
niczego nie wyjaśnia
niczego się nie wyrzeka

nie ogarnia sobą całości
nie spełnia nadziei

nie stwarza nowych reguł gry
nie bierze udziału w zabawie
ma miejsce określone
które musi wypełnić
jeśli nie jest mową ezoteryczną
jeśli nie mówi oryginalnie
jeśli nie zadziwia
widocznie tak trzeba

jest posłuszna własnej konieczności
własnym możliwościom
i ograniczeniom
przegrywa sama ze sobą
nie wchodzi na miejsce innej
i nie może być przez inną zastąpiona
otwarta dla wszystkich
pozbawiona tajemnicy

ma wiele zadań
którym nigdy nie podoła

Podobny wariant gramatycznie motywowanej inkluzji tytułu realizuje wiersz Mirona Białoszewskiego.

O d c z e p i ć s i ę

Od starego zamieszkania
od Marszałkowskiej
od co było do zawału
od siebie
od tchu

Pomału pomału
chce czy nie chce
się
spadnie

Ten sposób ustanawiania relacji między tytułem (oddzielonym podwójną interlinią) a tekstem różni się wyraźnie nie tylko od warunków stwarzanych przez tytuły zwykłe, ale też przez tytuły będące jednocześnie – a zatem bez powtórzenia inicjalnej formuły i bez izolacji przestrzennej – incipitem wiersza, „zwane przez autora »tytułami mniejszymi« albo »półtytułami«"[65]. O odmienności utworów zatytułowanych w taki niekonwencjonalny sposób od tekstów bez tytułu decyduje graficzne wyróżnienie pierwszej linijki wiersza.

Tytuł *Odczepić się* posłużył też jako nazwa całego tomu. Jest to nagminna praktyka tytułowania zbiorów poetyckich i zbiorów opowiadań, każdorazowo skłaniająca do zastanowienia się, czy w danym przypadku chodzi, na przykład, o wyróżnienie pomieszczonego w zbiorze utworu jako swego rodzaju iluminatora lub interpretanta pozostałych, o szczególne walory deskrypcyjne, oceniające lub interpretacyjne samego tytułu tak pojemnego znaczeniowo – z punktu widzenia autora – że można nim objąć całość zbioru, czy też o konwencjonalny gest pozbawiony większego znaczenia[66]. U Białoszewskiego wiersz tytułowy otwierając tom, rzutuje na pozostałe utwory w tym sensie, że stanowią one wariacje na temat centralnych motywów, wyznaczonych przez to, od czego podmiot chce (zaleca sobie) „odczepić się". Konwencja nazywania całych tomów tytułami zapożyczonymi z poszczególnych utworów sprawia, że teza o nazwie jako integralnej części tekstu dzieła literackiego staje się jeszcze bardziej problematyczna.

Za inną próbę przełamywania typowej izolacji tytułu od tekstu, odrębną od sygnalizowanych powyżej, uznać by można sytuacje, bardzo zresztą rzadkie, w których autor

---

[65] *Nota od wydawcy*, [w:] M. B i a ł o s z e w s k i, *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 292. Przykład takiego, należącego do tekstu, półtytułu z tomu *Odczepić się*: „**Zjeżdżam, wjeżdżam** / i zagnieżdżam się / w budzie windy / tej blokowej matuliндy / tryńdyryndy". O względnej izolacji od tekstu konwencjonalnych tytułów incipitowych rozstrzyga ich cytatowość – powtórzenie pierwszych jego słów wytwarza dystans eksponujący funkcjonalną różnicę między przytoczeniem a wersem, bądź fragmentem wersu, wchodzącym w zwykłe relacje z następującymi po nim segmentami wypowiedzi.

[66] Nie zawsze przecież można uznać za prawdziwą taką oto implikację: „[…] skoro tytuł wiersza stał się tytułem książki", to włączone do niej utwory mają właściwości wskazane w tytule wiersza tytułowego i/lub posiadane przez ten wiersz. Z niewątpliwym następstwem tego rodzaju mamy np. do czynienia w przypadku relacji między fragmentarycznym i tematyzującym fragmentaryczność wierszem *zawsze fragment* a pozostałymi wierszami z tomu *zawsze fragment* Różewicza. Jak dowodzi A. S k r e n d o (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 177–185): „[…] s k o r o t y t u ł w i e r s z a s t a ł s i ę t y t u ł e m k s i ą ż k i, jako »fragmentaryczne« powinniśmy określać wszystkie wiersze Różewicza, które – właśnie jako fragmenty i dlatego, że nimi są – podlegać mogą rekontekstualizacjom, recyclingowi lub szerzej – poetyce powtórzenia" (*ibidem*, s. 179). Trudno co prawda zrozumieć, dlaczego tytuł jednego tomu (nawet zawierający predykat „zawsze" i powtórzony w *zawsze fragment. recycling*) miałby się odnosić do wszystkich wierszy poety, ale nie w tym rzecz. Tutaj chodzi mi przede wszystkim o wyraziste obsadzenie tego utworu, eksponującego „zasady poetyki fragmentu" i inicjującego dyskurs „na temat fragmentu" (*ibidem*, s. 181), w roli interpretanta utworów pozostałych. Mamy tu wszakże do czynienia z interpretantem, który sam wymaga interpretacji. Systematyczną charakterystykę Różewiczowskiego fragmentu, stowarzyszonego, według Skrendy, (*ibidem*, s. 184), z ideą „wiersza bez końca" występującą „też niekiedy w postaci odróżnienia wiersz – poezja", komplikują ironiczne i autoironiczne eksplikacje, które znaleźć można w poetyckich i prozatorskich wypowiedziach twórcy *Przygotowania do wieczoru autorskiego*.

przypisuje tytuł fingowanemu podmiotowi wypowiedzi (*Nasza szkapa* Marii Konopnickiej, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, wiersze ze zbioru *Którego nie było* Rafała Wojaczka: *Jaka bym Ci chciała się napisać* i *Czy ja mogłam w wątłych ustach unieść taką miłość*). Częstszą praktyką o podobnej funkcji integracyjnej – charakterystyczną przede wszystkim dla siedemnasto- i osiemnastowiecznej powieści w formie pamiętnika, dziennika czy zbioru listów – było wprzęganie tytułów w tworzenie iluzji autentyczności owych *quasi*-pamiętnikarskich, *quasi*-diariuszowych albo *quasi*-epistolarnych wypowiedzi. Polegało ono na ich przypisywaniu fikcyjnym autorom (*Travels into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Severals Chips*; *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* […]. *Written by Himself*) i/lub przyjmowaniu przez rzeczywistego autora fikcyjnej roli redaktora czy wydawcy (*Julie ou la Nouvelle Héloïse, letters de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J. J. Rousseau*; *Les Liaisons dangereuses, ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres. Par P. C…de L…*).

Paratekstualny status włączonych do tekstu nazw utworów jest utrzymany dzięki zachowaniu przestrzennego (graficznego) dystansu między tekstem i tytułem. Ani ich zespolenie dokonujące się na poziomie dyskursu, ani – tym bardziej – spójność motywowana znacznie słabiej, bo tylko podmiotowo[67] czy poprzez współbudowanie (razem z innymi elementami perytekstu) fikcyjnej genezy, nie stanowią zatem przeszkody w pełnieniu przez tytuł konwencjonalnych zadań, wynikających z jego granicznego usytuowania.

Czy wpływ formuły tytułowej włączonej do tekstu (w proponowanych tu ujęciach) na rozumienie utworu jest większy niż formuły, która nie wchodzi z nim w tak bliskie więzi formalne? W pierwszym przypadku zapewne tak, ponieważ zmiana tytułu zburzyłaby całą konstrukcję semantyczną tekstu. Podobnie w trzecim – ze względu na ważny udział zawartej w tytule opowieści we współtworzeniu poetyki utworu. W drugim natomiast, także przecież nieobojętnym dla poetyki, nie sposób rozstrzygnąć, czy i w jakiej mierze zastąpienie tytułu zasadnie przypisywanego podmiotowi wewnątrztekstowemu nazwą prezentującą punkt widzenia całkowicie zewnętrzny wobec tekstu spowodowałoby modyfikacje znaczeniowe w jego obrębie.

Sytuacje opisane powyżej uznać można za przysłowiowe wyjątki potwierdzające regułę, na mocy której typowy autorski tytuł nie należy do tekstu literackiego. Jednakże stanowi on, mniej lub bardziej znaczącą, graniczną część dzieła literackiego w proponowanym tu rozumieniu[68] – część w pewien sposób uprzywilejowaną względem

[67] O spójności tego typu nie można mówić wtedy, gdy autor podnosi do rangi tytułu cytat z wypowiedzi postaci przedstawionej (*Quo vadis?*; *Hills Like White Elephants* Hemingwaya; *Obsluhoval jsem anglického krále* B. Hrabala; *Gorący oddech pustyni* Herlinga-Grudzińskiego). W sytuacjach takich bowiem brak sygnałów pozostawienia nazwy utworu w gestii wewnątrztekstowej instancji nadawczej. Autorski gest wyboru jakiejś – najczęściej metaforycznej – wypowiedzi i powtórzenia jej w tytule obarcza ją znaczeniami niesprowadzalnymi do tych, jakie przysługiwały jej w pierwotnym kontekście.

[68] M. P i e c h o t a (*op. cit.*, s. 34–44), dokonując przeglądu stanowisk w kwestii omawianych tu relacji (przeglądu, w którym nie uwzględnia koncepcji G. Genette'a) posługuje się wymiennie terminami tekst, utwór, dzieło, co w tym szczególnym przypadku zaciemnia charakter tych relacji i zaciera różnice w odmiennie motywowanych poglądach przywoływanych badaczy. W efekcie „integryści" to – wg autora *O tytułach dzieł*

tekstu z racji metatekstowości, a zarazem mu podporządkowaną, bowiem to tekst uzasadnia istnienie tytułu.

Za część dzieła, a nie tekstu uważam również m o t t o[69]. Ten element aparatu paratekstualnego, będący zazwyczaj rzeczywistym (a niekiedy fingowanym lub intencjonalnie i nieintencjonalnie zniekształconym) cytatem cudzej wypowiedzi (choć zdarza się i tak, że autorzy przytaczają w motcie samych siebie), jako usytuowany bezpośrednio przed tekstem, odnosi się – podobnie jak tytuł – do całego utworu[70]. Epigrafy mogą też odnosić się do wydzielonych jego części, poprzedzając np. kolejne rozdziały powieści.

Często odniesienie to służy mediacji między tekstem a tytułem głównym lub tytułem rozdziału. Motto do *Chance* Josepha Conrada na przykład, zapożyczone z *Religio Medici* sir Thomasa Browna, sprawia, że tytuł powieści zyskuje nacechowanie ironiczne:

> Those that hold that all things are governed by Fortune had not erred, had they not persisted there.
> Ci, którzy sądzą, iż wszystkim rządzi Los, nie myliliby się, gdyby się nie upierali przy tym mniemaniu[71].

---

literackich w pierwszej połowie XIX wieku – zwolennicy tezy o przynależności tytułu do tekstu, utworu lub dzieła. „Dezintegrystów" zaś rozpoznajemy po ich lekceważącym stosunku do tytułu, ujawniającym się w traktowaniu go jako dodatkowej części konstrukcyjnej usytuowanej poza „utworem właściwym", dziełem lub tekstem. Stanowisko kompromisowe polega, w gruncie rzeczy (zob. s. 39–41), na uzależnieniu sądu o statusie ontologicznym tytułu od „dociekliwości, erudycji, kompetencji badacza", który dostrzeże albo nie dostrzeże związek tytułu z dziełem, tekstem, utworem.

[69] Wg G. Genette'a, ten element perytekstu pojawił się stosunkowo późno – nie wcześniej niż w XVII w. Za najstarszy epigraf, przynajmniej we Francji, uznaje badacz łaciński cytat z Erazma („Admonere voluimus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere"), poprzedzający *Les Charactères* La Bruyère'a w wydaniu z 1688. Słusznie oponuje przeciw tej opinii H. M a r k i e w i c z (*Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, [w:] *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 43), podkreślając, „że praktyka epigrafii w literaturze europejskiej była znacznie wcześniejsza i […] zapewne niewiele odbiega od daty powstania książki drukowanej. Dowodem na to właśnie literatura polska, która […] szła tu śladem literatur zachodnich".

[70] M. P i e c h o t a, opowiadający się za stanowiskiem integrystycznym odnośnie do tytułu, przenosi je również na motto (zob. *Motto w dziele literackim. Rekonesans*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992). Za reprezentantkę stanowiska kompromisowego uznać można T. C i e ś l i k o w s k ą (*Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych*, [w:] e a d e m, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995), która uzależnia pozycję motta od tego, czy wyznaczone przez nie związki międzytekstowe są rzeczywiste, czy też pozorne. Różne stanowiska co do statusu tytułu i motta reprezentują autorzy odpowiednich haseł w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998). Według definicji T. K o s t k i e w i c z o w e j, tytuł to „nazwa nadana dziełu przez jego autora, stanowiąca i n t e g r a l n ą c z ę ś ć t e k s t u dzieła i będąca pierwszym wyodrębnionym w nim odcinkiem". J. S ł a w i ń s k i zaś przedstawia motto jako „cytat postawiony p r z e d t e k s t e m utworu lub jego fragmentu [...]" [podkr. moje]. Gdyby te definicje połączyć, wyłoniłby się z nich obraz tekstu rozerwanego przez nieprzynależny do niego, obcy element, tj. epigraf. Na temat motta zob. też m.in.: R. B ö h m, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975; K. S e g e r m a n n, *Das Motto in der Lyrik*, München 1977; L. F r a p p i e r - M a z u r, *Parodie, imitations et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac*, [w:] *Le Roman de Balzac*, Montréal 1980; A. K o w a l c z y k o w a, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 1/2 i *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991; M. A b r i o u x, *Intertitres et épigraphes chez Stendhal*, „Poétique" 69, février 1987; M. J o n c a, *Funkcje motta w liryce*, „Litteraria", t. XX, Wrocław 1989 i *Ze studiów nad mottem w poezji Cypriana Norwida*, „Litteraria", t. XXIV, Wrocław 1993; W. S z k ł o w s k i, *Zamietki o prozie russkich kłassikow*, Moskwa 1995, s. 68–82.

[71] Cyt. wg J. C o n r a d, *Gra losu. Opowieść w dwóch częściach*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1973, s. 6.

Za efekt niedostatecznego uwzględniania przewrotnego sensu tego epigrafu i jego roli w korygowaniu wymowy tytułu, a w konsekwencji w wyznaczaniu kierunku interpretacji, uznać można te wykładnie *Chance*, w których centralną kategorią wyjaśniającą uczynili krytycy – nie bacząc na intencje Conrada wpisane w tekst utworu, sugerowane również za pośrednictwem rozwiązań konstrukcyjnych – chaotyczny zbieg okoliczności, ślepy los, przypadek[72].

Genette uważa, że swoisty komentarz do nazwy dzieła: objaśnienie jej, ujawnienie genezy, jest podstawową funkcją motta. Dopiero na drugim miejscu stawia zadania związane z uwydatnianiem, współkształtowaniem, wyjaśnianiem sensu tekstu. Jednakże rzadko zdarza się, by funkcje przypisane mottu ograniczały się do wskazania źródła, z jakiego pochodzi tytuł. Zazwyczaj wspomagając jego rozumienie, rozszerza ono i pogłębia tytułowy komentarz do znaczeń czy właściwości poetyki tekstu. Nie sposób przy tym utrzymywać, że relacja taka zachodzi tylko wtedy, gdy tytuł jest dokładnym lub przekształconym fragmentem epigrafu.

Z *Heart of Darkness* pochodzi mikrofragment epigrafu („Mistah Kurtz – he dead. / A penny for the Old Guy.") do *The Hollow Men*[73], łączącego wypowiedzi o bohaterze literackim i o postaci historycznej – przywódcy „prochowego spisku" zawiązanego w 1605 roku przez angielskich katolików.

Jak we wszystkich niemal wierszach Eliota tak i tutaj istnieje rodzaj napięcia między mottami a tekstem, które one wprowadzają. Motto tworzy kontrapunkt wiersza. W *Wydrążonych ludziach* epigrafy wprowadzają dwie postaci. Są nimi Kurtz z *Jądra ciemności* Conrada i Guy Fawkes, dwa istnienia zniweczone nagle w jednym błysku losu. Zdanie z Conrada i głos Anonimowy, który kwestuje w czasie udawanego obchodu płonnej próby wysadzenia parlamentu [...]. Joseph Conrad pisze o Kurtzu jako o człowieku wydrążonym. Fawkes to dzisiaj słomiana kukła – ożywa w chwili podpalenia. [...] Tytuł wynikł ze skrzyżowania dwóch innych *The Hollow Land* Williama Morrisa i *The Broken Men* Kiplinga, można też widzieć rodowód w Szekspirowskiej frazie z *Juliusza Cezara*[74].

Z promieniującym na tekst, wzajemnym oświetlaniem się tytułu i motta mamy na przykład do czynienia w *Vade-mecum* Norwida. Nazwa zbioru wywodzi się z *Boskiej komedii*:

„idź za mną" – to przecież słowa Wergiliusza, skierowane do Dantego u progu Piekła i wzywające go, aby postępował za rzymskim wieszczem (*Inf.*, I 112–15)[75].

Motto zaś (umieszczone na stronie tytułowej, bezpośrednio pod tytułem) stanowi wypowiedź wywołanego z Hadesu Achillesa, zaczerpnięta z *Odysei* (XI 487–91):

---

[72] Zob. B. H a r k n e s s, *Epigraf „Gry losu"*, przeł. M. Ronikier, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyb. Z. Najder, Warszawa 1974.

[73] Th. S. E l i o t, *Poezje*, wyb. i posł. M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 90.

[74] M. S p r u s i ń s k i, *Posłowie. Poeta wielkiego czasu*, [w:] T. S. E l i o t, *op. cit.*, s. 245–246.

[75] J. W. G o m u l i c k i, *Dodatek krytyczny*, [w:] C. N o r w i d, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 2, Warszawa 1966, s. 729.

Nie pochlebiaj Cieniowi! O! Ulissie, szlachetny synu Laerta – wolałbym pomiędzy wami być pachołkiem ostatniego wyrobnika, nie posiadającego ziemi, mającego pług za całą własność i zaledwo zdolnego wyżyć, aniżeli panować, jak monarcha, nad narodem umarłych![76]

Juliusz W. Gomulicki w przekonującej analizie odsłania prawdopodobne intencje wpisane przez Norwida w formułę „*vade-mecum*". Przede wszystkim proponuje pojmować ją „jako wezwanie skierowane do czytelnika, aby »poszedł za autorem«, a to znaczy: odbył razem z nim [...] jakąś wędrówkę"[77]. Wezwanie to dotyczy w szczególności czytelnika-poety i czytelnika-miłośnika poezji, którym autor przedkłada całkiem nowe jej rozumienie. O takim właśnie adresie oraz o tym, że ma to być wędrówka przez alegoryczne „piekło współczesności", informuje – oczywiście pośrednio – źródło tytułu. Ważność połączonych motywów piekła i metaforycznej podróży zostaje potwierdzona przez epigraf, a ściślej przez najbliższy, macierzysty kontekst przytoczonego w roli motta fragmentu (Hades – piekło) oraz przez przywołanego w nim bohatera *Odysei* (Ulisses – archetyp *homo viator*). Aluzja do „narodu umarłych" wnosi dodatkowe sensy, „takim bowiem epitetem po wielokroć obdarzał Norwid naród polski, a nawet całą współczesną sobie cywilizację"[78].

Omawiane tu – zaczerpnięte z różnych źródeł i nieposiadające wspólnych wykładników tekstowych – wypowiedzi, z których utworzone zostały peryteksty *Vade-mecum*[79], dopełniając się wzajemnie, metaforycznie antycypują główną ideę i zasadniczą tematykę cyklu; wspomagają też w pewnej mierze rozpoznanie jego zamysłu konstrukcyjnego[80].

Niemałej liczbie epigrafów przysługuje, zdaniem Genette'a, pewna intencjonalna ważność natury pozainterpretacyjnej. Nie mając właściwie żadnych związków z ozdabianymi za ich pomocą tekstami, cytaty z dzieł autorów uznawanych w danej epoce za autorytety miały raczej zwracać uwagę na patronat przypisywany sobie przez twórcę, przydawać jego utworowi prestiżu, świadczyć o chęci włączenia się do określonej tradycji, dowodzić związku ze światem uznanych wartości. Takie zadania mott można uznać za czysto ornamentacyjne lub nobilitacyjne[81]. Nie znaczy to oczywiście, że

[76] Cyt. wg C. N o r w i d, *Vade-mecum*, [w:] i d e m, *Dzieła zebrane*. *Wiersze*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 535.

[77] J. W. G o m u l i c k i, *op. cit.*, s. 728.

[78] *Ibidem*, s. 730.

[79] W skład aparatu perytekstualnego tego cyklu wchodzą jeszcze: opatrzona własnym mottem z Byrona przedmowa *Do czytelnika*, w której Norwid przedstawia swój program poetycki oraz dedykacja i *Epilog*. „W przedmowie do *Vade-mecum* (1865) – pisze M. S t a n i s z (*op. cit.*, s. 299) – Norwid ukazał współczesną mu poezję w dobie przesilenia i kryzysu. Obarczona obowiązkami artystycznymi, moralnymi i społecznymi poezja nie mogła, według niego, wypracować formy na miarę nowych czasów [...]. W ten właśnie kontekst historyczny wpisywało się Norwidowskie Vade-mecum: jego rola miała polegać na uwyraźnieniu znamion kryzysu poezji polskiej oraz na próbie jego przezwyciężenia".

[80] Zob. J. W. G o m u l i c k i, *op. cit.*, zwłaszcza s. 731–734, 740–747.

[81] Ograniczona funkcjonalizacja wielu epigrafów w polskiej literaturze romantycznej to, zdaniem A. K o w a l c z y k o w e j (*op. cit.*) m.in. uboczny efekt mottomanii, charakterystycznej dla tego okresu – stawiającego im zadania szczególne, motywowane historycznym kontekstem. Jak pisze M. P i e c h o t a (*op. cit.*, s. 117–118): „Bez względu na wielorakość funkcji, jakie może pełnić motto wobec dzieła literackiego (funkcji opisywanych na płaszczyźnie synchronicznej), zgodzić się należy w historycznym (diachronicznym) aspekcie z przemiennością mód, z ruchem konwencji w obrębie pojawiania się motta, jego miejsca w dziele, wiązanych z nim oczekiwań twórców i czytelników".

wskazywanie w motcie wybranej przez autora tradycji (wartości, konwencji) nie ma znaczenia dla hipotez interpretacyjnych tyczących utworu. Chodzi tu jedynie o przypadki uzurpacji, o częste sytuacje, w których – jak zauważają mottolodzy – nie ma podstaw do sfunkcjonalizowania relacji motta z utworem. Zazwyczaj brak takich podstaw również wtedy, gdy motto obarczane jest zadaniami pozaliterackimi i służy np. przechytrzeniu cenzury[82].

Epigrafy sprawujące funkcję wskazania źródła oraz wyjaśnienia tytułu i/lub stanowiące zapośredniczony „cudzym słowem" autorski komentarz do utworu, czasem jego dewizę czy (jak mawiali romantycy) „godło" – mogą być wyzyskiwane zarówno jako synekdochiczne reprezentacje tekstów, z których zostały zapożyczone, jak i jako samowystarczalne, tj. radykalnie zdekontekstualizowane, całości znaczeniowe. W drugim przypadku aktywnością semantyczną względem interpretowanego tekstu odznacza się tylko odgrywający rolę motta fragment; tekst macierzysty nie jest włączany do intertekstualnej gry. Mam tu oczywście na myśli aktywność animowaną przez twórcę dzieła: „to on dokonuje wyboru tekstu, wyboru jego autora, wyboru funkcji, jaką pełnić będzie motto w jego dziele"[83].

Ów wyosobniony ze źródłowego kontekstu fragment ma często postać sentencji, a utwór może wówczas stanowić aprobatywne lub, co się zdarza rzadziej, polemiczne (jak w wierszu XXXII z cyklu *Lato 1932* Jarosława Iwaszkiewicza[84]) rozwinięcie konstytuującej ją myśli. Taki sentencjonalny charakter mają np. motta w powieściach Mario Vargasa Llosy. Uwzględnienie macierzystego kontekstu zdania obsadzonego w roli epigrafu w *Conversación en la Catedral*, nie wniosłoby do utworu peruwiańskiego pisarza żadnych istotnych treści. Sens motta zdradza autorską intencję kategorialną niesprowadzalną oczywiście do ogólnego Balzakowskiego projektu, ale niewątpliwie jakoś z nim skoligaconą:

„Aby być prawdziwym powieściopisarzem, trzeba zgłębić i ogarnąć całe społeczeństwo, gdyż powieść jest historią życia prywatnego narodów" – Balzac, *Małe niedole pożycia małżeńskiego*, przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya)[85].

Epigrafowi z *Pantaleón y las visitadoras* natomiast przydany został walor ironiczno-emblematyczny. Historię Panty Pantoja, bohatera tej powieści, można bowiem uznać za przewrotną ilustrację „tezy" zapożyczonej z *l'Éducation sentimentale* – utworu, z którym groteskowo-satyryczna wizja Llosy nie ma nic wspólnego:

Są ludzie, których jedynym zadaniem jest służyć za pośredników; przechodzi się po nich jak po mostach i idzie się dalej – Flaubert, *Szkoła uczuć*[86].

---

[82] Zob. M. P i e c h o t a, *op. cit.*, s. 108–109.

[83] *Ibidem*, s. 106. „Osobnym zagadnieniem pozostaje to, czy jest on w swym działaniu absolutnie wolny, czy też podlega pewnym naciskom, ciśnieniu tradycji, wreszcie pewnym obyczajom, modzie charakterystycznej dla danego okresu, życia literackiego epoki", j.w.

[84] Zob. H. M a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 56.

[85] Cyt. wg wydania polskiego: *Rozmowa w „Katedrze"*, przeł. Z. Wasitowa, Warszawa 1976, s. 5.

[86] Cyt. wg *Pantaleon i wizytantki*, przeł. C. Marrodàn Casas, Warszawa 1976, s. 7.

Aspektowej mediacji źródłowych tekstów wymagają motta do *Les Liaisons dangereuses* i do *La Peste.* W powieści Pierre'a Choderlosa de Laclos poprzedzający tekst cytat z dwuznacznej – mistyfikującej atrybucję utworu – przedmowy do *Julie, ou la Nouvelle Heloïse* informuje o gatunkowym charakterze intertekstualnej relacji i wskazuje pośrednio na fikcyjność korespondencji, rzekomo tylko zebranej przez rzeczywistego autora występującego tu w podwójnej roli „nakładcy" i redaktora[87].

Patrzyłem na obyczaje epoki i ogłosiłem te listy.
Przedmowa do *Nowej Heloizy*
J. J. Rousseau[88]

Porównanie obu epistolarnych powieści niewątpliwie wzmacnia wymowę motta sprawiającego, że *Niebezpieczne związki* jawić się mogą jako ironiczna replika sentymentalno-moralizatorskiego dzieła Rousseau. Wiedza o szczerym podziwie i szacunku, jaki żywił Laclos dla autora *Julii*, skłania do uważniejszego zastanowienia się nad celem tej ironii.

Intencję kategorialną, tj. informację o fikcyjności i paraboliczności ujawnioną w sentencjonalnym fragmencie z Daniela Defoe wprowadzającym do *Dżumy*, można rozpoznać na podstawie tegoż fragmentu.

Jest rzeczą równie rozsądną ukazać jakiś rodzaj uwięzienia przez inny, jak ukazać coś, co istnieje, przez coś innego, co nie istnieje. Daniel de Foe[89].

Przywołany w epigrafie cytat pochodzi z jednej z przedmów do *The Life and Strange Surprizing of Robinson Crusoe*, ale nazwisko cytowanego autora w połączeniu z antycypującym bezpośredni przedmiot przedstawienia tytułem odsyłają do innego dzieła Defoe – do *A Journal of the Plague Year*. Jednakże żaden z tych tekstów nie stanowi dla powieści Camusa zaktywizowanego semantycznie odniesienia.

Z inną sytuacją mamy do czynienia wtedy, gdy cytowany w motcie fragment obcego tekstu jest jego synekdochiczną (*pars pro toto*) reprezentacją, tzn.:

[j]eżeli składnikiem dopełniającym i precyzującym treść utworu zapożyczającego jest nie tylko samo motto, lecz również i to, co z mottem jako elementem strukturalnym tekstu zapożyczającego było immanentnie związane, wówczas stają się na równi ważne relacje między trzema tekstami. Ten fakt zobowiązuje interpretatora utworu zapożyczającego do wyjaśnienia indywidualnego sensu tego dzieła na tle i w relacji do tekstu, z którego pochodzi motto[90].

Tak jest m.in. w przypadku *Prochów. Upadku domu Lorisów.* Motto – krótki, składający się z fragmentów dwu zdań cytat z ostatniego akapitu *The Fall of the House Usher* nie ma charakteru sentencjonalnego. Spełnia ono przede wszystkim funkcję podtrzymy-

[87] Zob. Ch. D e L a c l o s, *Préface du rédacteur*, [w:] *Les Liasons dangereuse*, Paris 1961.

[88] Cyt. wg *Niebezpieczne związki czyli Listy zebrane w jednym społeczeństwie a ogłoszone ku nauce innych*, przeł. T. Żeleński (Boy), uzup. przekł., posł. A. Siemek, Warszawa 2001, s. 8.

[89] Cyt. (a zatem i grafia nazwiska autora) wg A. C a m u s, *Dżuma*, przeł. J. Guze, [w:] i d e m, *Obcy. Dżuma. Upadek*, Kraków 1972, s. 93.

[90] T. C i e ś l i k o w s k a, *op. cit.*, s. 129. Zob. też przedstawione tu analizy funkcji pełnionych przez epigrafy w kilku dwudziestowiecznych utworach prozatorskich.

wania ważności tytułowego odniesienia do utworu Poego[91], przywoływanego zresztą kilkakrotnie, mniej lub bardziej jawnie, w samym tekście. Jako potwierdzenie przypisanego tytułowi zadania antycypacji finalnego zdarzenia objawić się jednak może dopiero po rozpoznaniu najbliższego kontekstu cytowanego w epigrafie urywka. „The storm was still abroad in all its wrath... The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon..." to fragment opisu scenerii, w której dokonała się zagłada siedziby Usherów. Zamknięcie ostatniego zdania *Prochów* powtórzeniem sekwencji *blood-red moon* kończącej motto spina je z tekstem mocną kompozycyjno-semantyczną klamrą.

Niepokojące podobieństwo obrazów upadku domów w obu opowiadaniach, możliwe do wyjaśnienia w planie konstrukcji literackiej jako oczywista stylizacja, zostaje przedstawione przez homodiegetycznego narratora opowieści włoskiej – świadka pochłonięcia *Villa Toscana* przez ogień i wodę – jako odkrycie podobieństwa. Wieńczącej opis konstatacji tego podobieństwa, sprawiającego, że *quasi*-rzeczywiste zdarzenie staje się niemal kopią literackiego pierwowzoru, nie towarzyszy jednak zdziwienie.

> Dom obsuwał się, a w górze na niebie, jak w *Upadku domu Usherów*, przebił się na krótko przez chmury czerwony księżyc, blood-red moon[92].

Takie właśnie ostateczne spełnienie ciążącego nad Lorisami „wyroku" było ustanowione z góry, a uprzedzały o nim tytuł, motto i cała sieć bliższych i dalszych analogii z historią domu Usherów. Ta sieć, którą autor oplątał przedstawione postaci, miejsca, zdarzenia i ich sensy, sprawia, że wskazany w motcie utwór postrzegamy jako niezwykle ważne, choć oczywiście nie jedyne, narzędzie integrowania znaczeń opowiadania. Pokrewieństwa tyczące powierzchni zjawisk (wygląd *Villa Toscana*, czyli domu Lorisów położonego na Panarei, z zapowiedzią ruiny tkwiącą w jej pretensjonalnych architektonicznych szczegółach; bliźniacze podobieństwo Lorisa i jego żony Mariny; jej dziwna śmierć i pośmiertny „powrót"; charakter przyjaźni Lorisa z narratorem; czerwonawy księżyc nad Panareą; urny z prochami członków rodziny składane w podziemiach willi czy wreszcie kompozycja i sytuacja narracyjna), zarówno te rejestrowane przez narratora, jak i pozostawione domyślności czytelnika, stanowią tu znak więzi głębszych: stopniowo odsłanianych – tematyzowanych lub tylko sugerowanych w narracyjnym komentarzu. Najogólniej mówiąc dotyczą one nieuchronności i nieprzejrzystości czy niewytłumaczalności, niezawinionego tragicznego losu rozumianego jako przeznaczenie[93]. Podobnie rozpoznane zarówno przez narratorów, jak też przez bohaterów tytułowych, spełnia się ono

---

[91] Odniesienia nieco zatartego za sprawą autorskiej decyzji, by oryginalne '*fall*' zastąpić słowem 'upadek', a nie 'zagłada' – tak, jak to zaproponowali autorzy dwu przekładów opowiadania Poego: S. Wyrzykowski i B. Leśmian. Czytelnicy polscy przyzwyczaili się do bardziej dramatycznej (romantycznej?) wersji tytułu, *Zagłada domu Usherów*. Loris, bohater *Prochów* natomiast, tłumacząc *The Fall of the House of Usher* na język włoski „posłużył się słowem *La Rovina*, ruina, zamiast *La Caduta*, upadek" (G. Herling-Grudziński, *Prochy. Upadek domu Lorisów*, [w:] idem, *Opowiadania zebrane*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1999, s. 129; podkr. moje). Ta uwaga narratora może świadczyć o tym, że użycie słowa 'ruina' – zamiast trwania przy odpowiedniku leksykalnym najbliższym oryginałowi, ale słabiej, jak się wydaje, nasyconym emocjonalnie – wnosi do sensu utworu pewien semantyczny naddatek.

[92] *Ibidem*, s. 155.

[93] Zob. *Rozmowa XXIII: „Prochy. Upadek domu Lorisów"*, [w:] G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997.

w obu opowiadaniach z taką samą nieubłaganą konsekwencją mimo całkiem różnych miejsc, warunków, okoliczności i motywacji przedstawionych zdarzeń.

Odmienny wątek myślowy, nie mający wyraźnego związku z *The Fall of the House Usher*, zapowiedziany jest przez tytuł główny opowiadania Herlinga-Grudzińskiego. Nazwa *Prochy*, konotująca temat śmierci i stosunku do śmierci, skupia naszą uwagę na trzykrotnym akcie kremacji, której poddane zostały najpierw zwłoki Iriny, zmarłej w Indiach kalekiej córki pary bohaterów, a potem – zgodnie z ich wolą – Mariny i Lorisa. Ta decyzja ma charakter symboliczny. Kryje się w niej bowiem nadzieja, że utracone za życia więzi (ostateczny upadek domu Lorisów to przypieczętowanie stopniowego upadku rodziny) można ocalić przez przeniesienie ich w jakiś inny, duchowy czy nadprzyrodzony wymiar, którego „obecności", tajemnej, osobliwej, a zarazem dziwnie naturalnej, pozbawionej romantycznej aury niesamowitości czy grozy, raz po raz doświadcza protagonista-narrator opowiadania, co zresztą, po śmierci Mariny, staje się przedmiotem zazdrości Lorisa. Nazwa *Prochy* otwiera zatem sensy (tu tylko wstępnie obrysowane bez próby pogłębionej analizy) w gruncie rzeczy obce intertekstowi wymienionemu w podtytule. I choć niepodobna doszukiwać się w niej najważniejszego i niezawodnego klucza do semantyki utworu, to zlekceważenie tego kierunku interpretacji, który został podpowiedziany w tytule głównym, oznaczałoby rozminięcie się ze znaczącym aspektem autorskiej intencji.

Ze względu na charakterystyczną dla organizacji znaczeniowej *Prochów. Upadku domu Lorisów* niekoncentryczność – będącą swoistą odmianą dygresyjności, polegającą na wpisaniu w strukturę opowiadania kilku różnych, na pozór luźno powiązanych ze sobą tematów i problemów – jego tytulatura i motto stanowią ważny instrument scalania sensów tekstu i ustanawiania hierarchii ich ważności. Perytekstom tym przypisać można ponadto jeszcze jedną funkcję; jej aktywnością naznaczone są zwłaszcza epigrafy poprzedzające teksty utworów lirycznych. Chodzi tu o wprowadzenie określonej aury emocjonalnej, specyficznego nastroju rzutującego na odbiór dzieła.

Omówione tu pokrótce peryteksty nie wydają mi się szczególnie wdzięcznym przedmiotem rozważań teoretycznych. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że do rozpoznań już na ich temat poczynionych niewiele można wnieść nowego. Celem moim było przede wszystkim ukazanie ich jako miejsc, w których „interpretatorzy szukali śladów prowadzących do intencji" – niekoniecznie nazywając intencją cel swoich poszukiwań – oraz próba odpowiedzi na pytanie, czy i w jakiej mierze nazwisko autora, datowanie, tytuł i motto nadal mogą służyć temu celowi? Co do tytułu i motta, warto na koniec jeszcze raz podkreślić ich szczególny charakter. Spośród innych elementów aparatu perytekstualnego wyróżnia je to, że zarazem wspomagają interpretację tekstu (jeśli autor powierza im takie zadania) i same wymagają interpretacji. Interpretacja jest oczywiście naturalną formą obcowania z wszelkimi autokomentarzami – również tymi, które są zawarte w przedmowach, posłowiach, glosach czy rozmowach z… Ich tryb powiadamiania o intencjach jest jednak odmienny. Tutaj chodzi mi o założoną w przypadku wypowiedzi tytułowej oraz motta konieczność i jawność procedur interpretacyjnych, a w związku z tym o szczególny status tego, co w okołointencyjnym dyskursie nazywane bywa „dowodami" intencji, uzyskiwanymi w wyniku tych procedur.

Przypisy

W porównaniu z rolą przyznawaną w interpretacji dzieła literackiego tytułom i epigrafom (przynajmniej niektórym), możliwości przypisów są w tym względzie znacznie bardziej ograniczone. Wiąże się to przede wszystkim z rodzajem zamieszczanych w nich informacji oraz z punktową odnośnością do poszczególnych miejsc tekstu, a nie – jak w przypadku pozostałych elementów aparatu perytekstualnego – do całości lub części wyraźnie wyodrębnionych kompozycyjnie. Ponadto autorzy opatrują swoje utwory przypisami stosunkowo rzadko. Tej formie ich komentowania nie sposób zatem przyznawać istotnego miejsca w ogólnych rozważaniach na temat sposobów komunikowania intencji. Zamierzam jednak poświęcić przypisom więcej uwagi niż pozostałym elementom perytekstu, ponieważ stanowią one obszar najbardziej chyba zaniedbany w refleksji badawczej[94]. Istnieją przypadki, w których merytoryczna różnica między przypisami a ciągłym dyskursem perytekstualnym zaciera się, pozostając jedynie kwestią formy komentarza.

Problem przynależności przypisów do tekstu literackiego kilkakrotnie pojawiał się w okołointencyjnej dyskusji. Moja propozycja rozumienia ich statusu nie odbiega od porządku przyjętego wcześniej. Przypisy stanowią integralną część tekstu, jeśli zostały skonstruowane tak, że można je uznać za wytwór fikcjonalnego podmiotu oraz jeśli są jednym z narzędzi autorskiego komentarza w utworach dających się opisać formułą autotematyzmu *sensu stricto*[95] – jak np. *Uwagi do „Pałuby"*[96].

Przypisy o atrybucji fikcyjnej stanowią najczęściej pomocniczy środek strategii fingowania autentyku, realizowanej przy udziale fingowanych perytekstów. Gdy w roli ich

---

[94] Najwięcej bodaj uwagi, oprócz G. G e n e t t e'a (zob. *Les notes*, [w:] *Seuils*), poświęcił autorskim przypisom do utworów literackich – ich historii, morfologii, funkcjom – H. M a r k i e w i c z w artykule pod skromnym tytułem *Nieco o przypisach* ([w:] *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004), dotyczącym obecności tego elementu paratekstu w literaturze polskiej. Znacznie więcej napisano o przypisach w literaturze naukowej (zob. *ibidem*, przypis 28, s. 73). Zob. też: B. M a z u r k o w a, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Kniaźnina (na tle porównawczym)*, zwłaszcza rozdział – *Funkcje przypisów i adnotacji do „Wierszy" i „Poezji" Kniaźnina oraz dzieł innych pisarzy polskich drugiej połowy XVIII wieku*; J. R y b a, *Stanisław Trembecki – mistrz przypisu*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami…* W Polsce historia uzupełniania przypisami dokumentarno-faktograficznymi własnych utworów literackich zaczyna się w XVII w. W stuleciu następnym była to praktyka niemal powszechna. Autorzy objaśniali wszystko to, co mogłoby utrudnić odbiorcom zrozumienie tekstu (a więc nie tylko obce lub rzadkie słowa i wyrażenia oraz aluzje, ale też alegorie i tropy); wprowadzali niezbędne informacje historyczne, geograficzne, przyrodnicze; w przypisach pojawiły się też – co wówczas stanowiło *novum* – elementy polemiki literackiej i (zwłaszcza u Kniaźnina i Trembeckiego) autokomentarze tyczące okoliczności powstania, literackich źródeł utworów i ich poetyki.

[95] W odróżnieniu od autotematyzmu „fingowanego", gdzie prezentowane są pisarskie działania wyłącznie postaci fikcyjnych. Zob. B. B a k u ł a, *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, s. 59–63.

[96] Pewien problem, ze względu na wprowadzenie do przestrzeni tekstu, mogą sprawiać komentarze S. T. Coleridge'a do *The Rime of the Ancient Mariner*. G. G e n e t t e (*op. cit.*, s. 306) uważa, że te dziwne adnotacje do poszczególnych ustępów poematu „względnie późne (1817) i wprowadzone zapewne po to, by rozjaśnić zamysł narracyjny, uznany przez Wordswortha za niezrozumiały, nie są tak naprawdę przypisami, ale raczej rodzajem marginesowych śródtytułów zapowiadających kolejne epizody opowieści". Owe adnotacje bardziej jednak odpowiadają formule argumentu, od którego różnią się tylko miejscem, w którym figurują: obok tekstu „właściwego", równolegle z nim, a nie na początku wyraźnie wyodrębnionych części (w tym wypadku – pieśni).

autora obsadzony jest rzekomy wydawca lub redaktor „dziennika", „pamiętnika" czy „zbioru listów", owe peryteksty stają się *quasi*-perytekstami. Z przypisami pseudoedytorskimi, wchłoniętymi przez tekst, a zatem w zasadzie pozbawionymi właściwości przysługujących granicznym wypowiedziom odautorskim, mamy np. do czynienia w *Julie ou la Nouvelle Héloise.* Jednakże, pozorując przynależność tych przypisów do perytekstu wydawniczego, Rousseau wykorzystuje je m.in. do wygłaszania własnych opinii na temat różnych krajów, narodowości, języków, obyczajów czy religii oraz do komentowania wypowiedzi postaci, ich uczuć, zachowań, poglądów[97] i – przy okazji – do swoistej, niekiedy konfidencjonalnej, autoprezentacji[98]. Przypisy stają się zatem miejscem i sposobem przemycania uprzywilejowanego dyskursu auktorialno-narracyjnego do formy epistolarnej. Mamy tu do czynienia z kontrabandą szczególną, bowiem relacja „wydawca" – *dramatis personae* jest niekiedy wypierana przez relację autor – czytelnik[99]. Z jednej strony rola narratora-wydawcy jest niewątpliwie rolą fikcyjną[100]; z drugiej zaś (podobnie jak w przypadku niektórych wypowiedzi *quasi*-prefacjalnych) maska wydawcy nie uniemożliwia traktowania pewnych informacji podanych w przypisach jako zewnątrztekstowego komentarza autorskiego, co w *Julie ou la Nouvelle Héloise* podtrzymuje chwiejny – co najmniej dwuznaczny – status tego elementu paratekstu. Analogiczną rolę odgrywają przynajmniej niektóre przypisy „redaktora" w *Niebezpiecznych związkach.* Po dziś dzień toczą się spory o to, czy zasadne jest traktowanie zawartych w nich kwalifikacji i sugestii ocen moralnych jako reprezentatywnych dla stanowiska samego Laclosa.

Quasi-paratekstualny charakter mają też na przykład, uzasadnione eseistyczną stylizacją, przypisy narratora w opowiadaniach Jorge Luisa Borgesa: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *Biblioteka Babel*, *Pierre Menard, autor Don Kichota.* Podobnie jak w tekstach dyskursywnych – a inaczej niż w przypadku form mimetycznych odwołujących się serio

---

[97] W ten sposób osłabia – podobnie jak inni siedemnasto- i osiemnastowieczni twórcy powieści w listach – wiązaną z rezygnacją z rozstrzygającego głosu narratorskiego wartość wielogłosowości i zespoloną z nią perspektywę wieloznaczności oraz problematyczności świata przedstawionego. Np. po uwadze Saint-Preux o Szwajcarii jako kraju pełnym jeszcze prostoty („pays simple encore") „wydawca" i zarazem „redaktor" protestuje: „Simple! Il a donc beaucoup changé" (J. J. R o u s s e a u, *Julie ou La Nouvelle Heloïse*, [w:] *Oeuvres Complètes*, Paris 1961, vol. II, s. 448; polskie wydanie powieści nie zawiera pseudoallograficznych przypisów – zob. *Nowa Heloiza*, przeł. i oprac. E. Rzadkowska, Wrocław 1962). W innym miejscu zgadza się z bohaterem, rozpoznawanym jako autorskie *alter ego*; komentarz do spostrzeżenia Saint-Preux na temat przepychu [*la magnificence*] rozpoczyna od deklaracji: „Cela me paroit incontestable" (*Julie*, s. 546). Nie zgadza się natomiast z Julią, gdy ta przekonuje, że „mémoire et [...] jugement" to jakości „différentes et presque [...] contraires"; w przypisie czytamy: „Cela ne me paroit pas bien vû. Rien n'est si nécessaire au jugement que la mémoire [...]" (*ibidem*, s. 579).

[98] Za przykład może tu posłużyć następująca uwaga do jednej z wypowiedzi Julii: „Femme trop facile, voulez-vous savoir si vous êtes aimée? Éxaminez votre amant sortant de vos bras. Ô amour! Si je regrette l'âge où l'on te goute, ce n'est pas pour l'heure de la joüissance; c'est pour l'heure qui la suit" (*ibidem*, s. 149).

[99] Zob.Y. S é i t é, *La note infrapaginale est-elle une forme brève? Le cas de Rousseau „editeur" de „Julie"*, [w:] *La Forme brève*, textes recueillis par S. Messina, Paris 1996, s. 189.

[100] Szczególnie wyraźną w tych przypisach, w których czytelnicy informowani są o listach brakujących (zaginionych), czy poczynionych przez „wydawcę" skrótach. Pseudoallograficzne adnotacje do udostępnianych publiczności – rzekomo znalezionych lub powierzonych – prywatnych dokumentów mogą też zawierać *quasi*-dokumentarne uwagi o przywoływanych w nich miejscach, osobach i faktach, lub o nieczytelnych czy skreślonych fragmentach rękopisu. Zob. podobne rozwiązania w powieściach Richardsona, Laclos, Senancoura, Bernatowicza, Bernanosa, Sartre'a, Bartha i wielu innych autorów.

lub z intencją parodyjną do kategorii autentyku – te pseudoauktorialne przypisy nie rozrywają porządku narracji, ponieważ jako swego rodzaju uzupełnienie czy modulacja tekstu głównego mogłyby być do niego, jako dłuższe wtrącenia, wprowadzone w nawiasie lub przy użyciu myślników. Odsyłacze bibliograficzne natomiast nie kłócą się z dyskursywną formą wypowiedzi.

Pozostańmy w kręgu literatury argentyńskiej: w dającym się opisać ogólną formułą *science fiction* opowiadaniu Julio Cortazara *Zakład oczyszczania gwiazd* przypisowi narratora zredagowanemu w trybie naukowej notatki o astronomicznym odkryciu towarzyszy emocjonalna eksklamacja i komentarz obnażający pozór owego odkrycia[101]. I ten przypis można sobie wyobrazić w postaci interpozycji, a więc jako część tekstu właściwego.

Z odmienną – manifestacyjnie paratekstualną – sytuacją mamy do czynienia wtedy, gdy autorskie adnotacje lub punktowe objaśnienia o charakterze dyskursywnym towarzyszą tekstom fikcjonalnym wolnym od wspomnianych stylizacji. Jak zauważa (powołujący się m.in. na praktyki znane z utworów Fieldinga, Walter Scotta, Hugo, Stendhala[102], Balzaka i Flauberta) Genette, „przypisy tego typu [...] odnoszą się najczęściej do tekstów, których fikcjonalność jest bardzo »zanieczyszczona«, silnie naznaczona referencją historyczną, a niekiedy refleksją filozoficzną [...]"[103]. Przypisy takie – „bardziej dokumentarne, niż interpretacyjne"[104] – rzadko mogą służyć jako bezpośrednia informacja o semantycznej intencji autora[105]. Deklarację tego rodzaju zawiera na przykład wyjaśniająca tytuł nota, jedyna zresztą w powieści, jaką Emil Zola wprowadził w finale *Germinal*[106].

Charakter niemal wyłącznie dokumentarny mają, w zamyśle uwierzytelniające historyczne tło utworów, *Przypisy* i *Przypisy historyczne* dołączone przez Mickiewicza do

---

[101] Zob. J. C o r t a z a r, *Zakład oczyszczania gwiazd*, przeł. Z. Chądzyńska, [w:] *Opowiadania zebrane*, przeł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999, s. 104.

[102] Przypisy w powieściach Stendhala, w których aż się roi od autorskich interwencji wewnątrztekstowych – wykorzystywanych m.in. w celu odgradzania się od wszelkich ryzykownych politycznie czy moralnie opinii i działań bohaterów – pełnią przede wszystkim ironiczno-asekuracyjne funkcje dublowania, a przez to wzmacniania owych antyliberalnych deklaracji składanych, na wszelki wypadek, również w przedmowach.

[103] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 305.

[104] *Ibidem*, s. 306.

[105] Taki nadzwyczaj rzetelnie historyczno-dokumentarny charakter mają *Przypisy* do *Pamiętników Hadriana* M. Yourcenar, ujęte w formę kilkustronicowego ciągłego tekstu, umieszczonego na końcu książki – po *Zapiskach do „Pamiętników Hadriana"*, również zawierających odniesienia tego typu, obok m.in. opowieści o genezie utworu, podpowiedzi i wyjaśnień wprost tyczących wyboru tematu, techniki narracyjnej, stylu i gatunku wypowiedzi (pamiętnik w formie listu) oraz czytelnych poszlak wskazujących na jej cząstkowe sensy. *Przypisy* te z pewnością nie wyjawiają intencji semantycznych, stanowią jednak nieodzowną – z punktu widzenia autorki w nich zarysowanego, którego obraz uzupełniają informacje z *Zapisków* – ramę dla podstawowej intencji kategorialnej (wszak mamy tu do czynienia ze szczególną postacią powieści historycznej), w której są one osadzone. Nietypowa forma tego perytekstu to najprawdopodobniej konsekwencja źródła inspiracji. M. Y o u r c e n a r (*Pamiętniki Hadriana*, przeł. H. Szumańska-Grossowa [*Zapiski do „Pamiętników Hadriana"* przeł. K. Dolatowska], Warszawa 1988, s. 295; podkr. moje. Por. *Carnet de notes*, [w:] *Mémoires d'Hadrien*, Paris 1971) stwierdza, że stosuje się „do obyczaju Racine'a, który w p r z e d m o w a c h do swoich tragedyj starannie wylicza swoje źrodła", a nie do praktyk tych autorów, którzy wprowadzali punktowe adnotacje do wybranych miejsc tekstu.

[106] Zob. E. Z o l a, *Germinal*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1976, s. 518.

tekstu *Grażyny*[107], *Objaśnienia* do *Konrada Wallenroda,* III części *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, przypisy Norwida do *Coś Ty Atenom zrobił, Sokratesie.* Niemalże samodzielna wartość przysługuje różnotematycznym esejom (wykładającym kulturowo-historyczne tło dramatu), które wraz z krótkimi objaśnieniami typu „*Proh Jupiter!* »Ach, Jowiszu!« – zwykły wykrzyknik u Rzymian" złożyły się na *Przypiski autora* do *Irydiona*[108]*.* Inaczej rzecz się ma z autorskimi adnotacjami do *Marii.* Oprócz eksplikacji tyczących m.in. znaczenia pojedynczych słów i wyrażeń, tatarskich metod walki i sposobów mylenia pogoni, kulinarnych upodobań przodków oraz literackich źródeł niektórych figur – Malczewski wzbogaca tu pewne obrazy odesłaniem do odpowiednich przedstawień plastycznych, a inne tłumaczy, odwołując się do własnego doświadczenia[109].

Za szczególnie ważne, co podkreślali interpretatorzy poematu, uznać trzeba *Przypis 4 [w. 231–232]* rozjaśniający wersy: „A że nad przepych świata i blasków pozory / Widniejsze pióra białe zniżonej pokory" i *Przypis 9 [w. 911–912]* odnoszący się do ustępu: „Czy struny natężone tkliwych władz wysnuciem, / Tknięte ręką Nieszczęścia, zabrzmiały przeczuciem"[110]. Pierwszy z nich zawiera opis wzniosłych doznań poety na szczycie Mont Blanc, gdzie „wszystko, co dziełem człeka znika przez swą małość", zaś różnica „dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów [...] nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika"[111]. W drugim Malczewski broni profecji i innych pozarozumowych form poznania. Przypis ten zakończony jest – korespondującym z mottem, jakim opatrzona została *Pieśń I*[112] – wezwaniem do „Fizyków i Metafizykow [...], do których powiedzieć by można z Shakespearem: *There are more things in heaven and earth, than are dreamt of in your philosophy.* Są rzeczy na ziemi i w niebie, o których wam się ani marzy w waszej filozofii"[113].

Te dwa przypisy, wykraczając poza walterskotowską dbałość o realia historyczne, poza manierę budowania „kolorytu lokalnego", mają swój ważny udział w kierowaniu uwagi czytelników ku mistycznym motywom poematu, związanym z doświadczaną przez bohaterów mroczną irracjonalnością ludzkiej kondycji, z obrazem ontologicznej nieprzejrzystości świata, z metafizycznym oraz egzystencjalnym fatalizmem.

---

[107] Jak w większości słabych mistyfikacji, perytekst ten w bardzo ograniczonym stopniu współtworzy konwencję rękopisu spisanego przez jakiegoś nieznanego autora, który „był naonczas w mieście".

[108] Wyróżnia się tu zwłaszcza mocny retorycznie przypisek-esej 14, poświęcony Heliogabalowi, zawierający słynne, oparte na adiekcji, wyzwalające efekt ironiczny, powtórzenia formuły: „I żeby się nie nudzić" (Z. K r a s i ń s k i, *Irydion*, oprac. W. Kubacki, Wrocław 1967, s. 177–183).

[109] Np., gdy w *Przypisie 5 [w. 336]* (A. M a l c z e w s k i, *Maria. Powieść ukraińska*, wprow. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1995, s. 161) opowiada: „zdarzyło mi się widzieć szczególną w tym rodzaju pamiątkę" – chodzi o turecką szablę z napisem z Koranu i wizerunkiem „N. S. Panny". Bez tego przypisu, zauważa J. Ł a w s k i (*Malczewski – Iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca*, [w:] j.w., s. 105, przyp. 56), „wersy poematu mówiące o tej niezwykłej broni w rękach (!) miecznika byłyby niezrozumiałe". A oto rzeczone wersy: „Ha – toć i mnie szabla nie czczym tylko blaskiem / I mignie mu pod oczy święconym obrazkiem" (s. 124).

[110] A. M a l c z e w s k i, *op. cit.*, s. 131, 141, 160, 162.

[111] *Ibidem*, s. 160–161.

[112] „Wszystko się dziwnie plecie / Na tym tu biednym świecie: / A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić, / I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić" (J. K o c h a n o w s k i, pieśń IX, *Pieśni*, ks. I).

[113] A. M a l c z e w s k i, *op. cit.*, s. 163.

Jedyną wartością, która się ostać może w świetle wypowiedzi [...] poematu, jest pokora wobec tajemnicy boskich wyroków. Religijno-mistyczny ogląd świata, uwierzytelniony poza tekstem utworu autorskimi przypisami, każe odrzucić jako pozór wszystko, co tworem „dumy lub dowcipu człeka". Przy tak pesymistycznej ocenie wartości życia śmierć byłaby pożądanym wyzwoleniem – i taka możliwość rysuje się w postawie Marii.

Na tym gruncie wyrasta światopogląd tragiczny, ujawniający bezradność człowieka, kruchość dostępnych mu wartości wobec okrucieństwa losu i Boga[114].

Przedmiotem osobnej uwagi Genette'a są różnice w statusie autorskich odsyłaczy w utworach fikcji „czystej" i „nieczystej". Parafrazując słynne Stendhalowskie porównanie[115], autor *Seuil* zastrzega (z właściwą sobie retoryczną dezynwolturą):

Im bardziej powieść uwalnia się od swego drugiego planu historycznego, tym bardziej auktorialny przypis może się wydawać dziwacznym lub transgresywnym wystrzałem z referencjalnego pistoletu w czasie fikcjonalnego koncertu[116].

Genette nie podaje jednak wyrazistych przykładów takich utworów, w których przypisy, stanowiąc niewątpliwy element paratekstu (a nie *quasi*-paratekstu), brutalnie rozrywają porządek opowiadania. Do dzieł „czystej fikcji" można by zaliczyć na przykład *Opowieści Gabriela Medrano* Julio Cortazara. Pierwszy akapit jednej z nich, zatytułowanej *Powrót z nocy*, opatrzony jest – opartą na chwycie *praeteritio* – adnotacją o celowo (jak wolno przypuszczać) niejasnej atrybucji: można ją przypisać zarówno podmiotowi tekstowemu, jak i empirycznemu. Adnotacja ta, funkcjonalnie bliższa przedmowie lub posłowiu niż przypisowi, mając charakter autotematyczny, a zatem autoreferencjalny, wyraźnie odcina się od iluzyjnego porządku narracji, ale nie razi swoją względem niego obcością z racji dobrze już oswojonej metatekstowej konwencji i konfesyjnego tonu[117].

Od instancji nadrzędnej w stosunku do narratora pochodzą, jak się zdaje, przypisy w – przywołanym przez Genette'a – *Watcie* Becketta. I tu nie sposób jednak rozstrzygnąć, czy rzeczywiście zasadne jest uznanie ich za bezpośredni wyraz interwencji samego autora. Genette twierdzi, że to właśnie autor poprawia narratora i demonstruje w ten sposób swoją władzę nad tekstem (?), redagując odsyłacze typu: „Podane tu liczby nie są poprawne. Dalsze obliczenia są tym samym podwójnie błędne"[118].

---

[114] M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, nr 1, s. 88 [podkr. moje]. Zob. też H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, [w:] A. Malczewski, *op. cit.*

[115] Po raz pierwszy wprowadzone w *Armancji*, powtórzone w *Czerwonym i czarnym* oraz w *Pustelni parmeńskiej* – dotyczyło ono m.in. krytyki efektów, jakie daje wprowadzanie do utworów literackich polityki.

[116] G. Genette, *op. cit.*, s. 307.

[117] Oto tekst tego przypisu (J. Cortazar, *Powrót z nocy*, przeł. M. Jordan, [w:] idem, *Opowiadania zebrane*, s. 65): „Rozumiem, że ta opowieść wymaga odpowiedniego preludium w tonie, jaki angielscy powieściopisarze nadają swoim powieściom grozy; jakiegoś mrocznego akordu, który przeniknąłby aż do istoty rzeczy; jakiegoś sinego światła. Trzeba by również szczegółowo wyjaśnić charakter mojej choroby serca oraz to, że może przyjść taka noc, w której nagle zastygnę z ostatnim grymasem przyklejonym do twarzy jak z maską. Ale ja utraciłem wiarę w słowa i literackie wstępy i sięgam już tylko do języka, aby o tym wszystkim opowiedzieć (przyp. aut.)". Informacja w nawiasie pochodzi od tłumaczki.

[118] S. Beckett, *Watt*, przeł. M. Kędzierski, Bydgoszcz 1993, s. 92.

Jeżeli jednak przyjmiemy, zgodnie z zapisaną w tekście deklaracją, że tym, kto mówi w utworze jest niejaki Sam – rekonstruujący w porządku chronologicznym, w części tyczącej Watta i pana Knotta oraz jego otoczenia, achronologiczną, zawierającą liczne przytoczenia wypowiedzi postaci, opowieść usłyszaną od Watta, ale też (choć dopiero od momentu ujawnienia się) swoiście interpretujący tę opowieść, charakteryzujący opowiadacza, komentujący powieściowe „fakty" – to teza o autorskiej atrybucji wszystkich przypisów stanie pod znakiem zapytania. Są wśród nich bowiem takie (jak ten cytowany powyżej), które z powodzeniem uznać można za wypowiedź narratora; są też takie, które budzą wątpliwości. Chodzi tu o przypisy ujawniające czynności kreacyjno-redakcyjne, odsłaniające literacki status prezentowanego tekstu, zawierające zwroty do czytelnika i tłumaczące wyrażenia obcojęzyczne[119]. Narrator *Watta* takich kompetencji nie posiadał. Kto w takim razie jest odpowiedzialny za ni stąd, ni zowąd (wcześniej nie było w tekście mowy o żadnym manuskrypcie), na dwu sąsiadujących ze sobą kartkach wprowadzone, nawiasowe uwagi: „*Hiatus* w manuskrypcie" i „Manuskrypt nieczytelny"?[120]

Zważywszy, z kolei, na imię narratora, można by rzec, że to sam autor[121] odgrywając różne, zazwyczaj rozdzielane, role – rolę redaktora w tekście, rolę operującego różnymi formami osobowymi narratora wewnątrz fikcyjnego świata, a poza nim co najmniej podwójną rolę narratora i autora – ukazuje złudność hierarchicznych ujęć tych instancji nadawczych, a tym samym kwestionuje ontologiczne wyznaczniki fundamentalnych kategorii literackich.

Przypisy – ich atrybucja, zawartość, konstrukcja – to w *Watcie* kwestia peryferyjna. Za „dziwaczne", że powtórzę za Genette'em, można je uznać tylko wtedy, gdy taką samą kwalifikację nada się całej powieści. Wyróżniają się one przede wszystkim właściwością, którą określiłabym jako semantyczną, a ściślej, eksplikatywną niekonieczność. Pozornie służąc wyjaśnieniu, Beckettowskie przypisy niczego nie wyjaśniają, a jedynie pomnażają niewiadome. W przestrzeni perytekstu albo *quasi*-perytekstu (ostatecznie nie sposób tego rozstrzygnąć) powielane są, choć na mniejszą skalę, procedury podejmowane przez Sama i, przede wszystkim, przez Watta. Odpychający, samotny, zagubiony zarówno w siedzibie Knotta, jak i poza nią, posługujący się (czy raczej „mówiony") osobliwie ułomnym, prawie uniemożliwiającym komunikację językiem, komicznie niedorzeczny Watt nieustannie ponawia próby rozumienia, znalezienia sensu, przeniknięcia tajemnicy napotkanych osób, zdarzeń, przedmiotów, ale jego nominalne natręctwa ukazują, jak

[119] Np. (*ibidem*, s. 6, 91, 185, 216; 44; podkr. moje):"Wiele cennego miejsca, które inaczej by się zmarnowało, zaoszczędzono, w tym dziele, dzięki systematycznej eliminacji plerotycznego zaimka zwrotnego po czasowniku «powiedzieć», «rzec»"; „Hemofilia, podobnie jak powiększenie prostaty, jest schorzeniem wyłącznie męskim. Ale nie w tym dziele"; „Dla uwagi spostrzegawczego czytelnika, który ma trudności w zrozumieniu, jakim to sposobem owo ponawiane rozdziewanie i odziewanie pana Knotta, w koszulę i z koszuli nocnej, nie ujawniło Wattowi prawdziwego wyglądu pana Knotta, nie będzie chyba zbyt powierzchowne odnotować tu, że stosunek pana Knotta do własnej koszuli nocnej odbiegał od powszechnie przyjętego [...]"; „Poniższy materiał [*Addenda*], cenny i pouczający, powinien być sumiennie przestudiowany. Jedynie znużenie i odraza sprawiły, że nie włączono go do dzieła"; „Wyrażenie łacińskie oznaczające mniej więcej śmiech (*risus*) czysty (*purus*)".

[120] *Ibidem*, s. 209, 211.

[121] Sam – Samuel to jednak także ten, którego „imieniem jest Bóg", ostatni biblijny sędzia, prorok („widzący"). I takie skojarzenie może być brane pod uwagę.

głęboka jest przepaść między rodzącymi tylko słowa słowami a rzeczami, metodyczne zaś rozumowanie nigdy nie doprowadza go do żadnego wniosku, podobnie jak żadnej konkluzji nie zawierają nigdy przytaczane przez niego cudze opowieści. Sam – bardzo serio traktujący i rzekomo wyjaśniający doświadczenie Watta – zatrzymuje się w zasadzie na poziomie formy, w jakiej ten mu się objawia i w jakiej przedstawia owo doświadczenie. Watt i znaczenie opowieści o Watcie, Knotcie, Samie i innych pozostaną dla czytelnika tak samo nieprzeniknione, jak nieprzenikniony dla Watta musi pozostać Knott. Przypisy mają pewien udział w budowaniu tej „epistemologicznej farsy"[122].

W kontekście rozważań o przypisach jako miejscu wykorzystywanym niekiedy przez autorów do komunikowania ich intencji, mój przydługi wywód o odsyłaczach w *Watcie*, sprowokowany lapidarną przecież uwagą Genetta, nie znajduje – przyznaję – uzasadnienia. Być może ów wywód jest jedynie pretekstem do napomknienia, że to właśnie tę powieść zamykają słowa: *No symbole where none intended*. W *Posłowiu* do *Watta* tłumacz i znawca twórczości Becketta, Marek Kędzierski, proponuje – w trybie nieco zbliżonym do logicznych konstrukcji tworzonych przez Watta – różne, równie problematyczne, możliwości rozumienia tej wypowiedzi i jej funkcji w tekście. Z racji wielowykładalności jest ona „jako wypowiedź skierowana do czytelnika jakby miniaturą całej powieści *Watt*"[123]. Beckett umieścił ją na końcu *Addendów* (czyli dodatków uzupełniających tekst, załączników, przypisów) opatrzonych osobnym przypisem, w którym czytelnik nakłaniany jest do sumiennego przestudiowania przedłożonego w nich cennego i pouczającego materiału. Można oczywiście założyć, że do przypisu tego – tak samo jak inne zwodniczego, ludycznego – nie należy przykładać zbyt wielkiej wagi. I bez niego *Addenda* zajmują w *Watcie* pozycję szczególną[124], a wypowiedź: „żadnych symboli gdzie nie zamierzone", nie przesądzająca przecież niczego o ich istnieniu lub nieistnieniu, zajmuje szczególną pozycję w *Addendach.*

> Czy w słowach, które zamykają powieść, tłumaczy autor swoją intencję, czy też raczej tłumaczy się przed nami za to, że nas pobudził do domysłów, które ani nie zostaną potwierdzone, ani zaprzeczone? Wszystko to są wszakże nasze pytania. Co zaś w tych pięciu słowach wypowiada Beckett? Za co bierze odpowiedzialność? Cóż pewnego da się o tej wypowiedzi stwierdzić? Tylko to, że mamy do czynienia z warunkiem, ze sformułowaniem pewnej zależności: jeśli symbole nie są zamierzone, to ich nie ma[125].

Tylko tyle. Czy ze sformułowanej w ten sposób zależności można wyprowadzić (i przypisać Beckettowi) ogólny sąd o relewancji spełnionego zamierzenia – aktualnej intencji? Uzasadnienia dla podjęcia takiego ryzyka upatruję w poetyce *Watta*, słusznie uznanej za nader ważny etap Beckettowskich poszukiwań formy zdolnej do przedstawienia nieprzedstawialnego doświadczenia współczesności jako nieprzedstawialnego („nienazywalnego") właśnie; formy, która wymykając się interpretacji, nieustannie

---

[122] Filozoficzną satyrą i epistemologiczną farsą nazwali *Watta* krytycy. Zob. M. K ę d z i e r s k i, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 219.

[123] M. K ę d z i e r s k i, *Posłowie*, [w:] S. B e c k e t t, *op. cit.*, s. 250.

[124] Tłumacz, korzystając z sugestii Becketta, wyrożnił je przez opatrzenie szczegółowymi przypisami i komentarzami.

[125] *Ibidem.*

prowokuje do jej ponawiania. Bez uchwycenia tego istotnego składnika autorskiej intencji kategorialnej, charakteryzującego zresztą znaczącą część nowoczesnej literatury – bez rozpoznania jego twórczości jako wielkiej epistemologicznej metafory – pozostałaby ona czymś „dziwacznym" i komicznie niezrozumiałym.

O zaliczeniu *Watta* do czystych fikcji narracyjnych decyduje m.in. świat przedstawiony tej powieści – wolny od czasowych i przestrzennych odniesień do jakiejś rzeczywistości zewnętrznej. Jego doskonałe, demonstracyjne zamknięcie w konstrukcji zbudowanej ze słów uwidacznia się również w autoreferencjalnych przypisach[126]. Z oczywistą manifestacją paratekstualności mamy do czynienia w przypadku adnotacji dokumentarnych, uzupełniających teksty „czystej" poezji (niekoniecznie w sensie aż tak rygorystycznym, jaki nadali tej formule Mallarmé i Valéry). Akcentowana przez Genette'a przepaść między różnymi trybami autorskiej wypowiedzi – między trybem poetyckim, zapośredniczonym przez fikcjonalny podmiot i bezpośrednim trybem dyskursywnym – jawi się tutaj ze szczególną wyrazistością[127].

Najgłośniejszym w literaturze światowej utworem poetyckim opatrzonym przypisami autora pozostaje nadal *The Waste Land.*

> Znalazły się one w książce dość przypadkowo. Wydawca zażądał dopełnienia objętości 433 wersów zbioru. Przypisy jednych irytowały, drugich zachwyciły. E. E. Cummings dziwił się, dlaczego zamiast pisać Eliot przytacza obcych, John Peale Bishop rozpoczął studiowanie włoskiego[128].

Jeżeli nawet pomysł zredagowania przypisów zrodził się w takich właśnie warunkach, to określenie: „znalazły się w książce przypadkowo" trudno uznać za najszczęśliwsze. Genette sugeruje, że ujawnione w odsyłaczach aluzje i cytaty to efekt przyjętej przez Eliota taktyki obronnej. Poeta „wolał bez wątpienia wystawić je na pokaz"[129], niż czekać aż krytyka wytknie mu zapożyczenia. Jednakże tłumaczenia tego typu niewiele wnoszą do zrozumienia intencjonalnej zapewne decyzji autorskiej. Umieszczenie obok tekstu poematu nie tylko danych o źródłach większości przytoczeń i pośrednich odniesień do wcześniejszych tekstów (literackich i nieliterackich) oraz do innych rekwizytów zaczerpniętych z tradycji i współczesności, ale też informacji o indywidualnych asocjacjach z nimi związanych, zyskuje tu znaczenie gestu bardzo silnie nacechowanego semantycznie.

Można przypuszczać, że wykorzystane w *Ziemi jałowej* „przedmioty gotowe" zostały po to „wystawione na pokaz", by w odbiorze nie zagubiono zatartych w nowym otoczeniu śladów ich różnorakich pierwotnych kontekstów i zarazem uświadomiono sobie sens

---

[126] Zob. Sh. B e n s t o c k, *At the Margines of Discourse: Footnotes in Fictional Text*, PMLA 1983, nr 2.

[127] Ekstatyczną czystą poezję uprawiał Saint-John Perse. W 1972 roku w Gallimardowskiej „Bibliotheque de la Pléiade" ukazały się *Oeuvres complètes* tego twórcy w przygotowanym przezeń opracowaniu. W przypisach do dzieł poetyckich, oprócz odniesień do intertekstów, znalazły się informacje o okolicznościach powstania poszczególnych utworów, fragmenty związanych z nimi listów oraz wybranych przez autora – zapewne zgodnych z jego intencjami – komentarzy allograficznych. Wg G. G e n e t t e' a (*op. cit.*, s. 306) wydania tego typu, uprzywilejowujące „arbitralne cenzury i wybory" autora, stwarzają poważną przeszkodę dla „prawdziwych edycji krytycznych".

[128] M. S p r u s i ń s k i, *op. cit.*, s. 243.

[129] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 306.

owego zatarcia, by rozpoznano intertekstualność poematu (za jej tematyzację uznać można osławiony *passus*: „a heap of broken images") jako celowy wzorzec strukturalny, by zamanifestowana w przypisach centonowa czy kolażowa zasada konstrukcji tekstu (w której ważne jest zarówno to, że mówi się cudzymi głosami, jak i to, czyje to głosy – wielkiego twórcy z przeszłości, postaci mitycznej, anonima – oraz dlaczego się nimi mówi) mogła współtworzyć jego symboliczno-ironiczne znaczenia. Trzeba przecież pamiętać, że jakkolwiek *Ziemia jałowa* nie była oczywiście pierwszym dziełem odsyłającym do innych tekstów, to dopiero ona, ze względu na ogromną skalę, liczbę, rozrzut czasowy i jakościowy owych odniesień, mogła zostać uznana za radykalny manifest modernistycznej intertekstualności.

Jednakże w prawdopodobnym źródle informacji podanych przez Sprusińskiego i Genette'a, czyli wykładzie, wygłoszonym ponad trzydzieści lat od opublikowania utworu, Eliot zdecydowanie kwestionuje interpretacyjną celowość przypisów. Wydaje się, że poznawszy niezadowalające go egzegezy własnego dzieła, po pierwsze myli – tak jak ich autorzy – to, co trochę później nazwano badaniami intertekstualnymi z wyjaśnieniami genetycznymi; po wtóre, obciąża adnotacyjny załącznik odpowiedzialnością za nadinterpretacje swojego dzieła.

Tu przyznać muszę, że w jednym przypadku sam nie jestem bez winy, wiodąc krytyków na pokuszenie. Ach, te moje przypisy do *Ziemi jałowej*. Początkowo chciałem zidentyfikować tylko moje wszystkie cytaty, by wytrącić broń z ręki krytykom moich wcześniejszych poematów, które ściągnęły na mnie zarzut plagiatorstwa. Potem, gdy przyszło wydać *Ziemię jałową* w postaci małej książeczki – bo utwór ukazując się najpierw w „The Dial" i „The Criterion" nie był opatrzony żadnymi przypisami – okazało się, że jest przykrótki na to, żeby zostać wydany jako samodzielna książeczka; zabrałem się więc do opracowywania przypisów, żeby dać materiał na jeszcze kilka stronic druku; skutek był zaś taki, że popisałem się fałszywą uczonością, która i dziś jeszcze rzuca się w oczy. Myślałem z czasem o usunięciu przypisów, lecz teraz już nie dają się odczepić. Zaznały większej bodaj popularności od samego utworu [...]. Ale nie sądzę, że te notatki zaszkodziły innym poetom; to pewne, że nie znam żadnego dobrego poety współczesnego, który by nadużył podobnej praktyki. [...] O nie, nie z powodu przykładu, jaki dałem innym poetom wyrażam tu skruchę, lecz, że moje przypisy wzmogły niezdrowe zainteresowanie dla poszukiwaczy źródeł. I z tej racji złożyłem publiczny hołd dla pracy Jessie Weston, lecz żałuję, że kazałem badaczom gonić wiatr w polu wedle poszlak kart do tarokka czy poszlak Graala[130].

Ta wypowiedź twórcy odznaczającego się wszakże niezłą samoświadomością teoretyczną, dowiedzioną w działalności krytycznej uznawanej za ramę uzasadniającą kolejne etapy jego własnego poezjopisarstwa, wprawiła mnie w niejaką konfuzję. I jakkolwiek lekceważenie opinii autorów o ich dokonaniach pozostaje w sprzeczności z lansowaną przeze mnie tezą o potrzebie wsłuchiwania się w te opinie, to w tym przypadku (nie jedynym zresztą) przyznaję, że należy rozumieć Eliota „lepiej, niż on sam siebie rozumiał". Tym bardziej, że – po pierwsze – mamy tu do czynienia z późnym komentarzem do komentarza, a nie do tekstu artystycznego. Po wtóre: stanowisko, jakie zajął Eliot w sprawie przypisów do *Ziemi jałowej* nie było wyjątkiem; „zaskakujących

[130] T. S. E l i o t, *Granice krytyki literackiej*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] i d e m, *Szkice literackie*, red., wyb., przedm. i przyp. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 344.

reinterpretacji swych poglądów"[131] dokonywał on bowiem znacznie częściej. Jego wypowiedzi metapoetyckich nie sposób, jak twierdzą niektórzy badacze, z powodzeniem opisać w kategoriach spójności i konsekwencji.

Powtarzam zatem: przypisy do *Ziemi jałowej*, pośrednio wskazując na autorskie intencje kategorialne i semantyczne, ukierunkowują interpretację poematu na poziomie podstawowym, bo dotyczącym – po pierwsze – centralnej świadomości, a być może również nadrzędnego podmiotu rejestrującego inne głosy, którym czyni autor Tejrezjasza[132]. Po wtóre: przypisy do pewnego stopnia porządkują rozległą przestrzeń odniesień intertekstualnych pomnażających sensy symboliczne i udaremniających (intencjonalnie) ich ostateczne rozstrzygnięcie. Eliot wyręczając odbiorcę w żmudnej i niekiedy frustrującej, choć fascynującej zarazem, pracy rozszyfrowywania tzw. źródeł, pozwala mu skupić się na odkrywaniu funkcji owych odniesień i ich wzajemnych relacji.

Demonstrując nieustanną osmozę teraźniejszości i zapisów z dawnych czasów, zwracając uwagę na teraźniejszość przeszłości, podpowiada m.in., że we współczesnym handlarzu rodzynek ze Smyrny możemy zobaczyć starożytnego Fenickiego Żeglarza, a ten z kolei „nie jest całkowicie różny od Ferdynanda, księcia Neapolu"[133] z *Burzy*; że jedna z kart tarota, będących atrybutem jasnowidzącej madame Sosostris – nowoczesnego wcielenia Tejrezjasza – „kojarzy się z Powieszonym Bogiem Frazera", z Golgotą i „z postacią w kapturze w wędrówce uczniów do Emmaus"[134]; że tę samą postać można rozpoznać w chorobliwych omamach uczestników ekspedycji polarnej; że tym, kto łowi ryby w „zatęchłym kanale" jest Król Rybak, a nazwane „córami Tamizy" topielice – mieszkanki londyńskich przedmieść – to dalekie siostry Wagnerowskich „cór Renu". Usłyszenie ragtime'u w rytmie wiersza Szekspira nie powinno po takim przygotowaniu stanowić większego problemu.

Poprzedzając właściwe przypisy, tyczące konkretnych miejsc w tekście, odesłaniem *expressis verbis* do kontekstu podziwianych teorii etno- i antropologicznych[135], inaczej zapewne niemożliwego do rozpoznania, Eliot ukazuje jeden z głównych motywów utworu. Jeżeli „[n]ie tylko tytuł, ale i plan, i znaczna część użytych w poemacie symbolów powstały pod wpływem książki Miss Jessie L. Weston o legendzie Graala"[136], to za wyrażonymi wieloma głosami – reprezentującymi różne czasy, kultury, religie, literatury – metaforycznymi obrazami („przedmiotowymi korelatami" związanego z nimi przeżycia) duchowej przede wszystkim jałowości, choroby i śmierci, które jawią się w poemacie jako przytłaczające doświadczenie współczesności, musi kryć się nadzieja na płodność, uleczenie, odrodzenie. Z jednej zatem strony mamy „a heap of broken images"; z drugiej

---

[131] A. v a n N i e u k e r k e n, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 287.

[132] „Tejrezjasz, chociaż jedynie widz i wcale nie »bohater«, jest jednak najważniejszą osobistością w poemacie, jednoczącą wszystko pozostałe. [...] To, co Tejrezjasz w i d z i, jest w istocie substancją poematu". T. S. E l i o t, *Jałowa ziemia. Przypisy autora*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] *Poezje*, s. 85.

[133] *Ibidem.*

[134] *Ibidem*, s. 83.

[135] Chodzi oczywiście o książki J. L. Weston (*From Ritual to Romance*) i J. G. Frazera (*The Golden Bough*).

[136] T. S. E l i o t, *op. cit.*, s. 83.

zaś – być może (auto)ironiczne – podsumowanie, ale też zapowiedź upaniszadowego finału: „These fragments I have shored against my ruins"[137].

W opinii Arenta van Nieukerkena

> Eliot zdobył się w *Ziemi jałowej* na rodzaj obiektywizmu stwarzającego pozory rozbratu ze wszystkimi wartościami, z konieczności zrelatywizowanymi do perspektywy podmiotu mówiącego. On sam odrzucił wprawdzie taką interpretację swojego arcydzieła, ale przyznać trzeba, że w ten właśnie sposób współcześni zrozumieli wymowę poematu. Rzeczywiście niełatwo w oparciu o utwór podnoszący fragmentaryczność i aluzyjność do zasady wszelkiej poetyckości wyłuskać z tekstu jakieś moralne przesłanie. Ale właśnie na nieobecności jednoznacznej wymowy etycznej polegała atrakcyjność tego prototypu nowoczesnego poematu. Zwrot Eliota ku „monarchizmowi w polityce, katolicyzmowi w religii i klasycyzmowi w literaturze" stanowił więc niemałe zaskoczenie dla krytyków[138].

Być może to właśnie brak respektu dla podpowiedzi zawartej w przypisach do *Ziemi jałowej* albo jej nadmierne zawoalowanie sprawiły, że odbiorcy nie rozpoznali domniemanej intencji autorskiej, wpisanej w tekst – intencji, której odczytanie mogłoby, przynaj-

---

[137] „Tymi fragmentami podparłem moje ruiny" – tak można by oddać sens tego wersu. Sens ten został chyba zagubiony w przekładach Miłosza (*Jałowa ziemia*, [w:] T. S. Eliot, *Poezje*, s. 81): „Te fragmenty wsparłem o moje ruiny" i Jerzego Niemojowskiego (*Kraj spustoszony*, „Poezja" 1975, nr 7–8, s. 89): „Te fragmenty oparłem o swoje ruiny". Najbliższe duchowi, ale nie literze, oryginału wydaje się tłumaczenie A. Piotrowskiego (*Ziemia jałowa*, [w:] T. S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988, s. 99): „Urywki te niech wesprą mój pałac w ruinie", chociaż wprowadzony tu przez wzgląd na rytm „pałac" nie do końca daje się usprawiedliwić przywołanym w poprzednim wersie kontekstem Nervalowskiego *El Desdichado*.

[138] A. van Nieukerken, *op. cit.*, s. 110–111; podkr. moje. O tym, że niewiele się w tym względzie zmieniło: że nie tylko czytelnicy współcześni Eliotowi dopatrują się w jego twórczości radykalnego przełomu ideologiczno-estetycznego, wyznaczającego ostry przedział między jej wczesnym (reprezentowanym przez *Ziemię jałową*) i późnym etapem (należą do niego przede wszystkim *Cztery kwartety*), świadczyć może stosunkowo niedawna wypowiedź J. Jarniewicza (*Niewyplute niedopałki, czyli kłopoty z Eliotem*, „Literatura na Świecie" 2002, nr 10–11–12, s. 382): „Nieuprzedzona lektura powinna wykazać, że między »Ziemią jałową« z 1922 roku a »Kwartetami«, powstałymi w latach 1936–1942, istnieje estetyczna przepaść. Ten pierwszy poemat, przykład modernistycznej otwartej formy, nie poddaje się interpretacji [?], jego fragmentaryczność, heterogeniczność i materialność języka powstrzymują (mówiąc słowami Barthes'a) swobodny przepływ sensu, kładą tamę intelligibilności […]. Nie stoi za nim żadna konkretna ideologia, którą można by na drodze hermeneutycznej analizy odtworzyć. To idiomatyczny zapis cząstkowości i heterogeniczności doświadczenia, rozgrywany na poziomie składni, kompozycji i obrazowania, a sam poemat, jeśli mówi o czymkolwiek, to o nieobecności jednego, niezmiennego wzorca. »Cztery kwartety« natomiast są ekspozycją dającej się odtworzyć, wykrystalizowanej już filozofii Eliota". Niewątpliwie Jarniewicz ma rację, kiedy w ślad za innymi krytykami wypunktowuje różnice poetyk wczesnego i późnego Eliota i wtedy, gdy – referując książki poświęcone tym kwestiom – obstaje przy konieczności otwartego mówienia o jego antysemityzmie i faszyzującym (inspirowanym ideologią Ch. Maurrasa) światopoglądzie; z tym, że ślady takich predylekcji wytropić można już w młodzieńczych wypowiedziach autora *Prufrocka.* Trudno mi, ponadto, zgodzić się z opinią o radykalnej, całkowicie pozbawionej jednoczącego centrum, heterogenii *Ziemi jałowej.* Ciekawe, że nieufności Jarniewicza wobec autokomentarzy Eliotowskich wcale nie towarzyszy – o czym można się dowiedzieć z innego fragmentu jego eseju (*ibidem*, s. 368–369, podkr. moje; zob. też idem, *Groźny klasycyzm*, [w:] *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001) – potępienie wszelkich dyskursów tego typu: „Z Eliotem jest kłopot. I to niejeden. Przyjmowane z dobrodziejstwem inwentarza jego własne propozycje lektur i kategorie, którymi określał swoją twórczość, coraz częściej okazują się kłopotliwym balastem. Autorskie przypisy do »Ziemi jałowej« mają uzasadnioną reputację najsłynniejszej chyba zmyłki w historii literatury; daleko im do rzetelnego autokomentarza, jakim mogliby się posłużyć badacze jego twórczości. Podobny kłopot, co owe przypisy zaczynają sprawiać inne chytre sidła zastawione przez Eliota na krytyków, choćby koncepcje »rozszczepienia wrażliwości« i »obiektywnego korelatu«, a nawet nieszczęsny »klasycyzm«, którą to etykietą Eliot opatrzył swoją poezję. Piszę »nieszczęsny«, bo tak naprawdę nie wiadomo, co z tym pozornie oczywistym określeniem zrobić".

mniej w pewnym stopniu, zapobiec ich późniejszej konsternacji, wspomnianej przez Nieukerkena.

Według Eliota, „[n]awet najczystsza literatura czerpie ze źródeł pozaliterackich i ma pozaliterackie następstwa. Czysta literatura to złuda zmysłów”[139]. Pod tymi słowami podpisałby się zapewne Aleksander Wat – poeta, którego dzieło wykazuje pewne powinowactwa z twórczością autora *Ziemi jałowej.* Rozbudowane przypisy, czy jak powiada Venclova, „obszerny komentarz prozą w stylu T. S. Eliota”[140], uzupełniają sycylijski poemat Wata zatytułowany *Wieczór – noc – ranek*[141]. Autor, podobnie jak Eliot, umieszcza przed przypisami *sensu stricto* krótkie wprowadzenie, w którym ujawnia historię ich powstania. Zapowiada też, że w swoich *Objaśnieniach* zawrze pewne sugestie interpretacyjne co do wpisanej w tekst poematu intencji:

〈[...] poddałem poemat swoistej psycho- czy poezo-analizie, w której wyniku powstał obszerny komentarz. Z powodów aż nadto zrozumiałych tylko część komentarza podaję do wiadomości w nadziei, że czytelnik, który zechce potem wrócić do wiersza, łatwiej dotrze do warstwy powiązań wewnętrznych i będzie bliższy domniemania, że znaki, obrazy, skojarzenia nie są tu ani dowolne, ani przypadkowe〉[142].

Przypis pierwszy to krótka charakterystyka Sycylii, ważnej tu nie tylko ze względu na przejmującą urodę krajobrazu (oddaje ją w znakomitym poetyckim skrócie, odszyfrowany przez Wata, cytat z Goethego – zatarty w tekście utworu), ale przede wszystkim jako ziemia, „gdzie rozpoznawalne są – dotąd żywe – relikty licznych kultur, epok, wydarzeń [...], gdzie więcej Grecji antycznej niż w samej Grecji”[143]. Uwagi te stanowią eksplicytne uzasadnienie dla znaków, obrazów i skojarzeń, z których zbudowany jest poemat.

W pozostałych przypisach Wat nie wykracza w zasadzie poza dane tyczące „kolorytu lokalnego” i rodowodu wyzyskanych w utworze cytatów. Na karb *licentiae poeticae* składa pewną nieścisłość astronomiczną; tak samo można wytłumaczyć „wprowadzenie” do Taorminy katakumb[144]. Wyliczanie odstępstw od rzeczywiście, w określonej czaso-

---

[139] Cyt. za M. S p r u s i ń s k i, *op. cit.*, s. 245; wypowiedź pochodzi z czwartego numeru „The Criterion” (1922).

[140] T. V e n c l o v a, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 399.

[141] Zob. też A. D z i a d e k, *Przypisy Aleksandra Wata w tomie „Ciemne świecidło”*, [w:] *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002.

[142] A. W a t, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 257. Por. zapis Wata w *Moralia*ch ([w:] *Dziennik bez samogłosek*, wyd. zmienione, oprac. i przyp. oraz indeks K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001, s. 230: „Dwa różne stany łaski poetyckiej, może przeciwstawne: kiedy pisze się ze świadomością jako reflektorem. I kiedy pisze się przy świadomości przygaszonej. [...] *Wieczór – noc – ranek* – przygasiłem świadomość (to nie irracjonalizm), poddałem się odnajdowaniu tej ziemi, bo ja wierzę w oddziaływanie gleby z jej historią, mitami i cmentarzami. Napisałem: »I tak pulsuje, co jest i co nie jest w Zgodzie. Poza tym jest Niezgoda«. Dopiero przy trzecim czy czwartym czytaniu zacząłem sobie – z wielką trudnością – przypominać, że toć filozofia tutejszego sycylijskiego Empedoklesa. Pisząc na pewno nie miałem tego w świadomości”.

[143] *Ibidem.*

[144] Rzecz dotyczy fragmentu (A. W a t, *Wieczór – noc – ranek*, [w:] *Dziennik...*, s. 255): „Gwiazda wieczorna inaczej Lucyfer / do Domu z wolna zbliża się bliźniąt”. W tekście nie ma mowy o czasie poetyckiej „akcji”; komentarz Wata – „w lutym anachronizm, *licentia poetica*” – zwraca uwagę na jeszcze jeden element perytekstu, czyli na datowanie. Miejsce „akcji” uobecniane jest w świecie przedstawionym za pośrednictwem nazw pewnych obiektów architektonicznych – m.in. katakumb. W przypisie czytamy (*Objaśnienia*, j.w., s. 257–259), że „w Taorminie nie ma katakumb”. Nazwa Taormina i data: „luty 1957” pojawia się pod

przestrzeni, doświadczanej realności, nie unieważnia jej, lecz przeciwnie – sugeruje, że znaczenie poematu nie może być rozpatrywane w oderwaniu od owego zanurzonego w konkrecie doświadczenia.

Właściwie tylko jeden z przypisów odnosi się do takiego miejsca w tekście, które można uznać za *crux interpretum.* Chodzi właśnie o zdanie – „Poza tym jest Niezgoda" – zakwestionowane przez pierwszego a wymagającego czytelnika tekstu, co skłoniło Wata do przeprowadzenia auto-"poezo-analizy" i rozpoznania w istotnych dla poematu pojęciach Zgody i Niezgody kategorii znanych z filozofii Empedoklesa. Za ich pojawienie się w tekście odpowiedzialny jest oczywiście sycylijski *genius loci*: „[...] przecież Empedokles – to Sycylia, jak najbardziej Sycylia"[145]. Dowiadujemy się tego wszystkiego z wprowadzenia do *Objaśnień*. Po raz pierwszy, wydobyte z głębokiej pamięci, pojęcia Empedoklesa wprowadza Wat w tym oto fragmencie poematu:

Królestwo nocy! Nim księżyc wzejdzie –
Królestwo nocy! Wszechświat się kurczy
Ale królestwo nocy się rozkurcza.
Skurczu-rozkurczu rytm wiekuisty.
I tak pulsuje co jest i co nie jest
W Zgodzie.
Poza tym jest Niezgoda.

To właśnie użytych tu pojęć dotyczy najobszerniejszy przypis, bez którego nie sposób – mimo iż znamy już ich rodowód – zbliżyć się do zgodnego z autorską intencją rozumienia przytoczonej sekwencji i jej kolejnych replik oraz ich miejsca w strukturze utworu. Nie sposób, ponieważ Wat nadaje tym pojęciom własną, z konieczności uproszczoną, niezupełnie zgodną ze źródłem, wykładnię[146]. Dla interpretacji wiersza owa źródłowa wykładnia nie powinna być w zasadzie ważna. Istotne jest to, jak poeta zapamiętał Empedoklesa. Ale wydaje się, iż zapamiętał zeń znacznie więcej, niż wyjawił w *Objaśnieniach* – choć równie dobrze nie odsłonięte w nich refleksy myśli związanego z Sycylią filozofa mogły trafić do poematu na prawach reminiscencji. W *Wieczorze – nocy – ranku* widoczne są ślady poglądów wyłożonych w dwóch tekstach[147]. W poemacie *O naturze* pisał Empedokles m.in. o kosmicznym działaniu sił nazwanych przez niego:

---

tekstem. Okazuje się, że ta perytekstualna informacja wypełnia nie tylko konwencjonalne zadanie powiadamiania o miejscu i czasie powstania utworu.

[145] *Ibidem*, s. 256.

[146] Wat wspomniał we wstępie do szczegółowych objaśnień *Wieczoru – nocy – ranka* (*ibidem*, s. 257), że o filozofię Empedoklesa „otarł się" tylko „lat temu z górą trzydzieści pięć, aby nigdy do niej nie powrócić". Trudno jednak zgodzić się z twierdzeniem T. V e n c l o v y (*op. cit.*, s. 400–401), że poeta odwraca sens naczelnych kategorii wprowadzonych przez filozofa.

[147] Są to: *Peri physeos* i *Katharmoi*. Poglądy Empedoklesa rekonstruowane są przez badaczy filozofii starożytnej na podstawie zachowanych obszernych fragmentów tych poematów. Zob.: A. K r o k i e w i c z, *Empedokles – Anaksagoras – Diogenes*, [w:] i d e m, *Zarys filozofii greckiej. (Od Talesa do Platona)*, Warszawa 1971; G. R e a l e, *Empedokles*, [w:] i d e m, *Historia filozofii starożytnej. I. Od początków do Sokratesa*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1993. Autorzy ci cytują dzieła filozofa, korzystając z wydań *Die Fragmente der Vorsokratiker I–III*, opracowanych przez H. Dielsa i uzupełnionych przez jego ucznia W. Kranza.

Philia (miłość, zgoda) i *Neikos* (nienawiść, waśń, niezgoda); ich działanie moralne omówił w poemacie *Oczyszczenia*.

U Wata czytamy:

Według Empedoklesa wszystkim rządzą dwie siły: Zgoda (Miłość), której substratem spośród czterech elementów jest woda; oraz Niezgoda (Nienawiść) – substratem jej ogień. Na początku była jedność wszechrzeczy (w Zgodzie). Niezgoda spowodowała indywidualizację, rozpad. Zgoda stopniowo odzyskuje przewagę, z niedoskonałości wyłania się nowa doskonałość, a wszystko to powtarza się nieskończenie w zamkniętych cyklach[148].

Uwaga o substratach jest całkowicie wymyślona przez Wata[149]. Być może są w niej jakieś dalekie pogłosy Talesa i Heraklita; w każdym razie z poglądami Empedoklesa uzgodnić jej niepodobna. Bierne „korzenie wszechrzeczy", niezrodzone i niezniszczalne, jakościowo niezmienne, odwiecznie jednakowe są cztery: woda, powietrze, ogień i ziemia. Żaden z nich nie może być wyróżniony, ani pozytywnie, ani negatywnie. W ruch wprawiają je dwie zasady czynne. Kiedy niepodzielnie triumfuje pierwsza z nich – *Philia*, kosmos, świat fenomenalny nie istnieje; jest tylko *Sfajros*, w którym wszystkie pierwiastki są skupione i przenikając się wzajemnie, tworzą absolutnie doskonałą, wedle Empedoklesa, całość. Naszego świata nie ma też wtedy, gdy wyłączną władzę sprawuje druga zasada – *Neikos* – niszcząca kosmos, który za jej sprawą przekształca się w chaotyczną, bezwzględnie rozdzieloną czwórwielość: „prymitywne ubóstwo pojedynczych drobin i ich własności elementarnych"[150]. Bez niej jednak niemożliwa by też była cykliczna kreacja kosmosu. W poemacie *O naturze*

Miłość nie jest [...] rozumiana jako siła, która powoduje po prostu powstawanie, a nienawiść jako siła, która po prostu wywołuje zniszczenie. Kiedy bowiem miłość zdobywa przewagę, *niszczy kosmos* skupiając jego elementy w niezróżnicowanym Sfajrosie; natomiast nienawiść, kiedy wnika do Sfajrosa, stwarza warunki do *powstania kosmosu.* I odwrotnie, miłość *powoduje powstanie* kosmosu, kiedy na nowo wiąże elementy po tym, jak zostały rozdzielone przewagą działania nienawiści; nienawiść natomiast *niszczy*, gdy zdobywając przewagę wszystko burzy[151].

Venclowa, jak się zdaje, nie docenił zniekształconych śladów – również śladów dwuznacznej działalności Zgody i Niezgody – pozostawionych przez lekturę pism Empedoklesa (albo jakichś rozpraw na jego temat, bo to one mogły tu pełnić funkcję intertekstu) w pamięci i wierszu Wata[152]. Szczęśliwość doskonałej harmonii Sfajrosa musi

---

[148] *Objaśnienia*, s. 258.

[149] T. V e n c l o w a (*op. cit.*, s. 401–402), podążając zapewne śladem komentarza Wata, doszukuje się w tekście poematu symboli jednoczenia i rozpadu: „Siłę jednoczącą symbolizuje rozległy obszar nocnego morza [...]; siłę dzielącą (jej substratem jest ogień) – „płomyczki" z czółenek, które zostają powtórzone w obrazie elektrycznych żarówek w mieście. »I tak pulsuje co jest i co nie jest / w Zgodzie«". Autorska uwaga, w dodatku swoiście przez Venclowę zinterpretowana, to jednak jedyna i nader wątła podstawa do takich konstatacji. Badacz nie przytacza żadnych sprawdzalnych argumentów na ich potwierdzenie.

[150] A. K r o k i e w i c z, *op. cit.*, s. 189.

[151] G. R e a l e, *op. cit.*, s. 176.

[152] Pisząc o roli, jaką zapożyczone od Empedoklesa kategorie odgrywają w wierszu i w autokomentarzu do tego wiersza – oprócz sygnalizowanej już obserwacji (niezbyt trafnej) o przestawieniu znaków w systemie tego filozofa – stwierdza, że u Wata (T. V e n c l o w a, *op. cit.*, s. 400) „występuje [...] także

być okupiona zupełnym zniszczeniem naszego niedoskonałego, przerażającego, ale też pięknego świata. Proroctwo tego zniszczenia, poddanego stałemu rytmowi nawrotów, przynoszą powtarzające się w poemacie obrazy nocy – kojarzone ze snem, wyciszeniem, śmiercią. Mogą one, co prawda, zapowiadać zarówno powrót do utraconej „jedności wszechrzeczy (w Zgodzie)", jak i do prymitywnego chaosu czwórwielości. Pozostałe obrazy i wątki *Wieczoru – nocy – ranka* wskazują raczej na tę drugą ewentualność. Poza złudnym pięknem, porządkiem, harmonią jest Niezgoda. Współczesna Sycylia to świat w stanie rozpadu, daleki od pierwotnej – co prawda ziemskiej jedynie, ale jednak – doskonałości.

Królestwo nocy! Wszechświat się kurczy
ale królestwo nocy się rozkurcza.
[...]
Królestwo nocy żyje z naszych śmierci
każda śmierć nasza jej obszar poszerza
[...]
nawet śmierć w ratach, w której się budzimy
do świata złudzeń, pod słońce pozoru,
w ciągłej pulsacji nocy i dnia.

Zdegradowany przez Empedoklesa nasz świat złudzeń – „świat fenomenalny – jest tylko przejściowym epizodem walki między Miłością a Waśnią bądź na drodze do czwórwielości, bądź na drodze do Sfajrosa"[153]. Dane doświadczenia egzystencjalnego zdają się też potwierdzać metafizyczną tezę, iż „kosmos nie jest efektem przewagi miłości, ale efektem przewagi nienawiści"[154], tym bardziej, że Wat opisuje świat, w którym moc Zgody-Miłości stale słabnie. Pozorna okazuje się też doskonałość odległego świata mitu, przeszłości, skoro jej reprezentacją ma być m.in. wątek matkobójcy – Orestesa.

„[H]istoria Orestesa jeszcze pamiętna, nie ma więc potrzeby jej przytaczać. / O ile wiadomo, Orestes nie był na Sycylii" – czytamy w *Objaśnieniach*[155]. Częściową przynajmniej odpowiedzialnością za „sprowadzenie" go na tę wyspę, tj. uczynienie bohaterem sycylijskiego poematu, można również obciążyć zapisane w pamięci Wata ślady poglądów Empedoklesa. Tym razem chodzi o naukę wyłożoną w *Oczyszczeniach.* Dla

pewna wieloznaczność w odniesieniu do Niezgody. Z jednej strony ma ona być jedną z dwóch sił, które utrzymują »wieczny rytm skurczu i rozkurczu«, życie i śmierć, ale z drugiej znajduje się w dysharmonii z uniwersalnym rytmem natury" (a przecież ów rytm wyznaczony jest właśnie przez tworzenie i niszczenie, rozpad!). Ponadto, wg Venclowy: „Wędrowiec przynależy do domeny Niezgody i jest jej rzecznikiem. Nie potrafi uwolnić się od przeszłości; jego styczność z historią, z sacrum, z mitem, sprawia, że jego sytuacja się pogarsza" (w tekście nie ma podstaw do takich twierdzeń; nie wiadomo też, dlaczego związki podmiotu, czyli owego „wędrowca", z przeszłością itd. mają pogarszać jego sytuację jako „rzecznika" Niezgody). Przytoczyłam te obszerne fragmenty rozważań Venclowy po to, by pokazać, że respekt dla interpretacyjnych sugestii zawartych w komentarzach autora – wyrażający się w ciągłych ich przywołaniach – niewiele jest wart, gdy nie bardzo wiadomo, co z owymi sugestiami zrobić i w efekcie powstają konstrukcje zupełnie, w konfrontacji z tekstem i intertekstem, niezrozumiałe.

[153] A. K r o k i e w i c z, *op. cit.*, s. 190.
[154] G. R e a l e, *op. cit.*, s. 175.
[155] *Objaśnienia*, s. 257.

wiersza mniej ważna jest, swoiście przez filozofa przekształcona, orficka i pitagorejska koncepcja metempsychozy; istotny pozostaje kluczowy w jego dziele motyw winy – pokuty – oczyszczenia, stale obecny również w twórczości Wata. Jednakże sposób prezentacji tego motywu w *Wieczorze – nocy – ranku* sprawia, że skojarzenie z Empedoklesem wydaje się nieuniknione[156]. Grzech, według niego, narodził się za sprawą Niezgody-Nienawiści, kiedy

„powszechne prawo (żeby nie zabijać żywego stworzenia), widniejące daleko i szeroko w suwerennym eterze i w bezbrzeżnej jasności niebios" (frg. B 135) zostało złamane: żywe stworzenia zaczęły się między sobą nienawidzić, zabijać i zjadać, tak iż ziemia stała się polem coraz większych i coraz liczniejszych zbrodni. Empedokles nazywa ją „sklepioną jaskinią" (za orfikami), „łąką zaślepienia" i „miejscem niewesołym, gdzie krążą w mroku mord, zawziętość, choroby i inne zmory" (frg. B 120 i n.)[157].

W poemacie Wata każda śmierć poszerza obszar mroku – królestwa nocy:

Rybacy widzą jak ciemność pochłania
i jak pulsuje co jest i co nie jest
w królestwie nocy.
Choć rosa śmierci zwilżyła im czoła,
struchlałe ręce sieci nie puszczą
a wyobraźnię w śmiertelnych potach
cucą posoką z jutrzejszych jatek.
[...]
Ogrom królestwa rybaków przeraża
w łodziach na krótkiej drgających fali.
Ampułki z krwią na miejscu żarówek.
Fantazja w rybich zacieka się jatkach.

„Ampułki z krwią" i „rybie jatki" opatrzone zostały przypisami dodatkowo uzmysławiającymi wszechobecność krwi. Krew ożywia wyobraźnię; jej barwę ma w nocy lawa spływająca z kraterów Etny. Krwią zacieka fantazja (*phantasia*?) – wyobrażenie zmysłowe fenomenalnego świata. Z kropli krwi okaleczonego Uranosa zrodziły się erynie.

„Historia Orestesa jeszcze pamiętna": mord jako pomsta za inny mord, obłędna ucieczka przed pościgiem erynii, pokuta, oczyszczenie. W poemacie Wat czyni Orestesa sprawcą jeszcze jednego mordu – tym razem nie uświęconego nakazem wyroczni. Być może to kolejny znak rozpadu dawnego porządku.

---

[156] We fragmencie B 115 *Oczyszczeń* (cyt. za A. K r o k i e w i c z, *op. cit.*, s. 180) czytamy: „Jest Konieczności wyrocznia, bogów uchwała prastara [...]: Kiedy ktoś w zaślepieniu splami mordem lube członki, a także, kto zbrata się z Waśnią i złoży fałszywą przysięgę, to wtedy dajmony (mian. dusze takich ludzi), które uzyskały długowieczny żywot, muszą się tułać przez lat trzydzieści tysięcy z dala od szczęsnych bogów i rodzić się z biegiem czasu we wszystkich postaciach istot śmiertelnych [...]. Oto żywioł powietrzny gna ich do morza, morze wyrzuca na lądu próg, ziemia na słońca jasnego promienie, a ono znowu w wirach powietrznych pogrąża. Inny przejmuje ich żywioł po innym, a nienawidzą ich wszystkie. Do nich i ja teraz należę, wygnaniec z bożego wyroku i tułacz, bom Waśni szalonej dał posłuch".

[157] *Ibidem*, s. 181.

Jest noc. „Erynie długą zmęczone podróżą" odpoczywają.

Eryniom nie pilno. Już księżyc wzeszedł.
Morze nie szumi. Zdrzemnęło się morze.
Orestes z czarną się prześpi pięknością.
Potem zaciśnie jej gardło szarfą.
O, my beautiful bronze throat!
(Gardła go zawsze fascynowały).

Czarna piękność, turystka z Oklahomy[158], pojawi się w poemacie jeszcze raz. Przed własną śmiercią, ta „dziewka z music halu" – wyobrażając sobie, „że jest Demeter i szuka Persefony, swojej / dzieweczki, umarłej w wypadku" – zejdzie do katakumb, żeby przejrzeć rejestry trupów. Orestesowi zaś, po ostatniej zbrodni (?), pozostaje już tylko schodzenie „w dół, coraz niżej w dół", w czym przez chwilę towarzyszy mu narrator, który dotychczas głównie zapisywał zmieniające się stale obrazy, przerywane czasem śpiewnymi inkantacjami. Istnieje zatem jakaś więź między nim a ściganym matkobójcą[159]. Czy kolejnej jego zbrodni winna jest opieszałość erynii, które w dzisiejszym świecie nie mogą już przekształcić się w eumenidy – opieszałość sumienia tłumionego pod panowaniem Nienawiści-Niezgody?

W dół. Więcej w dół!
Zejdźmy w dół.
Tam gdzie stara natury alchemia
przetapia wody w gorące metale.

W świecie poematu ranek nie wiąże się z tradycyjnie mu przypisywanym ruchem wstępującym. To wieczorem Orestes, uciekając przed eryniami, wspina się po schodach ku „celli u San Pancrazio" (dawnej celi Apollina). Ale w zmienionej, współczesnej rzeczywistości „już nie zastanie tam Opiekuna".

Od grzechu do odkupienia
Droga wiedzie schodami najpierw,
potem serpentyną
po której gonią dzikie Buicki
z zapalonymi pharami.

Apollo – jeżeli to rzeczywiście on ukazuje się w wierszu Wata jako „ślepy myśliwy [...] z łukiem srebrnym i lirą" – jest tu raczej bogiem śmierci niż oczyszczenia. Nietrudno też się domyślić, dokąd uwodzą Orestesa „w czarne płótno obleczone [...] Erynie". Zresztą: „I tak już za późno na o c z y s z c z e n i e" . Światło dnia oznacza tylko chwilowy powrót „do świata złudzeń, pod słońce pozoru".

[158] Jak informuje Wat (*Objaśnienia*, s. 258) – „jedyna tu osoba wymyślona" .

[159] O motywach identyfikacji Wata (i sylleptycznego podmiotu utworu) z Orestesem pisał T. V e n c l o w a, *op. cit.*, s. 402. Nierozerwalnie związane z historią Orestesa erynie pojawiają się w biograficznych zapisach Wata jako figury zasłużonego (z powodu komunistycznej przeszłości) cierpienia.

„Oczyszczenie" jest jedynym wyróżnionym słowem w tekście Wata. *Oczyszczenia* lub *Pieśni oczyszczające* to – być może zapamiętany przezeń – tytuł, sprawiającego wrażenie „publicznej spowiedzi", poematu Empedoklesa. W poemacie, powstałym w tym okresie dziejów świata, w którym wyraźną przewagę uzyskuje Niezgoda, Empedokles nawołuje, mimo wszystko, do życia „czystego", wolnego od wszelkiej „zmazy", zgodnego z nakazami Miłości-Zgody. Traktując ludzi, do których się zwraca „z wyniosłym politowaniem", za przykład do naśladowania stawia siebie, bowiem jest przekonany, „że kończy ziemską pokutę i że wróci do swojej dawnej siedziby bożej. »...W końcu są (mian. dusze ludzkie, resp. dajmony kończące pokutę) – czytamy we frg. B 146 n. – prorokami, pieśniarzami, lekarzami i wodzami wśród ludzi na ziemi, a potem dostępują jako bogowie najwyższej czci i dzielą z innymi nieśmiertelnymi stół i ognisko – wolni od ludzkich cierpień i wszelkiej niedoli«"[160].

Niewiele dziś zostało po onirycznych, jak chce Krokiewicz, wizjach Empedoklesa. Przetrwała przede wszystkim legenda o jego skoku do krateru Etny i karze pośmiertnego ośmieszenia, jaką bogowie wymierzyli mu za próżność – przywołana również w przypisie Wata. Wolny od pychy „pieśniarz": narrator *Wieczoru – nocy – ranka*, dzieląc ze swymi czytelnikami wiedzę, że: „Od grzechu do pokuty drogę zagradza skała tarpejskiej podobna"[161], nie może już nawet wiernie powtórzyć za chórem z *Orestei*: „Boże uwolnij nas od grozy..."; musi przetworzyć jego wezwanie, wołając: „Boże uwolnij od grozy istnienia".

Zdanie się przy próbach wyjaśniania ironiczno-onirycznego symbolizmu poematu jedynie na oszczędne, a niekiedy zapewne zwodnicze, podpowiedzi zawarte w przypisach autora, byłoby niewątpliwie błędem – podobnie jak w przypadku wyłącznego zawierzenia adnotacjom Eliota do *Ziemi jałowej*[162]. Za błąd jeszcze większy uznać trzeba łudzenie się, że tak ograniczone wyjaśnienia mogą zastąpić interpretację utworu. Celem mojego komentarza było tylko zasygnalizowanie możliwych implikacji semantycznych, związanych ze wskazanym w *Objaśnieniach* kontekstem myśli Empedoklesa. Sądzę, że przywołanie tego kontekstu zbliża nas, zgodnie z życzeniem Wata, „do domniemania", iż odsłaniające się stopniowo w *Wieczorze – nocy – ranku* „znaki, obrazy, skojarzenia nie są [...] ani dowolne, ani przypadkowe".

* * *

Chciałabym teraz wyróżnić jeden spośród perytekstów obsadzonych tutaj, ze względu na zawarte w nich sygnały intencji kategorialnych i/lub semantycznych, w roli argumentów za przydatnością interpretacyjną tych granicznych

[160] A. Krokiewicz, *op. cit.*, s. 181.

[161] Zob. *Objaśnienia*, s. 258.

[162] Analogie między twórczością Wata i Eliota nie dotyczą jedynie kwestii przypisów. *Wieczór – noc – ranek* przypomina niektóre poetyckie konstrukcje Eliota m.in. ze względu na nieustanne porównywanie teraźniejszości z mityczną przeszłością – odsyłanie jej do mitu i do dawnej literatury, nakładanie się scen z życia codziennego i wizyjnych obrazów oraz zaskakujące sąsiedztwo różnych, wysokich i niskich, rejestrów mowy urozmaicanej dodatkowo wstawkami obcojęzycznymi. O wspomnianym pokrewieństwie świadczą nawet „cytaty" głosów ptasich, u Eliota wzorowane na poezji staroangielskiej.

wypowiedzi autorów o własnych utworach. Ważnym powodem owego wyróżnienia jest możliwość szerokiej konfrontacji (i wzajemnej weryfikacji) danych zaczerpniętych z przypisów z informacjami pochodzącymi z autokomentarzy epitekstualnych. Inne powody, dla których szczególną uwagę poświęcam temu właśnie „późnemu", odznaczającemu się specyficznymi właściwościami, perytekstowi zostaną ujawnione w trakcie interpretacji.

Argument z *Traktatu poetyckiego z moim komentarzem*

Autorskie przypisy są zazwyczaj, podobnie jak inne formy autokomentarza, jawnym dowodem na to, że twórcom zależy na porozumieniu z czytelnikami. Niekiedy powstają one z myślą o określonym adresacie – takim, którego od powierzonego mu tekstu oddziela zbyt duża, by możliwe było pełne zrozumienie, bariera kulturowa i historyczna. Z sytuacją tego typu mamy do czynienia w opracowaniu *Traktatu poetyckiego*, przeznaczonym przede wszystkim dla odbiorcy amerykańskiego, ale niemal równocześnie udostępnionym czytelnikom w Polsce[163]. We wstępie *Od autora*, zamieszczonym w wydaniu krajowym, Miłosz uprzedza co prawda, że jego komentarz „zawiera [...] wiele szczegółów aż nadto oczywistych dla Polaków, ale koniecznych dla poinformowania cudzoziemców"[164]; zwraca jednak uwagę na ważność wprowadzonych doń rozważań filozoficznych i elementów biograficznych, które – jak pisze: „polski czytelnik być może zna z moich książek prozą, ale z którymi nie kojarzył mojej poezji". Na koniec odsyła polskich odbiorców do jeszcze jednego komentarza podkreślając, że wcześniejszy, czyli rozmowa na temat *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego*, jaką przeprowadzili z Miłoszem Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek[165], oraz późniejszy: do *Traktatu poetyckiego* – właśnie prezentowany – „wzajemnie się uzupełniają"[166]. Swego rodzaju całość tworzą też komentowane poematy. Miłosz przyznaje rację Fiutowi, widzącemu w *Traktacie poetyckim*, który zawiera odpowiedzi na pytania *Traktatu moralnego*, dalszy ciąg, rozwinięcie tego tekstu.

---

[163] Chodzi o wydanie nowojorskie (*A Treatise on Poetry*; trans. from the Polish by the author and Robert Hass, The Ecco Press, 2001) – gdzie Miłosz, by ułatwić swym czytelnikom orientację w czasowej rozpiętości i miejscu „akcji", uzupełnił tytuły poszczególnych części poematu (*Part One: Beautiful Times: Kraków, 1900–1914*; *Part Two: The Capital: Warsaw, 1918–1939*; *Part Three: The Spirit of History: Warsaw 1939–1945*; *Part Four: Natura: Pennsylvania, 1948–1949*) – i krakowskie (*Traktat poetycki z moim komentarzem*, Wydawnictwo Literackie, 2001).

[164] Chętnie ustanawiane paralele Miłosza z Mickiewiczem mogą zyskać dodatkowy (bardzo drobny) argument, gdy weźmie się pod uwagę obserwację H. Markiewicza (*op. cit.*, s. 74), odnoszącą się do Mickiewiczowskich *Objaśnień* do *Pana Tadeusza*, przy których „lekturze […] odnosi się wrażenie, że adresatem ich ma być cudzoziemiec".

[165] Zob. Cz. Miłosz, *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*, przyp. A. Fiut, Kraków 1998.

[166] Wszystkie cytaty z: Cz. Miłosz, *Od autora*, [w:] *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 6–7. *Traktatowi poetyckiemu* poświęcona jest też jedna z rozmów, jakie przeprowadziła z Miłoszem w 1979 i 1980 roku R. Gorczyńska (zob. *op. cit.*).

Te, wydawałoby się, staroświeckie w formie utwory, w rzeczywistości są tylko pozornie staroświeckie. Pierwszy z nich choćby ze względu na niemal całkowite wyciszenie tonacji liryczno-obrazowej na rzecz formy „suchej i przyzwoitej"[167], suchego, eliptycznego, naznaczonego ironią i cierpkim humorem, zintelektualizowanego wywodu. Drugi – ze względu na niezwykłe połączenie „poetyki publicznego dyskursu"[168] i „liryzmu, niby to tłumionego przez ironię, naprawdę jednak – potęgowanego przez nią"[169], aktywizację elementu autobiograficznego, wielość rejestrów stylistycznych oraz ról podmiotowych, bogatą instrumentację gatunkową[170]. W opublikowanym w 1946 roku *Liście półprywatnym o poezji* Miłosz pisał:

> Nie lekceważyłbym tego drążenia przez poezję nowych tuneli, tego jej powracania poza wiek XIX w poszukiwaniu form wypowiedzi, które są już tak osiadłe i zrównoważone, że zmuszają współczesnego artystę do zupełnej świeżości i czujności[171].

Przejrzysta konstrukcja i demonstracyjnie niepoetyczna tematyka obydwu traktatów miały uczynić z nich manifesty rewaloryzacji klasycyzmu, czy raczej „postawy klasycznej" i sprzeciwu wobec awangardy, wobec – swoiście pojmowanej – nowoczesności oraz „czystej poezji", co autor szczególnie podkreśla w swoim komentarzu[172]. Podstawowym dlań uzasadnieniem jest, związane z tym sprzeciwem, programowe „zanieczyszczenie" (jakby to ujął Genette) *Traktatu poetyckiego* refleksją filozoficzną i referencją historyczną:

---

[167] Przeciwstawienie poezji „suchej" i „wilgotnej" rozwinięte przez Miłosza w rozmowie z R. Gorczyńską (*op. cit.*, *s.* 111) – na jej pytanie, dlaczego *Traktat poetycki* „ma taki suchy, formalny tytuł?" poeta odpowiedział, iż traktat ten „jest z założenia suchy. To jest […] połączone z poszukiwaniem suchej formy" jak m.in. w *Traktacie moralnym* właśnie. „Można powiedzieć, że to jakieś rozumowanie czysto logiczne, bo żyjemy w nadmiarze poezji emocjonalnej, wilgotnej. Poezja subiektywnych percepcji, osobistych metafor, jest poezją wilgotną […]. Stąd poszukiwanie suchej i przyzwoitej formy" – ma zapewne rodowód Norwidowski. Poemat historiozoficzny *Rzecz o wolności słowa* ([w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3. *Poematy*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 556) poprzedzony jest mottem, którym Miłosz mógłby z powodzeniem scharakteryzować swoje traktaty, chociaż nie odnosi się ono do formy, tylko do treści przedstawienia: „Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne… Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów niesuchych… i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji".

[168] R. Nycz, *„Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia": Czesława Miłosza tropienie realności*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 174–175.

[169] J. Kwiatkowski, *Notatki o Miłoszu*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, część pierwsza 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 35.

[170] Zob. J. Błoński, *Powrót intelektu: „Traktat poetycki" (1957)*, [w:] idem, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

[171] Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 88.

[172] I w tym sprzeciwie trwał, o czym świadczą jego liczne wypowiedzi poetyckie i dyskursywne. Zob. m.in.: Cz. Miłosz, *Przeciwko poezji niezrozumiałej. Postscriptum*, „Teksty Drugie" 1990, nr 5/6; idem, *Przeciw modernizmowi* ([w:] *Czesław Miłosz w Ratuszu*. Spotkanie z Czesławem Miłoszem w Nadbałtyckim Centrum Kultury), „Tytuł" 1999, nr 2–3. Za kolejny i najbardziej bodaj spektakularny akt manifestowania owej niechęci, a zarazem podtrzymania aprobaty dla klasycyzmu, można też uznać same przypisy do *Traktatu poetyckiego*, jeśli zważy się na popularność tej formy komentowania własnych utworów w osiemnastowiecznej poezji polskiej. Na temat stosunku do modernizmu i postmodernizmu oraz trudności z usytuowaniem twórczości Miłosza w ramach jednej optyki i poetyki zob. R. Nycz, *op. cit.* Na „osiemnastowieczny", antyromantyczny, w znacznej mierze inspirowany przez Tadeusza Krońskiego, niesprzeczny z tendencją realistyczną, klasycyzm obu traktatów zwraca Miłosz szczególną uwagę w rozmowie z Fiutem i Franaszkiem. Odmienne rozumienie klasycyzmu i relacji klasycyzm – realizm proponuje w wykładzie pt. *Spór z klasycyzmem* ([w:] *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990).

obawa, że oczywiste w czasach powstania poematu odniesienia („pył zdarzeń i nazwisk"), tak istotne dla koncepcji rozszerzania pojemności poezji, nie zostaną należycie rozpoznane, że odwołania do presupozycji kulturowych, gwarantujących porozumienie w pierwotnej sytuacji komunikacyjnej, w odmiennych od niej warunkach mogą okazać się zawodne.

Częścią referencji historycznej, której zasadniczą funkcją jest podtrzymywanie więzi poezji z rzeczywistością, są też niewątpliwie cytaty, parafrazy cytatów i aluzje literackie. Intertekstualna przestrzeń utworów Miłosza nie ma nic wspólnego z nieakceptowanymi przezeń tendencjami antymimetycznymi w sztuce, ze skłonnością „do formy, do *écriture*, do pisania, które karmi się samym sobą". Podejrzewany, mimo wszystko, o taką skłonność przez Gorczyńską, poeta wyraźnie deklaruje:

Używanie cytatów, odwoływanie się do poprzedników nie musi być inkrustacją literackimi klejnotami. To jest odwoływanie się do wymiaru historycznego, który jest bardzo istotną częścią rzeczywistości[173].

Swoistość autorskich przypisów do poematu ujawnia się szczególnie wyraźnie w konfrontacji z encyklopedycznymi notami do łącznego wydania obu *Traktatów*, sporządzonymi przez Aleksandra Fiuta. Tam, gdzie Fiut podaje suche, zwięzłe informacje, Miłosz proponuje zazwyczaj całe opowieści, swobodne w tonie, zobiektywizowane, a zarazem naznaczone mniej lub bardziej wyraźnym piętnem personalnym. Zdarza się, że – przypominając o naturalnym dystansie dzielącym rozmaite doświadczenia i wiedzę (także potoczną, odnoszącą się do codzienności) różnych pokoleń – przywołuje w nich figurę „dzisiejszego czytelnika".

Miłosz – pisał przed laty Jerzy Kwiatkowski – potrafi w znakomicie adekwatny sposób zsyntetyzować epokę przez właściwy dobór charakterystycznych zjawisk, niekiedy szczegółów, oddających w sumie to, co zwykliśmy nazywać '*couleur locale*' – epoki, miejsca, środowiska[174].

„Dzisiejszy czytelnik", utraciwszy zdolność rozumienia owych sygnałów czy tropów historyczności, mógłby zagubić związek między rozważaniami poetologicznymi i filozoficznymi a konkretną rzeczywistością, z której wyrastały, w której były zakorzenione. Bez dodatkowych wyjaśnień przynajmniej niektóre elementy przedstawienia współtworzące „koloryt lokalny" uległyby wtórnemu uabstrakcyjnieniu, zatracając funkcję poświadczania „realistycznej" – wedle określenia autora – poetyki *Traktatu*. I tak np. *passus*: „trafiona z pistoletu gra pianola" z części I poematu zyskuje następujący komentarz: „scena humorystyczna w filmach przedstawiających tę epokę" <p. 13>[175] – chodzi oczywiście o *la belle époque.* Warta osobnego przypisu okazuje się w tej części również kwestia gorsetów i ich koloru („Aż z rąk, pierścieni, gorsetów liliowych / z popiołu cygar wije się, rozwija / Przez bory, lasy, góry i równiny / Komenda: »Vorwärts!« »En avant!« »Allez!«" <15>; „gorsety kobiet kojarzą się nam z modami ery wiktoriańskiej. W początku

[173] R. G o r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 230

[174] *Poeta epoki*, „Życie Literackie" 1957, nr 269, s. 5.

[175] Cyt. wg wydania: Cz. M i ł o s z, *Traktat poetycki z moim komentarzem*; liczba w nawiasie oznacza numer strony; skrót p. – przypis.

XX wieku zaczęły znikać, ale około 1914 roku nadal były używane i zwykle w konwencjonalnym kolorze liliowym" <p. 15>[176]. Przypis następny odnosi się do rozkazów, które „zaczęły pierwszą wojnę światową" <p. 15> i zawiera charakterystykę (najbardziej chyba syntetyczną z możliwych) irracjonalnych nastrojów początkowo towarzyszących tej wojnie, jej przebiegu oraz moralnych, ekonomicznych, politycznych i światopoglądowych następstw. W przypisach Fiuta znajdujemy wyjaśnienia, co to jest pianola oraz tłumaczenia niemieckiej i francuskich komend, natomiast o liliowych gorsetach nie ma tam w ogóle mowy.

Porównanie przypisów auktorialnych z allograficznymi ujawnia zatem nie tylko różnice ich kształtu i tonu, ale odmienne rozłożenie akcentów. Fiut np. skrupulatnie rozszyfrowuje wszystkie cytaty i literackie aluzje. Miłosz niektóre z nich, nie wiadomo dlaczego, pomija milczeniem[177].

Autor *Traktatu poetyckiego* nie ogranicza się jednak do punktowych wyjaśnień o charakterze dokumentarnym, do wskazywania źródeł wyzyskanego w poemacie „cudzego słowa", do prezentacji kontekstu niezbędnego dla zrozumienia utworu. Niektóre przypisy bowiem sprawiają wrażenie (nieco ryzykownego) przekładu ciemnego obrazu poetyckiego na jasny język dyskursywny. Kilkakrotnie też pojawiają się w nich deklaracje na temat realizowanej w utworze, lub jego fragmencie, intencji kategorialnej i semantycznej[178]. Przewidywana czytelnicza nieznajomość kontekstu historycznego (literackiego, filozoficznego, politycznego) nie była zatem jedynym powodem opatrzenia przekładu i nowego polskiego wydania poematu obszernym komentarzem w formie gwarantującej maksymalną jego bliskość z obiektem – w formie *nb.* nigdy wcześniej nie stosowanej przez autora, który przecież nie stronił od wypowiedzi na temat własnej twórczości i pojedynczych utworów[179]. W powstałym przed ponad dwudziestu laty eseju *Cudze słowo w „Traktacie poetyckim"*, Renata Gorczyńska pisała:

---

[176] Ten sam szczegół kolorystyczny, wraz z jego charakterystyką ewokującą – jako znak przelotnej mody – określony czasowo fragment przeszłości, wpisuje Miłosz po latach do wiersza *Piękna nieznajoma* ([w:] *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 25): „Nosiłaś gorset lila, kolor modny".

[177] Chodzi o takie m.in. cytaty, jak: „Płomień rozgryzie malowane dzieje" <33>, „Ej, nie ustawaj nieprędko południe" <74>, „Zamek na barkach nowogródzkiej góry" <76>; o trawestacje: „Jak Prometeusz schodzi z gór Kaukazu" <36>, „Tych kijanek, tych praczek u potoczka" <44>, „Z życia, jak z miasta, kiedy nas wysiedlą, / Domie nasz złoty, w pościel z malachitu / Na jedną noc nas tylko wieczną przyjm" <64> i o aluzje do tytułów wierszy (Iwaszkiewicz „Z barwnych kamieni składał g o s p o d a r s t w o " <36>, Szenwald „malował s c e n ę p r z y s t r u m i e n i u" <44>, Czechowicz „Kochał, co małe, zebrał s i e l s k i s e n " <44>, „Tam Wittlin ciągle wkłada ł y ż k ę z u p y" <72>; podkr. moje) wplecione w portrety przywołanych poetów.

[178] Np.: „Ten ustęp broni realistycznej poetyki, którą posługuje się także autor *Traktatu*" <p. 49>; „*Traktat poetycki* opisuje sceny z życia codziennego pod okupacją [...]. Jednocześnie poemat starał się opisać umysł poszukujący sensu" <p. 53>; „Mój poemat ma za przedmiot poezję, nie politykę. Rozdział trzeci stara się odpowiedzieć na pytanie: jak ocalić poezję, samo jej istnienie?" <p. 57>; „Oda wyraża ekstatyczną radość narratora, jego upojenie porą roku" <p. 94>; „Poemat jest przykładem radykalnego odrzucenia »czystej poezji« i jej konsekwencji" <p. 97>.

[179] Ciekawe, że wyjaśnienie zamieszczone pod, powstałym w 1963 r., wierszem *Trzy rozmowy o cywilizacji* (z tomu *Gucio zaczarowany* – 1965) otwiera jeszcze następująca deklaracja (Cz. M i ł o s z, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 149): „Jestem przeciwny notom autorskim, niestety jednak nie da się tutaj uniknąć komentarza".

Najwięcej komentarzy do poezji Miłosza daje Miłosz-prozaik, i to zarówno eseista, jak i powieściopisarz. Jedna z jego czytelniczek wyraziła kiedyś chęć zesłania Miłosza na bezludną wyspę, żeby tam pisał komentarze i interpretacje swoich wierszy. Ale on to już w pewnym stopniu zrobił, choć przypisów nie daje do swojej poezji w tym sensie, jak to czynił T. S. Eliot. Nie jest to, jak przypuszczam, zamierzone z góry działanie. Wynika nie tyle z potrzeby wyjaśniania „co autor miał na myśli", ile z medytacji nad pewnymi zagadnieniami, powolnego drążenia tematu, zapisywania myśli na różnych stopniach kondensacji i przetworzenia[180].

Być może uwidaczniająca się jednak w niektórych wypowiedziach Miłosza potrzeba wyjaśniania, „co miał na myśli" (a niekiedy sprostowania błędnych interpretacji jego intencji) oraz świadomość, że – jak to ujął w rozmowie z Fiutem i Franaszkiem – „może być użyteczny przede wszystkim wtedy, gdy chodzi o interpretację konkretnego tekstu"[181], została rozbudzona pytaniami dociekliwych krytyków. Jeszcze raz odwołam się tu do dotyczącej *Traktatu* uwagi poczynionej przez Gorczyńską, która mogła mieć w rozbudzaniu owej potrzeby znaczny udział:

[poemat] ma [...] szyfr bardzo skomplikowany. We *Wstępie* do *Traktatu* zapowiada pan prostotę, jasność wypowiedzi, ale stopniowo wchodzi pan na coraz wyższe piętra. Oczywiście, gdy słucham wyjaśnień, komentarzy, to zagadki w *Traktacie* można zrozumieć. Ale bez nich byłoby trudno wpaść od razu na właściwy trop.

Miłosz zgadza się ze swoją rozmówczynią; potwierdza, że *Traktat poetycki* to „bardzo skomplikowany utwór"[182].

Można zatem mieć znakomite rozeznanie w dziejach polskiej poezji oraz tradycji kulturalnej, znać historyczny kontekst powstania poematu, zawiłości polskiej historii i polityki oraz poetologiczne i filozoficzne poglądy autora, jego twórczość i upublicznioną wcześniej biografię i nie móc – bez autorskiej podpowiedzi – złamać „szyfru" niektórych obrazów czy sekwencji poematu, tj. odczytać ich tak, by nie rozminąć się z wpisaną w nie, najczęściej w trybie metonimicznym bądź synekdochicznym, intencją znaczeniową (wiadomo, że jej respektowanie przez czytelnika jest dla Miłosza ważne). Problem zaś polega przede wszystkim na tym, że zdarza się, iż rozpoznanie właśnie takiego trybu semantyzacji jest uzależnione od uprzedniej znajomości treści przypisu. Ta treść oczywiście nie zastępuje obrazu poetyckiego, nie jest wprowadzona zamiast niego (bo wtedy rzeczywiście mielibyśmy do czynienia z arbitralnym przekładem), lecz obok niego. Rola przypisów deszyfrujących, w odróżnieniu od informacyjnych, polega na odsłanianiu zasad tej przyległości, na wskazywaniu – niekiedy zaskakująco jednoznacznym – co mianowicie, jaka myśl, jaki wycinek rzeczywistości, jakie zdarzenie jest

[180] R. Gorczyńska, *op. cit.*, s. 283. „Przypisy" (cudzysłowem podkreślam, że chodzi o nazwę użytą przez autora) w *Laudzie* różnią się od Eliotowskich przede wszystkim swoim wewnątrztekstowym usytuowaniem, ale – umieszczona pod tekstem tej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – „Nota" i przypisy w V (*Mała Pauza*) i VII (*Dzwony w zimie*) części poematu, chociaż bardzo lapidarne, mieszczą się w konwencji rozpowszechnionej dzięki *Ziemi jałowej*.

[181] *Pokochać sprzeczność.* Z Czesławem Miłoszem rozmawiają A. Fiut i A. Franaszek, [w:] Cz. Miłosz, *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury...*, s. 25.

[182] R. Gorczyńska, *op. cit.*, s. 120–121.

w poetyckim skrócie reprezentowane przez dany obraz. W tym m.in. wyraża się szczególna rola Miłoszowych komentarzy perytekstualnych do *Traktatu poetyckiego*, uzasadniająca nadanie im rangi osobnego argumentu prointencyjnego.

Przypatrzmy się na przykład przypisowi, który poprzedza hymny śpiewane przez czcicieli Ducha Dziejów, czyli tytułowego bohatera III części poematu[183]. Po zamkniętych w kilkunastu zaledwie wersach, migawkowych, jakby przyspieszonych scenach śmierci „dwudziestoletnich poetów Warszawy", po wyodrębnionej ostrymi cięciami, przywołującej czarnoleską lipę, strofie, w której – wedle znakomitej formuły samego autora – „poemat zatrzymuje się, by na chwilę zwrócić się ku dawnym czasom" <p. 66>, wprowadzony zostaje obraz tych, co ocaleli.

Polami wtedy żywi uciekali
Od samych siebie, wiedząc, że wiek minie,
Zanim powrócą. Przed nimi ruchome
Piaski, na których drzewo się zamienia
W nic, w antydrzewo, gdzie żadna granica
Kształtu i kształtu nie dzieli, a w gromach
Zapada się dom złoty, słowo JEST,
I STAJE SIĘ sprawuje odtąd władzę.

Każdy z nich dźwigał do końca dni swoich
Pamięć tchórzostwa, bo umrzeć bez celu
Nie chciał, a zwątpił, bo nie chciał umierać.
I On, czekany, z dawna odgadniony,
Dymił nad nimi tysiącem kadzielnic.
Po grząskich ścieżkach pełzli mu do nóg <67–68>.

Załóżmy, że natychmiast zorientujemy się, że zaimek „wtedy" odnosi się do porzuconego na moment kontekstu okupacyjnego (a nie do czasów, gdy „W księgach to samo rządziło prawidło / Poczęte z wiary, że piękność widzialna / Jest małym lustrem dla piękności bytu" <66>), że w antydrzewie rozpoznamy odpowiednik antytezy dojrzałej w tezie – drzewie, że wyjaśnienie braku granic dzielących kształty odnajdziemy w rządach „stawania się", a „dom złoty" (ewokowany wcześniej we fragmentach wiersza jakiegoś młodego poety czasów wojny), zdefiniowany wszak w porządku wiersza, objawi się nam bez trudu jako metafora bytu-Boga[184]. Akceptacja dla reguł historycznej konieczności oznaczać ma zwycięstwo podszytego strachem rozumu, uznającego triumf złowieszczego Ducha Dziejów, który tym razem ukazany jest bez groźnych epitetów:

[183] O tym wykonawstwie również dowiadujemy się z odnośnego przypisu (zob. s. 69), choć rozpoznanie „atrybucji" ekstatycznych wypowiedzi, ujętych w sugerujący ironiczny dystans cudzysłów, nie wydaje się szczególnie trudne. Wskazuje na nią ich zawartość; utwierdza – najbliższy kontekst: narracyjna rama, w którą zostały ujęte. Pewność tej i innych konstatacji dotyczących *Traktatu* można jednak podać w wątpliwość. Obcując bowiem z utworami obudowanymi autorskimi komentarzami, nie sposób w wielu przypadkach bezwzględnie oddzielić tego, co rzeczywiście wyczytaliśmy z owych utworów od tego, czego dowiedzieliśmy się z zewnętrztekstowych podpowiedzi autointerpretacyjnych. Takie uwikłanie w komentarz – zwłaszcza tego typu – pomnaża zwykłe ryzyko związane z orzeczeniami o przejrzystości albo niejasności jakichś miejsc tekstu.

[184] Por. przypis autora <67>.

jako, pisany dużą literą, On. Jego ponowne, bezpośrednie wprowadzenie na scenę – w taki sposób był ukazany wcześniej dwukrotnie – poprzedzone zostało prezentacją tragicznych (bo, w obranej przez wyznawców optyce, bezsensownych, pozbawionych celu) efektów działań przezeń sterowanych, co wynika z zapowiedzi zawartej w dwuwersowej prozopopei: „Poeta słyszy jego śmiech potężny: / Ja im za karę odebrałem rozum. / Nikt nie powstanie przeciw mojej woli" <61–62>.

O tym, że teraz przyszła pora na przedstawienie efektu najbardziej spektakularnego („On, czekany, z dawna odgadniony, / Dymił nad nimi tysiącem kadzielnic"), dowiadujemy się z rozbudowanego przypisu. Ów ofiarny dym ma, jak się okazuje, jedno konkretne źródło – wznosi się nad płonącą po powstaniu Warszawą. Nie powinniśmy zatem w tym miejscu przywoływać pamięci o krematoriach (dym z krematorium i dzwon na Anioł Pański towarzyszą pierwszej bezpośredniej prezentacji Ducha Dziejów), rozszerzać interpretacji na wszystko, co można kojarzyć z narzucającą się kliszą pożogi wojennej, ani tym bardziej dopatrywać się w obrazie jakichś rozległych i z założenia nieprecyzyjnych jakości symbolicznych.

W ogóle w *Traktacie poetyckim* wszystko jest realistyczne, widziane, przeżyte. [...] – wszystko opisane, jak było naprawdę.

Miłosz podkreślał to bardzo mocno, przy okazji innego obrazu, w rozmowie z Gorczyńską[185]. Tym, co jako realistyczne, widziane, przeżyte zostało uobecnione w omawianym fragmencie poematu były „kolumny dymu z domów zapalonych przez bomby albo ciężką artylerię [które] wznosiły się nad Warszawą, stąd »dym z tysiąca kadzielnic«" <p. 68>.

Tej referencji nie sposób jednak uznać za arbitralną, bo nie osadzoną w porządku tekstu. Zaczepienie tworzy dla niej wspomniany już zaimek „wtedy", spajający – ponad fragmentem zwróconym „ku dawnym czasom" <p. 66> – scenę ucieczki „żywych", z czasem i miejscem zdarzeń przedstawionych uprzednio. „Żywi uciekali" wtedy, kiedy ginęli Baczyński, Gajcy, Stroiński, kiedy „gołębie płoszyło Powstanie" <66>. O tym, że Miłosz miał świadomość, iż stosowana przez niego metoda kompozycji, przypominająca twardy montaż filmowy, nie ułatwia odbiorcom orientacji w zmieniającej się rzeczywistości poematu, może świadczyć komentarz, jakim opatrzył (nie pytany o to!) omawiane tu sceny w rozmowie z Renatą Gorczyńską[186]. Po przytoczeniu krótkiego fragmentu zaczynającego się od słów „Polami wtedy żywi uciekali", wyjaśniał:

To już nie dotyczy młodych poetów, to jacyś ludzie uciekają. Już się odbywa proces przechodzenia na pozycje tak zwanej nowej rzeczywistości, krótko mówiąc – rzeczywistości Polski Ludowej. „Staje się" to

[185] R. G o r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 113.

[186] W rozmowie z Fiutem i Franaszkiem (*op. cit.*, s. 28) Miłosz zwrócił uwagę na funkcję kolejnego ostrego cięcia montażowego, gwałtownie – bez żadnego przygotowania – zrywającego poetycki komentarz do zachowań rzekomych marksistów i przenoszącego (za sprawą żałobnej pieśni świadomego rychłej śmierci Żyda) akcję poematu do getta, a więc na powrót do okresu sprzed powstania warszawskiego. Chodzi o fragment, w którym z antycypującym przedstawieniem „jak ludzie uciekają od samych siebie, od kontemplacji bytu w stawanie się, w marksizm. Uciekają, mając nadzieję, że kiedyś powrócą do *esse*, do zasady ontologicznej", a więc z „intelektualnym dość problemem z d e r z o n e zostaje cierpienie realne – głos Żyda z warszawskiego getta" [podkr. moje].

przeciwstawienie słowa „być", „esse", podstawowego pojęcia dla ontologii tomistycznej, dla całej nauki o bycie w ogóle[187].

Osadzenie tej ucieczki w dokładnie sprecyzowanej sytuacji historycznej, a zatem i właściwe rozpoznanie w obrazie dymu tysiąca kadzielnic konkretnego rezultatu karzących działań Ducha Dziejów, wspomóc może poszlaka biograficzna. Chodzi o nieprzywołane, ani w autorskich przypisach do *Traktatu poetyckiego*, ani w *Podróżnym świata*, ale ujawnione w innych wypowiedziach Miłosza, okoliczności opuszczenia przezeń objętej powstaniem stolicy. Bez ich poznania nie można byłoby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego przeciwnicy konserwatywnej siły *être* uciekali „polami"[188].

Uwaga poświęcona tu autokomentarzowi do passusu: „I On, czekany, z dawna odgadniony, / Dymił nad nimi tysiącem kadzielnic" nie znaczy oczywiście, że akurat to miejsce tekstu uznaję za *crux interpretum.* Wybrałam je, by zilustrować zasadę charakteryzującą pewien typ relacji między jakimś fragmentem *Traktatu* a odnośnym przypisem. Za wyjątkowo trudny do zrozumienia, skoro o jego wytłumaczenie prosiła autora zarówno Gorczyńska[189], jak i Fiut[190], uchodzi natomiast następujący fragment IV części poematu:

Tutaj jest słońce. A kto dzieckiem wierzył,
Że akt i czynność wystarczy zrozumieć,
Żeby rozerwać powtarzalność rzeczy,
Jest poniżony, gnije w skórze innych
I dla kolorów motyla ma podziw
Niemy, bez formy, nieprzyjazny sztuce <82>.

W amerykańskim i krajowym wydaniu utworu, Miłosz opatrzył ten niejasny fragment dwoma przypisami, powtarzającymi w zasadzie, ale w pewnym uproszczeniu, wcześniejsze objaśnienia. Podstawową rolę odgrywa w nich rzeczywiste, towarzyszące poecie w dzieciństwie, przeświadczenie o – gwarantowanej wiedzą o tym, co już było – możliwości uniknięcia udziału w zgodnej z porządkiem natury, ale poniżającej „powtarzalności rzeczy". Uczucie poniżenia ma źródło w świadomości klęski tych uroszczeń.

---

[187] R. G o r c z y ń s k a, *op. cit*., s. 112.

[188] W jednej z rozmów z A. F i u t e m (*Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 108; podkr. moje) Miłosz opowiadał: „W czasie Powstania nie byliśmy w samej Warszawie dlatego, że mieszkaliśmy na końcu Alei Niepodległości, właściwie już na polach. Czyli nie byliśmy w mieście. Jedyny sposób wydostania się to było p ó j ś ć p r z e z p o l a na Okęcie, gdzie nas złapali, bo miasto było obstawione". Nieco dokładniej Miłosz relacjonuje to wydarzenie w *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950* (Kraków 1998, s. 23): „Wybuch powstania zaskoczył nas na ulicy i do mieszkania już nie wróciłem. Ja, Janka i jej matka w y s z l i ś m y 13 sierpnia p r z e z p o l a razem ze wszystkimi mieszkańcami kamienicy przy Kieleckiej 16 [...]", najdokładniej ucieczka przez pola opisana została w *GG* ([w:] *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 281–284) Zob. też sygnowany informacją „Goszyce, 1944", wiersz *Ucieczka.*

[189] Zob. R. G o r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 113.

[190] Zob. Cz. M i ł o s z, *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury...*, s. 25. Trzeba tu, co prawda zastrzec, że udawanie niewiedzy jest strategią często przyjmowaną w „rozmowach z...", a tzn., że odpowiedzi na niektóre pytania zadawane pisarzom mogą być autorom tych pytań, występującym w imieniu tzw. zwykłego czytelnika, znane (trudno np. przypuścić, że Fiut – nawet, jeśli miał wcześniej kłopoty z odczytaniem przywołanego tu miejsca tekstu – nie zaznajomił się z wyjaśnieniem tej tajemnicy podanym przez Miłosza Gorczyńskiej).

Świadomość powtarzania: zrozumienie i opis „aktu i czynności", równoznaczny, wedle autora, z nadaniem im formy, nie powstrzymują człowieka od działań nie tylko kwestionujących jego indywidualność, ale też niekiedy zgubnych[191]. Takiej mocy nie posiada również sztuka, choć „jedynie ona tworzy formy odpowiadające jego umysłowi" <p. 83>, różne od podziwianych, ale zasadniczo obcych człowiekowi barw i kształtów natury. Ciągłym powtarzaniem potwierdzamy naszą do niej przynależność, mimo iż tylko my spośród jej tworów dysponujemy świadomością i pamięcią umożliwiającymi przynajmniej częściowe wyniesienie się ponad porządek naturalny. Te kwestie m.in. rozważane są w dalszych partiach tekstu.

Tak można by w trybie *relata refero* obrysować sensy intencjonalnie wiązane przez Miłosza z przytoczonym powyżej fragmentem poematu. Śmiem twierdzić, że bez autorskiego komentarza, odsłaniającego ich mocne osadzenie w indywidualnym doświadczeniu, pozostałyby one dla nas w dużej mierze niedostępne[192]. Czy to znaczy, że tych sensów w *Traktacie* nie ma? Albo, czy lepiej by było, gdybyśmy nie znali tego komentarza, bo ogranicza potencjał semantyczny tkwiący w „nieświadomości tekstu"? – bo tłumi naszą interpretacyjną inwencję? – bo odrzucając pokusę zrozumienia moglibyśmy bez przeszkód poddać się zniewalającej urodzie Miłoszowej frazy?

Rzetelna analiza relacji między tekstem utworu i przypisami o charakterze interpretacyjnym czy deszyfracyjnym wymagałaby dokładnego omówienia prawie każdego z nich – zwłaszcza w części III i IV, gdzie źródłowe *Sitz im Leben* nabiera szczególnej mocy i zagęszcza się problematyka filozoficzno-egzystencjalna i estetyczna. Takie omówienie nie mogłoby się obyć bez obszernych cytacji czy relacji i odniesień do innych, tzn. nie tylko perytekstualnych, wypowiedzi Miłosza, dlatego poprzestanę na przywołaniu jeszcze jednego tylko przykładu.

---

[191] O tym, że te dziecięce rojenia zachowały jednak swoją kuszącą moc wspomniał Cz. Miłosz w *Piesku przydrożnym* (Kraków 1997, s. 17 – fragment pt. *Czy świadomość wystarcza*): „Kiedyś zdawało mi się, że wystarczy sama świadomość, żeby uniknąć powtórzenia, to jest takiego losu jak los innych śmiertelnych. Cóż za nonsens. A jednak samo oddzielenie świadomości od ciała, przyznanie jej czarodziejskiej mocy – że wystarczy wiedzieć, żeby zaczarować – to nie jest takie głupie".

[192] Dowodzą tego wykładnie całkowicie rozmijające się z intencją Miłosza. Wedle M. Zaleskiego (*O „Traktacie poetyckim" Czesława Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 359), który w momencie redagowania swego tekstu (1977 r.) nie mógł znać wyjaśnień autora, we fragmencie tym „Miłosz przestrzega siebie i innych przed pokusami demiurgicznej kreacji, naiwną wiarą w akt twórczy przeciwstawiony światu". J. Łukasiewicz (*Przestrzeń „świata naiwnego". O poemacie Czesława Miłosza „Świat"*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, część pierwsza, s. 149) zaś, wykorzystując to miejsce tekstu w funkcji komentarza do optyki *Świata*, proponuje taką oto zaskakującą – przynajmniej do pewnego momentu – interpretację: „Spojrzenie dziecka, rzeczywiście naiwne, spontaniczne, spojrzenie dziecka czerpiącego rozkosz z samego patrzenia – »jest nieprzyjazne sztuce«. Aby móc te doznania »przerobić« na sztukę, trzeba spojrzeć nie oczami dziecka, ale oczami ojca-nauczyciela. I nie z dzieckiem się solidaryzować (także z dzieckiem w sobie), ale z ojcem-nauczycielem (także z ojcem--nauczycielem w sobie). Jest to bardzo ważne stwierdzenie dla Miłosza-poety [...]. Ojciec-nauczyciel rozumie, że żadna wiedza nie pozwoli »rozerwać powtarzalności rzeczy«, a więc wziąć świata naprawdę na własność, w pełni go uwewnętrznić. Mechanizm tego układu jest zakryty. I jak ślepcy od urodzenia, którzy o obrazach myślą przez analogię, tak i my poprzez analogie musimy tworzyć nasze obrazy świata. Mogą to być analogie pełniejsze i mniej pełne, a więc modele mniej lub bardziej uproszczone. Każdy model jest jednak tylko modelem".

Rzecz dotyczy passusu: „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” <86>. A oto treść przypisu:

[...] ten wers odsyła do poematu T. S. Eliota *Burnt Norton* w jego *Czterech kwartetach*, b y ć m o ż e p o l e m i c z n i e, bo – j a k s i ę z d a j e – n a r r a t o r nie dąży, jak Eliot, do nieruchomego punktu ponad płynnością czasu. Jego intencją jest raczej humanizacja czasu <p. 86; podkr. moje>.

Na pytanie Fiuta, czy przytoczone zdanie „jest [...] polemiczne wobec »Only through time time is conquered« z *Burnta Nortona* [...]”, Miłosz odpowiedział inaczej:

M o ż e n i e p o l e m i c z n e; jest to po prostu zapożyczenie z pewnego języka, żeby wyrazić coś, co jest bardzo moje własne. [...] Prawda człowieka jest niemożliwa do zamknięcia w czasie, w przeciwieństwie do przyrody, która wyłącznie w czasie się wyczerpuje. Jesteśmy zawieszeni między życiem i śmiercią, tej krawędzi nie ma w przyrodzie. Istniejemy w czasie, nie możemy sobie nawet wyobrazić życia poza nim [...]. Ale dzięki świadomości – a zarazem dzięki zanurzeniu w czasie – możemy ponad czas się wznieść[193].

Jeszcze innego wyjaśnienia, „jak należy rozumieć” ów wers, udzielił autor przed laty Renacie Gorczyńskiej:

Najpierw jest czas tylko biologicznego trwania, potem jest czas historyczny, połączony z pamięcią, a potem – nie wiem – kontakt z Panem Bogiem, uzyskanie jakichś wartości stałych, niezmiennych, ale przez to, że się tkwi w czasie. [...] Mniej więcej to samo, co T. S. Eliot nazywa *„redeeming time”* – „czasem odkupionym”. [...] czas to jest jedyny załóg nieśmiertelności, załóg specyfiki człowieka w porównaniu z naturą. Rzeczywiście bez czasu i bez śmierci nie wiadomo, co by z nami było[194].

Nie sposób nie zauważyć, że wszystkie te interpretacje trochę się między sobą różnią. Najbardziej zdecydowanie brzmi wypowiedź chronologicznie najwcześniejsza. Na niekategoryczność rozpoznania zaproponowanego przez Miłosza w przypisie mogło mieć wpływ pytanie postawione przez Fiuta w rozmowie poprzedzającej redakcję najpóźniejszego komentarza perytekstualnego. Wyjaśnienia sensu uwikłanego w Eliotowski intertekst fragmentu „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” zmieniają się w zależności od aktualizowanego aspektu owego intertekstu. Komentując fragment: „I że temat wieczny / Nas nie przyciągał jak trzeba, ni czystość” <97>, Miłosz czyni Eliota właśnie reprezentantem poetów zainteresowanych takim przede wszystkim tematem. Ostatni raz jego nazwisko pojawia się w przypisie do passusu: „Bo kontemplacja gaśnie bez oporu. Z miłości do niej trzeba jej zabronić” <100>.

[...] ten wers jest skierowany przeciwko czystości poezji, ale jest także polemiką z *Czterema kwartetami* T. S. Eliota. Wyrzekając się świata na rzecz „nieruchomego punktu”, doskonałej ciszy poza czasem, możemy pozbawić kontemplację jej intensywności. Cukier jest smaczny, ale nie należy go jeść łyżkami <p. 100>.

Uwagi o polemicznym, być może polemicznym oraz być może nie polemicznym odniesieniu do tego poematu znaczą zatem prawdopodobnie tyle, że jest ono takie i takie

[193] *Pokochać sprzeczność*, s. 26–27; podkr. moje. W Miłoszowym tłumaczeniu zdanie to brzmi: „Poprzez czas tylko zwycięża się czas” (T. S. E l i o t, *Burnt Norton*, [w:] T. S. E l i o t, *Poezje*, s. 183).

[194] R. G o r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 115–116.

zarazem: pod pewnym względem zdystansowane, pod innym zaś aprobatywne, albo..., że Miłosz nie jest pewny własnej interpretacji *Czterech kwartetów*[195].

Takiej ewentualności nie dopuszcza Arent van Nieukerken. Jeśli w *Traktacie poetyckim*, stwierdza, „zdarzają się echa Eliota, to tylko po to, by stać się przedmiotem polemiki". Miłoszowego akcentowania historyczności bytu nie da się uzgodnić z wizją „pewnych cyklicznie powtarzających się obrządków, etnograficznych w *Ziemi jałowej*, platońsko-chrześcijańskich w *Czterech kwartetach*" i przede wszystkim z dominującą perspektywą bezczasowości[196]. Eksplikację tej tezy, niezwiązanej z głównym tematem jego wywodów, przeniósł Nieukerken do przypisu. Przytoczę go tutaj w całości, ponieważ omawiany fragment wykorzystał badacz w funkcji argumentu na poparcie własnego stanowiska:

> Hierofanie Eliota z czasów *Czterech kwartetów* zawieszają wymiar trwania, stawania się, na rzecz „Chwili bezczasowej". W *Little Gidding* prawdziwa Anglia jest poza historią („Here, the intersection of the timeless moment / Is England and nowhere. Never and always" [...]) U Miłosza czas zachowuje zawsze swą „czasowość": „Tu niedosięgalna / Prawda istoty, tutaj na krawędzi / Trwania, nietrwania. Dwie linie przecięte. / Czas wyniesiony ponad czas przez czas". [...] Nie ulega – moim zdaniem – wątpliwości, że Miłosz polemizował tutaj z Eliotem. Można np. zestawić zwrot „Czas wyniesiony ponad czas przez czas" z fragmentem kwartetu *Burnt Norton*: „Only through time time is conquered" [...]. Konotacje czasownika „to conquer" różnią się wyraźnie od Miłoszowego „wynieść"[197].

Trudno przystać na to stwierdzenie nawet jeśli przyjmiemy, że jego kategoryczność – niepokojąca zwłaszcza w połączeniu z brakiem eksplikacji, zastąpionej wyrwanymi z kontekstu cytatami[198] – została tu niejako wymuszona przez skrótowy, bo przypisowy, tryb wypowiedzi. Wahania Miłosza dotyczą, zauważmy, nie własnego sensu passusu o czasie wyniesionym ponad czas, ten sens bowiem został zwięźle wyłożony w odpowiedzi udzielonej Gorczyńskiej; tutaj też, w tle, pojawia się idea znana nie tylko z *Czterech kwartetów*, ale i z innych utworów Eliota: *Popielca*, *Opoki*, *Zjazdu rodzinnego*, idea odkupienia czasu. Wahania Miłosza zatem nie dotyczą również, jak się zdaje, ogólnego – jeżeli można tak powiedzieć – sensu tych utworów, tylko możliwości uchwycenia szczególnej relacji do jednego miejsca z *Burnt Norton.*

Cztery kwartety są zapewne poetycką medytacją o czasie, o różnych jego wymiarach, znaczeniach, ujęciach (potocznych, mistycznych, teologicznych), o historii i jej końcu w wieczności, o stosunku ludzi do czasu. Jest tu oczywiście mowa o „nieruchomym punkcie" i „bezczasowej chwili", ale nie ma wystarczających podstaw do uznania tych akurat wyrażeń, uwikłanych zresztą w sieć tautologiczno-paradoksalnych, niejasnych dookreśleń, za formuły streszczające Eliotowską wizję jako negację czasu.

---

[195] „Mój stosunek do Eliota szereg razy ulegał zmianie" – przyznawał Miłosz na jednym ze spotkań autorskich (*Czesław Miłosz w Ratuszu*, s. 60).

[196] A. van Nieukerken, *op. cit.*, s. 104, 109. Te same tezy powtarza badacz w artykule *Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu* („Teksty Drugie" 2001, nr 3/4, s. 46).

[197] *Ibidem*, przypis 20, s. 104; podkr. moje.

[198] Co – trzeba przyznać samokrytycznie – jest zawsze nieco podejrzane.

Wyrażenia te odnoszą się do – (raczej) niezależnych od jakichkolwiek przygotowań i dążeń świadomego umysłu – hierofanii, które nie mogą być doznawane, przypominane i zapamiętywane inaczej niż w ramach czasu danego człowiekowi. W *Burnt Norton* czytamy:

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
B u t o n l y i n t i m e can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
B e r e m e m b e r e d; i n v o l v e d w i t h p a s t a n d f u t u r e.
O n l y t h r o u g h t i m e t i m e i s c o n q u e r e d[199].

Humanizacja czasu, jego „przezwyciężenie" czy „wyniesienie" ponad naturalną, biologiczną powtarzalność dokonuje się w czasie i poprzez czas ze względu na ideę odkupienia. Jeżeli zatem weźmiemy pod uwagę ten przynajmniej aspekt Eliotowskich medytacji, to nie kwestionując deklaracji Miłosza o wykorzystaniu cudzego języka do ewokowania własnej problematyki – nie utożsamiając, zanurzonych w czasie, „nieruchomego punktu" i „bezczasowej chwili" z Miłoszowym „podjętym" z ruchu „momentem wiecznym"[200] – odnajdziemy w stosunku obu poetów do trwania, ruchu, czasu i jego twórczego wymiaru znacznie więcej podobieństw niż różnic, mimo zupełnie inaczej rozłożonych akcentów[201] oraz zasadniczej odmienności tematyki *Traktatu* i *Kwartetów*.

Formułowane w różnych miejscach uwagi odnoszące się do passusu „Czas wyniesiony ponad czas przez czas" nie są jedynymi, w których Miłosz osłabia kategoryczność autointerpretacji zwrotami typu: wydaje mi się, być może, czy wyrażeniami w rodzaju: zapewne lub prawdopodobnie. Pojawiają się one jednak w jego wypowiedziach stosunkowo rzadko. Rzadko też zdarza się, by poeta poproszony o wyjaśnienie jakiejś, powstałej czasem przed wieloma laty, frazy czy obrazu uchylał się od tego. Również i pod tym względem przeciwstawia się zatem dość powszechnym poglądom. Niekoniecznie przekładające się na rzeczywiste działania twórców deklaracje niechęci do komentowania własnych utworów są mu w zasadzie obce[202]. Nie podtrzymuje tematu, gdy

[199] T. S. E l i o t, *op. cit.*, s. 182 (podkr. moje); zob. też *Dry Salvages*, s. 210. Jeszcze wyraźniej w omawianym fragmencie *Traktatu* pobrzmiewają echa chórów z *Opoki* (*Choruses from „The Rock"*, [w:] T. S. E l i o t, *Poezje*, s. 168): „Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time, / A moment not out of time, but in time, in what we call history: transecting, / bisecting the world of time, a moment in time but not like a moment / of time, / A moment in time but time was made through that moment: for without / the meaning there is no time, and that moment of time gave the / meaning". W *Little Gidding*, gdzie miejscem poetyckiej akcji jest Anglia, ukazana w konkretnym momencie historycznym, „the timeless moment" objawia się w modlitwie (zob. s. 217). O Anglii prawdziwej czy nieprawdziwej nie ma tu w ogóle mowy.

[200] Zob. wiersz *Notatnik: Bon nad Lemanem.*

[201] *Cztery kwartety* to poezja religijna; Eliot w centrum uwagi stawia tu doświadczenie transcendencji, Miłosz zaś w *Traktacie poetyckim* – historię i doświadczenie historyczności.

[202] Oczywiście i Miłosz wypowiada czasami stereotypowe formuły; np. przy okazji komentarza do wiersza *Nie więcej* ([w:] *Spór z klasycyzmem*, s. 73) pisze: „Autor nie jest najlepszym interpretatorem swoich wierszy, skoro już jednak nałożyłem na siebie tę rolę, stwierdzam [...]".

Aleksander Fiut poprzedza swoje kolejne pytanie tyczące *Traktatu moralnego* unaoczniającą typową świadomość asekuracyjną uwagą:

> Zadawanie pytań w rodzaju: „Co autor chciał przez to powiedzieć" – jest zawsze dosyć żenujące i trochę komiczne. Stawia też obydwie strony w kłopotliwej sytuacji. A jednak tekst *Traktatu* jest tak gęsty, operuje tyloma skrótami, że Pański komentarz – zwłaszcza dla młodszych czytelników – może okazać się nieoceniony[203].

Trudno jednak za kokieterię jedynie uznać uwagę wtrąconą przez Miłosza do interpretacji *Nie więcej*: „Jeżeli dobrze rozumiem autora, z którym nie wiadomo, czy jestem identyczny, nie ma on na myśli [...]"[204]. W przypisach do *Traktatu poetyckiego* wszakże, problematyzacja identyczności ich twórcy z autorem poematu (ponad czterdzieści lat młodszym) nie dotyczy, jak się zdaje, kwestii związanych z filozofią egzystencji, zagadnieniem samowiedzy, zmiennej tożsamości czy rozłączności rozmaitych życiowych ról. Tutaj także[205] Miłosz ucieka się niekiedy do oddalających go od sprawcy utworu form trzecioosobowych, ale są one raczej daniną złożoną – ukształtowanym przez paradygmaty nowoczesności – przyzwyczajeniom odbiorców, wyrazem dążenia do obiektywizacji własnej wypowiedzi interpretacyjnej, uniezależnienia jej eksplanacyjnej wartości od faktu, że interpretator jest zarazem autorem, nadal stanowiącego dla wielu krytyków wystarczający powód do tego, by podać ją w wątpliwość. Obok pozornie bezosobowych konstatacji, przeważających w odpowiedziach na pytania interlokutorów, poeta posługuje się konstrukcjami sugerującymi dystans między komentatorem a podmiotem, nazywanym – wymiennie, tzn. w zasadzie bez różnicowania poziomu jego aktywności komunikacyjnej – albo „autorem", albo „narratorem" poematu. To ich intencje zaktualizowane w tekście, a nie intencje komentującego poemat, są tu czasem (auto)ironicznie, bo w nieco naiwnym, dosłownym, „szkolnym" trybie, prezentowane czytelnikom. Na przykład:

> Autor wyraża tu swoją wdzięczność dla poprzedników, poetów, których czytał jako młody chłopak <p. 46>.
>
> Narrator traktuje nasz ludzki gatunek jako część przyrody, przez co dowodzi, jak silny wpływ miały na niego nauki biologiczne <p. 60>.
>
> Narracja przenosi się ze zniszczonej przez wojnę Polski do Stanów Zjednoczonych. Odpowiada biografii autora [...]. Podczas gdy w poprzednim rozdziale narrator musiał zmagać się z historycznymi i politycznymi decyzjami, tutaj próbuje zapomnieć na chwilę Europę [...] <p. 80>.
>
> Autor nie lubi poezji wyznań i jedynie od czasu do czasu wprowadza wydarzenia z własnego życia <p. 85>.
>
> Ustęp powtarza w zwięzłej formie podstawowy dylemat, przed którym stoi narrator poematu <p. 97>.

Mamy tu do czynienia z jednoczesnym zacieraniem i odsłanianiem śladów po empiryczności twórcy *Traktatu.* Bywa bowiem i tak, że „autor" i „narrator" jako niemożliwe do

---

[203] *Pokochać sprzeczność*, s. 16. Zastrzeżenia Fiuta można uznać za asekuracyjne również ze względu na fakt, że jego książce *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza* postawiony został standardowy (i często bezrefleksyjnie nadużywany) zarzut „tłumaczenia Miłosza Miłoszem" (zob. A. N a s i ł o w s k a, *Nietrwałość*, „Res Publica" 1988, nr 7, s. 113).

[204] Cz. M i ł o s z, *op. cit.*, s. 74.

[205] Inaczej niż w rozmowach i dyskursach prefacjalnych, gdzie na ogół nie wprowadza żadnych instancji pośrednich. Zob. nota *Od Autora* poprzedzająca *Nieobjętą ziemię*, *Wstęp* do *Dla Heraklita.*

odróżnienia figury pojawiają się w scenie jednego przypisu obok konstrukcji hipostazujących tekst oraz zdecydowanych ujawnień jego atrybucji[206]. W innych przypisach Miłosz informuje o tożsamości bohatera danej partii poematu. W komentarzu do ustępu – „Świadomy wtedy w ironię się chronił / I jak na wyspie żył między swoimi" <43>, czytamy:

Ludzie umiejący widzieć rzeczywistość poza fasadą odpowiadali ironią. Czy może raczej ja sam, jako komentator, powinienem przemawiać we własnym imieniu, nie uciekając się do generalizacji? <p. 43>.

Tajemniczego dyżurnego z finału *Stolicy* badacze zidentyfikowali jako Władysława Sebyłę chyba dlatego tylko, że to jego nazwisko było ostatnim z przywołanych w tej części poematu[207], podczas gdy – jak wyjaśnia autor – „tekst mówi o »dyżurnym«, ale oczywiście chodzi tutaj o mnie" <51>. Rozpoznanie w „dyżurnym" Sebyły – poety-kolejarza to kolejne świadectwo trudności z segmentacją tekstu podług stale, bez narracyjnych zapowiedzi, zmieniających się w poszczególnych fragmentach przedmiotów przedstawienia. Wedle Jana Błońskiego, „płynność, niepewność segmentacji stanowi sama istotny chwyt poetycki, zmusza bowiem czytelnika do współbudowania znaczenia" *Traktatu*[208]. Miłosz po wielu latach, jakie upłynęły od czasów, w których powstał komentowany przezeń utwór, zakreśla granice tego współbudowania. Jest to kolejny powód wyróżnienia omawianego perytekstu w roli osobnego argumentu na rzecz doniosłości wiedzy o intencjach autorskich dla interpretacji dzieła literackiego.

W charakterystycznym dla redakcji przypisów operowaniu terminami nazywającymi podmiot poematu, sprawiającym wrażenie dyskretnej gry zmiennym dystansem między „ja" komentatora a „ja" autora-narratora (oraz protagonisty niektórych przynajmniej partii utworu) nie sposób doszukać się jakiegoś ładu. Z pewnością nie odzwierciedla ono porządku dystansu malejącego, który organizuje strukturę ról (m.in. krytyka-nauczyciela, świadka, uczestnika, poety) odgrywanych przez ten podmiot w poemacie. Te przeobrażenia dystansu wyrażają się stopniową, związaną z przechodzeniem od przeszłości do aktualnie doświadczanej teraźniejszości, zmianą perspektywy – z zewnętrznej, raczej

[206] Zob. np. bardzo rozbudowany komentarz (s. 56–58) odnoszący się do ustępu, który zaczyna się od słów: „Pod jego dłonią jedzie na rowerze / Organizator siatki bezpieczeństwa", a kończy znamienną antymodernistyczną deklaracją na temat „poetów tego stulecia", którzy – jak autor dopowiada w owym komentarzu – „Przekonali się, że akt umysłowy, oznaczający uchwycenie rzeczywistości był wcześniejszy niż akt poetycki, jeżeli wiersz, niezależnie od jego szlachetnych intencji, miał być czymś więcej niż tylko słowami" (s. 58).

[207] J. Łukasiewicz (*Traktat o poezji – „Traktat poetycki"*, [w:] idem, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 164; podkr. moje) streszcza scenę z „dyżurnym" następująco: „Kończy się druga niepodległość. Poeta Sebyła w kolejarskim mundurze [...], nasłuchuje przedrannych głosów miasta. Nad ulicami wiszą już zaporowe balony", po czym przytacza ustęp zaczynający się od słów „Od Tamki stuka obcasem dziewczyna". Łukasz Tischner (*Traktat poetycki*, [w:] idem, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001, s. 154; podkr. moje) słusznie zwracając uwagę na poetykę kontrastu wykorzystaną w dwu obrazach stolicy ewokujących „grozę tego, co ma nastąpić", pisze: „Jak zwykle u Miłosza jeden – piękny i groźny zarazem – [...], drugi w bliskim planie, »peryferyjny« i prozaiczny. Pierwszy to »fotografia« Warszawy w nadrannych godzinach września 1939 [...]. Drugi to scenka obserwowana z punktu widzenia Sebyły-kolejarza – nocne amory »małej kurewki« i »robotnika z Tamki« [...]. Dyżurny-Sebyła »wspólnej ich doli nie umie wyrazić« jego mowa pozostaje niema, bezradna wobec »tej litości«".

[208] *Powrót intelektu*, s. 47.

abstrakcyjnej, narracyjno-opisowej na personalną, „liryczną", jawnie autobiograficzną, wyraźnie – tzn. już bez masek – demonstrującą tożsamość podmiotu literackiego, bohatera i twórcy. Zdaniem Nieukerkena, zastąpienie w ostatniej części poematu pierwszej osoby liczby mnogiej („my", „nasz") oraz form trzecioosobowych („oni", „on") – dominujących w jego częściach „historycznych", „traktatowych" – pierwszą osobą liczby pojedynczej otwierało nowy kierunek Miłoszowej poetyki. „Protagonista zaczął pisać swą biografię egzystencjalną, w której przeszłość staje się w istocie elementem teraźniejszości"[209].

W przypisach obowiązuje tendencja do unikania formy „ja-autor" czy „ja-narrator", przeważa dążność do utrzymania zobiektywizowanej, zewnętrznej perspektywy względem przedmiotu komentarza, związana, że powtórzę, z dwuznacznym (bo zarazem przybliżającym – poprzez jawne wskazywanie jego obecności – i oddalającym autora od tekstu) efektem perswazyjnym[210]. Próżno też byłoby szukać w nich jakichś bezpośrednich wykładni tyczących semantycznych funkcji stosowanych w poemacie form osobowych. I nie jest to oczywiście jedyna kwestia, której rozpoznanie wymaga samodzielnego wysiłku interpretatora.

Przypisy do *Traktatu poetyckiego*, skupione na wyjaśnianiu wybranych miejsc tekstu, sprawiają wrażenie autorskiej odpowiedzi na uwagę Błońskiego dotyczącą metodyki interpretacji tego poematu. Właściwości jego konstrukcji sprawiają, że „wyboru spośrod kilku możliwości interpretacyjnych [...] można się chyba nauczyć tylko na krótkich fragmentach, które szczegółowy komentarz uwyraźnia i podsumowuje. Dopiero później możliwe jest uchwycenie całości"[211].

Miłosz mówi o sensach owych fragmentów, co nie znaczy, że je wyczerpuje. W zasadzie nie ujawnia ani zmiennych kryteriów ich segmentacji (przedmiotowej), ani reguł scalania. Podawane przezeń lakoniczne formuły nazywające temat, poetykę i cel utworu są tak ogólne, że nie sposób się nimi zadowolić. Informacje wykraczające poza faktograficzny czy dokumentarny – nietrudny przecież do identyfikacji – kontekst *Traktatu*, przeciwdziałając wypaczaniu czy nadinterpretowaniu poszczególnych sekwencji tekstu, wskazują raczej kierunki interpretacji całości, przeważnie niesprzeczne z rozpoznaniami badaczy, niż dostarczają jej pełnej, ostatecznej egzegezy.

Osobnego komentarza wymaga sygnalizowana już tu wcześniej kwestia sposobu, w jaki Miłosz mówi o tych podwójnie fragmentarycznych (bo niepełnych i tyczących fragmentów) sensach. W eseju poświęconym jednemu z trzecioplanowych antybohate-

---

[209] A. van Nieukerken, *Miłosz wobec tradycji...*, s. 48. Zob. też M. Zaleski, *op. cit.*, s. 348–349. W rzeczywistości (poematu) semantyczne funkcje poddawanych różnorakim transpozycjom form osobowych są oczywiście znacznie bardziej skomplikowane (np. w ostatnich jego partiach wraca forma „my" ustanawiająca literacko-filozoficzną, światopoglądową, ale chyba niekoniecznie pokoleniową, wspólnotę).

[210] Nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z fragmentami wyraziście uobecniającymi podmiot wypowiedzi (np.: „Na jakże długo starczy mi nonsensu / Polski, gdzie pisze się poezję wzruszeń" <87>; „Z wiosłami na ramieniu szedłem lasem" <91>), autor w roli komentatora konsekwentnie zachowuje dystans. To nie on, ale narrator jest, odpowiednio: „przekonany, że poezja polska ulegnie radykalnej zmianie" <p. 87>; „bez wątpienia zakochany w amerykańskiej przyrodzie, którą romantycznie upiększa, tak jak to robił w dzieciństwie" <p. 91>.

[211] J. Błoński, *op. cit.*, s. 49.

rów poematu, reprezentujących odrzucony model poezji „czystej", czyli Wallace'owi Stevensowi, Marjorie Perloff – zwróciwszy uwagę na świadczące „o dręczącej go potrzebie interpretowania [...] nie kończące się, cierpliwe wyjaśnienia, jakimi [...] opatrywał swoje wiersze" – konstatuje: „Stevens chce, aby czytelnicy zrozumieli znaczenie, które wybiega poza słowa zapisane na stronie"[212]. Otóż wydaje się, że można zaryzykować twierdzenie, iż tego samego chce autor dzieła zatytułowanego: *Traktat poetycki z moim komentarzem.*

Tytuł ten byłabym skłonna uznać za świadectwo kategorialnej intencji uczynienia z poematu i dopisanego doń po wielu latach perytekstu pewnej nowej heterogenicznej całości i jakości, stanowiącej swoisty „dydaktyczny" (na mocy autorskich założeń ujawnionych we wstępie *Od autora*), odmienny oczywiście od modelu zrealizowanego w *Ogrodzie nauk* czy w *Osobnym zeszycie*, *Nieobjętej ziemi*, *Dla Heraklita* – na pozór tylko mniej złożony – wariant formy poszerzającej pojemność wypowiedzi[213]. Różniłoby to dokonanie Miłosza od dotychczasowych cudzych praktyk opatrywania przypisami własnych tekstów literackich. I jest to kolejny powód przyznania temu komentarzowi osobnego miejsca w rozważaniach na temat autorskich perytekstów.

Przypisy do *Traktatu poetyckiego* z pewnością nie poddają się interioryzacji mogącej sprawić, że staną się jego integralną częścią, co – wedle Beardsleya, Wimsatta i wielu innych badaczy – sankcjonowałoby uznanie ich eksplanacyjnego waloru. Wyraźnie oddzielone od komentowanego utworu, zachowują swój paratekstualny, *i.e.* podporządkowany, graniczny status, a jednocześnie (przynajmniej niektóre z nich), posiadają wartość informacyjno-interpretacyjną niezależnie od obiektu, któremu służą, wykraczającą poza ramę niezbędnego dlań kontekstu i poza schemat innego – niesprowadzalnego do parafrazy – mówienia o tym, o czym jest mowa w poemacie, choć akurat tej ich funkcji nie sposób lekceważyć. Dzięki niej bowiem przypomniana zostaje zasada obowiązująca również w odniesieniu do tego, niekonwencjonalnego przecież utworu, o której mówił Miłosz w jednej z rozmów z Gorczyńską: „[...] nie zapominajmy, że struktury intelektualne i wiersze idą swoimi torami. Wiersze nie są przekładem tej struktury na język poezji. One mają swoje własne prawa"[214].

---

[212] M. Perloff, *Pound/Stevens: czyja era?*, przeł. J. Fiedorczuk, „Literatura na Świecie" 2000, nr 12, przypis 65, s. 115.

[213] Charakteryzując taką formę we *Wstępie* do *Ogrodu nauk* (Lublin 1991, s. 5), Miłosz wspominał m.in. o stale towarzyszącej mu pokusie „wyjścia poza artykuł, poza uczoną rozprawę – ku czemuś, co nie istnieje jako rodzaj literacki, ale może mogłoby istnieć" i o motywach starań o to, „aby rozszerzona była pojemność". Nie dziwi przypomnienie w takim kontekście o niegdysiejszych krytycznych kwalifikacjach *Traktatu poetyckiego.* „Niejasne, intuicyjne wyczucie czegoś skostniałego w poezji, która sama siebie nie przezwycięża, czy w prozie, która osiada w sobie i oznajmia, że jest prozą, przyczyniło się być może do moich przeskoków od rodzaju do rodzaju i do przeróżnych prób – czyż nie jestem autorem np. *Traktatu poetyckiego*, uznanego z początku za niesmaczne dziwactwo?". Zob. też, jak „znamiona owej »rozszerzonej pojemności«" rekonstruuje na podstawie wypowiedzi Miłosza R. Nycz, *op. cit.*, s. 157–158.

[214] R. Gorczyńska, *op. cit.*, s. 184. Odrębność „struktur intelektualnych" i wierszy można też charakteryzować tak, jak to zrobił Z. Łapiński (*Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1980, s. 7; przedruk [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, cz. pierwsza..., s. 11–12). Zwracając uwagę na równoległe rozwijanie przez Miłosza – „w kilku formach" – głównych tematów i problemów, „o których pisywał i pisuje", badacz ten podkreślał, że „[p]oezja dostarczała zawsze Miłoszowi najbardziej scalonego, subtelnego i głębokiego wyrazu dla wszystkich treści, które gdzie indziej znajdowały swój kształt bardziej

Przypisy do *Traktatu* przemodelowują ponadto w sposób zasadniczy tryb lektury tekstu „głównego". Wymuszają bowiem, w stopniu znacznie silniejszym niż noty allograficzne, jej nieciągłość[215] – nieustanne konfrontacyjne wędrówki między kolejnymi miejscami owego tekstu a tekstem odnośnego przypisu. Auktorialność nie jest tu oczywiście jedynym powodem tego stanu rzeczy. Decyduje o nim przede wszystkim nie tylko jakościowa, ale też „ilościowa" specyfika Miłoszowego perytekstu: przypisów, niekiedy bardzo rozbudowanych, jest tak dużo, że proporcje między komentarzem a jego przedmiotem znacznie wykraczają poza zwyczajowe relacje. Komentarz ten zyskuje rangę dyskursu zarazem posiłkowego i równorzędnego względem tekstu komentowanego również z tej racji, choć najważniejsze pozostaje to, iż często oferuje on znaczenie wybiegające „poza słowa zapisane na stronie" poematu.

Hipotezę, że utwór poetycki wraz z autorskim perytekstem w postaci przypisów można potraktować jako nową w twórczości Miłosza odmianę „bardziej pojemnej" formy wypowiedzi, szczególnie dogodną dla realizacji jego dążeń do osiągnięcia maksymalnej komunikatywności, zdaje się potwierdzać poemat *Czeladnik.* Co prawda dzieło to, poświęcone Oskarowi Miłoszowi i terminowaniu u niego, nie zostało zatytułowane *Czeladnik z moim komentarzem*, ale też komentarz do niego nie był, jak w przypadku *Traktatu poetyckiego*, dopisany po latach w celu uczynienia bardziej zrozumiałym tego, co mogłoby dziś – dla współczesnego czytelnika – okazać się zbyt trudno dostępne, niejasne i skomplikowane[216]. *Czeladnik*, w odróżnieniu od *Traktatu*, odznacza się ostentacyjną wręcz klarownością; przy jego lekturze nie ma mowy o żadnych, rozsławionych przez programowy wiersz *Ars poetica*, „mękach wyższego rodzaju". Jeżeli czytelnik nie znający personaliów tyczących Oskara Miłosza będzie miał kłopot z rozpoznaniem pierwszego bohatera poematu (drugim jest tytułowy „czeladnik"), to wątpliwości rozproszy początek jego drugiej części, gdzie wprowadzone zostało imię i nazwisko tego dalekiego krewnego autora.

Nieznajomość, dodatkowo charakteryzowanych w przypisach, twórczości i biografii Miłoszowego mistrza – zwłaszcza biografii, tak ważnej „Jak życiorysy świętych i proro-

---

cząstkowy, uproszczony i łatwy do objęcia". Wskazane tu znamiona prozatorskich wypowiedzi autora *Traktatu*, w przypisach – z racji ograniczeń związanych z naturą tej formy perytekstu – objawiają się ze szczególną wyrazistością.

[215] Choć znowu nie chodzi tu o nieciągłość „kalejdoskopiczną", związaną z czytaniem „na wyrywki" i specjalnymi efektami takiego czytania, sugerowanego przez Miłosza (zob. Cz. M i ł o s z, *op. cit.*, s. 6) odnośnie do innych wariantów form o „rozszerzonej pojemności". Swoista dyskretność lektury tekstu obudowanego przypisami to właściwość charakterystyczna dla wszelkiej lektury intertekstualnej. Zdaniem W. B o l e c k i e g o (*Proza Miłosza*, [w:] i d e m, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 181; przedruk [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, cz. druga...), wariacyjne opracowania tych samych motywów, tematów, problemów w esejach, recenzjach, wywiadach, powieściach i wierszach można uznać m.in. „za jeden z głównych mechanizmów poetyki tekstów Miłosza, pamiętając jednak, że wariacyjność ta jest świadectwem procesu twórczego, a nie zamierzonych działań intertekstowych". Zaryzykowałabym wobec tego twierdzenie, że obudowując *Traktat poetycki* przypisami, Miłosz wtórnie odsłania auto-inter-tekstowy wymiar własnych wypowiedzi; por. cytowany już tutaj fragment z przedmowy do tego utworu, w którym mowa jest m.in. o rozważaniach filozoficznych, prawdopodobnie znanych czytelnikowi z „książek prozą", ale nie kojarzonych przezeń z poezją autora.

[216] *Czeladnik* opublikowany został wcześniej w „Kwartalniku Artystycznym" 2001, nr 3.

ków, / Bo wykracza poza tak zwane zjawiska literackie”[217] – nie może stanowić zasadniczej przeszkody na drodze do znaczeń utworu. O kluczowych bowiem dla konstrukcji portretu protagonisty jako mistrza właśnie zdarzeniach z jego życia oraz podziwianych aspektach myśli teologicznej, metafizycznej, politycznej i literackiej mowa jest w tekście głównym, sprawiającym w niektórych miejscach wrażenie parafrazy – poświęconych Oskarowi Miłoszowi – fragmentów prozatorskich pism „czeladnika”[218].

Gdyby zatem jedyną miarą funkcjonalności przypisów do poematu miała być ich niezbędność do jego zrozumienia, trzeba by uznać, że nie są one konieczne. Informacje w nich przekazane stanowią bowiem (podobnie jak niektóre autorskie noty do *Traktatu poetyckiego*) wartość naddaną w stosunku do znaczeń komunikowanych w utworze, rozszerzającą je niekiedy – za pośrednictwem przytoczonych faktów, objaśnień, cytacji – o sensy niemożliwe chyba do pomieszczenia w najbardziej nawet surowej, skrajnie niepoetycznej, formie poetyckiej.

„Dydaktyczny” walor całego przedsięwzięcia fundującego ów swoisty, niejednorodny formalnie, komplementarny dwutekst, objawiający zarazem możliwości i ograniczenia swoich odmiennych mediów, polega (znowu, pod pewnym przynajmniej względem, podobnie jak w *Traktacie poetyckim z moim komentarzem*) nie tylko na perytekstualnym wzmocnieniu kontekstu lektury, zaprojektowanego w tekście komentowanego utworu. Gdyby o to jedynie chodziło, autor mógłby przecież poprzestać na odesłaniu czytelników do *Przedmowy* wprowadzającej do *Storge* Oskara Miłosza czy do takich choćby własnych książek, jak *Ziemia Ulro*, *Ogród nauk*, *Rodzinna Europa*, *Świadectwo poezji*, *Szukanie ojczyzny*. Podstawową funkcją przypisów okazuje się jednak udostępnienie danych, które można zdobyć, sięgnąwszy do owych pism, obok tekstu poetyckiego – równolegle z nim. W ten sposób Czesław Miłosz (nie zniechęcając nadmiernymi wymaganiami „zwykłego” odbiorcy, o którego się troszczy) eksponuje ważność referencjalnych, poznawczych powinności literatury. Fakt ten w przypadku poematu współtworzącego tom, w którym dominuje ewokowana tytułem tematyka religijna i wrażliwość eschatologiczna oraz pomyślanego jako hołd złożony mistrzowi (mającemu znaczny wpływ na założenia estetyczne[219] i teologiczno-filozoficzną wyobraźnię ucznia) zyskuje szczególne znaczenie. Współobecność poematu i dyskursu paratekstualnego służy także podkreślaniu związku autorskiego podmiotu z prezentowanym tekstem. Już w pierwszym

---

[217] Cz. M i ł o s z, *Czeladnik*, [w:] *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 92–93. Następne cytaty z tego poematu będę lokalizować w tekście, podając numer strony w nawiasie.

[218] Tak jak – wg przypisu do passusu „Kraina głuszca, łosia i niedźwiedzia...” (*ibidem*, s. 93) – „opis mieszkańców” dóbr Czereja „jest parafrazą tekstu O. Miłosza. Patrz moją książkę *Szukanie ojczyzny”*. Por. np. opis samobójstwa O. W. M. czy sprawozdanie z lektury poświęconej mu dysertacji doktorskiej w *Czeladniku* <94, 104> i w *Ziemi Ulro* (zob. *Dzieła zebrane*, Kraków 2000 – odpowiednio s. 107 i 93).

[219] „Nigdy nie ukrywałem, że wczesne poznanie jego pism, kiedy byłem młodym człowiekiem, jak i kontakt osobisty w znacznym stopniu przesądziły o tym, czym się stałem jako poeta, zwłaszcza dlatego, że wytworzyły we mnie opór wobec literackiej mody. Występując tutaj jestem świadomy, że od niego przede wszystkim pochodzi mój »antymodernizm«” wyznawał Cz. M i ł o s z w harvardzkim wykładzie pt. *Poeci i rodzina ludzka* ([w:] *Świadectwo poezji*, s. 26–27). W powstałej nieco wcześniej *Ziemi Ulro* (zob. *op. cit.*, s. 119) zastrzegał natomiast, powołując się na motywowane pokoleniowo odmienności stylistyk i różne w różnych literaturach i językach prawa rozwojowe, że nigdy nie uważał O. Miłosza za mistrza swego poetyckiego rzemiosła. Zob. też m.in. *Ogród nauk*, s. 195.

przypisie, wyjaśniającym jego tytuł, Miłosz pisze: „Bohaterem tego poematu jest człowiek, któremu przyznaję tytuł mistrza, mnie więc przystoi tytuł czeladnika" <91>. W innych, w sposób absolutnie naturalny, wolny od jakichkolwiek kamuflaży, niweluje dystans między komentatorem i narratorem, a zarazem bohaterem tytułowym, potwierdzając tym samym po raz kolejny nie tylko nierozłączność własnej twórczości i jawnie wpisywanego w nią (a zatem językowo, narracyjnie zapośredniczonego) rzeczywistego życiowego doświadczenia, ale też tendencję do personalizacji czy empiryzacji podmiotu tekstowego.

Jednym z najbardziej doniosłych – intelektualnych czy duchowych – składników tego doświadczenia było spotkanie z Oskarem Miłoszem, wtajemniczenie metafizyczno-religijne, osiągnięte dzięki lekturze *Storge* („Jakże zmieniło to moje wiersze", czytamy w *Czeladniku*, „oddane kontemplacji czasu, / Zza którego odtąd przezierała wieczność" <102>), przejęte od mistrza przeświadczenie o konieczności odnalezienia swojego powołania i wiernego mu służenia. W finale poematu przypomniana zostaje w paradoksalnej formule – wynikająca z podzielanych z autorem *Storge* przesłanek światopoglądowych – zasada własnej twórczości:

> Długo szukałem, jakie dla mnie przygotowano zadanie,
> Byle nie za trudne na moje skromne siły.
>
> Z a c h o w u j ą c t o n a c j ę i s t y l m o j e j e p o k i,
>
> D z i a ł a ć w b r e w n i e j w p o e z j i m e g o j ę z y k a,
>
> To znaczy nie pozwolić, żeby w tym języku zagubił się zmysł hierarchii <111, podkr. moje>[220].

* * *

Moje wywody dotyczące tytułów, mott i przypisów uważam za przyczynek jedynie do rozważań o zewnątrztekstowych wypowiedziach autorów na temat ich intencji, przyczynek wolny od pretensji do oryginalności i odkrywczości. Nietrudno zauważyć, że piszę o tych wypowiedziach z programową atencją i obce są mi skargi na ukryte w nich, zniewalające czy nawet ubezwłasnowolniające czytelnika, moce. Nie jest to jednak – jak już sygnalizowałam – równoznaczne z przeświadczeniem, iż wszystko, co pisarze

[220] Forma, język, styl „konstruują" rzeczywistość, oddalając ją, a nawet unieobecniając – to jedno z przekonań wyznaczających chorobliwą „tonację" nowoczesnej i ponowoczesnej epoki. Jak pisze R. N y c z (*op. cit.*, s. 179): „Spośród rozmaitych źródeł i symptomów tej »choroby«, wytrwale rozpoznawanej przez Miłosza w jego twórczości, najczęstsze polegały zapewne na redukowaniu realności do tego, co osadza się w samym medium, przez które podmiot kontaktuje się ze światem – czy będzie nim sfera zmysłowych wrażeń percepcyjnych, czy prawa rozumu, czy *quasi*-ontologiczna władza języka". O tym, że świadomość nieuchronnego uwikłania w „tonację i styl epoki" nie musi być równoznaczna ze zgodą na nie pisał Miłosz już w *Traktacie moralnym* (*op. cit.*, s. 36): „Podobnie w nasze dni zamglone, / S t y l e m zasnute jak kokonem, / Sięgaj i przędzę bierz za przędzą, / Aż kruche nitki się rozkręcą / I na dnie z wolna się ukaże / Poczwarka nietykalna zdarzeń. / I przędzę zwiń. I z pełną wiedzą, / Że tylko przez nią oczy śledzą / Tę gwiazdę przeobrażeń wrzącą – / Czyń, póki dni ci się nie skończą". Oto autokomentarz do tego fragmentu (*ibidem*, s. 16–17): „Powiedziane jest tutaj, że jesteśmy we władzy *epistemé*, we władzy stylu, w którym myślimy, piszemy, czujemy i który jest właściwy epoce. Ale za tym stylem istnieje »poczwarka nietykalna zdarzeń« – rzeczywistość, która ukrywa się za naszym myśleniem i naszym językiem, ściśle ze sobą związanymi. Ja powiadam: »I z pełną wiedzą, / Że tylko przez nią (tzn. przez »»przędzę«« stylu) oczy śledzą [...]«. To znaczy, musimy rozdzielić to, co nam dyktuje forma, w której żyjemy – styl, język czy też *epistemé* – od rzeczywistości, że tak powiem, surowej. Poprzez to rozróżnienie możemy dojść do prawdy o rzeczywistości".

sugerują za pośrednictwem tytulatury i epigrafów oraz co mówią w innych paratekstach, stanowi interpretacyjny pewnik. Ponieważ była tu ostatnio mowa o przypisach Wata, a potem Miłosza, skupię teraz uwagę na zastrzeżeniach tyczących ich działań autoglosatorskich.

Za charakterystyczne dla badaczy twórczości Wata uznać można ubolewanie wyrażone na przykład przez Wojciecha Ligęzę.

> Nic nie ostaje się przed wszechobecną u Wata skłonnością do interpretowania. Niejednokrotnie autokomentarze i glosy do własnej twórczości lepiej opisują reguły artystycznego postępowania, niż może to uczynić krytyka. Aleksander Wat (podobnie jak Witold Gombrowicz) zaprojektował lekturę własnego dzieła. Odbiór ma przebiegać wedle przygotowanych przez pisarza pojęć i kategorii. Pułapka zastawiona została tak misternie, że prawie niemożliwe jest jej ominięcie[221].

Wedle ostrożniejszego Aleksandra Fiuta, Wat proponując określoną lekturę swoich wierszy, „jest przewodnikiem, który pragnie, aby wypełnić jego wskazania, a zarazem – dyskretnie zaciera tropy, wybierając niedopowiedzenie, tajemnice, niejasność, którymi żywi się poezja"[222].

Z najmniejszym bodaj respektem – przynajmniej na pozór – wypowiada się o „pułapce", jaką Wat zastawia na czytelnika, Włodzimierz Bolecki, wedle którego „żaden z wczesnych utworów Wata – czytany *ira et studio* – nie upoważnia do interpretacji, którą sformułował sam autor. Komentując po latach całą swoją twórczość, Wat interpretował ją nie w porządku powstawania i sensu poszczególnych utworów, lecz w perspektywie swego późniejszego wojennego i powojennego doświadczenia historycznego"[223].

Chodzi tu jedynie, zaakcentujmy, o późne interpretacje utworów wczesnych, czyli powstałych przed wojną. Problem polega jednak na tym, że (oprócz nie opublikowanego wstępu do planowanego w 1948 r. wydania *Bezrobotnego Lucyfera*, które nie doszło wówczas do skutku[224]) w zasadzie nie dysponujemy takimi wypowiedziami Wata, które można by uznać, *ira et studio*, za interpretacje owych utworów. Nie zasługują na takie miano – bo należą do porządku wartościowania, a nie wyjaśniania – zdawkowe, negatywne opinie (nie przywołujące pojedynczych tekstów choćby z tytułu) o juweniliach futurystycznych ani nawet, uznany ongiś przez Boleckiego za doskonały[225], autorski komentarz do *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, tyczący przede wszystkim poetyki (intencji kategorialnych), kontekstu historycznoliterackiego i osobistych okoliczności powstania tego poematu prozą. Jeżeli zaś idzie o prefiguracyjny i proroczy sens wczesnych utworów – rozpoznanie, dla którego późniejsze doświadczenie życiowe i twórcze jest oczywistym warunkiem, uznane przez

---

[221] W. Ligęza, *Poezja jako czytanie znaków*, [w:] *O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 9 [podkr. moje].

[222] A. Fiut, *„Uwierzytelnić swą nieprzynależność"*, [w:] *ibidem*, s. 32.

[223] W. Bolecki, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu" (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie" 2001, nr 2, s. 32.

[224] Zob. T. Venclova, *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 139.

[225] J. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty*, s. 104.

Wata, co warte podkreślenia, za tak ryzykowne, że podał je w formie pytajnej – to dopuszczając „wieszczenie ze skutku" jako trudną do uniknięcia właściwość interpretacji, nie powinniśmy chyba odmawiać takich praw uwagom autointerpretacyjnym; tym bardziej, gdy nie wydają się one całkiem bezzasadne[226].

W *Coś niecoś o Piecyku* Wat pisał:

[...] w pierwocinie mojej młodzieńczej, w tych naiwnych niezdarnych „utworkach potworkach", jak je słusznie nazwał poeta Julian Przyboś, odnajduję nie tylko ten sam głos starości, już obecny, tę samą melopeę, ale i tematy, zdania nawet, całe *Weltempfühlung*! Czyżby młodociany poeta był jasnowidzem swojego przyszłego losu, wieszczkiem, któremu dane zostały słowa, których nie zrozumie aż na starość, u schyłku długiego życia? Czy może istotnie los nasz jest z góry założony w nas zawczasu, do pory skryty jak atrament sympatyczny? Zdumiony, bezsilny stoję wobec tej zagadki. Tylko dlatego, a nie ze względu na prekursorstwo (jak komiczne jest pretendować do prekursorstwa w Polsce tego, co już od dziesiątków lat kursowało gdzie indziej na szerokim świecie!)[227].

Bolecki natomiast stwierdza:

Piecyk staje się w autokomentarzach Wata objawieniem, proroczą wizją, w której został przewidziany cały przyszły los pisarza, i który wyprzedził najważniejsze eksperymenty artystyczne w polskiej i europejskiej poezji[228].

Przytoczone uwagi Wata nie dotyczyły tylko *Piecyka*, choć w *Dzienniku bez samogłosek* autor pisał o swojej silnej potrzebie „rewindykacji roli i wagi"[229] tego jedynie utworu. I trudno się dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę jego wartość. Żaden z tekstów nieco późniejszych, futurystycznych, nie zyskał takiego zainteresowania badaczy i tylu wnikliwych i różnorodnych wykładni, ale w tym też nie ma nic osobliwego[230]. Bolecki zaś najpierw wychwytuje sprzeczność (pozorną) między radykalnym odrzuceniem przez Wata futurystycznej fazy własnej twórczości, traktowanej przezeń jako odpowiedzialny za jego akces do komunizmu produkt „młodzieńczego nihilizmu", a pochwałą nihilistycznego – ale przecież niezupełnie futurystycznego – *Piecyka*; chwilę później uogólnia tę obserwację. Podczas gdy Wat dość precyzyjnie i konsekwentnie oddzielał te swoje

[226] Zob. K. A. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982; K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów*; T. Venclova, *op. cit.* (rozdział drugi *Futuryzm, 1919–1924* i trzeci – *Mopsożelazny piecyk*) oraz sam Bolecki (*op. cit.*, s. 157), który pisał o niewątpliwym kryptokatastrofizmie tkwiącym „u podstaw najwcześniejszej twórczości Aleksandra Wata. Bez tej ciemnej tonacji futurystycznych utworów pisarza nie sposób zrozumieć jego dalszej biografii [...]". Zastrzeżenia budzić mogą natomiast autodefinicje Wata tyczące futurystyczności *Piecyka* i rozpoznania nt. wpływu tego tekstu na innych twórców.

[227] A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 452 [podkr. moje]. Od pretensji do prekursorstwa Wat jeszcze raz wyraźnie się odżegnuje przy końcu autokomentarza (zob. s. 456).

[228] W. Bolecki, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu"*, s. 31.

[229] A. Wat, *op. cit.*, s. 458 [chodzi o fragment z *Dziennika* dołączony przez redaktorów do *Coś niecoś o Piecyku*].

[230] Można nawet podejrzewać, że nikt nie zająłby się tymi tekstami, gdyby nie sukces dojrzałej twórczości poetyckiej, diariuszowej i eseistycznej autora *Piecyka*. Charakterystyczne jest, że, analizując poetykę polskiego futuryzmu, G. Gazda (*Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974) egzemplifikuje ją wierszami Wata tylko troszeczkę częściej niż utworami poetów niemal zupełnie dziś zapomnianych – S. Gackiego i S. Brucza.

utwory lub ich aspekty, które uznawał za godne uwagi, od niezasługujących na nią – badacz efektownie dramatyzuje jego autokomentarze. Z jednej strony bowiem dopatruje się w nich niekonsekwentnego właśnie kwestionowania bądź akceptacji tych samych dokonań[231], z drugiej natomiast narzucania im wszystkim „jednolitej perspektywy interpretacyjnej, która – w sposób dla czytelnika często niewidoczny – gruntownie zmienia historyczny sens poszczególnych tekstów"[232].

Uwaga Boleckiego o tak rozumianej nieadekwatności autointerpretacji proponowanych w ramach powojennej aksjologicznej optyki historyczno-politycznej i biograficzno-etycznej zarazem, dotyczyła również tomu opowiadań *Bezrobotny Lucyfer* (1926), „odrzuconego wcześniej przez Wata jako dowód jego młodzieńczego »nihilizmu«", a później „zadziwiająco" (przez autocytat) zaktualizowanego w *Moim wieku*[233]. O tym, że tom ów był „ostatecznym przezwyciężeniem – formalnie – koncepcjonalizmu, a ideologicznie pluralizmu" pisał Wat-komunista w „Miesięczniku Literackim"[234]. Jeżeli zaś idzie o późniejsze autorskie komentarze do tych opowiadań, to trudno zrozumieć, dlaczego za odległe od ich pierwotnego sensu mamy uznać wypowiedzi aprobatywnie przywoływane przez badacza w innych miejscach cytowanego tu artykułu i we wcześniejszych jego rozprawach[235]. Nie wiadomo ponadto, podobnie jak w przypadku utworów wcześniejszych, jaki miałby być ten ich właściwy sens historyczny.

Cały mój wywód polemiczny, sprowokowany paroma zaledwie zdaniami z artykułu wybitnego znawcy twórczości autora *Dziennika bez samogłosek*, uznać można (zasadnie) za wręcz modelowe „czepianie się". Głównym przedmiotem tego artykułu nie są wszak niekonsekwencje, jakimi odznaczał się „ruch nieustannego komentowania, scalający życie i twórczość", absolutnie słusznie uznany za świadectwo „osobliwej

---

[231] Ale przecież już wczesnej krytyce podszytego dadaistycznym anarchizmem futuryzmu polskiego, dokonanej przez Wata w komunistycznym „Miesięczniku Literackim" (zob. A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 2 i ciąg dalszy tego szkicu: *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 3) przyświecają tyleż pryncypia ideologiczne, rzeczywiście radykalnie później odrzucone, co właśnie przeświadczenie o wyczerpaniu się najpierw kreacyjnych impulsów strategii skandalu, związanej z hasłem „futuryzacji życia", a potem i poetyki, której głównymi znamionami były: „niezrozumialstwo", skażony pustką „formalizm", „technicyzm literacki" czy „eksperymentatorstwo wyradzające się w poszukiwanie tricków", idące w parze z „trywializacją treści". Przeświadczenie, dodajmy, do końca podtrzymywane w autorefleksji Wata, choć już wtedy dostrzegał on również „pozytywną pracę" futuryzmu, który – „łamiąc w swoim czasie dotychczasowe kanony estetyczne", „rozszerzając materiał", „zwalczając ekshibicjonizm liryczny", stanowiąc „laboratorium nowych form, które dostarczyło gotowych środków literackich licznym szkołom poetyckim" – przyczynił się wydatnie do „przełamywania automatyzmu wyobrażeń". Miało to wówczas rzecz jasna, wedle znanej estetyczno-ideologicznej utopii, przede wszystkim otwierać przestrzeń dla „poezji proletariackiej" (wszystkie cytaty pochodzą z drugiego artykułu), co jednak nie znaczy, że Wat sprowadzał osiągnięcia inkryminowanego ruchu do tej jedynie funkcji.

[232] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 32 [podkr. moje].

[233] *Ibidem*, s. 36.

[234] *Metamorfozy komunizmu*, s. 128.

[235] W. Bolecki, *op. cit.*, s. 37–38 oraz *Regresywny futurysta*, [w:] A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, wyb. i oprac. W. Bolecki, J. Zieliński, Warszawa 1993, s. 17. Por. A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990, s. 76–77. Zob. też „Wprowadzenie, jakie napisał Wat do planowanego w 1948 r. wydania" *Bezrobotnego Lucyfera*, które T. Venclova (*ibidem*, s. 139) uznał za „przypuszczalnie najlepsze podsumowanie całości książki".

jedności dzieła Wata"[236]. Ostatecznie rekonstrukcja zasady rządzącej jego autorefleksją[237] służy tu jako ważny element całkowicie przekonującej argumentacji za modernistycznym usytuowaniem i charakterystyką wszystkich ogniw twórczości Wata, a zatem przeciw postmodernizowaniu *Piecyka.*

Uwagi, którymi Bolecki opatrzył sformułowane przez pisarza po latach autointerpretacje wczesnych utworów, przytoczyłam tu, aby pokazać, w jaki sposób przekonania – niemal powszechnie podzielane w nowoczesnym literaturoznawstwie – modelują dyskurs badawczy. Postawą obowiązującą wobec wypowiedzi twórców o własnych dziełach jest nadal co najmniej nieufność, rosnąca wraz z powiększaniem się czasowego dystansu między tekstem i auto-meta-tekstem, i... rzadko uzasadniana metodycznymi analizami tychże wypowiedzi.

Zarzut o podporządkowywaniu interpretacji *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego* jakiejś poźniejszej wizji porządkującej trudno byłoby chyba postawić Miłoszowi. Dysponujemy bowiem również dokumentami z lat bliskich czasom powstania poematów[238]. Zapisy te potwierdzają niektóre przynajmniej aspekty autorskich wyjaśnień opublikowanych w latach ostatnich. Nie znaczy to jednak, że możemy sobie przy ich lekturze pozwolić na brak czujności. Oto fragment innej rozprawy Włodzimierza Boleckiego: „Sformułowana estetyka Miłosza jest [...] z a w s z e grą z czytelnikiem. K a t e g o r y c z n o ś c i tez programowych p r z e c z y sama twórczość". W grze tej obowiązuje „[s]trategia niedopowiedzeń, odkrywania i przemilczania równocześnie. Ujawniania mniej, niż się wie, niż można powiedzieć"[239]. I jakkolwiek każdy chyba, kto śledził autokomentarze noblisty, przystałby na tę (ostatnią) opinię, to trudno – po pierwsze – oprzeć się wrażeniu, że licuje ona z większością dyskursów tego typu, wytwarzających własne retoryczne efekty; po wtóre zaś zasadne wydaje się, w odniesieniu do dyskursu Miłosza, wprowadzenie do niej pewnej korekty związanej ze zmianą modalności jego późnych wypowiedzi o własnych tekstach. Jakoż więcej w nich, co starałam się pokazać, „ujawniania" niż „niedopowiedzeń", „odkrywania" niż „przemilczania": więcej szlachetnego mentorstwa, nawet jeśli nie jest ono całkowicie wolne od autoironii, niż zwodniczej „gry".

Swoisty – z racji zadań wykraczających, w dużej mierze, poza funkcję konwencjonalnie łączoną z tą formą perytekstu – charakter przynajmniej niektórych przypisów do *Czeladnika* i, zwłaszcza, do *Traktatu poetyckiego* sprawia, że zasadnicza różnica między

---

[236] W. B o l e c k i, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu"*, s. 31.

[237] „W dyskursie Wata – pisze Bolecki (*ibidem*, s. 32) – można odnaleźć następującą regułę hermeneutyczną: aby zinterpretować swoje utwory, trzeba najpierw zrozumieć siebie, ale aby zrozumieć siebie, trzeba zrozumieć swoje doświadczenie historyczne".

[238] Bardzo ważny kontekst dla obydwu „traktatów" stanowią listy z lat 1945–1950, zebrane w *Zaraz po wojnie* – zwłaszcza korespondencja z I. i T. Krońskimi. Znamienne jest, że Miłosz obstaje właśnie przy historycznym sensie tych utworów, domagając się np. (zob. Cz. M i ł o s z, *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury*, s. 6, 15, 29) uznania słynnego passusu z *Traktatu moralnego*: „Lawina bieg od tego zmienia, / Po jakich toczy się kamieniach", który bywał traktowany jako wezwanie do opozycji, za – zgodne z rzeczywistą intencją semantyczną – „wyrażenie filozofii kolaboranta" (por. *Listy Jerzego Putramenta*, [w:] *Zaraz po wojnie*, s. 349, 359) i nie przyzwalając na upolitycznienie *Ody do października* z ostatniej części *Traktatu poetyckiego.*

[239] *Proza Miłosza*, s. 166. Podkreślone przeze mnie słowa są tymi, które budzą moje największe wątpliwości.

nimi a innymi formami autokomentarza sprowadza się do niebagatelnej, acz technicznej, kwestii oddziaływania na porządek lektury komentowanego utworu. Przypisy Miłosza upodabniają się do przedmów czy posłowi za sprawą wyjaśnień tyczących ogólnych założeń estetycznych, poetyki i tzw. globalnego sensu tekstu. Uwaga ogniskowana na jego domniemanych trudnych miejscach przypomina wypowiedzi znane z „gatunków interlokucyjnych" (w których miejsca takie są wybierane przez rozmówcę)[240].

Następne fragmenty rozważań nad prointencyjnymi argumentami paratekstualnymi poświęcę tym właśnie postaciom dyskursu autointerpretacyjnego, różniącym się funkcjonalnie od dotychczas omawianych przede wszystkim rodzajem więzi z obiektem i, zależną od niej, charakterystyką pragmatyczną. Przyjęty tu porządek prezentacji – od, usytuowanych najbliżej eskortowanego przez nie tekstu, perytekstów po, oddalone od niego, epiteksty – nie ma w moim przekonaniu związku z ich walorami eksplanacyjnymi. Możliwość inkluzji niektórych autokomentarzy perytekstualnych nie stanowi dla mnie, że powtórzę, argumentu za „legalnością" posłużenia się nimi w procesie interpretacji. Ponieważ jednak wątek wartościowości wewnętrznych i bezwartościowości zewnętrznych „dowodów intencji" stale przewija się w okołointencjonalnych dyskusjach, jestem zmuszona poświęcić nieco uwagi temu zagadnieniu również przy okazji omawiania autorskich przedmów, posłowi i form im pokrewnych.

Jedynym usprawiedliwieniem dla niejakiej sztuczności owego porządku prezentacji – wszak już wcześniej powoływałam się wielokrotnie na różnego rodzaju monologowe i dialogowe epiteksty – może być chęć systematyzacji wywodu uzasadniającego interpretacyjną ważność dokumentów autorskiej samowiedzy. Niezwiązane bezpośrednio z zagadnieniem interpretacji ogólne charakterystyki kolejnych form paratekstu i elementarne informacje o ich historii, które zamierzam teraz wprowadzić w nieco większym zakresie niż w rozdziałach poprzednich, nie są jedynie przejawem znużenia problematyką intencji. Choć nie sposób utrzymywać, iż czynnik pewnego „zmęczenia materiału" nie odegrał żadnej roli w wyborze treści i (zapewne nieco meandrycznego) sposobu przedstawienia, to znacznie większe znaczenie ma tu – oprócz tych uzasadnień, które wyłuszczę w trakcie wywodu – wyzyskanie okazji prointencyjnej waloryzacji najbardziej lekceważonych postaci auktorialnego dyskursu paratekstualnego do przypomnienia podstawowych wiadomości na ich temat.

Wstępy, przedmowy, posłowia, glosy, zapiski do…, *post-scripta* (itp.)

Spośród wymienionych w tytule paratekstów najpilniejszą uwagę badaczy skupiały jak dotąd wypowiedzi prefacjalne. Przyczyną tego stanu rzeczy jest, z jednej strony, najwyraźniejsza krystalizacja gatunkowa takich dyskursów, związana z ich najliczniejszą

[240] Taką nazwę R. Z i m a n d (*Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] i d e m, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1990) zaproponował dla „rozmów z...".

i najdawniej poświadczoną reprezentacją. Przedsłowia pisze się znacznie częściej niż posłowia. Z drugiej strony okazuje się, że nazwą *préface* obejmuje się nierzadko – tak jak to proponuje m.in. Gérard Genette – „wszystkie gatunki tekstów wstępnych (preliminarnych i postliminarnych) auktorialnych lub allograficznych, oparte na dyskursie powstałym w związku z tekstem, które tekst ten poprzedzają lub wieńczą"[241]. Inny znawca przedmiotu, Claude Duchet pisze nawet, iż autorski „materiał wstępny może rozkładać się w przypisach i dokumentach aneksowych, ukrywać za dedykacją [...], wpisywać eliptycznie do motta albo do powtórzenia tytułu głównego przez tytuł drugoplanowy czy podtytuł, wślizgiwać się do rozdziałów introdukcyjnych lub konkludujących, a nawet może być wstawiony do samej powieści i towarzyszyć opowiadaniu w formie wypowiedzi narratora"[242]. W związku z tym nad termin „przedmowa" badacz ten przedkłada inny – „dyskurs albo aparat prefacjalny".

Typowa wypowiedź wstępna definiowana jest najczęściej właśnie w kategoriach dyskursu. Chodzi tu zarówno o dyskurs w rozumieniu tradycyjnym[243], jak i w takim, jakie nadał mu Emile Benveniste[244] (nie ma ono zatem nic wspólnego z najbardziej dziś

---

[241] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 150.

[242] C. D u c h e t, *L'Illusion historique. L'enseignement des Préfaces (1815–1832)*, „Revue d'Histoire littéraire de la France" 1975, nr 2–3, s. 250.

[243] Wg G. G e n e t t e'a (*op. cit.*, s. 159) „status formalny (i modalny) przedmowy [...] to [status] wypowiedzi prozą, która swoimi cechami dyskursywnymi może kontrastować z narracyjnym lub dramatycznym trybem tekstu (prolog do *Gargantui*, przedmowa do *Brytanika*), a swoją formą prozatorską, z formą poetycką tekstu (przedmowa do *Liści jesiennych*)". Formę wierszy jednak wykorzystywali często, w funkcji wypowiedzi prefacjalnych pozostających poza ramą kompozycyjną utworu, np. twórcy staropolscy. Były to wiersze polecające autora lub jego dzieło, pisane przez niego samego albo przez innego poetę, wiersze do czytelnika albo – bardzo wtedy popularne – wiersze „do książki" i do zoila. Te ostatnie, jak pisze E. S a r n o w s k a-T e m e r i u s z (*Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] T. K o s t k i e w i c z o w a, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 143), w gruncie rzeczy „kierowane były do wszystkich, którzy przyjmowali na siebie rolę negatywnie nastawionego »szacunkarza«, potencjalnego oponenta i adwersarza, którzy stwarzali zagrożenie dla publikowanych dokonań pisarskich [...]". Tę samą funkcję pełniły wówczas, poprzedzające tekst, rozmowy z książką czy wypowiedzi, w których sama książka jako ich podmiot zwracała się wprost do odbiorcy. Wierszowaną postać nadawano też nierzadko listom dedykacyjnym – „wizytówkom książki". Oprócz tradycyjnych formuł pochwały adresata i „przypisania" mu dzieła mogły one zawierać autoprezentację twórcy i komentarze do utworu (zob. *ibidem*, s. 119–123, 138–144. Zob. też. R. O c i e c z e k, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982). O przedmowach wierszowanych, powstających w Polsce w okresie romantyzmu, pisał M. S t a n i s z (*Przedmowy romantyków*, Kraków 2007). Ciekawym przykładem jest tu wiersz Norwida *Do Walentego Pomiana Z.* Ostatecznie włączony jako posłowie-epilog do cyklu *Vade-mecum*, pierwotnie miał być prefacją do *Quidama*, prezentującą przede wszystkim sensy tego poematu. Idee wyłożone w wierszu można jako program czy „wzór interpretacyjny" odnieść – wg Stanisza – do „bez mała całego dorobku poety", tzn., że nie oświetlają one tylko tych tekstów, z którymi były bezpośrednio powiązane (zob. *ibidem*, s. 290–293). G. G e n e t t e (zob. *Seuils....*, s. 159–160) – wspominając o szczególnie wyrazistych przypadkach zakłócenia zwykłego, dyskursywnego trybu odłączonych wypowiedzi eksordialnych przez nadanie im rygorystycznie literackiej formy – wymienił tylko dwa przykłady takich dokonań. Pierwszy to wstępny sonet, jakim J.-K. Huysmans poprzedził swój zbiór prozą *Le Drageoir aux épices*; drugi – wierszowana przedmowa umieszczona na początku *Wyspy skarbów* przez R. L. Stevensona. Inny status miała „mała sztuka teatralna: [...] »comédie á propos d'une tragédie«, zamieszczona na początku drugiego wydania *Ostatniego dnia skazańca*" W. Hugo.

[244] (*Problemes de linguistique générale*, Paris 1966). Kategoriami Benveniste'a posłużył się w swoich studiach nad przedmową H. M i t t e r a n d, *La préface et ses lois: avant-propos romantique*, [w:] i d e m, *Le discours du roman*, Paris 1980. Na temat przedmowy zob. też i d e m, *Le discours préfaciel*, [w:] G. F a l c o n e r, H. M i t t e r a n d, *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto 1975; F. R i g o l o t, *Prolégomenes a une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, „L'Esprit

rozpowszechnionym Foucaultowskim znaczeniem terminu). Koncentracja tej wypowiedzi wokół wyraziście zarysowanych relacji między podmiotem a adresatem to stała cecha gatunku, mało zmieniającego się w toku historycznego rozwoju[245]. Mówiąc o gatunku, mam na myśli przedmowę odłączoną (*la préface séparée*). Za podstawowe kryterium owego odłączenia uznać można nieobligatoryjność; zawodny natomiast okazuje się niekiedy probierz granicy kompozycyjnej, podkreślonej graficznie.

Przedmowa odłączona nie należy do tekstu, który poprzedza. Nie należy też (inaczej niż tytuł) bezpośrednio do dzieła, choć w wielu przypadkach ma udział w konstytuowaniu dzieła jako wypowiedzi autorskiej. Odbiorca może taką przedmowę pominąć w lekturze. Oczywiście może też zrezygnować z zapoznania się z którąś ze strof wiersza albo z rozdziałem pierwszym, piątym czy ostatnim powieści. Nie o taką jednak wolność lub raczej dowolność w obcowaniu z tekstem tutaj idzie. Odbiorca może pominąć w lekturze przedmowę tego typu bez szkody dla założonej przypuszczalnie integralności dzieła[246], wobec którego jest ona tylko zewnętrznym naddatkiem – bez naruszania jego wewnętrznego porządku. Dokładne określenie warunków takiej sytuacji nie jest łatwe; szczególnie w odniesieniu do literatury dawnej. Rozstrzygnięcia podejmowane w poszczególnych przypadkach ujawniają czasem zależność od badawczych konwencji, założeń, systemów konceptualnych znacznie ogólniejszej natury, na pozór niedotyczących bezpośrednio dosyć wąskiego zagadnienia dyskursu prefacjalnego. Wiążą się one z takimi m.in. kwestiami literaturoznawczymi – nadal podstawowymi, mimo prób kwestionowania ich wagi – jak problematyczny status dzieła i tekstu, wnętrza i zewnętrza tekstu, otwarcia i zamknięcia, literackości i nieliterackości, fikcyjności i niefikcyjności, wspomnianej wcześniej integralności dzieła, historycznej relatywizacji jej (i jego) wyznaczników czy wreszcie autorstwa.

Do dylematów pojęciowo-metodologicznych dołączają się wątpliwości pojęciowo-terminologiczne, odnoszące się do wypowiedzi określanych tu obocznie jako wstęp lub przedmowa. Owa wymienność z jednej strony odzwierciedla charakterystyczny dla współczesnej polszczyzny zanik poczucia odrębności tych dwóch terminów, z drugiej – może być potraktowana jako bezrefleksyjne powtórzenie praktyk stosownych na angielskim czy francuskim gruncie językowym, gdzie nazwy *preface, préface* oznaczają zarówno wstęp, jak i przedmowę, co oczywiście wcale nie musi świadczyć o równoznaczności tych dwóch pojęć.

Genette wspomina o wskazanym przez Jacquesa Derridę, w odniesieniu do paratekstu Heglowskiego, rozróżnieniu między *préface* a *introduction* (*Einleitung*). Przedmowy (tylko tak w tym wypadku należy przypuszczalnie tłumaczyć słowo *préfaces*) ciągle nowe,

---

créateur", Fall 1987, nr 3; D. J u l l i e n, *La préface comme auto-contemplation*, „Poétique" 1990, nr 1; *L'Art de la preface*, dir. Ph. Forest, Nantes 2006.

[245] Jak pisze G. G e n e t t e (*op. cit.*, s. 152): „[...] po (bardzo długim) okresie prehistorii [...] większość tematów i metod przedmowy ustala się od połowy XVI wieku, a późniejsze przemiany nie odsłaniają prawdziwej ewolucji, ale raczej serię różnorodnych wyborów z repertuaru o wiele bardziej ustabilizowanego, niż się przyjmuje *a priori* [...]". Widać to szczególnie wyraźnie zwłaszcza w porównaniu z rolą, jaką zmienne konwencje historyczne pełnią w takich perytekstach, jak tytuł czy dedykacja.

[246] Mit (jakby niektórzy powiedzieli) integralności, to jedno z najtrwalszych przeświadczeń, tyczących dzieł literackich.

zmieniające się przy kolejnych wydaniach, związane są z „logiką książki" w sposób niesystematyczny, historyczny i okolicznościowy. Introdukcja (wstęp, wprowadzenie) jest jednorazowa i niepowtarzalna, „traktuje o problemach architektonicznych, ogólnych i esencjalnych, prezentuje ideę w jej różnorodności i autodyferencjacji"[247]. Zdaniem autora *Seuils*, różnice te są szczególnie widoczne w sytuacji współwystępowania obu gatunków wypowiedzi i dotyczą głównie utworów typu dydaktycznego. Wstęp wykazuje wtedy bliższe więzi z tekstem, a przedmowa przejmuje funkcje bardziej protokolarne i okazjonalne[248]. Generalnie jednak – poza owymi przypadkami koegzystencji – Genette uzależnia odcienie znaczeniowe przydawane różnym nazwom dyskursów prefacjalnych[249] od porządku konotatywnego. Nazwy *exorde, avant-dire* czy *proême* mogą być uznane za „bardziej wyszukane, pedantyczne i precyzyjne, *introduction, note* lub *notice* za bardziej skromne – skromnością szczerą albo zwodniczą [...]"[250].

Aspekt pragmatyczny i wartościujący uwzględnił też w swojej humorystycznej prezentacji introdukcjonistyki (bliskiej pod pewnymi względami charakterystyce zaproponowanej przez Sørena Kierkegaarda w *Przedmowie* do dzieła zatytułowanego *Przedmowy*) Stanisław Lem. We wstępie do *Wielkości urojonej* pisał:

> Ma ta dziedzina swoje państwo dolne, Wstępów najemnych, pociągowych, zaciężnych i zgrzebnych, albowiem niewola deprawuje. Zna też zadufanie i narymność, gest zdawkowy i zadęcie jerychońskie. Oprócz szeregowych wstępów istnieją też szarże – jako Przedmowy i Wprowadzenia, a i zwykłe Wstępy nie są sobie równe, bo czymś innym jest wstęp do książki własnej, innym zaś – do cudzej[251].

O tym, że różne nazwy instancji prefacjalnych mogą odzwierciedlać stopień zintegrowania określanych nimi wypowiedzi z tekstem utworu nie ma tu, rzecz jasna, w ogóle mowy.

W dawniejszych opracowaniach o charakterze podręcznikowym świadomość odrębności wstępu, prologu, uwertury, zakończenia czy epilogu od przedmowy, słowa wstępnego, posłowia i dedykacji była wyraziście i jednoznacznie akcentowana. Według Stefanii Skwarczyńskiej, te pierwsze są po prostu jednostkami konstrukcyjnymi utworu różniącymi się między sobą „miejscem kompozycyjnym", stosunkiem pod- i nadrzędności, charakterem swej treści. Te drugie zaś, to cząstki konstrukcyjne dodatkowe – „przybudówki". Wchodzą one „w całość publikacyjną utworu", odnoszą się do niego, „ale przecież nie stanowią jego cząstki"[252]. Funkcje wstępu zostały tu ograniczone do czysto fabularnych.

---

[247] J. Derrida, *La Dissémination*, Paris 1972, s. 23. J.-M. Schaeffer (*Note sur la préface philosophique*, „Poétique" 1987, nr 69) twierdzi, że Hegel nie chciał eksponować różnicy między wprowadzeniem, które jest domeną filozofa, a przedmową, w której występował jako autor książki, ponieważ wiązałoby się to z eksponowaniem przestrzeni komunikacji, pozostającej na zewnątrz dzieła (systemu).

[248] Zob. G. Genette, *op. cit.*, s.150.

[249] Wymienia tu m.in. takie nazwy, jak: *introduction*, *avant-propos*, *prologue*, *note*, *notice*, *avis*, *présentation*, *examen*, *préambule*, *avertissement*, *prélude*, *discours préliminaire*, *exorde*, *avant-dire*, *proême*, a dla wypowiedzi postfacjalnych: *après-propos*, *après-dire*, *postscriptum.*

[250] *Ibidem*, s. 151.

[251] S. Lem, *Apokryfy*, Kraków 1998, s. 239. Zob. też S. Kierkegaard, *Przedmowy. Dla rozweselenia niektórych stanów w miarę czasu i możliwości, pióra Nicolausa Notabene*, [w:] idem, *Powtórzenie. Przedmowy*, przekł. i oprac. B. Świderski, Warszawa 2000, s. 249–250.

[252] *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 452. Do „przybudówek" zalicza Skwarczyńska ponadto: tytuł, motto, dedykację i *argumentum* – streszczenie – dziś traktowane jako historyczna jednostka

Wstęp zawiera ekspozycję utworu [...], często jego przedakcję [...], czyli wyprzedza w swojej treści – treści dalszych faz fabuły [...]; formą podawczą wstępu jest zazwyczaj informacja odautorska[253].

Funkcje przede wszystkim metatekstowe realizowane są w przedmowach, słowach wstępnych i posłowiach. Inaczej niż w przypadku braku wstępu „utwór jest samoistny bez przedmowy, przedmowa bez utworu traci swą rację bytu i swój sens"[254].

Odnosząca się do tych gatunków wypowiedzi praktyka nazewnicza – tytuły, jakie nadają im autorzy lub wydawcy – sprawia, że niektóre z przytoczonych tu sformułowań jawią się jako co najmniej problematyczne. Niepokój może budzić zawężenie funkcyjnego zakresu wstępu, zanadto zbliżające tę „wewnętrzną jednostkę konstrukcyjną" do prologu[255]. Niejasny jest również sens sformułowań typu: „konieczność", „samoistność" utworu, jego „natura", mających rozstrzygać o tym, czy dana „jednostka" przynależy do niego, czy nie przynależy.

Świadomość niejasności nie jest jednak równoznaczna z przeświadczeniem, że łatwo jest (o czym już wspominałam) znaleźć terminy, w których można przekonująco opisać zjawisko przynależności albo odgraniczenia wypowiedzi pre- lub postfacjalnej od tekstu dzieła. Problem stanowią tu przede wszystkim autokomentarze perytekstualne do dzieła nienależące. To im przecież najbardziej zdecydowanie odmawia się prawa do ograniczania interpretacji. Wedle Derridy, na przykład, zarówno autorska przedmowa jak i wprowadzenie jest, jak pisał w *La dissémination*:

„słowem ojca opiekującego się i towarzyszącemu swemu pismu, odpowiadającego za syna, starającego się […] opanować nasienność" (D, s. 52–53). Zakłada więc – zgodnie z metafizycznym ideałem przejrzystości i mistrzostwa – wypowiedzenie tego, co było do wypowiedzenia i do wyłożenia: sensy, które, gdy tylko zakończy się ona przed-mowa, a rozpocznie zasadniczy dyskurs, zostaną trafnie uchwycone i jawnie pokazane. Zakłada obecność przed i poza tekstem[256].

Oczywiście, chciałabym tutaj uniknąć demonizowania problemu. W większości przypadków charakter owych autokomentarzy jest na tyle określony, iż wątpliwości co do ich wewnątrz- bądź zewnątrztekstowego statusu (choć w tym przypadku wcale nie musi chodzić o „obecność przed tekstem") w ogóle się nie pojawiają. Sporo jest jednak i takich, o których problematyczności świadczą albo odmienne rozstrzygnięcia proponowane przez różnych badaczy, albo ujawniane przez nich, w związku z tymi rozstrzygnięciami, trudności.

---

konstrukcyjna. „Żadna z tych »zewnętrznych« jednostek konstrukcyjnych, poza tytułem, nie jest koniecznością utworu, nie przynależy do utworu z jego natury" (*ibidem*, s. 457). Jednostki konstrukcyjne „wewnętrzne" to, oprócz już wymienionych: dziwny, i na dziwnej zasadzie wyodrębniony, twór nazwany przez tę uczoną „przygrywką" oraz *envoi*: finalna cząstka występująca w liryce średniowiecznej.

[253] *Ibidem*, s. 449.

[254] *Ibidem*, s. 456. Równie wyraźnie odgranicza wstęp („wyodrębnioną graficznie początkową część dzieła") i przedmowę („wypowiedź [...] poprzedzającą główny tekst") T. K o s t k i e w i c z o w a – autorka odpowiednich haseł w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 408, 577.

[255] Zob. S. S k w a r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 449.

[256] B. B a n a s i a k, *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, s. 155.

W każdym razie, analiza dużej liczby pochodzących z różnych epok wypowiedzi prefacjalnych potwierdza obserwację, iż nadawane im przez autorów bądź edytorów nazwy nie mogą posłużyć jako kryteria rozsądzające o rozłączeniu bądź zintegrowaniu tych wypowiedzi z tekstem utworu[257].

O bezradności badaczy próbujących określić charakter więzi łączącej wypowiedź prefacjalną z dziełem może świadczyć sięganie po argument autorstwa. W sposób niejako naturalny wypowiedź taka, opracowana przez jego twórcę, odznaczać by się miała wyższym stopniem zintegrowania z całością utworu. Echa takiego postawienia problemu dosłuchać się można, jak się wydaje (wydaje się – bo trudno tu mówić o jakichkolwiek kategorycznych rozstrzygnięciach), w rozważaniach Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz poświęconych aparaturze wstępnej nadbudowanej przez Mikołaja Reja wokół *Wizerunku.* Chodziłoby tu o przynajmniej jeden z jej elementów, o przedmowę--argument[258].

Zgodnie z opiniami teoretycznymi S. Skwarczyńskiej należałoby tę przedmowę uznać za „dodatkową cząstkę konstrukcyjną" utworu. Czerpiąc inspirację z wywodów D. Danek, powinniśmy rozważyć jednak możliwość jej integralnego związku z *Wizerunkiem*[259].

---

[257] Wypowiedzi niezintegrowane są, co prawda, w dalszym ciągu częściej określane mianem *przedmowy* czy *słowa wstępnego*, niż *wstępu* lub *prologu*, ale nie stanowi to reguły. Nazwa *wstęp*, użyta na oznaczenie wyodrębnionej graficznie, pierwszej części dzieła, pojawia się głównie w pracach o charakterze naukowym lub popularnonaukowym. Można tu mówić o, motywowanym względami merytorycznymi, respektowaniu obowiązujących w nich schematów kompozycyjnych. Wstęp jest jednak nie tylko jednostką kompozycji, ale też osobnym, mającym swoje własne prawa, zasady i schematy użytkowym gatunkiem wypowiedzi. Jako taki, jest już wstęp elementem uposażenia edytorskiego. Może poprzedzać zarówno dzieła nieliterackie, jak i czysto literackie, fikcjonalne – powieści, zbiory opowiadań czy wierszy – w swoim bycie i własnościach od niego niezależne. Autorem wstępu bywa zarówno twórca dzieła, jak i tzw. osoba trzecia. Pozornie wolna od takich dwuznaczności jest nazwa *prolog,* ale i jej używa się na oznaczenie wypowiedzi, których nie można – ze względu na inne, niż sam ów termin, kryteria – potraktować jako należące do utworu. W ten sposób konsekwentnie tytułuje wypowiedzi prefacjalne, poprzedzające jego zbiory opowiadań, J. L. Borges. Wypowiedzi, które umieszcza na końcu zbioru określa odpowiednio mianem epilogów. Nie jest to jednak tylko współczesna osobliwość w posługiwaniu się tymi terminami. Zdecydowanie poza tekstem właściwym usytuował swój *Prolog* do *Nowel przykładnych* M. de C e r v a n t e s (*Nowele przykładne*, przeł. Z. Karczewska-Markiewicz, Z. Milner, Kraków 1976, t. 1, s. 9). Jest to wypowiedź znamienna ze względu na podkreślanie autorskiej własności tekstu i jego oryginalności: „[...] jestem pierwszym, który pisał nowele w języku kastylijskim [....]; mój talent je począł, zrodziło je moje pióro, a dojrzewają w ramionach drukarni". Fakt, iż przywołuję tutaj przykłady jedynie z literatury hispanojęzycznej mógłby dowodzić mojej ignorancji językowej, bowiem hiszpańskie *prólogo* oznacza nie tylko „prolog", ale też „przedmowę" i „wstęp". Ufam jednak decyzjom tłumaczy, którzy zachowują w przekładach nazwę *prolog*, tym bardziej, że język hiszpański dysponuje osobnym słowem *prefacio* na określenie tylko przedmowy lub wstępu. Nazwą *prolog* posługuje się też konsekwentnie, w odniesieniu do prefacjalnych dyskursów Cervantesa i Borgesa, G. Genette. Pozostałe nazwy określające w polszczyźnie przedsłowia i posłowia (ich repertuar jest uboższy od tego, którym dysponuje np. język francuski) nie zawierają żadnych sugestii odnośnie do rodzaju relacji wiążących ich przedmioty z utworem. Żadnej wyraźnej różnicy funkcjonalnej w posługiwaniu się nazwami przedmowa i wstęp przez polskich romantyków (inne tytuły wypowiedzi prefacjalnych z I połowy XIX w. to np.: *Przemowa*, *Przedsłowie*, *Uwagi wstępne*, *Objaśnienie*, *Do czytelnika, Czytelnikowi, Do zoila, Do krytyków, Od autora*) nie odnotował też M. S t a n i s z (zob. i d e m, *Przedmowy romantyków*).

[258] Pełny jej tytuł to: *Przedmowa ku temu co ma czyść, a co ma rozumieć o tych książkach, przy ktorej jest argument o wszystkich rozdzialech krotko wypisany*; zob. M. R e j, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, cz. I i II, oprac. H. Kapełuś, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1971.

[259] E. S a r n o w s k a-T e m e r i u s z, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] *op. cit.*, s. 135.

Wywody Danuty Danek dotyczą właśnie okoliczności, w których zatraca się samoistność i niezależność owych cząstek. „[…] należą one wówczas do utworu, nie mogą być odeń oderwane, nie powinny być w odbiorze i analizie badawczej traktowane jako coś osobnego”[260]. Jedną z takich okoliczności jest właśnie ich odautorskie pochodzenie. Pochodzenie allograficzne decyduje o przynależności omawianych cząstek nie do dzieła, lecz do książki. Obserwacja ta odnosi się, co prawda, przede wszystkim do powieściowych spisów rzeczy, indeksów i tytułów, ale płynące z niej wnioski można, zdaniem autorki *Dzieła literackiego jako książki*, rozszerzyć również na „przedmowy, epilogi, dedykacje, motta, przypisy, komentarze”[261].

W przypadku dokonanej przez E. Sarnowską-Temeriusz analizy Rejowej *Przedmowy ku temu co ma czyść* okazuje się jednak, że za jej bliskim związkiem z utworem, bardziej niż autorstwo, przemawiają inne okoliczności. Należy do nich przede wszystkim rola, jaką pełni w niej *argumentum.* To ono łączy wypowiedź wstępną z utworem, którego każdy rozdział również poprzedzany jest krótkim streszczeniem, mającym zorientować odbiorcę w treści.

Zagadnieniu autorstwa wypowiedzi prefacjalnej poświęcił wiele uwagi Gérard Genette. Jego rozważania dotyczą kwestii związku przedmów z całością utworu tylko pośrednio. Zaproponowana przez Genette'a drobiazgowa klasyfikacja o strukturalistycznej bodaj proweniencji i odpowiadająca jej terminologia mogą przyprawić czytelnika *Seuils* o zawrót głowy. Wszystkie wyróżnione przez tego uczonego odmiany i pododmiany funkcjonują tu w ramach dwu zazębiających się podziałów na (wspomniany już) obejmujący przedmowy auktorialne, allograficzne i aktorialne (sygnowane przez „aktora”, czyli jedną z osób należących do świata przedstawionego) oraz drugi – uwzględniający przedmowy autentyczne, apokryficzne i fikcyjne. W przypadku przedmowy autentycznej atrybucja realnej osoby poświadczona jest przez inne wskaźniki paratekstualne. Apokryficzność wymaga, by wskaźniki te posłużyły jako podstawa uchylenia fałszywej atrybucji – fałszywego przypisania przedmowy osobie realnej. Fikcyjność jest pochodną atrybucji fikcyjnej.

Efektem nakładania się dwu kryteriów klasyfikacji jest wyodrębnienie takich m.in. odmian przedmowy, jak: auktorialna autentyczna i fikcyjna; allograficzna i auktorialna fikcyjna; allograficzna i auktorialna apokryficzna oraz pododmian typu: auktorialna autentyczna potwierdzająca (*assomptive*) i – negująca (*dénégative* [*sous-entendu*]) autorską atrybucję dzieła. Ta ostatnia może być: krypto-auktorialna bądź krypto--allograficzna lub pseudo-auktorialna bądź pseudo-allograficzna[262].

---

[260] *Ibidem*, s. 132. Por. D a n e k, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, *passim.*

[261] *Ibidem*, s. 34.

[262] Dla większości wyróżnionych tu typów przedmowy znajduje G. G e n e t t e (zob. *Seuils*, s. 165–179, 254–270) stosowne, zgodne ze wskazanymi przezeń kryteriami, przykłady. W sytuacji, gdy nie może takich znaleźć, wymyśla je (tak jest w przypadku wariacji wokół nieistniejącej przedmowy do *La Chasse spirituelle* – apokryfu, który w 1949 r. przypisali Rimbaudowi N. Bataille i Akakia-Viala – oraz wokół napisanej przez autora *Guseł* przedmowy do *Commentaire de Charmes* Alaina, czyli É. Chartiera) albo wspiera się pomysłami zapożyczonymi od bohaterów powieściowych. Chodzi o *Stracone złudzenia* (zob. *ibidem*, s. 167–168).

Typologia Genette'a oparta jest zatem w założeniu na dwu kryteriach. Pierwszym z nich jest rola autora przedmowy czy posłowia względem tekstu (autor, osoba trzecia, „aktor"); drugim – jego rola względem „prawdy". W intencjach Genette'a jest to celowe, odzwierciedlające ambiwalentny status paratekstu, połączenie dwóch rozbieżnych porządków: porządku rzeczywistości (nie-fikcji) i porządku fikcji. Do porządku rzeczywistości należeć mogą tylko autentyczne przedmowy autorskie i allograficzne. Przedmowy typu aktorialnego to we wszystkich prawie, znanych mi, przypadkach dzieło twórcy utworu. W większości spośród nich są one usytuowane wewnątrz granic tego utworu (wewnątrz fikcji), a nie poza nimi[263]. Z odmiennymi sytuacjami możemy mieć do czynienia w przypadku form deklaratywnie niefikcjonalnych, przede wszystkim – autobiograficznych.

Kryterium fikcyjności jawi się jako pomocne dla rozstrzygania o łączności albo rozłączeniu wypowiedzi prefacjalnej z dziełem. O fikcyjności decyduje, według Genette'a, sygnowanie tej wypowiedzi przez fikcyjną osobę[264], tak samo jak w przypadku przypisów. Fikcyjny dyskurs prefacjalny jest niewątpliwie częścią tekstu. Może stanowić podstawę konstrukcji co najmniej dwojakiego rodzaju. Z jednej strony takich, które bliskie są formule falsyfikatu czy mistyfikacji literackiej (traktowanej mniej lub bardziej serio); dotyczy to zwłaszcza utworów siedemnasto- i osiemnastowiecznych. Z drugiej – formule struktur parodyjnych, pastiszowych czy „pastiszopodobnych", występujących głównie, choć oczywiście nie tylko, w literaturze XX i XXI w. Warunkiem powstania takich konstrukcji była stabilizacja metod i zadań przedmów autentycznych, zarówno allograficznych (będących najczęściej imitowaną formą w fikcyjnym dyskursie prefacjalnym), jak i auktorialnych.

Przedmowy auktorialne, nienależące do tekstu – z charakterystycznymi dla nich kreacjami wizerunku twórcy, utwierdzaniem czy przedłużaniem więzi między nim a jego dziełem, informacjami o genezie, o zamierzonych adresatach tego dzieła

[263] Wyrazisty wyjątek stanowi, wspomniana powyżej, przedmowa Valéry'ego. Jest to przedmowa aktorialna, ponieważ Valéry napisał ją do (niefikcyjnej) książki innego autora, której jest poniekąd (niefikcyjnym) bohaterem. Gdyby przedmowa ta została sfabrykowana, np. przez Alaina, to zdaniem Genette'a, mogłaby posłużyć jako (empirycznie nieistniejący) przykład wariantu aktorialno-apokryficznego.

[264] Posługując się kategoriami opisowymi wprowadzonymi przezeń w *Figures* (zob. G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, s. 238–259) można określić sytuację narracyjną przedmowy włączonej jako ekstrahomodiegetyczną. Zwracający się bezpośrednio do publiczności podmiot takiej przedmowy jest postacią akcji ramowej. Homodiegetyczne usytuowanie jej narratora wobec świata przedstawionego pozostaje takim również w tekście właściwym tylko wtedy, gdy tekst ten poprzedzony jest przedmową typu aktorialnego. Natomiast pozycja fikcyjnego narratora allograficznego zmienia się, wraz z pojawieniem się narracji drugiego stopnia, na heterodiegetyczną. W czasie trwania tej narracji, która ze względu na więź łączącą jej nadawcę z odbiorcą ma charakter ekstradiegetyczny (większość *quasi*-autobiografii) albo intradiegetyczny (powieść w listach), nadawca przedmowy znajduje się poza światem przedstawionym. Użyte tu kategorie pozwalają precyzyjnie oznaczyć typowe stosunki w obrębie tego, co Genette nazywa poziomem diegetycznym (*niveau diégétique*) i relacją diegetyczną (*relation diégétique*) utworów narracyjnych składających się z tekstu głównego i ramowych dyskursów pre- i postfacjalnych. Nie opisują jednak (nie to było ich celem) warunków, w których rzeczywistość ukazana we wstępie staje się rzeczywistością fikcyjną, a jego nadawca jednym z jej elementów. Kwestia rozróżnienia między fikcyjną i niefikcyjną postacią wypowiedzi wstępnej – między tymi dwoma postaciami nie ma, rzecz jasna, odmienności substancjalnych – daje się zatem sprowadzić do problemu określenia tych warunków.

oraz przedmiocie i sposobie przedstawienia, z „kontraktami fikcji", wyjaśnieniami tytułów i innowacji genologicznych, z wyznaczaniem pożądanego trybu i porządku lektury, obroną przed krytyką, z ogólnymi deklaracjami programowymi czy, wreszcie, z ujawnieniami szczegółowych znaczeniowych intencji autora i usiłowaniami zniewolenia czytelnika do podanej bądź zasugerowanej wykładni utworu – są wytworem stosunkowo późnym. Jednakże przynajmniej niektóre z wymienionych tu zadań, pomocnych w prointencyjnej interpretacji jako dotyczące intencyj poszlaki lub deklaracje, próbowano nieśmiało realizować już w wypowiedziach, które można uznać za antecedensy odłączonych od tekstu autokomentarzy perytekstualnych.

Zarysuję tu króciutko ich prehistorię, ponieważ (być może) jest ona zarazem jednym ze świadectw historii kształtowania się autorskiej świadomości autorstwa – świadomości więzi między twórcą tekstu a tekstem – oraz zarówno potrzeby jej manifestowania, jak i potrzeby ujawniania dystansu do takich manifestacji. A byłaby to historia odmienna, bo bardziej prostoduszna, od tej, dla której najczęściej przywoływanym kontekstem są z jednej strony późne narodziny indywidualizmu oraz Kartezjańska i po-kartezjańska konstrukcja podmiotowości, z drugiej zaś – mozolna genealogia prawa autorskiego. Kontekstem dla dziejów nienależących do tekstu komentarzy auktorialnych są jednak zapewne nie tylko rozmaite przeświadczenia na temat ograniczonej albo bezwzględnej totalności i samowystarczalności tekstu, ale też zmieniające się, a niekoniecznie z nimi związane, zwyczaje publikacyjno-wydawnicze.

„Starożytni autorowie nie znali przedmów; ich wynalazek [...] jest dziełem późniejszych wieków" – pisał Ignacy Krasicki w *Przedmowie* do *Mikołaja Doświadczyńskiego*[265], wyrażając w ten sposób dezaprobatę wobec rozpowszechnionej w jego czasach mody na wypowiedzi tego rodzaju, której zresztą sam też się podporządkował. W najdawniejszej literaturze w istocie trudno znaleźć przedmowy w nowożytnym rozumieniu. Wyłoniły się one przypuszczalnie z antycznego *prooimionu* (łac. *prooemium, exordium*), z tradycji poetyckiej i retorycznej[266].

Prooimion (rozumiany zarówno jako inicjalna partia wypowiedzi lirycznej bądź epickiej, jak też jako osobny utwór) wypełniały najczęściej inwokacje do bogów albo muz. W poematach bohaterskich i dydaktycznych zadania owych wspierających poetę instancji były często dokładniej nazywane przez określenie obiektu, który miał być opiewany przy boskiej pomocy. Już *prooimion* bowiem zapowiadał tam częściowo treść i plan opowieści

[265] *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, oprac. M. Klimowicz, Wrocław 1973, s. 3.

[266] W nazwie *pro-oimion* kluczową rolę odgrywa przedrostek *pro* (przed), wskazujący na wstępny charakter tego, co jest nim poprzedzane. Mogła to być pieśń – *oimé* lub opowiadanie, melodia – *oimos.* Jak pisze J. Schnayder (*Pro-oimion*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, z. 3, s. 205): „Termin *pro-oimion* wyszedł prawdopodobnie z liryki. Według Plutarcha (*De mus.* 6) tak nazywał się pierwszy człon muzyczno-poetyckich utworów Terpandra (twórcy muzyki doryckiej, VII w. p.n.e.), wyprzedzający większą partię poetycką. Pierwotna nazwa pieśni wstępnej rozszerzyła później swój zakres i oznaczała również hymn, nawet znaczniejszej długości".

(np. *Iliada* i *Odyseja*). Jego funkcje – motywowane troską o odbiorcę – zbliżały się zatem do tych, jakie winien spełniać początek mowy.

W mowach i poematach epickich – czytamy w III księdze *Retoryki* Arystotelesa – wstęp jest zapowiedzią tematu. Ma więc na celu uprzedzić słuchacza o przedmiocie mowy, aby jego myśl nie wisiała w próżni. Brak zapowiedzi tematu sprawia bowiem, że słuchacz błądzi[267].

Pokrewieństwo komunikacyjnych zadań wstępu w gatunkach retorycznych i poetyckich utwierdzał fakt, iż w późniejszym okresie, kiedy to świadomość inwokacyjnej konwencji stała się bardziej powszechna, pojawiały się eposy i utwory liryczne pozbawione zwrotu do muz.

Co więcej – tak jak elegicy i jambografowie (Solon, Teognis, Fokylides), wzorem epika Hezjoda i artystów plastyków, podpisujących począwszy od VII wieku p. n. e. swoje wazy i rzeźby, poeta liryczny wplata w tekst pieśni swoje imię (tzw. *sphragis*, dosł. 'pieczęć'). Czynią tak Alkman, Safona, Korynna, Timokreon, Symonides[268].

Ernst Robert Curtius uważa, iż podobna praktyka była charakterystyczna przede wszystkim dla poezji dydaktycznej. Wymienia tu takie dzieła Hezjoda, jak *Theogonia* i *Erga* czy wiersze, na których „Theognis odbija swoje imię [...] jak »pieczęć« [...], aby zapobiec ich kradzieży"[269]. Żyjący kilka wieków później Wergiliusz ujawnia swoje imię przy końcu *Georgik.* Kres anonimowości epickiej położył, zdaniem Curtiusa, dopiero Stacjusz w zakończeniu *Thebaidy.*

Zazwyczaj jednak twórcy akcentowali własne autorstwo przede wszystkim w *prooimionie*[270]. Postępowali zatem tak, jak greccy i rzymscy historycy, którzy wszak retoryczne reguły stosowali całkiem świadomie. W incipicie pierwszej księgi *Historii* Herodot przedstawia się jako autor dzieła i wyjawia intencje, dla których podjął się trudu opisania sławnych czynów nie tylko Greków, ale i barbarzyńców[271]. Introdukcja do *Wojny peloponeskiej* Tukidydesa zawiera m.in. charakterystykę metody (oparcie na „rzeczywistych dowodach") i założeń przyjętych w pracy – różnych od tych, jakie przyświecały „poetom, którzy upiększali i wyolbrzymiali przeszłość" oraz „logografom, którzy przedstawiali wypadki w sposób bardziej interesujący niż prawdziwy"[272]. Incipit i tu ujawnia imię autora. Tytus Liwiusz nazwą *praefatio* określa wstępne, oddzielone od tekstu głównego komentarze o podobnej treści, poprzedzające kolejne księgi jego *Historii Rzymu od*

---

[267] A r y s t o t e l e s, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 277. Wstępy epickie i prologi dramatów odznaczają się, zdaniem Arystotelesa, podobieństwem do wstępów mów sądowych; preludia dytyrambów – do wstępów mów popisowych.

[268] J. D a n i e l e w i c z, *Relacja: autor – podmiot liryczny w liryce greckiej*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 131–132.

[269] E. R. C u r t i u s, *Umieszczanie imienia autora w literaturze średniowiecznej*, [w:] i d e m, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 543. W średniowieczu, podobnie jak w antyku, mamy do czynienia zarówno z umieszczaniem tego imienia w dziele, jak i z ukrywaniem go.

[270] Zob. J. S c h n a y d e r, *op. cit.*, s. 206–207.

[271] Zob. H e r o d o t, *Dzieje*, przekł. i oprac. S. Hammer, Warszawa 2006, s. 19.

[272] T u k i d y d e s, *Wojna peloponeska* (Księga I, 21–22), przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1988, s. 15–16.

założenia miasta[273]. O tym, że zamierza pisać *sine ira et studio* powiadomił Tacyt odbiorców na pierwszych stronach *Roczników.* Tam też wyjawił moralizującą tendencję przyświecającą powziętemu przezeń zadaniu przedstawienia dziejów[274].

Gérard Genette przypuszcza, iż na incipitach dzieł historycznych wzorował się Chariton z Afrodyzji, autor najstarszego z zachowanych w całości greckich romansów. We wstępie do *Chajreasza i Kalliroe* Chariton informuje, skąd pochodzi, czym się zajmuje i zapowiada, że opowie historię miłosną, która przydarzyła się w Syrakuzach. Parodyjna intencja innego greckiego romansu – *Prawdziwej historii* Lukiana z Samosat – ujawniona zostaje pośrednio w początkowych partiach tekstu[275]. W *Metamorfozach* Apulejusz dwukrotnie powtórzonym (według Genette'a dziecinnym[276]) „zaczynam", oddziela przedmowę od właściwej opowieści. Przedmowa ta określa gatunek i, częściowo, temat utworu; usprawiedliwia niedoskonałość stylu, a zarazem ją waloryzuje; określa pożytki płynące z lektury:

> Oto opowiem ci milezyjską modłą bajeczki rozmaite i połechcę twe łaskawe mi uszy wdzięcznym bajdurzeniem – jeśli tylko nie wzgardzisz przeczytaniem tego papirusu egipskiego [...] Wszystko to zaś, abyś się nacudował ludzkich losów i postaci przemianom w kształty inne i powrotowi we własne dzięki odwrotnemu rzeczy splotowi. Zaczynam. Któż jednak jestem ja sam? Dowiedz się w kilku słowach.
>
> [...] przybywszy do stolicy latyńskiej wziąłem się z rozmachem do języka tego kraju [...] i wyuczyłem się go w znoju ciężkim, ale bez pomocy nauczyciela. Oto dlaczego wprzód już proszę: wybacz, jeśli w stylu mym, pisarza-niezgraby, uderzy cię co obcego lub gminnego. A zresztą same te przemiany języka już stylowi tych przemiennych historii, o których mowa, są odpowiednie. Zaczynamy tedy tę greczyńską opowieść. Słuchaj pilnie, czytelniku, a uciechę mieć będziesz[277].

Trafność ustanowionej przez Arystotelesa analogii między wstępem – inicjalną częścią mowy – a prologiem w dramacie jawi się wyraźnie dopiero w przypadku komedii rzymskiej. Prologi Plauta nie podają zazwyczaj ekspozycji, lecz otwierają sztukę informacją o autorze oraz o pierwowzorach greckich. Zawierają też typowe eksordialne toposy, prośby o uwagę i przychylność widzów[278]. Tytuły greckich oryginałów przedstawiał też w prologach do swych komedii Terencjusz. Prologi autora *Formiona* miały jednak przede wszystkim charakter polemiczny; były miejscem rozprawy z literackimi przeciwnikami, krytykującymi m.in. stosowane przezeń kontaminacje greckich tematów[279].

Początkowe partie utworu mogły zatem zawierać znaną z tradycji retorycznej autoprezentację twórcy, mogły objaśniać przyjęte założenia i obraną metodę, eksponować temat i układ dzieła oraz ujawniać autorskie intencje semantyczne. Umacniał się więc wymiar metaliteracki wstępu, co w konsekwencji otwierało możliwość jego autonomizacji.

---

[273] Zob. T y t u s L i w i u s z, *Dzieje Rzymu od założenia miasta. Księgi I–IV*, przeł. A. Kościółek, wstęp J. Wolski, oprac. M. Brożek, Wrocław 1968, s. 3–4.

[274] Zob. T a c y t, *Roczniki*, [w:] i d e m, *Dzieła*, przeł. S. Hammer, Warszawa 2004.

[275] Zob. L u k i a n, *Prawdziwa historia*, [w:] i d e m, *Dialogi*, t. I, przeł. K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Madyda, Wrocław 1960.

[276] Zob. G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 154.

[277] A p u l e j u s z, *Matamorfozy albo złoty osioł*, I, 1, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1958, s. 5.

[278] Zob. P l a u t, *Komedie*, t. I–III, przekł., wstęp i przyp. E. Skwara, Warszawa 2002–2004.

[279] Zob. T e r e n c j u s z, *Komedie*, t. I–II, przekł., wstęp i przyp. E. Skwara, Warszawa 2005–2006.

W książce *Latin Prose Prefaces: Studies in Literary Conventions*[280] Tøre Janson gromadzi przykłady względnie samodzielnych dyskursów prefacjalnych znanych nie tylko literaturze rzymskiej, lecz także hellenistycznej. Różnego rodzaju wypowiedziom zwróconym bezpośrednio do czytelnika nadawano tam czasem formę epistolarną, z upodobaniem stosowaną później przez nowożytnych naśladowców. Metaliterackie treści wprowadzano do listów dedykacyjnych. Listy te nie miały co prawda racji bytu w oderwaniu od dzieł przez nie eskortowanych, były jednak niezależne pod względem konstrukcyjnym[281]. Ograniczona samoistność konstrukcyjna czy kompozycyjna takich fragmentów nie prowadziła jednak do ich oderwania od poprzedzanego tekstu, do takiego wyzwolenia, które czyniłoby ze wstępu całość rządzącą się własnymi prawami – nieobligatoryjny z punktu widzenia odbiorcy do dzieła tego „przydatek". Platon w *Fajdrosie*, Arystoteles w *Retoryce*, Cyceron w *O mówcy* i późniejsi kodyfikatorzy retoryki piętnowali schematyczne powielanie porządku mowy, nierespektujące konieczności organicznego powiązania wszystkich jej składników[282]. „Wstęp ma być tak ściśle z następującą po nim mową złączony, iżby nie wydawał się jak przyczepiona do niej cytrysty przygrawka, ale jako całego ciała członek"[283]. Mówić tu można jedynie o pewnej nieśmiałej jeszcze tendencji do oddzielania tego, co metatekstowe od tekstu – obiektu komentarza, do wyodrębniania wstępnego „protokołu decyzji"[284] od obszaru decyzji już wcielonych. Byłaby to jednak raczej świadomość owej odrębności niż jej usankcjonowanie, wyrażające się w przesunięciu partii prefacjalnych poza granice dzieła.

Praktyka eksordialna, polegająca na wypełnianiu funkcji wstępu przez pierwsze – i ewentualnie ostatnie – wiersze lub strony tekstu, na których autor prezentował siebie[285] i swoje dzieło, informował o jego genezie, o złożoności tematu czy problemu była kontynuowana w średniowieczu. Ten rodzaj wypowiedzi wstępnej, pojawiający się wówczas obok początku *ex abrupto,* określił Genette jako *la préface intégrée* albo *prologue intégré* (przedmowa, prolog włączone, zintegrowane)[286]. Różniły się one jednak

[280] Stockholm 1964.

[281] Np. każdą z czterech ksiąg swoich *Sylw* poprzedził Publiusz Papiniusz Stacjusz prozaiczną dedykacją, w formie listu właśnie, do innego protektora. Zob. *Sylwy*, wstęp, przekł., przyp. S. Śnieżewski, Kraków 2010.

[282] Zob. G. S z y m c z y k-K l u s z c z y ń s k a, *Proemat czyli wstęp wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny" 1984, nr 7/8, s. 64–65.

[283] Marek Tulliusz C y c e r o, *Pisma krasomówcze i polityczne*, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. 6, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873, s. 171. Nowy przekład *O mówcy* dokonany przez B. Awianowicza (Kęty 2010), nie ma już tego uroku.

[284] Zob. R. B a r t h e s, *L'ancienne rhétorique (aide-mémoire)*, „Communications" 1970, XVI, s. 214.

[285] Tak jak w słynnym zdaniu wieńczącym *Pieśń o Rolandzie* (Z. C z e r n y, *Wstęp* do: *Pieśń o Rolandzie*, przeł. T. Żeleński (Boy), [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, Warszawa 1968, s. 49): „Ci falt la geste que Turoldus declinet". Brak zgody wśród uczonych co do jego znaczenia (różne wersje przekładu) nie pozwala jednak na jednoznaczne orzeczenie kim jest Turold – żonglerem-recytatorem, kopistą, czy autorem poematu.

[286] W dokonanej przez J. Boulengera adaptacji *Wulgaty*, czyli całości cyklu *Lancelota-Graala* (*Les Romans de la Table Ronde*, Paris 1922–1925; polski przekład *Opowieści Okrągłego Stołu* autorstwa K. Dolatowskiej i T. Komendanta, Warszawa 1987 to skrócona wersja tego wydania) ostatnie wiersze składających się nań powieści zawierają formuły końca jednej i zapowiedź następnej, jej ekspozycję, rękojmię wiarygodności i zwroty do czytelników manuskryptów. Zakończenie ostatniej powieści cyklu – *Śmierci Artura* – przypomina późniejsze posłowia (zob. *ibidem*, s. 137, 317, 369, 441). W finale Bédierow-

od prologów, które w romansach, powieściach i krótkich poetyckich narracjach tego czasu stanowiły już jednostkę konstrukcyjną, oddzieloną graficznie od tekstu głównego[287]. Chrétien de Troyes, rozpoczynając *Cligesa* takim właśnie prologiem, wylicza w nim poprzednie dzieła swego autorstwa i zapowiada tytułową opowieść:

Ten, który pisał o *Ereku i Enidzie*
I na francuski *Rady* Owidiusza
Przełożył i *Sztukę kochania,*
Napisał *Opowieść o Łopatce,*
O królu Marku i Złotowłosej Izoldzie,
Opowieść o Dudku i *O jaskółce*
I *O Przemianie Filomeli* –
Tu nową zaczyna powieść[288].

Inne prologi do jego powieści zawierają dedykacje[289]. *Lancelot* przeznaczony jest dla Marii z Szampanii, córki Eleonory Akwitańskiej. Chrétien tylko „zrymuje" dzieje rycerza z wózkiem (na podwodzie). Znajomość ich treści i sensu zawdzięcza księżnie. Prolog do *Percewala* to w gruncie rzeczy pochwała protektora, Filipa z Flandrii, zakończona słowami:

Zapewne, trud Chrétiena nie pójdzie na marne, skoro z rozkazu hrabiego Filipa układa w rymy najpiękniejszą powieść, jakiej słuchano na królewskim dworze. To *Opowieść o gralu*; pan miłościwy dał mu o tym księgę. Wnet zobaczycie, jak Chrétien wypełnił swe zadanie[290].

W średniowiecznych prologach autorzy przedstawiają się najczęściej jako ci, którzy jedynie „układają w rymy", porządkują artystycznie, „podają" istniejące wcześniej opowieści. Jest to, zdaniem Genette'a, argument przemawiający za tezą, iż – mimo konstrukcyjnej odrębności – prologi te nie stanowią jeszcze przełomu w historii gatunku wypowiedzi wstępnych. Analizując ówczesną praktykę pisarską, R. Barthes podkreślał, że średniowiecze desakralizowało „kreację" literacką. *Scriptor* – przepisywacz, *compilator* cudzych wypowiedzi, *commentator* wpisujący się do komentowanego tekstu, ale tylko po to, by uczynić go zrozumiałym i wreszcie *auctor*, prezentujący własne pomysły, zawsze jednak w oparciu o jakieś autorytety to jedyne role, jakie mógł wtedy spełniać pisarz[291].

---

skiej rekonstrukcji *Dziejów Tristana i Izoldy* (przeł. T. (Boy) Żeleński, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza...*, s. 422–423) bardzo dokładnie określeni są odbiorcy romansu i jego funkcje terapeutyczne: „Panowie miłościwi, dobrzy rybałtowie dawnych czasów, Béroul, Thomas i przewielebny Eilhart, i mistrz Gotfryd opowiedzieli tę opowieść dla tych, którzy miłują, nie dla innych. [...] Oby mogli znaleźć tu pociechę [...] przeciw wszystkim niedolom miłowania!...".

287 Pozwoliło to np. na opuszczenie *Prologu* (dzięki któremu poznajemy pierwszą znaną z imienia pisarkę francuską: „Marie ai non, si suis de France") w wydaniu polskiego przekładu *Opowieści.* Typowo prefacjalny, ale silniej zintegrowany z całością, fragment otwierający pierwszą opowieść zatytułowaną *Laostic* musiał zostać w tłumaczeniu zachowany; (zob. M a r i e d e F r a n c e, *Opowieści*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza...*, s. 195).

288 Cyt. za: Z. C z e r n y, *Wstęp* do: C h r é t i e n d e T r o y e s, *Percewal z Walii czyli Opowieść o Graalu*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza...*, s. 428.

289 Podobnie jak ten, którym poprzedziła swoje *Lais* Marie de France, ofiarowując je Henrykowi II.

290 *Perceval z Walii...*, s. 480.

291 Zob., *L'Ancienne rhétorique*, s. 184–185. Por. M. C o u t u r i e r, *La Figure de l'auteur*, Paris 1995, s. 35.

Można by więc zaryzykować twierdzenie, że nowożytna przedmowa powstała, gdy pisarz zapragnął objawić się jako *auctor* wyzwolony spod władzy autorytetów. Generalnie, przeciwstawienie antycznych i średniowiecznych praktyk eksordialnych, a więc praktyk ery pregutenbergiańskiej, przedmowie nowożytnej to konsekwencja zmiany porządku ustnego i manuskryptowego (wymuszającego pewną zwięzłość, ekonomię środków) na porządek drukowanej książki[292].

Za najbardziej charakterystyczne i reprezentatywne dla przełomu w dziejach przedmowy, choć niekoniecznie pierwsze w historii książki, uznał Genette prologi Franciszka Rabelais'go do *Gargantui i Pantagruela.* Podkreślił jednak, że „[i]ch wartość inauguracyjna jest oczywiście symboliczna"[293]. Drążenie motywów uzasadniających ten wybór, demonstrujących jakąś zasadniczą różnicę między aparatem prefacjalnym, jakim np. Boccaccio opatrzył *Dekameron* a niewątpliwie bardziej rozbudowanymi i ambitnymi dokonaniami Rabelais'go nie może w tej sytuacji przynieść zadowalających rezultatów. Genette nie troszczy się specjalnie o przedstawienie powodów swego stanowiska.

Zapewne jednym z nich jest fakt, iż w prologu chronologicznie pierwszym[294] Rabelais nie tylko wspomina i wychwala anonimowe *Les grandes Chroniques...* – „wielkie a nieoszacowane kroniki przeraźliwego olbrzyma Gargantui"[295], cieszące się wówczas ogromnym powodzeniem dzieło literatury jarmarcznej – ale też swoiście zapowiada ich kontynuację, ofiarowując nam „inną książkę tego samego chowu (w oryginale raczej – za tę samą monetę), jeno że sprawiedliwszą i godniejszą wierzenia niż tamta"[296]. Byłby to zatem humorystyczny znak rywalizacji z bezimiennym poprzednikiem czy poprzednikami. Nie bez znaczenia jest tutaj również pomieszczone w *Prologu* do *Gargantui*, czyli *Pierwszej Księgi* powieści (chronologicznie drugiej) zaproszenie do alegorycznej lektury dzieła „[...] przez pilne wgłębianie się a baczne rozmyślanie, uda się wam skruszyć kość a wyssać posilny szpik, czyli to, co rozumiem przez one pitagorejskie symbole, w nadziei, iż jesteście dość bystrzy a sposobni do takiego czytania: wówczas cale inny smak w nim znajdziecie i bardzo wysoką wiedzę, która wam objawi co nieco o bardzo wysokich sakramentach i przeraźliwych misteriach, tak co się tyczy naszej religii, jak również polityki i życia społecznego"[297].

Zaproszenie to zostało przyjęte. Pierwsze próby interpretacji drugiego, ukrytego i wyższego sensu powieści Rabelais'go pojawiły się już w XVI w. Stworzona w wieku XVII alegoryczno-historyczna metoda wyjaśniania tego utworu obowiązywała w rabelaisologii prawie przez trzy stulecia. M. Bachtin uważa, iż wieloletnie panowanie tej metody, kariera

---

[292] Zob. G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 152–158, zwłaszcza przypis 2, s. 156–157; por. P.-Y. B a d e l, *Rhétorique et polémique dans les romans du moyen âge*, „Litterature" 1975, nr 20; E. R. C u r t i u s, *Prologe und Epiloge*, rozdz. 3, [w:] *Mittelalter-Studien*, XVIII, „Zeitschrift für romanische Philologie" 1943 (6) 3, s. 245–256; L. F e b v r e, H.-J. M a r t i n, *L'Apparition du livre*, Paris 1971.

[293] G. G e n e t t e, *op. cit.*, przypis 1, s. 157.

[294] Jest to *Prolog* do *Pantagruela*, księgi która powstała i ukazała się drukiem najwcześniej – w 1532 r.; w tłumaczeniu polskim zob. *Przedmowa autora* do *Księgi Drugiej*, [w:] F. R a b e l a i s, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 1, Warszawa 1955, s. 166–169.

[295] *Ibidem*, s. 166.

[296] *Ibidem*, s. 168.

[297] *Przedmowa autora* do *Księgi pierwszej*, *ibidem*, s. 5.

kolejnych „fałszywych kluczy" do systemu aluzji rzekomo istniejącego w powieści, stanowi „charakterystyczny dokument procesu degeneracji śmiechu, jaki dokonał się w wieku XVII", świadectwo obumierania tradycji „ludowego śmiechu świątecznego, która w wieku XVI wyświetlała twórczość Rabelais'go, w następnych wiekach [...] przestała być żywym i powszechnie zrozumiałym komentarzem do jego obrazów. Prawdziwy klucz artystyczno-ideowy do tych obrazów zaginął wraz z tradycją, która je zrodziła. Zaczęto więc dobierać klucze fałszywe"[298].

Na nic zdały się kpiny autora *Gargantui* z owej metody, przedłożone natychmiast po jej rzekomej pochwale. Następne akapity tego samego *Prologu* są wszakże zachętą do całkowitego lekceważenia wszelakich alegorycznych wykładni niezgodnych z intencjami autorów. Komentarze Rabelais'go są zatem parodyjnym przyczynkiem odnoszącym się nie tylko do sztuki przedmowy, ale i do sztuki interpretacji. Jako parodie jego prologi, dedykacje oraz adresy do (rzecz jasna) łaskawych i życzliwych czytelników potwierdzają obserwację Genette'a dotyczącą stabilizacji i konwencjonalizacji praktyk eksordialnych, jaka dokonała się w połowie XVI w.

O parodyjnym impulsie wpływającym na konstrukcję aparatu prefacjalnego, którym Rabelais obudował swoje dzieło, świadczyć może m.in. już samo niezwyczajne bogactwo ilościowe tegoż aparatu[299] oraz paradoksalna waloryzacja jakości własnego utworu. W *Prologu* do *Księgi Trzeciej* na przykład służy temu opowieść o zachowaniu Diogenesa w czasie przygotowań do obrony Koryntu przed planującymi oblężenie miasta Macedończykami. Genette nazywa ten chwyt argumentem „paradoksalnej użyteczności bezużytecznego dzieła"[300]. Za inny przejaw parodyjności i pozornej tylko zgody na obowiązującą konwencję uznać można wypełnienie prologów opowiastkami, których związek z tekstem właściwym jest co najmniej wątpliwy i służy jedynie przysłonięciu autorskiego przeświadczenia o braku jakiejkolwiek istotnej informacji prefacjalnej, którą chciałby przekazać czytelnikowi. Byłyby to zatem, zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną w *Seuils*, pierwsze egzemplarze typu funkcjonalnego, określonego tam jako *préface élusive*, czyli przedmowa zwodnicza, oparta na uniku[301]. Niewątpliwie parodyjny akcent nadaje wreszcie Rabelais swoim prologom, adresując je do pijaków, syfilityków i podagryków. I jakkolwiek „ambiwalentne pochwały chorób" – zwłaszcza tak zwanych „wesołych chorób", związanych z radosnym brakiem umiaru w jedzeniu, piciu i innych rozkoszach cielesnych – były ówcześnie zjawiskiem niezwykle modnym i doskonale przystającym do karnawałowo-

[298] M. B a c h t i n, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 195). Zob. też rozważania Bachtina na temat dziejów krytycznej recepcji *Gargantui i Pantagruela* (*ibidem*, s. 188–229).

[299] Oprócz prologów, którymi opatrzona jest każda z pięciu ksiąg powieści (*Księgę Czwartą* poprzedzają dwa prologi: *dawny* i *nowy*) składają się na nie, wspomniane już, dedykacje: w formie wiersza – poświęcona pobożnemu *„duchowi królowej Nawarry"*, żyjącej jeszcze wówczas autorki *Heptameronu* – w *Księdze Trzeciej*, po raz pierwszy podpisanej nazwiskiem autora; w formie listu do kardynała Odeta de Châtillon – w *Księdze Czwartej*; wstępne wiersze: *Do czytelnika* (Ks. I) i *Nadpis* (Ks. V) autorstwa Rabelais'go oraz *Do autora tej książki* (Ks. II) pióra poety i tłumacza, H. Salela; dołączone do IV księgi *Krótkie wyjaśnienie... (Briefve Declaration...)* niektórych wyrażeń, zwrotów, faktów (w polskim przekładzie pominięte); wreszcie – *Przywileje* Franciszka I i Henryka II, dotyczące warunków druku i sprzedaży książek Rabelais'go.

[300] F. R a b e l a i s, *Gargantua i Pantagruel*, s. 158.

[301] Zob. *ibidem.*

-jarmarcznej poetyki *Gargantui i Pantagruela*[302], to taki właśnie wybór publiczności odsyłał prześmiewczo do znanych od dawna procedur dokładniejszego niż zwyczajowe jej określania[303]. Przypomnieć tu można chociażby zakończenie *Dziejów Tristana i Izoldy*, wskazujące na ich przeznaczenie „dla tych, którzy miłują" czy wstęp i *Prolog* do *Dekameronu,* pomyślanego jako rozrywka i pomoc w strapieniu przede wszystkim dla miłych dam, „które miłość poznały"[304].

Omówione tu pobieżnie niektóre właściwości aparatu prefacjalnego *Gargantui i Pantagruela* są chyba wystarczającym świadectwem oderwania go od tekstu powieści. Dowodzą takiej autonomizacji, która pozwala nadać tworzącym go *Prologom* kwalifikację przedmowy odłączonej (*la préface séparée*), zachowującej jednak właściwy paratekstom ambiwalentny i miejscami niejasny status.

Status ambiwalentny (lecz właściwie jasny z racji sygnowania przez fikcyjną osobę) mają również niektóre przedmowy i posłowia pseudoauktorialne czy pseudoallograficzne, czyli takie, które nie są rzeczywistymi perytekstami – tekstami granicznymi – a tworzą jedynie ich pozór. Fikcyjność w takim rozumieniu, jakie proponuje Genette, jawi się bowiem niekiedy jako kamuflaż czy retoryczna strategia ułatwiająca rzeczywistemu, a nie tekstowemu tylko autorowi pełną aktywizację perswazyjnych potencji komentarza prefacjalnego. Metawypowiedzi odsłaniają wtedy szczególnie wyraźnie swój funkcjonalnie niejednorodny, zarazem intra- i ekstratekstualny charakter. Obserwacja ta dotyczy nawet takich spośród nich, których głównym zadaniem jest – jak w powieści siedemnasto- i osiemnastowiecznej stylizowanej na pamiętnik, dziennik czy zbiór listów – wspomaganie tytulatury w symulowaniu autentyczności tekstu jako prywatnego dokumentu i utrudnianie rozpoznania jego fikcjonalnego statusu[305]. Albowiem „nikt nie zabrania

---

[302] Zob. M. B a c h t i n, *op. cit*., s. 250.

[303] Taka sama parodyjna intencja przyświecała polskim twórcom sowizdrzalskim XVI i XVII w., o czym świadczą już tytuły ich utworów: *Do czytelnika paskudnika* czy *Do czytelnika świerzbiący język mającego*; zob. E. S a r n o w s k a-T e m e r i u s z, *op. cit*., s. 128.

[304] G. B o c c a c c i o, *Dekameron*, przeł. E. B oyé, Warszawa 1974, s. 30.

[305] Jednakże jej twórcy rezygnowali czasem z potencji uwierzytelniającego autorytetu przedmowy i innych perytekstów, ujawniając własne autorstwo (G. G e n e t t e, *op. cit*., s. 43, słusznie twierdzi, że osiemnastowieczna zwłaszcza publiczność była na ogół wtajemniczona – „*de bouche à oreille*" – w tożsamość oficjalnie zachowujących anonimowość autorów i dlatego nie należy przeceniać wagi i mocy ich zabiegów mistyfikatorskich) w skierowanych do czytelnika prefacjalnych dyskursach. Przeważnie działo się tak w wypowiedziach, którymi autorzy poprzedzali reedycje swoich dzieł, znacznie oddalone w czasie od ich wydania pierwszego. Trudno dziś orzec np., w jakim stopniu poważnie D. Defoe traktował kamuflaż w najsławniejszej swojej powieści – *Przypadkach Robinsona Kruzoe*. Zaproszenie do lektury ufnej w prawdziwość proponowanej historii stanowi tutaj już tytuł, podobnie jak w większości powieści powstałych w tych czasach. Zapowiedziany w nim kamuflaż realizowany jest przez, wspomaganą anonimową edycją, paradokumentarną, ekstra-homodiegetyczną narrację. Do udziału w nim wprzężona też została *Przedmowa* (D. D e f o e, *The Preface*, [w:] *The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe*…, ed. with an Introduction by J. Donald Crowley, Oxford University Press 1972, s. 1; jest to edycja przygotowana na podstawie I wydania powieści z 25 kwietnia 1719 r.), w której czytamy, iż „wydawca wierzy, iż rzecz ta [czyli pamiętnik Robinsona Crusoe] jest historią rzeczywistą [opartą na faktach: *History of Fact*]; że nie ma w niej śladu fikcji". Jednakże w autentycznej przedmowie do któregoś z późniejszych wydań utworu, zdekonspirowany i atakowany za „kłamstwo" Defoe powtarza to, co już zresztą wcześniej wyznał w *Serious Reflections During the Life... of Robinson Crusoe* (zob. J. D. C r o w l e y, *Introduction*, [w:] D. D e f o e, *The Life...*, s. XIX). Mówi m.in. o alegoryczno-autobiograficznym charakterze swej opowieści; „daje do zrozumienia, że »sam jest oryginałem tego, czego alegorią jest Kruzoe«, i że sam w sposób alegoryczny portretuje własne życie" (I. W a t t, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar,

(realnemu) autorowi przedmowy, by pod osłoną tej fikcyjnej symulacji mówił [...] odnośnie do tekstu, którego jest równie realnym autorem, różne rzeczy, które myśli naprawdę [...], albo takie, których nie myśli, ale co do których chce, tym razem serio, przekonać czytelnika[306]. Nikt nie zabrania rzeczywistemu autorowi prezentowania w fikcyjnych perytekstach intencji, które według niego winny być rzeczywiście wiązane z eskortowanymi w ten sposób tekstami.

Ta na przykład funkcja, która polega na zabezpieczeniu tekstu przed krytyką, jej uprzedzaniu czy nawet rozbrajaniu, realizowana jest szczególnie spektakularnie w przypadku autokomentarzy do dzieł uznawanych w jakimś czasie za obyczajowo kontrowersyjne. Nie tylko przecież w takich przypadkach dochodzi ona do głosu. Za utwór moralnie ryzykowny uchodziła niegdyś *Julia czyli Nowa Heloiza.* Jean-Jacques Rousseau (występujący w roli tego, kto jedynie zebrał i opublikował „listy dwojga kochanków mieszkańców miasteczka u stóp Alp") nie poświęca jednak kwestii owego ryzyka zbyt wiele uwagi ani w krótkiej przedmowie towarzyszącej pierwodrukowi, ani w wydanej osobno *Drugiej przedmowie do „Nowej Heloizy"*, napisanej w formie dialogu z fikcyjnym adwersarzem – literatem N. Ostrzeżenie przed lekturą tego utworu, skierowane przede wszystkim do dziewcząt, zawiera jego tytuł. Zlekceważenie ostrzeżenia ma być dowodem zepsucia młodej czytelniczki. „Zło tkwiło w niej już wcześniej"[307]. Książka nie mogła wobec tego wywrzeć na nią zgubnego wpływu.

W przedmowie dialogowej autor, jak zauważa Arne Melberg:

prowadzi nieco pokrętną obronę faktu, że on, który w innych okolicznościach wściekle występował przeciw powieściom będącym według niego wyrazem upadku czasów i obyczajów – w szczególności powieściom miłosnym, objawiającym najgorszą formę upadku – że on, surowy obywatel Genewy, napisał sześciuset stronicową powieść miłosną w sześciu częściach, nasyconą erotyką od pierwszej do ostatniej strony. Rousseau broni się według znanego szablonu: *jego* powieść nie jest właściwie powieścią. Miłość, którą *on*

Warszawa 1975, s. 102; badacz cytuje tu fragmenty *Przedmowy do Robinsona Kruzoe* według wydania Aitkena, Londyn 1902). W przedmowie do *Listów perskich* pomieszczonej na czele wydania z 1754 r. (w przekładzie Boya funkcjonuje ona jako *Uwagi w sprawie „Listów perskich"* „przypisywane Montesquieumu"; Ch.-L. de Secondat Montesquieu, *Listy perskie*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 15) Montesquieu wprost mówi o tym, co było jego zamiarem i odżegnuje się od intencji niesłusznie mu przypisywanych; przystaje na formułę romansu przydawaną jego dziełu przez czytelników; zwraca uwagę na możliwości tkwiące w epistolarnej konstrukcji. Znacznie wcześniej objawił się jako rzeczywisty autor swojej drugiej powieści S. Richardson. Jak pisze I. Watt (*op. cit.*, s. 253) „w *Zakończeniu napisanym prawdopodobnie przez p. Bedforda* Richardson stał się prekursorem późniejszej konwencji powieściowej – przyznał bowiem, że wszystkie *dramatis personae* są tworem jego wyobraźni, i dodał krótki zarys ich późniejszych losów". Paradoksalnie jednak zamieścił tę informację, unieważniającą przyjętą w *Przedmowie* rolę wydawcy listów (zob. S. Richardson, *Preface*, [w:] *Clarissa*, Londres 1985) w ostatnim fragmencie *Klarysy*, zaznaczając w tytule tego fragmentu, że mógł go napisać główny korespondent Lovelace'a – Bedford, a więc jedna z osób dramatu. Umieszczone wszakże zdecydowanie na zewnątrz powieściowych tekstów autorskie przedmowy i posłowia do kolejnych wydań *Pameli, Klarysy* i *Karola Grandisona* (zob. I. Watt, *op. cit.*, *passim*), w których Richardson wykłada m.in. formalne i moralne racje swoich utworów, wspierając się przy tym często cytatami z autentycznych listów od czytelników, nie pozostawiają już najmniejszych wątpliwości co do jego wcześniejszej gry w mistyfikację.

[306] G. Genette, *op. cit.*, s. 257; podkr. moje. Podkreślam ważność wprowadzonej tu korekty: intencja nie może obejmować całkowicie prywatnych – w żaden sposób nieujawnionych myśli autora.

[307] J. J. Rousseau, *Druga przedmowa do „Nowej Heloizy"*, [w:] idem, *Nowa Heloiza*, przeł. E. Rzadkowska, Wrocław 1962, s. 430.

opisuje, nie jest miłością zwykłą, ale prawdziwą. *Jego* powieściowe listy miłosne nie są zwykłymi listami powieściowymi, ale prawdziwymi listami miłosnymi[308].

Celem przyjętej przez Rousseau strategii obronnej jest również oddalenie zarzutów innej natury, tyczących między innymi mankamentów artystycznych. Już w pierwszej *Przedmowie* autor wspomina o możliwym zniechęceniu ewentualnego czytelnika przez „błędy języka, styl płaski i napuszony, zwyczajne myśli wyrażone zbyt sztucznie"[309] i jednocześnie wskazuje okoliczności usprawiedliwiające taki stan rzeczy. Rozwija tę kwestię w przedmowie dialogowej, która – jak twierdzi – ze względu na rozmiar i formę nie mogła być pomieszczona w pierwszym wydaniu powieści. W komentarzu do tego epitekstu dodaje:

Uważałem zresztą za swój obowiązek poczekać na ocenę książki, zanimbym przedstawił jej błędy i zalety; nie chciałem bowiem ani zaszkodzić wydawcy, ani żebrać o pobłażanie publiczności[310].

Gdyby chodziło o książkę przedstawioną jako dzieło własne, na samokrytykę można by jeszcze przystać, ale wolna od kamuflażu autoreklama byłaby całkowicie niezgodna z dobrym prefacjalnym obyczajem. Twórcy auktorialnych paratekstów dysponowali sporą liczbą formuł mających świadczyć o ich skromności, woli poddania się surowemu osądowi czytelniczemu i o przyjęciu całkowitej odpowiedzialności za wszystkie błędy prezentowanego utworu. Wyliczanie jego zalet w ogóle nie wchodziło w grę.

Często jednak uciekano się w autentycznych przedmowach do różnych metod waloryzacji pośredniej. „*Le roman a éditeur*"[311] to forma, w której owo pośrednictwo objawia się w sposób być może nieszczególnie subtelny (bo nie jest szczególnie subtelne udawanie, że nie jest się autorem wychwalanego przez siebie tekstu), ale za to skrupulatnie obliczony na określony efekt perswazyjny. Rousseau, zapewne świadom naiwności i pułapek retoryki właściwej dyskursom wstępnym, konsekwentnie uchyla się od jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o to, czy prezentowane w książce listy są „prawdziwe czy zmyślone". Pozwala mu to – podobnie jak wielu jego poprzednikom – na złożenie na karb surowości materiału tego, co z estetycznego punktu widzenia i ze względu na zawartość myślową zbioru jawić by się mogło jako uchybienie, niedociągnięcie czy poważna wada (są to m.in., jak mówi rozmówca autora *Drugiej Przedmowy* – N., „niezręczności, których uniknąłby najlichszy pisarz. Deklamacje, powtórzenia, sprzeczności, wieczne ględzenie [...]"). W ten sposób Rousseau pośrednio ujawnia składniki swojej intencji kategorialnej. Wszystkie błędy należy tłumaczyć niedoświadczeniem i cudzoziemskim, „prowincjonalnym" pochodzeniem autorów listów oraz siłą i prawdą ich uczuć wyrażanych w sposób odmienny od form podpowiadanych przez konwencjonalną, obowiązującą w danym czasie – w danym czasie modną – retorykę namiętności.

---

[308] A. M e l b e r g, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
[309] J. J. R o u s s e a u, *Przedmowa*, [w:] *Nowa Heloiza*, s. 413.
[310] *Ibidem*, przypis.
[311] Zob. B. L e e, *Le roman a éditeur. La fiction de l'éditeur dans „La Religieuse", „La Nouvelle Héloíse" et „Les Liaisons dangereuses"*, Berne 1989.

Ci młodzi, którzy – jeśli wierzyć Rousseau – źle piszą i dobrze czują, są dokładnym przeciwieństwem ludzi światowych, których mowa jest elegancka a uczucia sztuczne. List, podstawowy element powieści, staje się znakiem subiektywnej namiętności, której doskwierają odległości i przeszkody, która stara się je zlikwidować; ale list ma jednocześnie znaczenie immanentnej polemiki: przedstawia głębię moralną, powagę etyczną, której nie dostaje ludziom „wielkiego świata"; odsłania cechy, które zmarniały w świecie bogatych. Jako akt poruszonego sumienia, które nie obawia się odsłonić, list może przeciwstawić świadectwo „pięknych dusz" marności świata, w którym tylko się bryluje, zapominając o duszy, gdzie „żaden człowiek nie może już być sobą" i gdzie światowe „marionetki" czynią z uczucia jedynie pretekst dla złotych „maksym". Tym samym rozdźwięk między światem Vevey a światem paryskim jest wyzwaniem; ideę „kontestacji" odkrywamy przez różnicę, jaka dzieli często niepoprawną mowę dwojga kochanków od „żargonu", „próżnych formułek", jakie Saint-Preux i Rousseau przypisują paryskim konwersacjom[312].

Wyjaśnienie powodów niezróżnicowania stylu wypowiedzi nie tylko kochanków, ale i pozostałych korespondentów, powierzył Rousseau – przewrotnie – swojemu antagoniście:

Zauważyłem, że w zaprzyjaźnionym i bliskim sobie towarzystwie rozmowy są tak jak charaktery podobne, a przyjaciele jednocząc dusze jednoczą myśli, uczucia, słowa. Julia, taka, jaką ją widzimy, musi być stworzeniem o niezwykłym uroku; wszystko dookoła powinno przemienić się w Julię; jej przyjaciele winni mówić w ten sam sposób; ale podobnych spraw nie można sobie wyobrazić, trzeba je odczuć. A gdyby się nawet udało je wymyślić, autor nie ośmieliłby się ich opisać. Trzeba mu bowiem rysów zrozumiałych dla ogółu; nie odpowiada mu wtórna prostota wynikająca z subtelności. A właśnie to jest probierzem prawdy; tutaj tylko uważne oko śledzi i znajduje Naturę[313].

To, co N. gani jako wzruszające jedynie w „naturze", ale niewłaściwe dla powieści, autor *Drugiej przedmowy* wykorzystuje w funkcji pośredniej pochwały. Gry przez niego prowadzonej nie zauważa J. Starobinski. Wypowiedzi przypisane dwom protagonistom traktuje jako deklarację, a więc niezmediatyzowane przedstawienie stanowiska autora. Za konsekwencję przemilczenia tej gry uważam niedostrzeżenie, że w przypadku utworu opartego na zasadzie mimetyzmu formalnego, racje psychologiczne czy moralne mogą być z powodzeniem obsadzone w roli motywacji estetycznej.

Ponieważ Julia jest wszechobecną duszą otaczającej ją społeczności, Rousseau będzie mógł uzasadnić jednolity styl, widoczny we wszystkich listach zbioru, a pisanych przecież przez osoby, których język i sposób wyrażania powinny się zdecydowanie różnić. Nie odwołuje się przy tym do zasad literackich, ale do racji psychologicznych: jednolitość stylu nie jest skutkiem jakiegoś wymogu sztuki, ale oznaką przejrzystości sumień, magicznego *wpływu* wywieranego przez Julię. Rousseau stwierdza to bardzo wyraźnie w drugiej przedmowie do *Nowej Heloizy*. […] Zamiast uzasadnienia estetycznego […] przywołuje tutaj moralną zasadę łączności dusz (w *Wyznaniach* […] będzie komentował swoją powieść w taki sposób, aby jednolitość stylu uzasadnić stałą obecnością własnych marzeń i własnego pożądania u każdego z bohaterów: spójności książki nie będzie już przypisywał oddziaływaniu głównej bohaterki dzieła, ale autorskiemu »ja«. W końcu wszystko zostało sprowadzone do problemu ekspresji »ja«)[314].

---

[312] J. Starobinski, *Powieściowa odmienność*, [w:] idem, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000, s. 406.

[313] J. J. Rousseau, *Druga przedmowa*, s. 437–438.

[314] J. Starobinski, *Nowa Heloiza*, [w:] idem, *Jean-Jacques Rousseau...*, s. 106–107; podkr. moje.

Motywacja psychologiczna ujawniona w *Wyznaniach* nie jest tym samym, co intencja kategorialna, mająca liczne świadectwa w tekście powieści[315].

Uprzedzając zarzuty tyczące tego, co mogłoby być poczytane za jej wady natury artystycznej, Rousseau ostatecznie rozgrzesza i nobilituje swoich bohaterów. Wcześniej obarczył ich odpowiedzialnością za niedoskonały kształt poszczególnych wypowiedzi, ale nie za kształt całego dzieła. Tę, mimo kamuflażu, przyjmuje na siebie autor przedstawiający się jako wydawca:

Daję mój podpis na karcie tytułowej nie tylko, aby sobie książkę przypisać, ale aby za nią odpowiadać. Jeśli będą w niej rzeczy liche, mnie należy ganić; jeśli przeciwnie: piękne, nie myślę się nimi szczycić. A jeśli książka zostanie uznana za kiepską w samym swym założeniu, tym bardziej powinienem dać jej swe nazwisko. Nie chcę uchodzić za lepszego, niż jestem[316].

Przypisać sobie książkę tylko przez siebie złożoną z gotowych, cudzych tekstów to znaczy solidaryzować się z ich autorami, uznać jej ważność i wartość. Przypisać sobie książkę skonstruowaną na wzór zbioru cudzych tekstów to znaczy przyznać się do jej autorstwa. Argumenty usprawiedliwiające ich kształt i zawartość zachowują znaczenie w obydwu przypadkach. W przypadku drugim świadczyć mają o mistrzostwie, a w podtekście, o fortunnej celowości naiwnej – z punktu widzenia światowca – stylizacji; o takiej imitacji, w której naśladującemu rzekomo udało się przezwyciężyć pokusę poprawiania „Natury" (pisanej przez duże N). Dzięki temu mógł on, jak sądził, osiągnąć efekty szczerości, autentyczności, prawdy itp., niedostępne autorom modnych powieści, zatrzeć ślady odniesień literackich (pozostawiając te tylko, z *Listami Abelarda i Heloizy* na czele, które należą do lekturowego uposażenia bohaterów) i w ten sposób skutecznie oddziaływać na szlachetnych prowincjuszy, dla których swoje dzieło przeznaczył[317].

---

[315] „*Wyznania* pomagają nam poznać różne momenty i rozmaite pobudki, jakie doprowadziły do powstania powieści", pisze S t a r o b i n s k i w *Powieściowej odmienności* (s. 400), po czym rekonstruuje – na podstawie zapisów poczynionych przez Rousseau w jego autobiografii duchowej – „poszczególne etapy genezy" *Julii, czyli Nowej Heloizy* i przywołuje interesujące uwagi twórcy związane z jej recepcją. Uznanie niewątpliwej wartości tych zapisów dla hipotez na temat intencji aktualnej i tutaj nie oznacza utożsamienia owych „momentów", „pobudek" czy „motywów" z semantycznymi lub kategorialnymi intencjami.

[316] *Druga przedmowa...*, s. 435.

[317] Trzeba jednak przyznać rację J. S t a r o b i n s k i e m u (*op. cit.*, s. 408), gdy zauważa, iż „trudno uwierzyć", iż rzeczywistym zamiarem Rousseau nie było odniesienie sukcesu w środowisku paryskim. W *Wyznaniach* (zob. polskie wydanie tego dzieła w przekł. T. Żeleńskiego (Boya), Warszawa 1956, cz. II, ks. XI, s. 332–333), fakt największego powodzenia *Nowej Heloizy* w Paryżu i najmniejszego w Szwajcarii, odnotowany został z niejakim zdziwieniem. Trafnością uderza jednak rozpoznanie przyczyn, dla których powieść została tak dobrze przyjęta przez francuską, „światową" publiczność (*ibidem*, s. 333: „Czyżby przyjaźń, miłość, cnota bardziej królowały w Paryżu niż gdzie indziej? Nie, z pewnością; ale króluje tam jeszcze ów przedziwny zmysł, który przejmuje serce wzruszeniem na ich widok; ten zmysł każe nam cenić w drugich czyste, czułe, uczciwe uczucia, których sami już nie posiadamy".). Wg Starobinskiego (*op. cit.*), „[t]o spostrzeżenie Rousseau jest szczególnie ważne: przyjęto jego książkę jako wyraz nieobecnej cnoty i nieobecnego szczęścia. Fakt, że mógł zostać tak zrozumiany dowodzi, że potrafił ten brak uwydatnić, uczynić dotkliwym, udzielić mu głosu, rozwinąć jego »wzruszający« obraz i poruszyć do głębi nawet tych, których egzystencją rządzą […] najgorsze złudzenia. Czy, pisząc powieść, nie wciągnął w grę złowrogich sił, czy nie oddał się sztuczkom świata pozorów? Rousseau przyznaje to bez wahania. Zawarł kompromis; wszedł w układy ze złem, ale był do tego zmuszony, ponieważ zło należy leczyć złem, ponieważ do tych, którzy zagubili się w wyobcowanym świecie przedstawienia, należy mówić ich językiem". A. M e l b e r g z kolei (*op. cit.*, s. 114) tłumaczy działania Rousseau tą samą „złą logiką", którą wytykali mu już jego pierwsi

Im mniej te argumenty przemawiają do fikcyjnego rozmówcy Rousseau, tym bardziej utwierdza się on w przekonaniu o słuszności własnych racji. Dla N. wartością pozostaje (jak można tylko domniemywać, bowiem jego wywody nie odznaczają się ani konsekwencją, ani jasnością; nadając im taki kształt interlokutor oczywiście ułatwia sobie zadanie i umacnia swoją, i tak uprzywilejowaną, pozycję) zasadnicza różnica między sztuką a jej modelem, czyli naturą: „sztuka chcąc być od niej naturalniejsza, sama się właśnie zdradza"[318]. Stwierdzając to wspiera się uogólnieniem zapożyczonej od Plutarcha anegdoty o wyższości artystycznego naśladowania głosu zwierzęcia nad jego głosem autentycznym, co można by też uznać za przyczynek do rozważań nad językową *mimesis.* Zdaniem N., nie do pomyślenia jest autor, który z własnej woli nie indywidualizuje wypowiedzi postaci pod względem stylistycznym, nie ogranicza grandilokwencji, pozwala bohaterom na wygłaszanie namaszczonych banałów, nie buduje wyrazistych charakterów, nie dba o sensowny rozwój zdarzeń itd., itd. – słowem, skupia się na „wiernej" reprezentacji epistolarnych (przede wszystkim miłosno-epistolarnych) działań zwykłych ludzi. „Jaki więc pan wyciąga wniosek?" – pyta, w związku z tymi zastrzeżeniami, R. Odpowiedź brzmi: „Żadnego"[319]. W ten sposób znów wracamy do podstawowego pytania o autentyczność listów. R. uparcie odmawia tej kwestii ważności[320]. N. na tyle przynajmniej został przekonany, że od jej rozstrzygnięcia uzależnia ostatecznie ocenę zbioru. Jeśli nie byłby on dziełem fikcji, ocena ta byłaby wysoka.

Pytanie o autentyczność (niefikcyjność albo prawdziwość) odnieść można jednak w przypadku *Nowej Heloizy* nie tylko do charakterystyki tekstu głównego, ale również do statusu towarzyszących jej wypowiedzi eksordialnych. Czy uprawnione jest traktowanie tego statusu jako miary pragmatycznej (w tym wypadku) wartości przedmowy? Czy autor przemawiający do czytelnika w autokomentarzu niefikcyjnym, odłączonym od utworu – autor, który nie ukrywa swego autorstwa – ma większe czy raczej mniejsze szanse na zjednanie sobie przychylności i stworzenie lepszych warunków do właściwego, jego zdaniem, odbioru dzieła? Czy –

krytycy, niepodejmujący wszakże – inaczej niż późniejsi badacze – prób odkrywania jej głębokiego, paradoksalnego sensu. „Dla Rousseau, tak jak dla wielu innych, (może zaś przede wszystkim dla dążącego do obecności Rousseau) pismo stwarza różnicę, a więc dystans. Podkreśla ją sama logika narracji, a więc forma epistolarna. Mamy tu zresztą do czynienia z różnicą przypominającą słynne wywody Rousseau na temat fatalnych różnic w obrębie *kultury* […]; albo jego krytykę *języka* jako przeszkody w bezpośredniej komunikacji. Ta sama »zła logika« zmusza następnie przeciwnika powieści do napisania powieści. Przeciwnik kultury musi opanować kulturę. Przeciwnik języka musi użyć go, by wyrazić swoją wrogość".

[318] *Druga przedmowa*, s. 435.

[319] *Ibidem*, s. 436.

[320] *Wyznania* (*op. cit.*, t. II, ks. XI, s. 335–336) potwierdzają, że Rousseau miał pełną świadomość profitów płynących z obranej strategii. Uznany przez paryską publiczność literacką nie za twórcę fikcji kreowanej mocą pamięci, wyobraźni i marzenia, lecz za bohatera przedstawionego przez siebie romansu („Cały świat był przekonany, iż nie podobna wyrazić tak żywo uczuć, których się nie doświadczyło, ani odmalować w ten sposób uniesień miłości inaczej niż na modłę własnego serca. Co do tego, mieli słuszność; to pewna, iż pisałem ten romans w najbardziej płomiennych ekstazach; ale mylili się mniemając, iż trzeba było rzeczywistych przedmiotów, aby je wywołać"), przyznawał: „Nie chciałem ani potwierdzać, ani rozpraszać błędu, który wychodził mi na korzyść. W dialogowanej przedmowie, którą dałem wydrukować oddzielnie, można zobaczyć, w jaki sposób umiałem zostawić publiczność w zawieszeniu. Rygoryści twierdzą, że powinienem był wręcz oświadczyć prawdę. Co do mnie, nie widzę, co miałoby mnie do tego zmuszać; mniemam, że takie wyznanie, uczynione bez potrzeby, bardziej byłoby głupotą niż szczerością".

wobec tego – założony efekt perswazyjny może zależeć od stopnia integracji perytekstu z tekstem utworu?[321] Byłby ów efekt tym większy, im wyraźniejsza, czy im mniej wyraźna linia demarkacyjna je oddziela? W jakiej mierze przedmowa fikcyjna, jako należąca do utworu, mogłaby wypełniać – przypisaną wypowiedzi prefacjalnej (zwłaszcza autorskiej wypowiedzi prefacjalnej) – funkcję przewodnika ułatwiającego i usprawniającego lekturę skoro jej moce referencjalne i informacyjne są niepełne? Wszelako wiemy, iż „[...] z punktu widzenia intencji autora teksty fikcjonalne, choć w formie niebezpośredniej, mogą być co do swych założeń i skutków zasadniczo równie pragmatyczne i retoryczne jak teksty niefikcjonalne"[322]. Konwencja fikcjonalności nie wyklucza odniesienia do świata rzeczywistego. Wedle dość rozpowszechnionego mniemania –

> Konwencja ta implikuje jedynie, że czytelnik może informacje zawarte w tekstach fikcjonalnych przyjmować tylko na własne ryzyko, a nie, jak przy tekstach niefikcjonalnych, na odpowiedzialność autora[323].

Pod tym względem fikcyjny dyskurs prefacjalny nie różni się zasadniczo od fikcyjnej wypowiedzi innego typu. O ich odmienności decyduje najczęściej tematyczny zakres owych informacji: ograniczenie do metarefleksji, do problemów związanych z literaturą (i sztuką) w ogóle – jej zadaniami estetycznymi, poznawczymi czy ideologicznymi – i, ewentualnie, z określoną tradycją kulturową uczestniczącą w ich wyznaczaniu oraz do zagadnień odnoszących się wprost do komentowanego tekstu i jego autora. Informacje te mogą wtedy dotyczyć konkretnych rozwiązań warsztatowych i stylistycznych, wyboru gatunku i tematu, sensów utworu, jego genezy itp.

Wspomniane przez Wiklefa Hoopsa ryzyko jest integralnym składnikiem mistyfikatorskiego wydźwięku fikcyjnych przedmów czy posłowi. Ich autorzy – niekiedy wbrew składanym deklaracjom – uchylają się od odpowiedzialności za sposób, w jaki przekaz zostanie odebrany. To od kompetencji odbiorcy (najogólniej mówiąc) zależy, które spośród zawartych w tym przekazie opinii, informacji, objaśnień, podpowiedzi, lekturowych wskazówek czy instrukcji potraktuje on jako sformułowane w „dobrej wierze", jako wyraz rzeczywistych przeświadczeń autora dotyczących prezentowanego tekstu i ramy, w której tekst ten powstał i winien funkcjonować. „Praktyczny" wymiar, zarówno pseudoauktorialnego jak i pseudoallograficznego, perytekstu można porównywać z „praktycznym" wymiarem komentarzy fikcyjnego pisarza w literaturze autotematycznej. Zachęta do tropienia zgodności między treścią tych komentarzy a prawdziwymi poglądami faktycznego autora, do utożsamiania postaci grającej rolę pisarza z twórcą tej postaci jest przecież, jako element gry z czytelnikiem, niejako wkalkulowana w strukturę gatunku.

Fikcyjne peryteksty mogą zatem, przynajmniej fragmentarycznie i pośrednio, spełniać zadania przynależne perytekstom autentycznym. Często na przykład ujawnia się

---

[321] W przypadku epitekstu (Genette, Couturier i tłumaczka *Nowej Heloizy*, E. Rzadkowska twierdzą, że *Druga Przedmowa* najpierw ukazała się jako osobny druk; potem dopiero była włączana do kolejnych wydań powieści; por. D. D a n e k, *Dzieło literackie jako książka...*, przypis 10, s. 18) problem integracji oczywiście nie pojawia się dopóty, dopóki tekst wstępny i tekst główny nie są drukowane w obrębie jednego woluminu.

[322] W. H o o p s, *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 4, s. 354.

[323] *Ibidem*, s. 357.

w nich, dla kogo tekst jest przeznaczony i przedstawia się powody, dla których rzekomy wydawca zdecydował się na jego publikację. Jest to bardzo wygodny sposób prezentacji walorów dzieła i usprawiedliwiania jego niedostatków.

Eksponowaniem walorów, głównie dydaktycznych, odznaczały się fikcyjne przedmowy oraz rozbudowane tytuły osiemnastowieczne, wykorzystywane do obrony, dość ryzykownych niekiedy, skażonych hipokryzją historii, których lekturę przygotowywały i do uprzedzenia ataków cenzury moralnej (albo politycznej) oraz moralizatorsko nastawionej krytyki[324]. Kiedy czyny bohaterów nie mogły służyć bezpośrednio jako cnotliwy wzór do naśladowania, fikcyjny dyskurs wstępny, najczęściej sygnowany przez „wydawcę", stwarzał szczególnie dogodne warunki instytucjonalnego potępienia protagonistów, a zarazem wykazania pożytków płynących z negatywnej lekcji, jaką stanowić miały ich dzieje. W przypadku, gdy główny bohater był jednocześnie narratorem, przekonywanie odbiorców o jego „autentycznym" istnieniu dodatkowo, oprócz pryncypialnego potępienia, oddalało od rzeczywistego autora niedostatecznie chronionego anonimatem, bardzo dlań niewygodne i często niebezpieczne podejrzenie, że w prezentowanym tekście przedstawił własne losy czy chociażby własne naganne pragnienia.

Zdaniem Maurice'a Couturiera, ustanawianie dystansu między autorem a stworzonymi przez niego postaciami i narratorem – wprowadzanie w miejsce autora „figury autora" – przy jednoczesnym zapewnianiu sobie przez twórcę wszelkich możliwych profitów, jakie przynosi publikacja książki to, od początków powieści po dziś dzień, jedno z najistotniejszych zadań tych jej „miejsc krytycznych", do których należą m.in. wewnątrz- i zewnątrztekstowe przedmowy[325].

Podobne cele, choć realizowane ze znacznie mniejszą ostentacją, bardziej finezyjnie, przypisać bowiem można niektórym fingowanym dyskursom, pełniącym rolę wstępów do powieści dwudziestowiecznych. Ciekawe, że ujawniają się one zwłaszcza po konfrontacji z towarzyszącymi tym powieściom perytekstami autentycznymi. Oto kilka przykładów.

Wydanego w 1902 r. *Immoralistę* rozpoczyna list *Do pana D. R. Prezesa Rady...,* którego nieznany z imienia autor jest zarazem kimś w rodzaju protokolanta ustnej opowieści protagonisty, Michała. Tę niepokojącą opowieść – główny tekst utworu – można by właściwie uznać, z racji dwuznacznego statusu jej „autorstwa", za najważniejszą partię owego długiego listu. W jego części wprowadzającej, którą kończy zapowiedź zmiany narratora („Kiedy zapadła ciemność, Michał zaczął mówić:"[326]), nie ma mowy o publikacji tekstu. Jest on przeznaczony tylko dla pana D. R., co więcej, zredagowany na jego prośbę. List do niego ma wobec tego status inny niż dedykacja. Przyświeca mu cel praktyczny o motywacji wewnętrznej wobec fabuły. W ręce wysoko postawionego adresata złożona została bowiem nie tylko relacja Michała, ale również jego dalsze losy.

---

[324] Na przykład: początek bardzo długiego tytułu pierwszej powieści S. Richardsona brzmi: *Pamela; czyli cnota nagrodzona. W postaci zbioru prywatnych listów* [albo: listów z życia codziennego] *pięknej młodej panny do rodziców: opublikowanych, aby wdrożyć zasady cnoty i religii młodzieży obojej płci* (przekład D. D a n e k, *op. cit*., s. 14); *Niebezpieczne związki*, to listy *zebrane...* i *opublikowane* przez P. C... de L... *dla pouczenia innych.*

[325] Zob. M. C o u t u r i e r, *op. cit*., s. 69–70.

[326] A. G i d e, *Immoralista*, [w:] i d e m, *Immoralista i inne utwory*, przeł. Izabela Rogozińska, Warszawa 1984, s. 286.

Czy uda się wymyślić zastosowanie dla tak wielkiej inteligencji i siły – czy raczej trzeba będzie odmówić im praw obywatelskich?

W czymże Michał mógłby przydać się krajowi? Wyznam, że nie wiem. A trzeba mu jakiegoś zajęcia. Czy wysoka pozycja, którą uzyskałeś dzięki swoim wielkim zasługom, władza, jaką rozporządzasz, pozwolą ci je znaleźć? Spiesz się. Michał jest nam oddany; jeszcze; a wkrótce będzie oddany tylko samemu sobie[327].

Dopuszczalna jest tu zatem kwalifikacja narracji zarówno pierwszego, jak i drugiego stopnia jako intradiegetycznej. Adresat całego listu, razem z tą jego partią, która stanowi sprawozdanie z relacji Michała, będąc postacią fikcyjną podlega niejako wchłonięciu przez tekst powieści[328]. Bezpośrednimi odbiorcami – słuchaczami tej relacji – są również osoby fikcyjne. Dlatego można by uznać, iż zademonstrowana w ten sposób bezwzględna przynależność wstępnej, pełniącej wobec historii Michała rolę dyskursywnej i fabularnej ramy, partii tekstu do dzieła pozbawia ją tego sensu funkcjonalnego, który przysługuje wypowiedziom prefacjalnym (włącznie z opublikowanymi, a więc podanymi do publicznej wiadomości, dedykacjami) zawsze bezpośrednio zwróconym do rzeczywistych odbiorców spoza utworu. Nie byłoby to jednak słuszne. Gide wykorzystuje tu bowiem chwiejny status perytekstu, by zademonstrować dystans nadawcy listu, z którym zdaje się utożsamiać, względem homodiegetycznego narratora i ocenę jego relacji („im bardziej wczytuję się w nią, tym wydaje mi się straszliwsza"). Wskazuje na możliwą wspólnotę jego doświadczeń czy choćby pragnień z dążeniami innych („Ale obawiam się, że niejeden ośmieli się rozpoznać dziś siebie w tym opowiadaniu"[329]). Stara się skłonić czytelnika do powstrzymania się z wydaniem potępiającego wyroku, a nawet wzbudzić w nim współczucie dla „immoralisty". Temu celowi służyć ma też próba odtworzenia cudownej aury, w jakiej spisujący relację i dwaj inni przyjaciele Michała wysłuchali jego opowieści, jakby w nadziei, że uda się użyczyć tej atmosfery czytelnikowi, a tym samym zainscenizować warunki zapewniające książce przychylny odbiór.

Perswazyjna moc tej fikcyjnej przedmowy-listu okazała się jednak niewystarczająca. Drugie wydanie utworu opatrzył zatem Gide przedmową autentyczną. Jednakże i tu nie pozwolił sobie na oczekiwane, jak twierdził, przez oburzoną publiczność, zdecydowane potępienie swego bohatera, choć bronił się przed traktowaniem go jako projekcji osoby autora. „[O]wo oburzenie odczuli wszyscy [...] wbrew mojej woli; z Michała spłynęło ono na mnie; niewiele brakowało, a utożsamiono by go ze mną"[330].

Odżegnał się zresztą zarówno od intencji oskarżania go, jak i od apologii. Próbował raczej wskazać racje, dla których zrezygnował z jednoznacznego osądu. Tym, co chciał

[327] *Ibidem*, s. 284.

[328] Nawiasem mówiąc, Gide rzeczywiście nie chciał, by uważano jego dzieło za powieść. Podstawowy, „życiowy" problem swoich nagannych czy nawet karygodnych [*coupables*] pragnień, uznawał za zbyt poważny do udźwignięcia przez formę powieściową. W komentarzu do zbiorowego wydania jego utworów (A. G i d e, *Romans*, Paris 1958, s. 1515), M. N a d e a u, próbując zrekonstruować źródła tego przekonania, pisał: „[p]owieść ufundowana jest na konwencji, którą André Gide odrzuca, ponieważ opiera się ona na podwójnym oszustwie. Autor udaje, że odtwarza życie, że tworzy życie prawdziwsze od życia; czytelnik udaje, że bierze wyobrażenie życia za samo życie. Ale sztuka, antynomiczna względem natury, nie jest życiem; jest stylem nadanym życiu".

[329] *Ibidem*.

[330] A. G i d e, *Przedmowa* do: *Immoralista*, s. 281.

„dobrze namalować" było, zgodnie z założeniami wysokiego modernizmu, nie „zagadnienie" („bo w sztuce nie ma zagadnień, których wystarczającym rozwiązaniem nie byłoby samo dzieło sztuki"[331]), lecz wewnętrzny „dramat" Michała – dramat, który posiada wystarczająco dużo cech ogólnych, by uczynić go tematem książki. Jeśli zatem bohater i identyfikowany z nim nie bez racji autor są winni, to tak samo winni są wszyscy, którzy kiedykolwiek zapragnęli odbudować w sobie odrzuconą przez Ewangelię „istotę autentyczną". Ta sugestia, obecna już w *Liście...*, tu wprowadzona ze znacznie większą śmiałością, staje się niemal filarem przyjętej przez Gide'a strategii obronnej. Wieloznaczność (co najmniej dwuznaczność) wymowy wstępnej wypowiedzi fikcyjnej podtrzymuje i wzmacnia *Przedmowa* niefikcyjna. Co więcej – podpowiada interpretację utworu neutralizującą ostrzeżenie przed wyborem drogi Michała. Ponosi on, co prawda, klęskę; cierpi; jego wolność okazała się bezużyteczna; bez pomocy przyjaciół nie zdoła się podźwignąć, ale na dalszym, na razie, planie pozostaje tryumfujący Menalk.

> [C]zy Michał zatryumfuje, czy też poniesie klęskę, „zagadnienie" nadal istnieje i autor nie proponuje, ani tryumfu, ani porażki jako jego rozwiązania[332].

„Zagadnieniu" temu – ta nazwa pojawia się tutaj mimo wcześniejszych zastrzeżeń – różnie stawianemu i różnie rozstrzyganemu, powiązanemu w innych utworach z ideą *acte gratuit*, Gide pozostanie, jak wiadomo, wierny w całej swojej twórczości. Deklaracja o jego uniwersalnej (nie jednostkowej) wadze kończy autorskie rozważania poprzedzające *Immoralistę.* Na karb własnej niezręczności, co jest stałym chwytem prefacjalnym, składa Gide fakt, iż nie wszystkie „światłe umysły" zostały do tego i o tym przekonane.

Dramat, zagadnienie, idea – temat utworu i stosunek czytelnika do tego tematu stanowią jedyny przedmiot *Przedmowy.* Sposób organizacji tekstu został bardzo ogólnie określony w *Liście.* Na podstawie tych dwóch perytekstów można by wnosić, że w *Immoraliście* kwestie formalno-estetyczne właściwie nie zaprzątają uwagi autora. Zastanawiający jest jednak pierwszy akapit perytekstu autentycznego. Potraktować go bowiem można jako dwuznaczną (znowu) kontynuację tego wątku prefacjalnej tradycji, który dotyczy sytuowania dzieła w ramach aktualnie obowiązujących kryteriów literackich wartości i ewentualnej polemiki z nimi. Na przykład w *Przedmowie redaktora* z *Niebezpiecznych związków* Laclos, zgodnie z normami swoich czasów, pisał:

---

[331] *Ibidem*, s. 282.

[332] *Ibidem.* Wedle H. W h i t e'a (*Brzemię historii*, przeł. E. Domańska, [w:] i d e m, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 50–51; podkr. moje): „[p]roblematyczna konkluzja książki wskazuje na to, że Gide c h c i a ł , abyśmy widzieli Michała jako osobę trwale okaleczoną przez swoje wcześniejsze zaprzedanie się kulturze przenikniętej historią. Jest także żywym potwierdzeniem Nietzscheańskiego *dictum*, że historia wyklucza instynkt i przekształca człowieka w »cienie i abstrakcje«". Za jeden „z objawów […] ogólnego strachu przed życiem, który psychologicznie ujawnia się w postaci zainteresowania martwymi kulturami i martwymi formami życia" uważa White gruźlicę Michała. Po wyzdrowieniu „[p]orzuca on karierę akademicką na rzecz poszukiwania kontaktu z tymi ciemnymi siłami, które historia mu przysłaniała, a kultura w nim osłabiała", ale ten spóźniony bunt przeciw „zmysłowi historii", okazuje się niewystarczający.

Wartość dzieła płynie z dostarczanego przezeń pożytku lub z powabu, a nawet z obu tych wartości zarazem, jeżeli zdoła ono je połączyć [...][333].

„Pożytek" rozumiany jako moralna instrukcja płynąca z dzieła – jako niepozostawiające najmniejszej wątpliwości wskazanie, m.in. za pomocą odstręczającego przykładu, tego, co dobre i tego, co złe – nie był celem, który, wedle deklaracji Gide'a, przyświecał mu przy pisaniu *Immoralisty.* Nie znaczy to, że w powieści tej nie jest ukryta żadna przestroga. Gdyby zinterpretować obraz, który otwiera *Przedmowę* w tym jedynie duchu, ukazywałby on tylko, jak złudny powab przynosi proponowana czytelnikowi książka, kiedy opisuje szczęście doznawane przez Michała uwolnionego od moralnych rygorów. To właśnie książka (dzieło) porównywana jest tutaj do gorzkich (zakazanych?) owoców pustynnej kolokwinty, które skosztowane palą jeszcze okrutniej niż pragnienie, ale pięknie wyglądają na tle złotego piasku[334].

Kategoria powabu, piękna związana z dostarczaniem odbiorcy estetycznej przyjemności odnosi się w przedmowie napisanej przez Laclosa, zgodnie zresztą z przeświadczeniami epoki, przede wszystkim do kwestii stylistyczno-kompozycyjnych i do umiejętności obserwacji oraz – w znacznie mniejszym stopniu – do oryginalności konstrukcji, sposobów organizacji wyobraźni itp. Fikcyjnemu redaktorowi została powierzona zarówno obrona tych wartości opracowanego przezeń zbioru listów, jak i obrona jego walorów moralnych[335]. Być może na takie wartości swego utworu chciał też skierować uwagę André Gide.

Niewątpliwie to one właśnie ocalić miały przed atakami obyczajowej cenzury i oburzonej (albo zawiedzionej) publiczności powstałą kilkadziesiąt lat później *Lolitę,* okrytą

---

[333] Zob. P. Ch. d e L a c l o s, *Préface du rédacteur*, [w:] *Les Liaisons dangereuses*, Paris 1961, s. 4.

[334] Zob. A. G i d e, *L'Immoraliste*, [w:] i d e m, *Romans*, Paris 1958, s. 367. Rozwijając interpretację tego fragmentu w duchu pozaintencjonalnym można by pokazać jak podniosły ton utworu, któremu autor „poświęcił [...] całą swoją pasję, wszystkie łzy i mnóstwo starań" (zob. *Przedmowa...*, s. 282) ulega humorystycznej autodestrukcji, gdy weźmie się pod uwagę, że kolokwinta hodowana na żyznej glebie posiada wartości lecznicze – jest stosowana na przeczyszczenie.

[335] „Redaktor" *Niebezpiecznych związków* najwięcej uwagi poświęca (zarówno tutaj, jak i w przypisach) błędom języka i stylu korespondentów. I chodzi mu nie tylko o ganione przez markizę naiwne i niezdarne listy Cecylii. Dalekie od oświeceniowego ideału językowej przejrzystości są też wypowiedzi pozostałych bohaterów – na czele z samą panią de Merteuil i Valmontem, którzy uważali się przecież za mistrzów *esprit*. Nieprzejrzystość języka – efekt osiągnięty w tym wypadku, przede wszystkim, dzięki osławionej *langage double* i technice persyflażu – świadczy więc zarówno o wyreżyserowanej nieprzejrzystości uczuć, jak i o ich całkowitej, spontanicznej przejrzystości ujawniającej się w dziecinnych listach napisanych samodzielnie przez Cecylię, w patetycznym tonie i konwencjonalnej poetyczności listów Danceny'ego oraz we wzniosłym słownictwie i nadużywaniu *aposiopesis* przez prezydentową de Tourvel. „Redaktor" niezadowolony z decyzji „nakładcy", który nie zezwolił mu na żadne korekty języka, sugeruje jednocześnie, że ani rytualny, salonowo-obyczajowy *libertinage*, ani nadmierna prostoduszność i łatwowierność nie mogą iść w parze z dobrym smakiem (niektórzy krytycy widzą w tym prześmiewczą intencje Laclosa wobec fetysza smaku). W stylu poszczególnych listów próżno by było zatem, zdaniem „redaktora", doszukiwać się „powabu". Podstawowym źródłem tegoż, jest ich „naturalna" stylistyczna różnorodność, znakomicie charakteryzująca autorów reprezentujących odmienne, ale koegzystujące kręgi „towarzystwa". O powabie stanowić też miały (P. Ch. d e L a c l o s, *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński (Boy), uzup., przekł. i posł. M. Siemek, Warszawa 2001, s. 13): „liczne spostrzeżenia i przykłady, całkiem nowe albo mało znane", tyczące zarówno tej przestrzeni społecznej, w której rozgrywa się akcja, jak i bardziej uniwersalne, zbliżone – można dodać – do przenikliwych diagnoz stawianych człowiekowi przez wielkich moralistów siedemnastowiecznych. Znacznie mniej sceptycznie odnosi się „redaktor" do użyteczności przedkładanego czytelnikom dzieła, sądząc iż „czyni się przysługę obyczajom, odsłaniając sposoby tych, co sami hołdują złym i deprawują dobre".

jeszcze gorszą sławą niż, w swoim czasie, *Immoralista.* W podjętej przez Nabokova grze z czytelnikami „pożytek", „idea", nawet „zagadnienie" pozbawione zostały, przynajmniej deklaratywnie, jakiegokolwiek znaczenia; najmocniejszą w niej kartą miał być „powab". Tak wyraźnie określone stanowisko ujawnia dopiero autokomentarz niefikcyjny, datowany na 12 listopada 1956 r. i opublikowany po raz pierwszy w amerykańskim czasopiśmie „The Anchor Review" wraz z obszernymi fragmentami powieści, a później w charakterze posłowia dołączany, na życzenie autora, do wydań książkowych[336].

O stylizacyjno-ironicznym wymiarze przedmowy fikcyjnej (podpisanej przez „uprzejmego Johna Raya, pomniejszego bohatera »Lolity«"[337]) świadczyć może fakt, iż został w niej również wytoczony argument „pożytku" nie tylko naukowego, ale też moralnego i dydaktycznego, ważniejszego od wartości literackich:

> Pod wpływem „Lolity" my wszyscy – rodzice, opiekunowie społeczni, pedagodzy – powinniśmy z jeszcze większą czujnością i wyobraźnią przyłożyć się do pracy, jaką jest wychowywanie pokolenia lepszych ludzi w bezpieczniejszym świecie[338].

Vladimir Nabokov natomiast, opowiadający o „własnej książce" w komentarzu, który określił jako „pochodzący wprost" od niego, deklaruje:

> Nie jestem czytelnikiem ani autorem prozy dydaktycznej, a za „Lolitą", wbrew twierdzeniu Johna Raya, nie wlecze się żaden morał. Utwór prozatorski istnieje dla mnie tylko o tyle, o ile daje mi coś, co bez ogródek nazwę rozkoszą estetyczną, czyli poczucie, że zdołałem jakoś, którędyś nawiązać łączność z odmiennymi stanami bytu, w których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę. Niewiele jest takich książek. Cała reszta to albo aktualna tandeta, albo tak zwana przez niektórych Literatura Idei […][339].

W komentarzu „pochodzącym wprost od niego"? Można by tu snuć rozważania nad tym, co ta formuła znaczy; tym bardziej, że autor robi wszystko, by stworzyć wrażenie dystansu nie tylko do roli Johna Raya, „autora Przedmowy" – mimo, że pośrednio przyznaje, że jest on jego dublerem – ale i do siebie samego, występującego w roli twórcy zarówno tej postaci, jak i postaci Humberta Humberta i całej powieści. Fakt, iż wypiera się dydaktycznych intencji winien mu pomóc w oddaleniu zarzutu hipokryzji, który można postawić wielu prefacjalnym dyskursom. Sugestię, że zawsze mamy w nich do czynienia z maskaradą, przesłania oświadczenie o konieczności wyjaśnienia pewnych kwestii. Wymaga to powrotu do biograficznej tożsamości albo posłużenia się „autobiogra-

---

[336] W tym miejscu wypada wspomnieć o jeszcze jednym – obok już wyłożonego jako właściwości charakterystycznej dla perytekstów włączonych do tekstu – rozumieniu obligatoryjności (tylko wspomnieć, bo nie ma ono większego znaczenia dla głównego przedmiotu rozważań). Chodzi o sytuację, w której twórca lub właściciel praw autorskich zastrzega, że tekst nie może zostać opublikowany bez towarzyszącego mu paratekstu. Sytuacja ta dotyczy przede wszystkim przedmów i posłowi autentycznych. Mamy tu do czynienia z obligatoryjnością dla wydawcy, która w stosunku do czytelnika nie ma, nawet teoretycznie, żadnych mocy sprawczych. Fakt, iż Nabokow w przypadku *Lolity* żądał opatrzenia każdej edycji powieści w zredagowany przez siebie komentarz nie jest lekturowo wiążący dla odbiorcy. Brak formalnych powodów, dla których mógłby on czuć się zobowiązany do zapoznania się z tą wypowiedzią.

[337] *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita"*, [w:] *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, s. 375, b.m.w. (Da Capo) 1997.

[338] V. N a b o k o v, *Przedmowa*, [w:] *Lolita*, s. 8.

[339] *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita"*, s. 380.

ficznym chwytem", przy którego wsparciu uda się, być może, dokonać fuzji między mimem (udającym Nabokova?) a jego modelem[340].

Konfrontacja wypowiedzi przypisanej Johnowi Rayowi z zewnątrztekstowym komentarzem autorskim sprawia, iż wydaje się ona znacznie mniej ironiczna niż można było mniemać bez znajomości tego komentarza, co zresztą nie zmienia jej zasadniczo parodyjnego statusu. Wspomniana w autokomentarzu, którego znaczną część stanowi relacja o powstawaniu powieści i kłopotach z jej publikacją, fuzja jest jednak możliwa tylko w odniesieniu do niektórych aspektów obu wstępnych dyskursów. I to właśnie one sprawiają, że funkcjonalny sens przysługujący przedmowie w pierwotnej, właściwej gatunkom użytkowym, sytuacji komunikacyjnej zostaje przynajmniej częściowo zachowany w dyskursie naśladowczym – że i on może wypełniać zadania asekuracyjne, działać na zasadzie piorunochronu[341].

Nabokov bowiem w szkicu *O książce pod tytułem „Lolita"* uświęca autorytetem pisarza i, co ważne, wykładowcy Cornell University, te eksordialne procedery, które sparodiował w *Przedmowie*. Stara się uwierzytelnić swoje alibi, obarczając wszystkimi moralnymi występkami – choć trzeba przyznać czyni to z mniejszą niż tam ostentacją – homodiegetycznego narratora (z którym różni się „w wielu sprawach – nie tylko w sprawie nimfetek") i próbuje odwrócić od tych występków uwagę przez powołanie się na prawdziwych znawców sztuki, zdolnych do dostrzeżenia poetyckiego piękna tekstu i jego niekłamanych wartości („wiele osób mądrych, wrażliwych i pryncypialnych, zrozumiało moją książkę dużo lepiej niż ja sam potrafię tu objaśnić jej mechanizm"[342]). Przede wszystkim jednak nadaje swojej wypowiedzi charakter diatryby przeciw bezmyślnym wydawcom, krytykom – wszystkim czytelnikom dopatrującym się w *Lolicie* pornografii. Wykład na temat tejże stanowi w gruncie rzeczy rozwinięcie uwag „uprzejmego" doktora Raya juniora.

Po „dokumentarnym" wprowadzeniu, informującym m.in. o tym, w jaki sposób „dziwne stronice" autorstwa „Humberta Humberta" trafiły do rąk Raya, przystępuje on do wyłuszczania argumentów uzasadniających druk manuskryptu. Chodzi tu o powody inne, niż wola „autora", dla którego pisanie miało wartość przede wszystkim ekspiacyjną. Za publikacją tego rękopisu przemawiają bowiem jego walory zarazem egzemplifikacyjno-poglądowe, przydatne dla nauki i literackie. Tutaj po raz pierwszy pojawia się możliwość rozpatrywania *Lolity* jako powieści. Znamienne jest jednak to, że uwaga na ten temat pojawia się właśnie w związku z obroną tekstu przed zarzutem szerzenia pornografii.

Gdyby [...] wydawca [...] spróbował rozcieńczyć lub pominąć sceny, które pewien typ umysłowości może określić mianem „afrodyzjakalnych" [...], należałoby zupełnie zrezygnować z publikacji „Lolity", ponieważ te właśnie sceny, które mógłby ktoś nieroztropnie potępić jako samoistne byty zmysłowe, odgrywają najściślej funkcjonalną rolę w rozwoju tragicznej opowieści, nieugięcie zdążającej ku czemuś, czemu trudno nie przyznać rangi apoteozy moralnej. Cynik powie może, iż te same uroszczenia zgłasza komercjalna pornografia; człowiek światły odparuje ten zarzut, twierdząc, że płomienne wyznanie „H.H." to po

[340] Zob. *ibidem*, s. 405. Por. *The Annotated Lolita*, New York 1970, s. 484.
[341] Zob. G. G e n e t t e, *Seuils...*, s. 193.
[342] *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita"*, s. 381.

prostu burza w próbówce [...]; że gdyby nasz obłąkany pamiętnikarz skorzystał owego fatalnego lata 1947 z usług kompetentnego psychopatologa, nie doszłoby do katastrofy; lecz nie doszłoby też wtedy do powstania tej książki.

[...] przymiotnik „obraźliwy" często bywa po prostu synonimem „niezwykłego"; [...] w i e l k i e d z i e ł o s z t u k i zawsze oczywiście jest oryginalne, a zatem z samej swej natury winno sprawiać odbiorcy mniej czy bardziej szokującą niespodziankę. Nie mam zamiaru gloryfikować „H.H." [...] Jakże jednak magicznie potrafią jego rozśpiewane skrzypce wyczarować tkliwość i współczucie dla Lolity, które sprawia, że jesteśmy pod urokiem książki, choć zarazem brzydzimy się jej autorem![343]

Dalej John Ray wspomina o przydatności książki dla psychiatrii. *Przedmowę* wieńczy, wspomniane już, patetyczne przesłanie dydaktyczno-moralne. Na końcu podane jest miejsce, dokładna data i podpis.

Parodyjny impuls tej wypowiedzi prefacjalnej, wykorzystującej i jednocześnie obnażającej jedną z narracyjnych konwencji (tę samą, po którą sięgnął Nabokov raz jeszcze w *Adzie* po to, by ją ostatecznie zdemontować, bowiem wystawione przez anonimowego wydawcę świadectwo autentyczności „kroniki rodzinnej" napisanej przez Van Veena zostaje na ostatnich stronach jego zapisków zakwestionowane przez samego narratora, który przedstawia je jako dzieło czystej fikcji – powieść), dostarcza też czytelnikowi swego rodzaju przedsmaku przyjemności. Pośrednio bowiem przygotowuje go do odbioru tekstu, w którym przedmiotem intertekstualnej, krytycznie stylizatorskiej i pastiszowej manipulacji, będą konkretne dzieła literackie oraz bogaty repertuar form gatunkowych (takich jak pamiętnik, autobiografia, romans miłosny, melodramat, powieść kryminalna i detektywistyczna, „powieść drogi") i motywów (z motywem sobowtóra na czele).

Ów parodyjny impuls *Przedmowy* wiąże się szczególnie z konwencją eskortowania utworów literackich obyczajowo kontrowersyjnych przez naukowy komentarz (w tym wypadku autorytetem jest psycholog albo psychiatra) wprowadzający do lektury. Bardziej ogólnie: odnosi się ten impuls do wszelkiego, cudzego bądź autorskiego, krytycznego komentarza, który jest przedmiotem parodii również w *Bladym ogniu* czy w *Darze*[344].

Innym dokumentem poświadczającym ryzyko, jakie podejmuje czytelnik (nawet najbardziej kompetentny), odpowiadając na zachętę śledzenia zgodności między, wpisanymi w tekst utworu, komentarzami osób fikcyjnych a rzeczywistymi przekonaniami autora, może być zapis dyskusji, która odbyła się w 1974 r. w redakcji „Literatury na Świecie" i dotyczyła twórczości Iris Murdoch. Interesuje mnie tylko fragment owej dyskusji odnoszący się do autotematycznej powieści *Czarny książę,* uważanej *nb.* przez krytykę za najlepsze dzieło Murdoch. We fragmencie tym ujawniła się interpretacyjna kontrowersja między samą autorką, biorącą udział w spotkaniu, i jednym z interlokutorów – Stefanem Morawskim. Zdaniem Morawskiego homodiegetyczny narrator powieści-pamiętnika zatytułowanego *Czarny książę – Celebrowanie miłości*, pisarz Bradley

[343] V. N a b o k o v, *Przedmowa*, s. 7.

[344] Drobiazgową analizę strategii paratekstualnych stosowanych przez Nabokova w *Bladym ogniu* przeprowadził J. P i e r w artykule *Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's „Pale Fire"*, „Style" 1992, nr 1.

Pearson, „przynajmniej w większości swych komentarzy może być potraktowany jako porte parole autorki […]. Jego spór z Arnoldem o to czym jest i może być sztuka pisarska można przyjąć jako klucz do całej niemal [jej] twórczości"[345].

Arnold Baffin to również pisarz, ale – w przeciwieństwie do krytykującego jego twórczość Bradleya Pearsona – niezwykle popularny i ceniony przez znawców. Refleksja autotematyczna przedostaje się do powieści przede wszystkim za pośrednictwem tej krytyki[346]. Komentarze Bradleya są zatem rozrzucone po całym jego rękopisie, ale miejscem ich największego skupienia pozostają pseudoauktorialne oraz pseudoaktorialne (bowiem „autor" i narrator owego dzieła jest też w nim głównym bohaterem) przedmowa i posłowie. Murdoch znacznie większe znaczenie przypisuje jednakże otwierającym i zamykającym powieść wypowiedziom przyjaciela „autora" – przyjaciela, który podjął się roli edytora. To one raczej, a nie autorefleksje głównego narratora, mają wyrażać jej pisarskie *credo.*

Jeżeli zawierzymy *Wstępowi wydawcy* i *Posłowiu edytora*, to za centralny problem powieści Bradleya powinniśmy uznać jednostkowe doświadczenie twórcze, prawdę kreowaną przez sztukę, kwestię głębinowych, nieświadomych źródeł wszelkiej artystycznej kreacji stowarzyszonej zawsze z wypływającą z tych samych źródeł namiętnością erotyczną, której stale obecnym w książce emblematem jest Czarny Eros. Mimo iż niesprawiedliwe byłoby sprowadzanie sensu powieści do tej wiązki dość zbanalizowanych formuł[347], to nietrudno zauważyć, że Murdoch nie ujmuje w ironiczny nawias stawianych w niej, związanych z modernistyczną tradycją (i być może wiecznie aktualnych), pytań.

Słów „edytora" niepodobna bagatelizować, ponieważ jest on kryptobogiem. Wedle własnych słów autorki ów „tajemniczy wydawca nazywa się Loxias, jest to imię Apolla. […] Apollo jest Czarnym Księciem. Tak się o nim mówi, gdyż sztuka to proces zakorzeniony w ciemnej głębi nieświadomości"[348]. Bradley ostatecznie zwątpił w istotność związków między erotyką a sztuką.

> Moim przesłaniem – mówi natomiast twórczyni tej fikcyjnej postaci – było p r z e k o n a ć c z y t e l n i k a [podkr. moje], że te powiązania są tak głębokie, że tylko bóg je dostrzega. Tworzy się czerpiąc z nieświadomości, która nieuchronnie zawiera element erotyczny[349].

To przesłanie – najważniejsze przesłanie *Czarnego księcia* – wypowiada we właściwy sobie, zawoalowany sposób właśnie Loxias. Iris Murdoch formułuje je wprost w epitekście i potwierdza tym samym perswazyjną doniosłość fikcyjnego perytekstu. Jest

---

[345] *Spotkanie z Iris Murdoch*, „Literatura na Świecie" 1975, nr 3, s. 360–362.

[346] *Czarny książę* wpisuje się dzięki tej metodzie na długą listę utworów autotematycznych opartych na wzorcu rozpowszechnionym bodaj przez *Fałszerzy* Gide'a. Chodzi tu o metodę polegającą na przeciwstawieniu dwu odmiennych modeli twórczości, reprezentowanych przez protagonistów – pisarzy. Różnią się one zarówno względami genetyczno-warsztatowymi, projektem egzystencjalnym oraz skalą wartości, do jakich się odwołują, jak i efektami mierzonymi poczytnością i uznaniem krytyków.

[347] Więcej na ten temat zob. M. N u s s b a u m, *„Faint with Secret Knowledge": Love and Vision in Murdoch's „The Black Prince"*, „Poetics Today" 2004, nr 4.

[348] *Spotkanie z Iris Murdoch*, s. 360.

[349] *Ibidem.*

on ważny również dlatego, iż zakwestionowaniu uległo w nim, prezentowane przez Bradleya jako opozycja, dogmatyczne przeciwstawienie sztuki złej – popularnej (Arnoldowej) i dobrej – elitarnej, na które autorka nie może przystać, gdzie indziej upatrując kryteriów wartości i bezwartościowości. W posłowiu wydawca przytacza ostatnie zdania umierającego przyjaciela. W jednym z nich Bradley wyraża żal, że nie napisał *Wyspy skarbów.*

Iris Murdoch, nie zgadzając się z zaproponowaną przez Morawskiego identyfikacją poglądów fikcyjnej postaci pisarza z jej własnymi przeświadczeniami na temat sztuki, zwraca uwagę na konieczność interpretowania głoszonej przez tę postać teorii w powiązaniu z jej osobowością, z jej konkretnym doświadczeniem wykreowanym w powieści. Nie znaczy to, co prawda, że Bradleyowska koncepcja pisarstwa i powołania artysty jest całkowicie obca przekonaniom Murdoch, wyrażonym w autentycznej dyskusji. Ze złożonej w niej wprost deklaracji wynika ostatecznie, że Bradleya „fikcyjne poglądy na sztukę" w dużej mierze pokrywają się z punktem widzenia autorki. Jednakże szczególny, uprzywilejowany status informacyjny przyznaje ona ramowym, iluzorycznie najbliższym formule autentycznego wydawniczego perytekstu, wypowiedziom tajemniczego Loxiasa, który – jak sam o sobie mówi we *Wstępie wydawcy* – nie jest „aktorem opowiedzianego przez Bradleya Pearsona dramatu". Pozornie pozostaje więc na zewnątrz przedstawionego świata, nie jest bezpośrednio uwikłany w jego konflikty, dzięki czemu może im się przyglądać z „boskim" dystansem i obiektywizmem.

W innej sytuacji są autorzy pozostałych, zredagowanych na jego prośbę, komentarzy do manuskryptu, które w powieści zostały przedstawione jako *Cztery posłowia osób dramatu.* Własną interpretację zapisu, powierzonego mu jakoby przez przyjaciela, ukrywa Loxias właśnie w polemice z opiniami zaprezentowanymi w owych posłowiach.

Niekonwencjonalne wykorzystanie formuły paratekstu nie służy jednak w *Czarnym księciu* ukazywaniu zróżnicowanych „stylów odbioru" utworu literackiego (tym bardziej, że rozbieżności w ujęciach przedmiotu przez *dramatis personae* trudno uznać za zasadnicze). Zastosowany przez Murdoch chwyt piętrzenia fikcyjnych komentarzy do centralnego tekstu powieści odpowiada raczej celom tradycyjnie wiązanym z techniką wielości punktów widzenia. Przede wszystkim chodzi o ukazanie problematycznej natury faktu czy prawdy, zawsze zależnych od usytuowania próbującego coś o nich orzekać, a w istocie ustanawiającego je podmiotu. Ta problematyczność zostaje jednak uchylona przez hierarchiczne uporządkowanie *quasi*-perytekstualnych wypowiedzi, na mocy którego to właśnie Loxiasowi przyznaje się również rolę centralnej instancji rozstrzygającej o prawdzie – weryfikującej błędne mniemania i sądy.

Loxiasowi zostało dane nie tylko prawo do publikacji manuskryptu, lecz także do wysokiej (wbrew wszelkim fałszywym opiniom) oceny jego kształtu artystycznego jako prawdziwego dzieła sztuki i do takiej samej oceny rzekomego autora tego dzieła. Jest to zawsze dla autora rzeczywistego pośredni sposób na to, by zaskarbić sobie życzliwość odbiorców.

W przypadku *Czarnego księcia* zatem potwierdzenie faktu, iż w integralnie złączone z dziełem dyskursy pre- i postfacjalne wpisane zostały określone intencje perswazyjno-

-semantyczne (chodziło o to, by „przekonać czytelnika, że...") odnajdujemy w epitekście. Pełni on tutaj funkcję analogiczną do tej, jaka przysługiwała auktorialnej przedmowie do *Immoralisty* i posłowiu do *Lolity* w konfrontacji z *quasi*-allograficznymi wstępami do rzekomo cudzych ustnych i pisemnych wypowiedzi, stanowiących główny tekst tych powieści.

Porównanie autentycznego komentarza i fikcyjnej, niby-uwierzytelniającej przedmowy do *Imienia róży* nie przynosi tak wymiernych efektów. Jednak i w nich, mimo zdecydowanie różnej rangi, można doszukać się pewnych punktów stycznych. *Postille...*, czyli *Dopiski do „Imienia róży"* utwierdzają nas w przekonaniu o ważności zawartych w przedmowie sygnałów czy podpowiedzi. Trudno byłoby je uznać, może z wyjątkiem niezwykle czytelnej tytułowej (*Manuskrypt, to oczywiste*) oznaki ironicznego dystansu wobec chwytu znalezionego rękopisu[350], za rygorystyczną dyrektywę odbioru powieści. Stanowią one co najwyżej jego dyskretne ukierunkowanie.

Uwaga ta dotyczyć może np. kwestii językowo-stylistycznych, dość obszernie omówionych w dyskursie fikcyjnym, które w gruncie rzeczy służą za pretekst i punkt wyjścia do uwrażliwienia czytelnika nie tylko na akrybię średniowiecznej stylizacji, ale też na interpolację. Współczesny tłumacz i redaktor starego manuskryptu przedstawia te stylistyczne i retoryczne kwestie jako problem ewentualnej rekonstrukcji opowieści, która powstała pod koniec wieku czternastego, ale „mogłaby być napisana, jeśli chodzi o język i naukowe cytaty, w XII lub XIII", ponieważ kultura benedyktyńskiego opactwa tak uformowała narratora, że ten „myśli i pisze jak mnich nieczuły na awans języka ludowego, przywiązany do stronic zadomowionych w bibliotece, o której opowiada, ukształtowany na tekstach patrystycznych i scholastycznych"[351]. Rekonstrukcja ta opierać się miała na francuskim przekładzie tekstu oryginalnego, sporządzonym w roku 1842 na podstawie łacińskiej wersji siedemnastowiecznej. Czytelnikowi dzisiejszemu natomiast została udostępniona w tłumaczeniu na współczesny język włoski. Jeżeli w przedmowie fikcyjnej czytamy, iż „nie ulega wątpliwości, że przekładając na swój dziewiętnastowieczny francuski łacinę Adsa, Vallet pozwolił sobie na liczne licencje, i to nie zawsze tylko stylistyczne […]"[352], to możemy przypuszczać, że pokusie poszerzenia granic świadomo-

[350] Tytuł ten nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, co do *quasi*-perytekstualnego statusu przedmowy. Uzasadnia poniekąd uwagi adresowane do czytelniczej wiedzy, nie tylko o literackich konwencjach, ale również o możliwości ironicznego traktowania zarówno konwencji, jak i owej wiedzy. Uprzedzanie odbiorcy, zanim zapozna się on z pierwszym zdaniem tekstu, o naturalności czy oczywistości faktu, że będzie mieć do czynienia z manuskryptem, jest swego rodzaju odwróconym paradoksem, polegającym na wmówieniu temuż odbiorcy przeświadczeń o tym, co oczywiste, których wcale nie musiał podzielać. Analogiczne zadania pełnią presupozycje zawarte w owych zwrotach do czytelnika: „J a k m o ż e s z d o m y ś l a ć s i ę, c z y t e l n i k u, w bibliotece klasztornej nie znalazłem ani śladu manuskryptu Adsa"; „N i e m u s z ę m ó w i ć, ż e [...] *analecta* nie zawierały żadnego manuskryptu pióra Adsa [...]" (U. E c o, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 7–8; podkr. D. Sz.). Nieodnalezienie rękopisu w miejscach, w których wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powinien pozostawać, jawi się zatem jako oczywiste jedynie w przypadku wcześniejszego przekonania, łączącego twórcę i odbiorcę, że rękopis taki nigdy nie istniał. Przecież „zdarzają się wizje książek, które nie zostały jeszcze napisane" (*ibidem*, s. 9).

[351] *Ibidem*, s. 11.

[352] *Ibidem.* W *Dopiskach...* ([w:] *Imię róży*, s. 605) fragmentowi temu odpowiada uwaga, że opowieść Adsa została przefiltrowana „przez co najmniej dwie instancje narracyjne, Mabillona i księdza Valleta; nawet

ści średniowiecznej o myśli, które nie zostały jeszcze wówczas pomyślane ani wypowiedziane (ale, zdaniem Eco, mogły być niejasno pomyślane i powinny być powiedziane) uległ też ostatni „kopista" i „translator" rękopisu. Podał je jednak w przebraniu albo, gdy sięgał po dosłowne „cytaty z autorów późniejszych (jak Wittgenstein)", w otoczeniu scholastycznej retoryki i w ten sposób tak maskował, „by uchodziły za cytaty ówczesne"[353].

Wszystko to ma związek z preferowanym przez Eco modelem powieści historycznej. Narrator fikcyjnej przedmowy demonstracyjnie odżegnuje się od jakichkolwiek prezentystycznych intencji, mogących przyświecać publikacji historii opowiedzianej przez Adsa z Melku. Ostentacyjny patos, z jakim podkreśla jej absolutny brak związków z teraźniejszością skłania do doszukiwania się również w tym fragmencie jego wypowiedzi tendencji ironicznej. Historyczność *Imienia róży* nie jest z pewnością jedynie średniowiecznym kostiumem dla dzisiejszych problemów czy konfliktów. Strategia aktualizacyjna, charakterystyczna dla wykorzystanej tutaj konwencji gatunkowej, polega raczej na unaocznieniu, „że wszystkie problemy współczesnej Europy ukształtowały się, tak jak je pojmujemy dzisiaj, w Wiekach Średnich"[354] i, że pojawiały się one – w coraz to innych przebraniach – w każdej z oddzielających nas od średniowiecza epok.

Uwagi rzeczywiście tyczące stylu epistolarnych wypowiedzi – jakby przeniesione z przedmowy do *Nowej Heloizy* i niemające, jak w przypadku powieści Eco, charakteru pretekstualnego – wprowadził natomiast do *quasi*-edytorskiego wstępu stanowiącego integralną część autotematycznego utworu pt. *Pan Meister*, Walter Jens. Chodziło w nich o niezróżnicowanie sposobu wyrażania się literata A. i historyka literatury B., czyli partnerów korespondencyjnego dialogu, którzy niemal bezwiednie stali się autorami powieści o powieści (brak indywidualnego nacechowania mowy Julii i Saint-Preux pośrednio wytykał Janowi Jakubowi Rousseau jego fikcyjny rozmówca). Przekonujące argumenty, za których pomocą „Walter Jens", jako wydawca zbioru listów-esejów napisanych rzekomo przez jego przyjaciół, wyjaśnia w *Uwagach wstępnych do Pana Meistra* przyczyny i powody owego uderzającego podobieństwa pisarskiej maniery panów A. i B. – wspólne literackie wzory, świadoma ucieczka w staroświeckość i oficjalność w celu ukrycia osobistego zaangażowania – na pozór mają tylko oddalić podejrzenia o grę w mistyfikację. W istocie stanowią one zarazem próbę usprawiedliwienia obranego sposobu prezentacji postaci poprzez ich wypowiedzi.

---

jeśli założyć, że pracowali nad tekstem jedynie jako filolodzy i że nim nie manipulowali (lecz kto w to uwierzy?)".

[353] *Ibidem*, s. 622. Wieńczące *Tractatus Logico-Philosophicus* słowa Wittgensteina zacytowane w oryginale („Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen, so Er an ir ufgestigen ist..".; *Imię róży*, s. 568) przypisuje Wilhelm jakiemuś niemieckiemu mistykowi. W innej wypowiedzi tego średniowiecznego semiotyka: „granica między lekarstwem i trucizną jest dość niewyraźna, Grecy jedno i drugie nazywają *pharmakon*" (*ibidem*, s. 133) – posługującego się w swych detektywistycznych dociekaniach Peirce'owską metodą abdukcji (zob. P. B o n d a n e l l a, *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 1997, s. 107–117) – pobrzmiewają dalekie echa rozważań Derridy z *La dissémination.*

[354] *Dopiski...*, s. 620.

Im lepiej poznawali się partnerzy, tym bardziej oficjalny stawał się ich styl, ale tym łatwiej było też pomylić sposób ich argumentacji, archaizowany rytm prozy i słownictwo. To upodobnianie się języka idzie tak daleko, że chwilami wygląda, jak gdyby owa wymiana listów wyszła spod pióra jednej i tej samej osoby […]; pozory mylą jednak – A. i B. to w istocie realne postacie. Nie ulega wątpliwości, że są ludzie, którzy pomimo wszelkich zaszyfrowań doskonale wiedzą, o kim mowa[355].

W inny sposób perswazyjny potencjał *quasi*-allograficznego perytekstu wykorzystany został w *Giles Goat-Boy or, The Revised New Syllabus* Johna Bartha i w *Mulligan stew* Gilberta Sorrentino[356].

Pierwszy z tych utworów liczbą przedsłowi i posłowi niemal dorównuje *Czarnemu księciu*, opatrzonemu przecież aż dziewięcioma fikcyjnymi perytekstami, a niejasnością statusu autorstwa tekstu głównego przewyższa *Imię róży*. Uwikłaniem „empirycznego" twórcy, „Johna Bartha", w fikcyjną, piętrową konstrukcję przerasta nawet inwencję Poego z *Opowieści Artura Gordona Pyma.* Piszący o intencjach wpisanych w *Giles Goat-Boy* Tony Tanner zauważa, iż:

Zanik struktury w przypadku tej powieści wynika z potrzeby uwolnienia się od wszelkich znanych typów autorstwa i narracji oraz stworzenia takiej przestrzeni fikcyjnej, w której wszystko byłoby dopuszczalne, i z którą wszystko można zrobić nie obciążając odpowiedzialnością autora (kimkolwiek i czymkolwiek on jest). W tej sytuacji stosunek autora do materiału nigdy nie jest sprecyzowany. Ponieważ wszystkie zabiegi podkreślające wieloznaczny status i pochodzenia tego dzieła mają nam tylko uświadomić ciągłą obecność Bartha, dochodzimy do wniosku, że autor wydłuża książkę do perwersyjnych siedmiuset dziesięciu stron, nie tylko po to, by popisać się swą inwencją – a ta jest niewyczerpana – ale i zademonstrować zdolność banalizowania lub wzbogacania znaczeń własnych pomysłów[357].

Tekst główny *Koziołka Egidiusza* zatytułowany *Poprawiony Nowy Program Nauczania*[358] – przedmiot licznych, fingowanych komentarzy redakcyjnych – stanowi homodiegetyczna relacja George'a Gilesa, Wielkiego Nauczyciela wszechświata (*universe*), którego groteskową alegorię stanowić ma wszechnica (*university*) reprezentowana przez New Tammany College. *Program Nauczania* poprzedza warstwa tekstów wstępnych, na którą składają się: dyskurs zatytułowany *Publisher's Disclaimer*, pochodzący od kogoś, kto przedstawia się jako redaktor naczelny, oraz długi list (*Cover-Letter to the Editors and Publisher)* do wydawnictwa podpisany przez niejakiego J. B.[359] Powieść Bartha przywołu-

[355] W. J e n s, *Pan Meister. Dialog o pewnej powieści*, przeł. B. Wścieklica, Warszawa 1963, s. 11–12.

[356] Polskie wersje tych tytułów to odpowiednio: *Koziołek Egidiusz albo Poprawiony Nowy Program Nauczania* i *Bigos totalny*.

[357] *Co jest faktem?*, przeł. B. Budzianowska, „Literatura na Świecie" 1980, nr 4, s. 249. Jest to fragment książki krytycznej T. T a n n e r a, *City of Words. American Fiction 1950–1970*, New York 1971.

[358] Jego pełny tytuł to: *R. N. S. The Revised New Syllabus of George Giles our Grand Tutor. Being the Autobiographical and Hortatory Tapes Read Out at New Tammany College to His Son Giles (,) Stoker. By the West Campus Automatic Computer And by Him prepared for the Furtherment of the Gilesian Curriculum.* Rozdziały w dwóch tomach R.N.S. tworzą kolejne szpule czy rolki [*reels*] taśmy magnetofonowej. Zob. J. B a r t h, *Giles Goat-Boy or, The Revised New Syllabus*, London, Toronto, Sydney, New York 1981, s. 35.

[359] Tenże *Program* zakończony jest wypowiedzią zatytułowaną *Posttape.* Stanowi ona swego rodzaju epilog czy posłowie (dosłownie jest to „potaśma") zapisane pierwotnie, podobnie jak niektóre fragmenty rzekomej (?) autobiografii Gilesa, na taśmie magnetofonowej. Dołączona doń nota (*Postscript to the Posttape*), sygnowana inicjałami J. B., kwestionuje wiarygodność faktów ukazanych w *Posttape.* Króciutki przypis do tej z kolei noty (*Footnote to the Postscript to the Posttape*) podaje z kolei w wątpliwość zarzuty

ję tutaj przede wszystkim ze względu na charakter pierwszego z tych dyskursów i anegdotę z nim związaną.

Disclaimer – znacznie wykraczające poza typową redakcyjną formułę o przypadkowości wszelkich podobieństw między przedstawionymi postaciami a osobami realnymi, stanowiące raczej rodzaj przewrotnego komentarza do niej – zawiera też recenzje manuskryptu napisane przez czterech innych, oprócz naczelnego, zatrudnionych w wydawnictwie redaktorów. Na uwagę zasługuje tu właśnie gra między ekstra- i intradiegetycznym poziomem narracji. Publikacja rzekomo wewnętrznej korespondencji może pozorować troskę o odbiorcę, może świadczyć o woli wsparcia go przy lekturze bardzo trudnego utworu, ale też o chęci obarczenia własnymi problemami mimo zastrzeżenia o przyjęciu pełnej osobistej odpowiedzialności za decyzję o wydaniu *R. N. S.* Edytor, przytaczając wypowiedzi osób, które poprosił o zaopiniowanie dostarczonego przez J. B. „rękopisu" i powołując się na zdanie samego „Johna Bartha", pokazuje zarazem, jak labilne mogą być argumenty za i przeciw ogłoszeniu jakiegoś tekstu drukiem. Zależą one nie tylko od indywidualnych preferencji i umiejętności oszacowania z jednej strony walorów artystycznych, z drugiej – zmieniających się warunków zewnętrznych czy mód decydujących o marketingowej wartości tekstu. Ważną rolę odgrywają też tutaj, jak się okazuje, osobiste sympatie i animozje czy więzi rodzinne, łączące recenzentów.

Tego wszystkiego redaktor naczelny wydawnictwa zdaje się nie dostrzegać, skoro przedstawia negatywne (sformułowane przez panów A. i C.) i pozytywne (autorstwa B. i D.) opinie o rękopisie jako antycypację pełnego zakresu krytycznoliterackich i wszelkich czytelniczych reakcji na prezentowany tekst. „Autorski" *Cover-Letter* z kolei ma we wszystkich wydaniach *R. N. S.* występować w charakterze samowyjaśniającego [*self-explanatory*] słowa wstępnego albo wprowadzającego rozdziału. Rozstrzygnięcie czy można dać mu wiarę pozostawione zostało czytelnikowi. J. B. przedstawia bowiem w swoim liście okoliczności, w jakich „manuskrypt" trafił do jego rąk.

Za ciekawy komentarz do krytycznej oceny pisarstwa Bartha można uznać wrażenia, jakich doznali pracownicy wydawnictwa Doubleday po wysłuchaniu taśmy zawierającej wstęp do *Koziołka Egidiusza* w interpretacji autora. Jak przypomina – relacjonujący tę historię – Sławomir Magala, „wstęp ten dotyczy fikcyjnego sporu fikcyjnych wydawców i redaktorów o autentyczność i wartość całego dzieła". Pomysłodawczyni nagrania, redaktorka wydawnictwa, stwierdziła, iż nikt „nie był potem w stanie napisać żadnej wewnętrznej recenzji, nie »odnajdując się« natychmiast w jednej z postaci przedstawionych przez Bartha[360].

Relację tę można uznać nie tylko za świadectwo jego znakomitego rozeznania w recenzenckich zwyczajach i za potwierdzenie perswazyjnej skuteczności stałego eksordialnego chwytu podpowiadania pochwał i uprzedzania zarzutów wobec oferowa-

stawiane przez J. B. Przypis ów został – jak wynika ze skrótu „ED"., którym jest on podpisany – sporządzony przez „wydawcę".

[360] S. M a g a l a, *John Barth*, Warszawa 1985, s. 71–72.

nego czytelnikom tekstu, ale również za chwytu tego rozbrojenie. Nie ma tu bowiem mowy o uprzywilejowaniu któregokolwiek z wielu wariantów prezentowanych postaw.

Jako antyreklama jawi się natomiast, przynajmniej na pozór, podobny pod pewnymi względami zabieg zastosowany przez Gilberta Sorrentino we wstępnej części *Bigosu totalnego*. Przed kartą tytułową tej powieści umieścił on dwanaście niebieskich stronic wypełnionych fikcyjną korespondencją między autorem, jego literackim agentem i edytorami różnie motywującymi nieprzyjęcie książki do druku. Jakoż, zarówno konwencjonalne pochwały (dzieło ambitne, sprawne warsztatowo) jak i stawiane rękopisowi zarzuty (dotyczące m.in. rozmiaru: powieść jest zbyt długa; rozwlekłości i powtórzeń; nadmiernej erudycyjności oraz „literackości; braku koherencji, pasji życia, głębi, rozmachu, pikanterii i tempa")[361] świadczyć mają jedynie o karygodnym nieuctwie, bezmyślności i, ewentualnie, cynizmie osób odpowiedzialnych za plany wydawnicze. To, co dla równie prymitywnych czytelników może rozstrzygnąć o dyskwalifikacji tekstu – zniechęcić do lektury, dla odbiorców wyrobionych i ambitnych stanowić będzie przyczynek do jego waloryzacji. Niekompetentną krytykę winni oni potraktować jak wyzwanie. Jeżeli sprostają trudnemu tekstowi, trafią do nielicznego grona wybranych, zdolnych rozpoznać i zaakceptować jego intencję i zasadę organizacji. Jak mówił o swojej powieści Gilbert Sorrentino:

> Chciałem, żeby był to świat sztuczny. Jest to świat abstrakcyjny. Nie odbija on, nie naśladuje, nie odzwierciedla rzeczywistości. On j e s t, w kategoriach literatury, j a k ą ś rzeczywistością. Jest jakby w bezpowietrznym kloszu, istniejąc w pewnego rodzaju próżni[362].

* * *

Biorąc pod uwagę powyższe obserwacje, można chyba zaryzykować twierdzenie, że wyposażając swoje utwory w pseudoallograficzne, pseudoauktorialne i pseudoaktorialne komentarze autorzy powierzają im nieraz takie same – przynajmniej częściowo – zadania jak te, które wypełniane są przez przedmowy i posłowia autentyczne. Inna jest tylko, co bardzo ważne, strategia wykonywania tych zadań. Różnica polega właśnie na możliwości zdystansowania się wobec nich. Nałożenie maski zapewnia co najmniej podwojoną asekurację. Realizując podstawową funkcję współtworzenia iluzji autentyku, a zatem pośredniego informowania o poetyce utworu, fikcyjne komentarze mogą służyć przy okazji jako miejsce obrony przed atakami krytyki czy cenzury, prezentowania – w sposób mniej lub bardziej zawoalowany – rzeczywistych estetycznych, społecznych czy politycznych poglądów autora (albo jego poglądów oficjalnych, czyli takich, co do których autor chce, by były uważane za rzeczywiste), ujawniania sugestii odnośnie do kierunku interpretacji tekstu. Wszystko to zdaje się skłaniać do przyznania takim komentarzom, przynależnym przecież do eskortowanych przez nie dzieł, jakiegoś

[361] Zob. G. S o r r e n t i n o, *Bigos totalny* (fragment), przeł. J. Kozak, „Literatura na Świecie" 1984, nr 9, s. 280–286.

[362] Jest to, poświęcony *Mulligan Stew*, fragment wywiadu, jakiego Sorrentino udzielił Johnowi O'Brien („Review of Contemporary Fiction" 1, 1981); cyt. za: H. M a r k i e w i c z, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 344.

specyficznego statusu, niesprowadzalnego jednak do tego, który przysługuje wszystkim innym wypowiedziom fikcjonalnym.

Wymaga to baczniejszego przyjrzenia się kryteriom fikcyjności wypowiedzi prefacjalnej.

Wedle Genette'a – powtórzmy raz jeszcze – z fikcyjną przedmową czy posłowiem mamy do czynienia wtedy, gdy są one albo sygnowane przez fikcyjną osobę (jak np. Gil Blas, Richard Sympson, Artur Gordon Pym, John Ray, Loxias czy anonimowy wydawca, nie mający nic wspólnego z autorem) albo, gdy rzeczywisty autor (podpisujący się aletonimem, czyli swoim pełnym imieniem i nazwiskiem lub kryptonimem) przyjmuje na siebie fikcyjną rolę znalazcy, redaktora czy wydawcy cudzych pism i w konsekwencji staje się przedstawioną postacią ramowej akcji utworu. Kryteriów tych nie sposób zakwestionować i można zasadnie przypuszczać, że przystałaby na nie większość wypowiadających się na temat fikcji badaczy. Nie zawahaliby się chyba nawet ci spośród nich, którzy skłonni są uznać „międzyświatową identyczność" autora i narratora w sytuacji, „gdy podmiot mówiący nazwany jest wyraźnie tak samo jak autor tekstu"[363]. W przeciwnym bowiem przypadku musieliby uznać, że spełniający te warunki podmiot ramowego dyskursu po prostu kłamie, wypierając się autorstwa tekstu głównego[364].

Wolna od takich zagrożeń wydaje się sytuacja, gdy podmiot mówiący nazwany jest wyraźnie inaczej niż autor tekstu. Niekiedy i tylko, jak się zdaje, w określonych warunkach – różnych od tych, które towarzyszą zwykłym praktykom tego rodzaju – pojawić się tu jednak może pokusa potraktowania nazwy tego podmiotu jako pseudonimu rzeczywistego autora.

W ten sposób na przykład odczytywane były mistyfikatorskie praktyki Sørena Kierkegaarda. Doskonała konsekwencja, z jaką interpretatorzy określali jako pseudonimy nazwiska kolejnych postaci, którym Kierkegaard przypisał autorstwo swoich książek była chyba przede wszystkim rezultatem zniewolenia zaproponowanymi przez niego formułami autoprezentacyjnymi[365]. „Jestem pseudonimem"; „Zazwyczaj odnoszę się poetycko do własnych dzieł, dlatego jestem pseudonimowy" – pisał w *Dzienniku*[366].

Ogromną rolę odgrywało tu też zapewne przekonanie, że twórczość Kierkegaarda ma w głównej mierze charakter filozoficzny i filozoficzno-teologiczny, a specyficzna

---

[363] H. M a r k i e w i c z, *Fikcja powieściowa i jej odniesienia do rzeczywistości*, [w:] i d e m, *Teorie powieści za granicą...*, s. 412.

[364] W. H o o p s (*op. cit.*, s. 346) proponuje „uznać za prawdziwe manewry zwodnicze, a z a t e m n a j w y ż e j z a t e k s t y f i k c j o n a l n e *a v a n t l a l e t t r e* [podkr. moje]" tylko te – pochodzące z dawnych epok, posługujące się technikami fikcji autentyczności – utwory, które „były przez większość czytelników uważane faktycznie za autentyczne".

[365] Por. M. C. T a y l o r, *Kierkegaard's Pseudonimous Authorship. A Study of Time and the Self*, Princenton–New York 1975.

[366] Cyt. za: A. D j a k o w s k a, *Marginalia*, posłowie do: S. K i e r k e g a a r d, *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierworodnego. Przez Vigiliusa Haufniensis*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1966, s. 196–197. W posłowiu Djakowskiej znaleźć można ciekawe uwagi na temat roli pseudonimów, a raczej polionimów lub heteronimów (czy nawet swoistej ideologii albo przewrotnej strategii pseudonimowania) w twórczości autora *Pojęcia lęku.* Zob. też: e a d e m, *Jestem pseudonimem*, [w:] *Tożsamości Kierkegaarda*, red. A. Djakowska, A. Przybysławski, A. Schiffmann, „Principia" 1999 (T. XXIII). Tom ten zawiera wielostronne interpretacje tej strategii.

literacka forma jego pisarstwa, jakkolwiek niezwykle istotna i jako metoda wykładu ściśle związana z ametodyczną, aporetyczną, subiektywistyczną, asystematyczną i przede wszystkim – antysystemową naturą jego myśli, nie ma większego znaczenia dla rozstrzygnięć o zasadniczo referencjalnym i asertywnym statusie większości zdań, tworzących ten, intencjonalnie otwarty na wielość interpretacji, wykład. Z czasem jednak zaczęły się pojawiać świadectwa zmiany tego nastawienia[367].

Bronisław Świderski, translator dzieła zatytułowanego *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantiusa* rozpoczyna swój esej pt. *Kierkegaard jako powieściopisarz* od znamiennego wyznania:

> Tłumacząc *Powtórzenie* wiele razy zadawałem sobie pytanie: co tłumaczę? A raczej: kogo? Odpowiedź zdawała się być oczywista: Kierkegaarda, który był filozofem. A przecież *Powtórzenie* trudno scharakteryzować jako dzieło bezsprzecznie filozoficzne. Bo tam, gdzie tradycja filozoficzna wymaga istnienia autora, którego historyczna egzystencja jest bezsporna, tam Søren Kierkegaard wymyśla pseudonimy, którym każe filozofować. Ba, żeby jeszcze w swoim zastępstwie czy ze swojej poręki. Ale tak nie jest. Na dobrą sprawę nie wiemy, czy – i kiedy – pseudonimy zbliżają się do stanowiska Sørena, kiedy są od niego odległe, a kiedy całkiem mu wrogie[368].

Wydaje się, iż ta ostatnia konstatacja jest nieco przesadzona, choć istotnie Kierkegaard nierzadko celowo myli tropy – nie tylko w wewnętrznych, ale też zewnętrznych wobec danego tekstu autointerpretacjach. Wyraźne wskazówki co do różnicy między jego stanowiskiem a poglądami Constantina Constantiusa znaleźć można choćby w, przełożonych przez Świderskiego i dołączonych przezeń do polskiego wydania *Powtórzenia*[369], komentarzach autorstwa wybitnych badaczy pism duńskiego filozofa. „Pseudonimy" Kierkegaarda nie były jedynie – zawsze bardzo starannie dobranymi, znaczącymi – nazwami zastępującymi nazwisko autora; nie były też tylko głosami. Niejednokrotnie określały one przecież przedstawione (dokonujące *quasi*-autoprezentacji) postaci, głoszące często poglądy, z którymi ich twórca nie w pełni się utożsamiał, z którymi dyskutował, które przezwyciężał (co niejednokrotnie podkreślał) – postaci wyposażone w rysy odmienne od autorskich. *Okruchy filozoficzne* na przykład, wydane – jak informuje strona tytułowa – przez S. Kierkegaarda, napisać miał Johannes Climacus. Wedle komentarza rzeczywistego autora (czyli „autora autorów" zgodnie z jedną z autodefinicji), ma Climacus z „Anty-Climacusem [»autorem« *Choroby na śmierć* oraz *Indevolse i Christendom* z 1850 r.] niejedną wspólną cechę: różnica polega jednak na tym, że o ile

---

[367] M. W e s t p h a l (*Kierkegaard and the Anxiety of Authorship*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, ed. W. Irwin, Westport CT – London 2002) na przykład, rozważając Kierkegaardowską filozoficzną i literacką praktykę pseudonimowania oraz teorię pseudonimowości w kategoriach „lęku przed autorstwem", traktuje je jako prekursorskie wobec koncepcji autora ogłoszonych przez Barthesa, Foucaulta i Derridę. Zwraca jednak uwagę na zasadnicze różnice między „obrazami teologicznymi" wyzyskiwanymi dla uzasadnienia tych koncepcji przez Duńczyka i przez Francuzów. Wyjątkowa podatność pism Kierkegaarda na lektury postmodernizujące, przyczyniła się zapewne do, obserwowalnego od połowy lat siedemdziesiątych, wzrostu zainteresowania jego twórczością.

[368] B. Ś w i d e r s k i, *Kierkegaard jako powieściopisarz*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2 (26).

[369] Zob. J. S l ø k, *O pojęciu powtórzenia* i G. M a l a n t s c h u k, *Wprowadzenie do „Powtórzenia"*, a nawet wstęp tłumacza *Postawić na „Powtórzenie"*, [w:] S. K i e r k e g a a r d, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.

Johannes Climacus deprecjonuje swoje znaczenie i sam o sobie nawet orzeka, że nie jest chrześcijaninem, o tyle co do Anty-Climacusa można stwierdzić, że sam jest chrześcijaninem w nadzwyczajnym wymiarze... Ja sam oceniam siebie wyżej aniżeli Johannes Climacus, ale niżej niż Anty-Climacus"[370].

W przypisanej wydawcy, Wiktorowi Eremicie, *Przedmowie* do *Albo – albo* Kierkegaard z niezwykłą starannością konstruuje rozbudowaną fikcyjną opowieść o tym, jak doszło do publikacji książki pod takim tytułem. Cały ten wstępny dyskurs służyć miał pierwotnie, jak się wydaje, ugruntowaniu obiekcji co do słuszności heglowskiej tezy o tożsamości tego, co wewnętrzne i tego, co zewnętrzne – „subiektywne" i „obiektywne". Przywołane w nim zdarzenia, związane oczywiście ze znalezieniem jakichś rękopisów, potwierdzały, w przekonaniu „wydawcy", słuszność jego stanowiska, co demonstrował albo z powagą:

nieoczekiwane szczęście pozwoliło mi posiąść w najosobliwszy sposób te papiery, które mam właśnie zaszczyt przedłożyć czytającej publiczności. Dzięki tym papierom mogłem zgłębić życie dwóch ludzi, co wzmocniło we mnie wątpliwości, że zewnętrzność nie jest tym samym, co wewnętrzność […][371],

albo z przymrużeniem oka, gdy zachwycał się przypadkowym odsłonięciem tego, co skrywało wnętrze sekretarzyka upatrzonego w antykwariacie, zniszczonego, niczym szczególnym na zewnątrz nie wyróżniającego się. Sekretarzyk ów staje się bohaterem następnej części *Przedmowy* – tej, w której „dla porządku" wydawca opowiada, w jaki sposób prezentowane czytelnikom papiery trafiły do jego rąk. Zawartość nieznanej dotąd szuflady w tym, zakupionym w końcu przezeń, meblu objawia się dzięki przypadkowemu otwarciu prowadzących do niej „tajemnych drzwiczek".

Może się nawet wydawać, iż Kierkegaard traktuje całe to rekwizytorium związane z poetyką znalezionego rękopisu z atencją równą tej, z jaką odnosi się do roztrząsanych w dalszych partiach *Albo – albo* problemów estetycznych i etycznych. Dba nawet o uprawdopodobnienie przedstawionych zdarzeń. Opowiada o swoim pierwszym odkryciu związanym ze znalezionymi pismami – o tym, że ich twórcami są dwie różne osoby, o długoletnich bezskutecznych poszukiwaniach tych osób. Informuje o decyzji złożenia autorskiego honorarium w banku, skąd po ich ewentualnym ujawnieniu się będzie mógł wypłacić należne im sumy z procentami. Kreuje zatem fikcyjną rzeczywistość, której zadaniem jest przedłużenie działania oczywistej, w gruncie rzeczy, mistyfikacji.

Znacznie ciekawszego materiału interpretacyjnego dostarcza przeprowadzona przez „wydawcę" analiza rękopisów, sprawozdanie z pracy nad kompozycją zbioru, komentarz do decyzji o nadaniu mu tytułu głównego i śródtytułów oraz uzasadnienie dokonanych wyborów. Ostatecznie okazuje się, że alternatywa „albo – albo" może mieć dodatkową, oprócz wyłożonej bezpośrednio, bardziej powierzchniową motywację. Dopuszczalne jest

[370] S. Kierkegaard, *Papirer*, Kobenhavn 1909–1948, t. X, notatka sygnowana I A 517. Cyt. za: K. Toeplitz, *Nad Kierkegaardem i egzystencjalizmem*, wstęp do: S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. X–XI.

[371] S. Kierkegaard, *Albo – albo. Fragment życia. Wydane przez Wiktora Eremitę*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 4. Kolejne cytaty z tego wydania oznaczam skrótem AA i lokalizuję w tekście głównym.

bowiem odczytanie owego zbioru albo jako dwu tekstów różnych autorów, albo uznanie go „za dzieło jednego człowieka [...], który w życiu przeszedł oba stadia bądź przemyślał obydwa. Papiery autora A zawierały rozliczne próby dotarcia do estetycznego poglądu na świat. [...] Papiery autora B zawierały etyczny pogląd na życie" <AA 16>.

Przeciwstawność osób (jak się okazało pozostających ze sobą w dość bliskich przyjacielskich relacjach, prowadzących dyskusję nie tylko na piśmie, o czym można się dowiedzieć głównie z intradiegetycznej narracji radcy sądowego Wilhelma, czyli autora B, adresowanej w formie listów do autora A) zostałaby wówczas zastąpiona przeciwstawnością tez.

Kiedy się książkę przeczyta, zapomina się o autorze A i o autorze B, tylko ich przekonania stoją równoważnie naprzeciw siebie i nie wymagają rozstrzygnięć ostatecznych co do ich osobowości <AA 17>.

W tym kontekście nowego znaczenia nabiera multiplikacja chwytu znalezionego rękopisu. Kierkegaard stosuje go powtórnie w *Dzienniku uwodziciela*, przypisując fikcyjnemu A tę samą strategię wypierania się autorstwa, która organizowała narrację i swoistą akcję ramową. Ramowy chwyt jawi się tutaj jako własne odbicie w krzywym zwierciadle. Ironiczny dystans wobec działań pseudoallograficznego narratora wstępnej partii tego tekstu w tekście, ujawniony i odpowiednio umotywowany w pseudoallograficznej *Przedmowie* podpisanej przez Wiktora Eremitę, rozprzestrzenia się na całość kreacji mimo zapewnień „wydawcy" o nieistnieniu żadnych więzi między nim a przedstawionymi postaciami autorów. Dokonania A to po prostu – jak pisze – „stara sztuczka pisarska, której nic bym nie miał do zarzucenia, gdyby nie komplikowało to mojej własnej sytuacji, przy której jeden utwór leży w drugim jak pudełko w pudełku w chińskiej zabawce. [...] Zapewne A przestraszył się swej fikcji, która jak niespokojny sen przerażała go, podczas gdy ciągnął swą opowieść" <AA 10–11>.

Zapewne Kierkegaard, który dokładnie, jak wiadomo, przemyślał implikacje wynikające zarówno z prób budowania egzystencji na fascynującym, ale ulotnym fundamencie estetycznym, jak i z prób oparcia jej na, zapewne bardziej trwałym, ale zbyt abstrakcyjnym i racjonalnym, a w rezultacie tak samo, w jego przekonaniu, autodestrukcyjnym fundamencie etycznym, nie mógł obstawać przy fałszywej alternatywie wyrażonej tytułem, wybranym rzekomo przez Eremitę. Eremita wspomina, iż „konsekwentnego, estetycznego poglądu na życie nie da się chyba zbudować", natomiast pogląd etyczny pozostawia bez wątpiącego komentarza, zatem zdaje się stawiać go wyżej od pierwszego. Przy końcu swoich wywodów wygłasza jednak tezę o równoważności obydwu stanowisk, odżegnując się od ich wartościowania, które – zgodnie z prefacjalną retoryką – pozostawia w gestii czytelników. Gdyby przyjąć punkt widzenia Kierkegaarda, można by te stanowiska uznać za równoważne tylko w sensie negatywnym. Ani „Eremita", ani tym bardziej A czy B nie są przeto pseudonimami duńskiego filozofa – przynajmniej w powszechnie przyjętym rozumieniu tego terminu[372]. Poza zwykłe ramy jego pojmowa-

[372] Według L. M a c k e y a (*Kierkegaard: A Kind of Poet*, Philadelphia 1971, s. 247): „Kierkegaardowski pseudonim to *persona*, wyimaginowana osoba stworzona przez autora w celach artystycznych, a nie *nom de*

nia wykracza też konkluzja wspomnianego wcześniej, poświęconego *Powtórzeniu*, eseju Bronisława Świderskiego *Kierkegaard jako powieściopisarz*:

> Pseudonim zajmuje miejsce imienia autora w Kierkegaardowskiej powieści, po to, by już u samego początku utworu wyrazić przekonanie o zasadniczej otwartości i dialogiczności każdej wypowiedzi kultury. Bo pseudonim to relacja między twórcą a wybraną tradycją, do/od której się on polemicznie zwraca/odwraca. Powieść to zawsze o d p o w i e d ź [...][373].

To ujęcie koresponduje w pewnej mierze z analizami M. C. Taylora. Zwracając uwagę na ścisłe powiązania między poszczególnymi pseudonimowymi autorami, proponuje on, by traktować ich „jako uczestników jednego, rozległego dialogu"[374], nieustannie komentujących wzajemnie swoje stanowiska i usiłujących wciągnąć do tej debaty czytelnika.

Wystarczy zestawić te interpretacje pseudonimii z definicją odnotowaną przez *Słownik języka polskiego*. Czytamy w niej, że pseudonim to po prostu „nazwisko lub imię zmyślone, przybrane, używane zamiast prawdziwego przez pisarzy, aktorów, dziennikarzy lub działaczy i członków ugrupowań konspiracyjnych"[375].

Wedle nieco węższej definicji, odnoszącej się do pseudonimu literackiego – sformułowanej w książce, w której przedstawiona została m.in. drobiazgowa, bogato ilustrowana przykładami klasyfikacja przedmiotu – jest nim „każde celowe oznaczenie autorstwa tekstu literackiego czy paraliterackiego w sposób różniący się od aletonimu tj. nazwiska obowiązującego w życiu cywilnym autora"[376].

W definicji tej niepokoi mnie formuła „każde [...] oznaczenie autorstwa". Czyżby obejmowała ona również działania fikcyjne, *quasi*-mistyfikatorskie, związane kanonicznie z figurą wydawcy cudzego rękopisu? Ze zgromadzonego przez Dobrosławę Świerczyńską materiału egzemplifikacyjnego oraz z dokonanej przez nią analizy różnych postaci pseudonimu wynika, że omawiane zjawisko dotyczy tylko poziomu nazwisk i imion czy ogólniej wszelkich nazw, a nie roli autora jako bohatera rozbudowanej *quasi*-perytekstualnej i tekstualnej strategii. Nazwy takich „autorów", wyposażonych we własną, choćby najbardziej fragmentaryczną, fikcyjną biografię, na ogół nie pojawiają się w polu zainteresowań pseudonimiki – chyba że zostaną wyprowadzone poza granice tekstu, by wieść żywot publiczny w świecie zewnętrznym jako heronimy. Za wyjątek uznać wypada przypadek Jonathanna Swifta, którego nazwisko połączono z nazwiskiem „Lemuel Gulliwer" w brytyjskim słowniku anonimów i pseudonimów z 1926 r.[377] Pseudonimat – polegający na tym, że realny autor przypisuje utwór autorowi wymyślonemu tylko przez podanie innego nazwiska – wyraźnie odróżnia od apokryficznej praktyki „suponowania autorstwa" Gérard Genette. Ta praktyka wiąże się właśnie ze specjalnym ukształ-

---

plume – fikcyjna nazwa użyta po to, by uchronić prywatną tożsamość od zagrożeń i kłopotów rozgłosu […]. Celem Kierkegaarda nie była mistyfikacja, lecz dystans".

[373] B. Ś w i d e r s k i, *op. cit.*, s. 174–175.

[374] M. C. T a y l o r, *op. cit.*, s. 59.

[375] Red. M. Szymczak, Warszawa 1979, t. 2.

[376] D. Ś w i e r c z y ń s k a, *Polski pseudonim literacki*, Warszawa 1983, s. 40.

[377] Na temat praktyk paratekstualnych Swifta zob. S. K a r i a n, *Problems and Paratexts in Eighteenth-Century Collections of Swift*, „Studies in the Literary Imagination", Spring 1999, vol. 32, iss. 1.

towaniem paratekstów. Ma ono służyć przede wszystkim uwierzytelnianiu (poważnemu bądź nie) egzystencji wyimaginowanego pisarza[378]. Mimo iż Genette i tutaj nie wyklucza istnienia przypadków „pośrednich czy niezdecydowanych", to „pseudonimy" Kierkegaarda i słynne „heteronimy", wzorującego się na metodzie duńskiego filozofa, Fernanda Pessoi zalicza do hipostaz z kręgu *supposition d'auteur.* Za takim stanowiskiem przemawia nie tylko wspomniany argument paratekstualny (tytuły, przedmowy, noty biograficzne), ale też tekstualny – tematyczna i stylistyczna autonomia wypowiedzi przypisanych różnym autorom. W tej sytuacji trudno uznać za bezwzględnie przekonujące argumenty filologiczne (stanowiące przecież często przywoływane zaplecze hipotez na temat intencji autora), wytoczone przez Nielsa Jørgena Cappelørna w związku z pracami nad nowym krytycznym wydaniem dzieł filozofa.

Prace filologiczne będą miały zasadniczy wpływ na przyszłe badania nad Kierkegaardem. Na przykład, zgodnie z modną dzisiaj tendencją, przyjmuje się, że kluczem do rozumienia dzieła Kierkegaarda jest postrzeganie każdego poszczególnego pseudonimu w izolacji od innych i możliwie najstaranniejsze podkreślanie istniejących pomiędzy nimi różnic. Jednakże filologiczne prace nad nową edycją zaprzeczają poglądowi, jakoby Kierkegaard drobiazgowo projektował poszczególne pseudonimy, wyposażając każdy z nich w odrębny, indywidualny głos, język i stanowisko filozoficzne. Z badań filologicznych jasno wynika, że Kierkegaard początkowo planował opublikowanie pewnych książek pod swoim własnym nazwiskiem i dopiero w ostatniej chwili, gdy manuskrypt był już drukarza, usuwał własne nazwisko i dodawał pseudonim. […] Nie może więc być tutaj mowy o świadomym konstruowaniu przez Kierkegaarda jakiegoś charakterystycznego głosu lub pozycji pseudonimowego Vigiliusa Haufniensisa czy Johannesa Climacusa […]. W rzeczywistości wszystko wskazuje na to, że […] zostali [oni] wymyśleni *ad hoc* i bez głębszego znaczenia. Te rezultaty badań filologicznych mogą odegrać znaczącą rolę w rozumieniu funkcji pseudonimów w dziele Kierkegaarda[379].

W przypadku heteronimicznej twórczości Portugalczyka[380] można chyba mówić o swoistej realizacji „zasady apokryfu"[381]. Skandalizujące, futurystyczne poematy, które napisać miał inżynier Alvaro de Campos (żyjący chwilą wieczny buntownik, głoszący, że jedyną rzeczywistość stanowi wrażenie); neoklasyczne, doskonałe formalnie ody lekarza Ricarda Reisa (starannie wykształconego hellenisty i latynisty, miłośnika Lukrecjusza i Horacego); naiwna, spontaniczna, pozbawiona świadomości formy poezja Alberta

[378] Rozróżnienie to należy (obok anonimatu, plagiatu – z wariantem w postaci plagiatu „przyzwolonego" [*consenti*] – i apokryfu, z wariantem analogicznym, jak w przypadku plagiatu) do zaproponowanej w *Seuils* typologii praktyk paratekstualnych, związanych z nieumieszczaniem nazwiska legalnego autora w nagłówku książki. Nazwy *supposition d'auteur*, oznaczającej drugi wariant apokryfu, nie można przetłumaczyć tylko jako 'domniemanie' czy 'przypuszczenie' autora [autorstwa], ponieważ słyszy się w niej echa prawniczego rozumienia terminu – jak w wyrażeniach *supposition d'un testament*, *supposition d'un enfant* pochodnych od *supposer* – 'przedstawiać jako autentyczne'. Zob. *Seuils*..., s. 47–48. Zob. też J.-B. P u ê c h, *l'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Paris 1982.

[379] N. J. C a p p e l ø r n, *„Centrum Badań nad Sørenem Kierkegaardem" i nowe krytyczne wydanie dzieł Kierkegaarda: „Søren Kierkegaards Skrifter"*, przeł. A. Djakowska, [w:] *Tożsamości Kierkegaarda*, s. 19–20.

[380] W odróżnieniu od tekstów ortonimicznych, sygnowanych jego własnym nazwiskiem, oraz niektórych utworów prozą podpisanych pseudonimami czy „półheteronimami" – tak Pessoa określił B. Soaresa, któremu powierzył „autorstwo" *Księgi niepokoju*.

[381] Zob. R. N y c z, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 174–183.

Caeiro (którego za swego mistrza uznali zarówno de Campos i Reis, jak i sam Pessoa); wreszcie mistyczna, ezoteryczna twórczość tegoż Pessoi jako postsymbolistycznego poety ortonimicznego – to z estetycznego punktu widzenia w dużej mierze przykłady twórczego „pastiszopisarstwa". Ta heteronimia, a w związku z tym, polifonia ma też niewątpliwie „podbudowę egzystencjalną, jest jakby dialektyczną grą"[382]. Podobną perspektywę można by przyjąć, analizując niektóre aspekty wielogłosowego pisarstwa Kierkegaarda.

Heronimy, czyli rzeczywiste pseudonimy zapożyczone od nazw postaci literackich, to osobny problem. Szczególnie interesująca wydaje się kwestia, którą można by określić mianem autoheronimowości. Dotyczy ona takich sytuacji, w których pisarz sygnuje własne utwory nazwiskiem nadanym – w innym utworze – stworzonemu przez siebie bohaterowi, pełniącemu najczęściej rolę *porte-parole*[383].

Świadectwo heronimów oraz odrębność paratekstualnych i tekstualnych formuł pseudonimu i apokryfu skłania do zastanowienia się nad możliwością jeszcze innego, niż proponowane przez komentatorów Kierkegaarda, użycia formuły pseudonimowania w funkcji interpretacyjnej. Po koniecznym rozluźnieniu definicyjnych rygorów można by tę formułę odnieść do takich szczególnych przypadków aparatu prefacjalnego, w których nie buduje się dystansu między fikcyjnym autorem udostępnianego publiczności tekstu a jego autorem rzeczywistym. Stwarza się natomiast warunki umożliwiające odkrycie ich faktycznej (funkcjonalnej) tożsamości.

Takie warunki spełniają na przykład peryteksty w poetyckiej książce Aloysiusa Bertranda pt. *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, wydanej po raz pierwszy w 1842 r. Ich celem nie jest ironiczna asekuracja, która gdzie indziej dawała szansę zaliczenia wszystkich domniemanych niedoskonałości utworu na poczet mentalnego i językowego wyposażenia owych fikcyjnych autorów, a zarazem homodie-

---

[382] J. Z. K l a w e, *Fernando Pessoa – poeta wieloosobowy (1888–1935)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1994, z. 1–2, s. 31. Zob. też: O. P a z, *Nieznany samemu sobie*, przeł. W. Korcz, „Literatura na Świecie" 1975, nr 2 oraz eseje E. L o u r e n ç a (*„Księga niepokoju" – tekst samobójca?*, przeł. A. Kalewska), A. T a b u c c h i (*Kufer pełen ludzi*, przeł. A. Wasilewska) i R. Ż e n i t h a (*Dramat i sen Bernarda Pessoi*, przeł. K. Bartczak), opublikowane w „Literaturze na Świecie" 2002, nr 10–11–12.

[383] D. Ś w i e r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 72–73. Autorka *Polskiego pseudonimu literackiego* odnotowała jednak niewiele przykładów tego typu. Podwójnym zapożyczeniem posłużył się L. Sterne. Najpierw nazwał jedną z ważniejszych postaci *Życia i myśli JWP Tristrama Shandy* – „Yorick". Potem pod nazwiskiem „Mr Yorick" wydał *Podróż sentymentalną przez Francję i Włochy* oraz *Kazania*. W literaturze polskiej na przykład W. Gomulicki wykorzystał w funkcji pseudonimu nazwisko Karola Sielskiego – swojego literackiego autoportretu z powieści *Ciury*. Częściej jednak posługiwał się heronimem „Fantazy". Wątpliwości, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z heronimem, może budzić inny, podany przez tę autorkę przykład. „Genezyp Kapen" to rzeczywiście – zabawnie motywowany – pseudonim autora *622 upadków Bunga czyli Demonicznej kobiety* i nazwisko bohatera *Nienasycenia*. Jednakże: 1) najpierw zaistniał tylko pseudonim; w ten sam sposób oznaczona postać pojawiła się dopiero po wielu latach. Pierwsza powieść została ukończona w 1911 r.; przedmowa do niej, podpisana pseudonimem, powstała w roku 1919. Przypuszczalnie wtedy, gdy Witkacy dokonał ostatniej korekty dzieła i dopisał *Zakończenie*, podjął też rozstrzygającą decyzję co do pseudonimu. *Nienasycenie* zostało sfinalizowane (wg informacji autora) w końcu 1927 r.; wydane w 1930 r. 2) *Upadki Bunga* wydano po raz pierwszy w roku 1972. Ani zatem ich bohater, ani pseudonim autora nie funkcjonował w publicznej świadomości (silne oddziaływanie niektórych utworów na „psychikę społeczną" to, zdaniem Świerczyńskiej, przyczyna popularności heronimów). Podpisany przez „Genezypa Kapena" artykuł Witkacego pt. *Dandys zakopiański*, który ukazał się w „Gazecie Zakopiańskiej" w 1921, również nie mógł spełniać takiej roli.

getycznych narratorów. Nocny Kasper – diabeł, twórca rękopisu zatytułowanego *Fantazje Nocnego Kaspra* to *alter ego* Bertranda. „Nocny Kasper" – podpis pod autorską *Przedmową* to pseudonim Bertranda. To Bertrand noszący zmyślone nazwisko (gr. *pseudónymos*).

W skład aparatu prefacjalnego, poprzedzającego Bertrandowe poematy prozą, wchodzą: podpisany nazwiskiem autora empirycznego wstęp, wspomniana *Przedmowa* i niepodpisana dedykacja – *Panu Wiktorowi Hugo.* Nocny Kasper zostaje wprowadzony na scenę we wstępie. Występuje tam jako tajemnicza postać o charakterystycznym wyglądzie i smutnej biografii – wyraźnie dominujący rozmówca Luisa Bertranda[384]. Jego repliki przeradzają się w długie opowieści relacjonujące, na prośbę autora wypowiedzi wstępnej, etapy poszukiwania sztuki, a zarazem stanowiące próbę zilustrowania jej tajemniczej, zwięzłej definicji. Temat sztuki pojawia się w dialogu po tym, jak interlokutorzy rozpoznają się wzajemnie jako poeci.

– Pan jest poetą! [...]
Wątek rozmowy był zawiązany. Na jakie wrzeciono teraz się nawinie?
– Poetą... czy poetą jest ten, który szuka sztuki?
– Szukał pan sztuki! I znalazł ją pan?
– Dałoby niebo, aby sztuką nie była chimerą!
– Chimerą!... Ja także jej szukałem! – wykrzyknął z entuzjazmem geniusza i triumfalną przesadą. Poprosiłem go, żeby mi powiedział, jakim okularom zawdzięcza swoje odkrycie [...].
– Postanowiłem szukać sztuki – powiedział – tak jak w średniowieczu różokrzyżowcy szukali kamienia filozoficznego; sztuka to kamień filozoficzny XIX wieku!
Moja scholastyka zaczęła się od zadanego sobie pytania: czym jest sztuka? Sztuka jest nauką poety [...][385].

Kończąc swoją opowieść – wykład na temat sztuki, jej formowania się i rozumienia na przestrzeni kilku wieków – dziwny nieznajomy wręcza autorowi wstępu rękopis własnego poetyckiego dzieła, zatytułowanego *Gaspard de la Nuit. Fantaisies â la manière de Rembrandt et de Callot* i znika. O tym, że Nocny Kasper jest diabłem, Bertrand dowiaduje się następnego dnia, gdy próbuje odnaleźć ofiarodawcę manuskryptu. Wiedząc, że to niemożliwe oświadcza: „Drukuję jego książkę". Tak brzmi ostatnie zdanie wstępu.

„Problem diabła" wkracza do *Wstępu* jako problem estetyczny, a nie – etyczno-ontologiczny. Dopóki sobie tego nie uświadomimy, wodzić nas będzie on, autor – Nocny Kasper, po manowcach sensu: stawiać w obliczu paradoksów (ten, kto wypowiada słowa „diabeł nie istnieje", okazuje się diabłem), cytować (po łacinie) charakterystykę demonów daną przez św. Augustyna jako dowód na i s t n i e n i e diabła [...][386].

---

[384] Prawdziwe imiona poety to Jacques-Louis-Napoléon. Wstęp podpisany jest imieniem Louis. To imię figuruje też w pierwszym wydaniu *Gaspard de la Nuit.*

[385] A. B e r t r a n d, *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1984, s. 30. Odtąd lokalizuję cytaty z tego wydania (NK) w tekście głównym. G. S z y m c z y k-K l u s z c z y ń s k a (*Bambocjada nadrealistyczna (Aloysius Bertrand i Robert Desnos)*, „Przegląd Humanistyczny" 1997, nr 11, s. 69) poprawia w tym (i nie tylko w tym) miejscu przekład Trznadla, proponując z przekonującym uzasadnieniem formułę: „Sztuka jest w i e d z ą poety" [podkr. moje].

[386] *Ibidem*, s. 72.

Jednakże, jak dowodzi autorka cytowanej powyżej rozprawy, ta charakterystyka – „zalegalizowana", mówiąc słowami Bertranda, przez św. Augustyna, powtarzającego w przytoczonym fragmencie przekonania Apulejusza z Madaury – poprzez gest cytowania odsyła do jego najbliższego otoczenia w *De civitate Dei.* W rezultacie nacisk zostaje położony na, sugerowany wcześniej, nierozerwalny związek diabła i sztuki. Sztuka jest dziełem tyleż boskim, co diabelskim. Oba te pierwiastki są jej jednakowo niezbędne. Pierwszemu zawdzięczamy to, „co w sztuce jest u c z u c i e m", drugiemu to, „co w sztuce jest m y ś l ą" (NK 39). Bertrandowe poszukiwania sztuki absolutnej, zwieńczone przeświadczeniem o niemożności dotarcia do niej – ich poszczególne etapy, „zgodne są, jak pisze Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, z hierarchią stopni wtajemniczenia mistycznego"[387]. Odkrycie o koniecznym w porządku świata i sztuki dopełnieniu tego, co boskie (w świecie bez Boga) przez to, co diabelskie (w świecie bez diabła) to dla Nocnego Kaspra ostatni stopień wtajemniczenia estetycznego.

Diabeł nie istnieje poza planem estetycznym. Diabeł jako autor *Fantazji...*, będących zarazem *un grimoire*, magiczną księgą zaklęć[388], która ma pomóc w odnalezieniu sztuki – „kamienia filozoficznego XIX wieku", jest jednym z elementów wielowarstwowej średniowiecznej stylizacji, obowiązującej tak we wstępie, jak i w większości poematów zbioru. Należy do świata przedstawionego wstępu. Jego imieniem podpisana jest *Przedmowa.* Jego imię figuruje na pierwszym miejscu tytułu książki.

Wszystko to świadczy, że mamy tu do czynienia z sytuacją analogiczną do tej, jaka organizowała inne utwory, oparte na zasadzie fikcji genezy. Co zatem sprawia, że można doszukiwać się w *Nocnym Kasprze* odmiennego porządku; że można, tym razem, próbować wyjaśnienia sygnatury rzekomego autora poematów prozą i przynajmniej jednej z trzech wypowiedzi prefacjalnych za pomocą kategorii pseudonimu? Inspiracją było tutaj – po pierwsze – zasygnalizowane przez Dobrosławę Świerczyńską rozróżnienie dwu różnych motywacji pseudonimowania.

> Jedna bowiem grupa pseudonimów powstała w powiązaniu z osobą autora, jego biografią rodzinną, społeczną i literacką. Pseudonimy te są obojętne dla tekstu. Natomiast pseudonimy drugiej, mniejszej zresztą, grupy powstały ze względu na dany tekst, są tylko z nim związane, są jego elementem kompozycyjnym. Pseudonimy te pełnią niemal ubocznie funkcję zastąpienia nazwiska autora, natomiast główną ich rolą jest wyjaśnienie, skomentowanie lub uściślenie wymowy tekstu[389].

[387] *Ibidem*, s. 70.

[388] Zob. *ibidem*, s. 73.

[389] D. Ś w i e r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 36. Do drugiej, wyróżnionej tu grupy, należą niewątpliwie wszystkie „pseudonimy", wprowadzone przez autora *Albo – albo*. Jak pisze A. D j a k o w s k a (*op. cit.*, s. 199–200): „Rzut oka na warsztat Kierkegaarda przekonuje nas, że zarówno samo stosowanie pseudonimów, jak i zastąpienie jednego pseudonimu drugim, czy przesunięcie tekstu do innej książki, wynika ze świadomej strategii pisarskiej. Gra z podpisami wskazuje na ważność podpisu, który powinien być odczytany jako integralna część tekstu". Pseudonimem pierwszego typu pozostaje natomiast, moim zdaniem, nazwisko „Pierre Angélique", którym sygnowane były trzy pierwsze wydania *Madame Edwardy*. Jakoż niepodpisana, uzupełniona przypisami, przedmowa, jaką Georges Bataille opatrzył III wydanie (z 1956 r.) zawiera pewne figury „suponowania autorstwa" (mówienie o twórcy komentowanego tekstu w trzeciej osobie) symulujące, iż mamy tu do czynienia z dyskursem allograficznym. Są one jednak tak nieprzekonywające, jak oczywista – wobec braku, innego niż gramatyczny, dystansu – jawi się tożsamość autora owego tekstu i autora owego prefacjalnego dyskursu. G. G e n e t t e (zob. *Seuils*, s. 261), traktując tę „przedmowę – manifest [...]

Oczywiście nazwa „Nocny Kasper" nie jest pseudonimem w ścisłym znaczeniu tego słowa, ponieważ książka pod tak samo brzmiącym tytułem została podpisana aletonimem. Jednakże pełni ona względem tekstu funkcję interpretacyjną, wskazaną w cytowanym powyżej fragmencie.

Bytowa autonomia rzekomego twórcy *Fantazji...* jest, po drugie, kwestionowana przez autora rzeczywistego; to jeszcze jedna prawdopodobna implikacja kategorycznego stwierdzenia diabła, Nocnego Kaspra, o nieistnieniu diabła. Inaczej przeto niż w większości przywoływanych tu wcześniej wstępów, których zadaniem była, mniej lub bardziej serio kreowana, iluzja faktycznej egzystencji odrębnego podmiotu zapowiadanej w nich wypowiedzi – tutaj ta egzystencja jest podawana w wątpliwość. Ponadto inny jest w *Nocnym Kasprze* status owej wypowiedzi. Ma ona charakter zdecydowanie literacki – w podstawowym, prototypowym znaczeniu. Jest dziełem sztuki, a nie *quasi*-dokumentem (rzekomym pamiętnikiem, dziennikiem, zbiorem autentycznych listów) i tylko jako dzieło sztuki może pełnić funkcje magiczne, przysługujące księdze zaklęć [*un grimoire*].

Wreszcie, po trzecie i najważniejsze, formuła pseudonimowania, wprowadzonego ze względu na tekst, jako jego element kompozycyjny, wydaje się tu odpowiednia z racji tożsamości Bertrandowych i przypisanych Nocnemu Kasprowi poglądów na sztukę; z powodu braku wyraźnie sygnalizowanego dystansu wobec tych poglądów. W tym świetle Nocny Kasper – promotor dialogu przedstawionego we wstępie – jawić się może jako upostaciowany głos wewnętrzny autora. Jako jego drugie, obok pytającego i wątpiącego, „ja". To „ja", które już znalazło odpowiedź i przedstawia zarówno teoretyczny, jak i praktyczny – ujęty w formę dzieła sztuki – efekt swoich poszukiwań. Z drugiej strony, owo rozdwojenie można potraktować jako wcielenie romantycznej ironii. Bohater wstępu, a zarazem „sprawca" *Fantazji...* i *Przedmowy* do nich, byłby wtedy upostaciowaną językową personą, różną od podmiotu twórczego, któremu – zgodnie z romantyczną koncepcją indywiduum – przysługuje istnienie pre-językowe[390]. Bliskie temu ujęciu jest, jak się wydaje, spostrzeżenie Grażyny Szymczyk-Kluszczyńskiej, dotyczące roli poziomu językowego dla rozstrzygnięć o bytowej autonomii diabła w *Nocnym Kasprze*[391].

W pierwszej spośród wypowiedzi eksordialnych, poprzedzających ów zbiór poematów prozą, kwestia ustanowienia fikcyjnej genezy tekstu odgrywa rolę marginalną. Wypowiedź ta bowiem jest swoistym traktatem o sztuce, jeszcze jednym manifestem romantyzmu. Dla Bertrandowych utworów poetyckich tworzy ona oczywiście bardzo ważny kontekst interpretacyjny, ale wprost ich nie komentuje, nie wyjaśnia. Jedynym bezpośrednim do nich odniesieniem, a zarazem świadectwem artystycznej samowiedzy autora, są słowa Nocnego Kaspra:

Bataille'owskiej filozofii" jako najbardziej rygorystyczną imitację typu allograficznego, zanadto chyba sugeruje się publikacyjnym kontekstem, faktem, że poprzedza ona reedycję tekstu.

[390] Por. (C. D. L a n g, *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, „Diacritics", Winter 1982, s. 4; cyt. za: R. N y c z, *Tropy „ja"...*, „Teksty Drugie" 1994, z. 2 oraz *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997, s. 87): „Skoro »ja« jest istotą pre-językową, może ukrywać się poza językową personą, która stwarzana jest samowładnie w celu uchronienia jego czystości oraz zachowania jego autonomii. Ten akt *dédoublement* – konstytuujący »ja« jako przedmiot wiedzy – znany jest pod nazwą romantycznej ironii".

[391] Zob. A. B e r t r a n d, *op. cit.*, s. 72, przypis 21.

– Ten rękopis [...] powie panu, ilu instrumentów próbowały moje wargi, nim znalazłem czysty i pełen wyrazu ton, ile pędzlów zużyłem na płótnie, nim ujrzałem rodzącą się na nim bladą zorzę światłocienia. Są tu poświadczone różne i może nowe sposoby harmonii i koloru, jedyny skutek i jedyna nagroda, jaką uzyskałem za moje trudy <NK 41–42>.

Terminologia malarska, użyta tu na określenie działań poetyckich, zyskuje bliższe uzasadnienie w pierwszym akapicie krótkiej *Przedmowy,* rozwijającym i wyjaśniającym podtytuł zbioru. W ten sposób wypełnione zostaje jedno z ważniejszych zadań przypisywanych autentycznym wypowiedziom prefacjalnym. Gérard Genette rozpoczyna rozważania poświęcone temu zadaniu od przytoczenia opinii Jean Paula, który uważał, iż „przedmowa [...] nie powinna być niczym innym, jak tylko dłuższą stroną tytułową".

Umieszczenie własnej twórczości pod wspólnym patronatem malarzy tak różnych, jak skupiony, filozofujący Rembrandt i rubaszno-groteskowy Callot[392] oraz „wielu innych mistrzów rozmaitych szkół" <NK 44> oznacza wybór poetyki, ironicznie i romantycznie godzącej (znowu – wcześniej Nocny Kasper opierał swój światopogląd artystyczny na przekonaniu o konieczności wzajemnego uzupełniania się pierwiastków boskiego i diabelskiego) „sprzeczne oblicza" <NK 44> sztuki.

W drugim akapicie *Przedmowy*, podpisanej przez Nocnego Kaspra, autor wymijająco tłumaczy, „dlaczego na początku książki nie przeprowadza jakiegoś porównania z piękną teorią literacką" <NK 44>. Wszelako, jak pisze Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, „[p]otraktowany jako komentarz do *Wstępu*, przytoczony fragment nie stawia znaku równości między rezygnacją z »pięknej teorii literackiej« a rezygnacją z wszelkiej refleksji metaartystycznej. Chodzi jedynie o typ tej refleksji. Teoria literacka, w sposób wyłącznie dyskursywny wykładająca koncepcję sztuki, byłaby nie do przyjęcia dla Bertranda. Jego sztuka wiąże się z poszukiwaniem i tajemnicą, powinna zatem stanowić zadanie dla czytelników"[393]. Bertrand nie różnił się zapewne od innych romantyków akceptujących regułę, najlepiej bodaj znaną w ujęciu zaproponowanym przez Fryderyka Schlegla: „W państwie sztuki nie ma prawa obywatelstwa taki sąd na temat sztuki, który sam nie jest dziełem sztuki"[394].

W myśl zasad wytyczonych przez Genette'a należałoby uznać, iż zarówno pseudoallograficzny wstęp, jak i pseudoauktorialna *Przedmowa* są wypowiedziami fikcyjnymi, integralnie złączonymi z tekstami poetyckimi. Wpisany w ramy narracyjne opowieści (poetyckiej i hermetycznej, operującej metaforami, symbolami, gnomą i paradoksami, stylizowanej na średniowiecze) dialog, przysłania czy odsuwa na dalszy plan to, co decyduje o tożsamości dyskursu. Od literackości w tym standardowym rozumieniu, a w związku z tym od niejasności, wieloznaczności czy nawet tajemniczości, nie są też wolne *Przedmowa* i następująca po niej dedykacja. Status tej ostatniej wypowiedzi, poświęcającej zbiór Wiktorowi Hugo, jest dwuznaczny, a to z tej racji, że nie została ona podpisana. Brak fikcyjnej sygnatury – znaku strategii mistyfikacyjnej – pozwala na

[392] Zob. G. S z y m c z y k - K l u s z c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 65–66.
[393] *Ibidem*, s. 73.
[394] F. S c h l e g e l, *Fragmenty z „Lyceum"*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 167.

traktowanie dedykacji jako wypowiedzi odautorskiej. Jej pozycja w książce (po uprzednim przypisaniu poematów i *Przedmowy* Nocnemu Kasprowi) sugeruje jednak, iż ona także współtworzy ową strategię, czyli stanowi jednostkę kompozycyjną utworu. Tę dwuznaczność – zacierającą granicę między tym, co fikcyjne a tym, co niefikcyjne, również w planie kompozycyjnym i znaczeniowym[395] – uznać można za kolejny przyczynek do wpisania nazwy „Nocny Kasper" w formułę pseudonimowania.

Dedykacja zatem, to jeszcze jeden dowód Bertrandowej samowiedzy – dodatkowo utwierdzony przez motta z Brugnota i Waltera Scotta. Autor pozornie pokorny, a w istocie ironiczny wobec wielkiego adresata, zdaje sobie sprawę z wyjątkowości swojego dzieła – z faktu, że będzie ono musiało czekać na odkrycie, że musi minąć trochę czasu, zanim znajdą się czytelnicy zdolni sprostać postawionemu w nim zadaniu animowania wyobraźni. Dzieje recepcji *Nocnego Kaspra*, liczba i artystyczna ranga twórców – od symbolistów po surrealistów – tak czy inaczej zainspirowanych twórczością stosunkowo mało znanego romantyka, potwierdzą prawdziwość tego rozpoznania.

Literackość metaartystycznych wypowiedzi Bertranda (przede wszystkim wstępu), współdecydująca o ich głębokiej więzi strukturalnej ze zbiorem poematów prozą, przesądza też o ich integralnej przynależności do utworu. To ona sprawia, że zaciera się wyrazistość gatunkowej różnicy między tym, co metaliterackie a tym, co literackie. Typowy perytekst wstępny to – jak pamiętamy – wypowiedź prozą, która za sprawą nacechowania dyskursywnego może kontrastować z narracyjnym lub dramatycznym trybem tekstu głównego, a za sprawą prozatorskiej formy – z jego formą poetycką[396]. Konstrukcja fikcyjnych wypowiedzi eksordialnych polega na ogół na naśladowaniu formalnej i modalnej charakterystyki dyskursu. Chodzi tu zarówno o wyrazistość relacji między nadawcą a adresatem, czyli mniej lub bardziej precyzyjnie określonym czytelnikiem utworu, jak i o sposób prowadzenia wywodu – raczej uporządkowanego logicznie, rozumowo niż krępowanego rygorami zupełnie innego typu, wiązanymi z literackością. Sekwencje o charakterze narracyjnym (w których przedstawia się na przykład prawdziwe lub nieprawdziwe okoliczności powstania tekstu) lub dialogowym nie należą jednak w perytekstualnych komentarzach i autokomentarzach do rzadkości. W zbiorach poetyckich funkcje prefacjalne pełnią często otwierające je wiersze; tu wszakże mielibyśmy do czynienia z najbardziej oczywistym przykładem kontynuacji zasad przedmowy zintegrowanej czy włączonej. W innych przypadkach prototypowo rozumiana literackość czy poetyckość może, ale nie musi stanowić argumentu na rzecz przynależności przedmowy do dzieła – traktowania jej jako jednostki kompozycyjnej równoważnej pozostałym.

---

[395] „Koło się zamyka. Po pierwsze dlatego, że – w planie kompozycyjnym – ostatnie słowa Dedykacji odsyłają do jednego z istotnych motywów Wstępu [chodzi tutaj o analogię między rolą inicjującą, jaką może wobec bibliofila z przyszłości odegrać dzieło Bertranda a taką samą rolą, jaką w przeszłości odgrywały inne dzieła wobec poszukiwacza sztuki czy różokrzyżowców – D. Sz]; po drugie, że – w planie znaczenia – Bertrand projektuje pracownię alchemiczną twórcy dwudziestowiecznego: jego bibliotekę" (G. S z y m c z y k-K l u s z c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 74–75).

[396] Zob. G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 159.

* * *

Fikcyjna rama perytekstualna dopuszcza zatem istnienie w jej granicach swoistych „enklaw prawdy"[397]. Zawierają one odautorskie, wypowiadane z asercją, choć niekiedy przekorne zdania dotyczące opinii i przeświadczeń rzeczywistego autora (co potwierdzają inne autorskie parateksty) m.in. na temat własnego dzieła, zadań stawianych twórczości literackiej, wyroków krytyki oraz na temat bardziej odległych od literatury sfer rzeczywistości. O fikcjonalności tych literackich dyskursów rozstrzygała fikcyjna atrybucja[398] oraz taka jej konsekwencja, która – przynajmniej w przytoczonych przypadkach – polegała na ustanawianiu fikcyjnej genezy i mistyfikacji statusu tekstu. Rzekomy autor przedmowy – ów znalazca, posiadacz cudzego rękopisu – okazywał się tutaj homodiegetycznym narratorem pierwszego stopnia, a więc jedną z postaci powieści biorącą udział w akcji ramowej, której przedmiotem była właśnie prezentacja owego stosownie „oprawionego" rękopisu.

Domeną prawdy miały być wypowiedzi wstępne m a n i f e s t a c y j n i e w ł ą c z o n e d o d z i e ł a, ale n i e f i k c y j n e – takie, które nie stwarzały ani fikcyjnej rzeczywistości, ani fikcyjnej postaci narratora. Ich autor nie operował ani chwytem „wypowiedzi-maski", ani pozorowania autentyku, a wręcz przeciwnie – akcentował fikcjonalność jawnie przezeń wykreowanego tekstu i świata. Przypisał mu przy tym prawo do bardziej godnego, niż w powieściach opartych na mistyfikacji, reprezentowania autentycznej rzeczywistości. Mowa tutaj oczywiście o bogatej aparaturze prefacjalnej, w jaką Henry Fielding wyposażył swoją powieść *Historia życia Toma Jonesa...*, wydaną po raz pierwszy na początku 1749 r., a więc w tym samym dziesięcioleciu, w którym ukazały się *Pamela...* (1740) i *Klarysa...* (1747–1748) Richardsona. Te właśnie utwory uczynił Fielding, który już wcześniej dał się poznać jako mistrz parodii, kontrmodelem własnej koncepcji powieści. Pierwszy i najostrzejszy przejaw jego polemicznego nastawienia wobec koncepcji Richardsonowskiej to burleska *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews..., by Conny Keyber* (1741).

Parodią dużo bardziej ambitną – konstruktywną, bowiem nie daje się ona sprowadzić jedynie do negacji wzorca narracyjnego ukształtowanego w *Pameli*, była *Historia przygód Józefa Andrewsa i jego przyjaciela p. Abrahama Adamsa, napisana jako imitacja maniery Cervantesa, autora Don Quijote'a*[399]. Głównym celem autorskich rozważań w nienależącej do tekstu tej powieści przedmowie jest uzasadnienie zaproponowanej w niej kwalifikacji genologicznej własnych dokonań jako komicznego poematu epickiego prozą[400]. Znacznie ciekawsze wywody na temat „prawdy" w powieści, polemiczne wobec rozstrzygnięć innych autorów interpretacje użytej w tytule nazwy „historia" oraz wyjaśnienia dotyczące „naśladownictwa" – zostały tu, właśnie sposobem Cervantesa, do tekstu włączone.

---

[397] Por. J. Z i o m e k, *op. cit.*, s. 326 i n.

[398] „Jeżeli osoba nadająca atrybucję jest fikcyjna, można uznać tę atrybucję, a zatem tę przedmowę za *fikcyjną*" (G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 166).

[399] Tytuł podaję znowu według „podobizny karty tytułowej pierwodruku" za D. D a n e k (*op. cit.*, przypis 28, s. 28).

[400] Troska o definicję rodzajową to cecha dyskursów poprzedzających utwory pod względem genologicznym innowacyjne (niekiedy innowacyjne jedynie w przekonaniu autora). Wiele przykładów takich dyskursów podaje G. G e n e t t e (*op. cit.*, s. 208–212).

W *Historii życia Toma Jonesa, podrzutka* poza granicami tekstu pozostaje już tylko konwencjonalna dedykacja *Do Wielce Czcigodnego Pana George'a Lyttletona Lorda Skarbnika*, w której wyliczenie zalet możnego protektora i powołanie się na jego przychylną opinię o poświęconym mu utworze jest zarazem waloryzacją samego utworu (skoro ktoś tak godny pozytywnie je ocenił...). Tu Fielding określa też cel dzieła – „złożenie hołdu cnocie i niewinności" <TJ I 8>[401]; natomiast „[...] przedmowę, czyli jadłospis wręczony przed ucztą" <TJ I 10> przenosi do rozdziału pierwszego.

Niewyszukana metafora dzieła jako uczty stanowi bazę konsekwentnie rozwijanego w nim konceptu. Polega on na nadbudowywaniu wokół podstawowej analogii – przedmowa tak się ma do dzieła, jak jadłospis do uczty – szeregu tropów, których tematy główne (zwerbalizowane i niezwerbalizowane) i pomocnicze podporządkowane zostały terminom budującym tę analogię. Poszczególne księgi zatem to dania. Dodatkowa wypowiedź wstępna – karta potraw – będzie podawana przed każdą z ksiąg. Potrawą główną jest… natura ludzka. A „prawdę o ludzkiej naturze równie trudno spotkać u autorów jak szynkę z Bajony lub bolońską kiełbasę u sklepikarzy" <TJ I 11>. Różnica jakości potraw wykonanych z tego samego surowca zasadza się „na przyrządzeniu, doprawieniu, przybraniu i podaniu. [...] Podobnie doskonałość uczty duchowej nie tyle zależy od obranego przez autora tematu, ile od umiejętności przedstawienia go" <TJ I 12>. Inspiracją sposobu przedstawienia są tutaj oczywiście działania pewnego słynnego kuchmistrza, obliczone na podtrzymanie i wysubtelnianie apetytów gości – czyli woli lektury u czytelników. Cały ten zgrabny wywód uzasadnia potrzebę i określa główne funkcje wypowiedzi prefacjalnej. Żeby mogła ona zaistnieć jako jadłospis wręczony przed ucztą, autor musi przyjąć rolę oberżysty, a nie gospodarza we własnym domu. Książka to, jak można mniemać, oberża. W oberży płaci się i wymaga; gdy jest się podejmowanym za darmo, nie wypada krytykować serwowanych potraw.

> Ażeby więc nie zrazić bywalców i nie dopuścić do [...] rozczarowania, uczciwi i przewidujący oberżyści przyjęli zwyczaj przedkładania spisu potraw każdemu wchodzącemu do gospody. Tak przeto dowiedziawszy się, jakiego przyjęcia może oczekiwać, gość pozostaje i raczy się tym, co dostanie, albo też udaje się do innej austerii, lepiej dostosowanej do jego gustów <TJ I 10–11>.

O tym, jakiego przyjęcia może oczekiwać, czytelnik *Toma Jonesa* będzie też informowany – jak już wspomniałam – na początku każdej księgi. Fielding rezygnuje tutaj z metaforyki związanej z problemami kulinarnymi. Całkiem serio wypełnia pierwsze rozdziały wyodrębnionych przez siebie części powieści wypowiedziami, których prefacjalny charakter można rozpoznać dzięki swoistemu nacechowaniu gatunkowemu; a ponadto czyni samo to nacechowanie szczególnie ważnym obiektem rozważań. „Prefacjalność" podlega zatem tematyzacji w rozdziałach rozpoczynających księgę piątą, dziewiątą, dziesiątą i szesnastą. Kilkakrotnie poruszana jest kwestia związku dyskursów wstępnych z głównym przedmiotem opowieści, zadań, jakie winny one wypełnić,

[401] Tym skrótem odsyłam do: H. F i e l d i n g, *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*, przeł. A. Bidwell, t. 1–2, Warszawa 1987.

trudności z formułowaniem tych dyskursów. Mimo akcentowania samowiedzy co do własnej prekursorskiej roli w ustanawianiu nowej formy powieści[402], w której integralne rozważania teoretyczne odgrywają niepoślednią rolę[403], Fielding podkreśla jednocześnie ich odrębność od planu zdarzeniowo-narracyjnego, a w konsekwencji manifestuje swego rodzaju przymus czy „sztuczność" nie tylko redagowania dyskursu (o czym mówi wprost), lecz także włączania go do utworu. Świadczyć mogą o tym już tytuły rozdziałów wstępnych. W niektórych z nich autor pieczołowicie informuje o ich zawartości myślowej. W innych, odnoszących się do części tekstu wcale nie mniej treściowo nasyconych, zbywa czytelnika uwagami, w których nietrudno dopatrzyć się kpiny z całego prefacjalnego procederu[404].

Potwierdzeniem odrębności dyskursów prefacjalnych jest również ich niewielka często styczność tematyczna z przedmiotem opowieści poprzedzanej nimi księgi, co zdarza się niejednokrotnie także przedmowom autonomicznym (odłączonym). Ten fakt został odnotowany przez autora w rozdziale *O prologach* (Ks. XVI). W rozdziale tym czytelnik (leniwy!) zostaje ponownie zwolniony z mozolnego obowiązku czytania wstępów. Wcześniej uzyskał na to placet na początku *Księgi piątej*:

> [...] usypiające części naszego dzieła, jak owe poważne sceny, zostały zręcznie wplecione po to, aby służyły jako kontrast dla reszty; i takie jest właściwe znaczenie słów pewnego niedawno zmarłego krotochwilnego pisarza, który zapewniał swych czytelników, że ilekroć bywa nudny, jest w tym na pewno ukryty cel.
>
> Pragnąłbym, aby mój c z y t e l n i k przyjmował te wstępne rozważania w takim właśnie świetle czy raczej w takich ciemnościach. I jeśli po tym ostrzeżeniu uzna, że w innych częściach mojego opowiadania jest dość poważnych tematów, m o ż e p o m i n ą ć t e r o z d z i a ł y, w k t ó r y c h j e s t e ś m y n u d n i z u r z ę d u, i c z y t a ć n a s t ę p n e k s i ę g i, p o c z y n a j ą c o d r a z u o d d r u g i e g o r o z d z i a ł u [podkr. D. Sz.] <TJ I 19>.

Lekturowa nieobligatoryjność to jedna z podstawowych cech pragmatycznych przedmowy autonomicznej.

---

[402] Np.: „Jestem twórcą nowej dziedziny pisarskiej" (Ks. II, rozdz. 1, *ibidem*, s. 58); „[...] wstępne rozdziały każdej księgi [...] poświęcamy rozważaniom historycznym, niezbędnym według naszej opinii w tego rodzaju twórczości literackiej, jakiej zamierzamy niniejszym dać początek. Nie czujemy się bynajmniej zobowiązani tłumaczyć i usprawiedliwiać z tych naszych zamierzeń, wystarczy, że ustanowiliśmy regułę obowiązującą odtąd we wszelkiej twórczości prozaiczno-komiczno-epickiej" (Ks. V, rozdz. 1, *ibidem*, s. 194).

[403] „[...] zabezpieczam się przed naśladownictwem ze strony tych, którzy są absolutnie niezdolni do teoretycznych rozważań i których zasób wiadomości jest tak skąpy, że nie potrafią napisać eseju. / Nie chciałbym, aby mnie źle zrozumiano. Nie twierdzę, że największa wartość piśmiennictwa historycznego kryje się wyłącznie w rozdziałach wstępnych, ale twierdzę, że te części dzieła, które zajmują się tylko narracją, bardziej zachęcają do naśladownictwa aniżeli te, które są poświęcone rozważaniom i obserwacjom" (Ks. IX, rozdz. 1, s. 501); „[...] może przyszły powieściopisarz (jeżeli ktokolwiek uczyni mi zaszczyt naśladowania mojej metody) [...] obciąży pamięć o mnie niejedną klątwą za to tylko, że wprowadziłem do mej pracy rozdziały wstępne, z których większość, jak dzisiejsze prologi, m o ż e b y ć r ó w n i e t r a f n i e u m i e s z c z o n a p r z e d k a ż d ą i n n ą k s i ę g ą n a s z e j o p o w i e ś c i, a n a w e t w o g ó l e p r z e d i n n ą o p o w i e ś c i ą" [podkr. D. Sz.] (Ks. XVI, rozdz. 1, *ibidem*, t. 2, s. 352–353).

[404] Np. rozdziały: *Wyjaśniający rodzaj naszej powieści: do czego jest podobna, a do czego niepodobna*; *O rzeczach poważnych w literaturze i dlaczego o nich mówimy*; *Co powinno być potępione u współczesnych autorów jako plagiat*; *W którym udowadniamy, że autor lepiej pisze, gdy choć trochę orientuje się w wybranym temacie* oraz rozdziały: *Zawierający niewiele, właściwie nic*; *Zawierający pięć kart papieru*; *Który jest tak krótki, że obędzie się bez wstępu*; *Zawierający dalszy odcinek rozdziałów wstępnych.*

Wreszcie: jako świadectwo pewnego stopnia samodzielności wstępnych rozdziałów *Toma Jonesa* jawi się wyraźne zaznaczanie więzi między nimi samymi, ustanowionej jakby ponad tą, czy obok tej, która spaja narrację prezentującą powieściowe zdarzenia. Ogólne sygnały tej więzi są także widoczne już w tytułach ([...] *najdłuższy ze wszystkich rozdziałów wstępnych*; *Zawierający dalszy odcinek rozdziałów wstępnych*). Jej realizacja wewnątrz wypowiedzi eksordialnych polega m.in. na tym, że na przykład w rozdziale-przedmowie do *Księgi trzeciej* kontynuowane są rozważania nad czasem powieściowym zapoczątkowane we wstępie do *Księgi drugiej.* Rozdział-przedmowa do *Księgi jedenastej*: *Okruchy dla krytyków* (czyli dla wszystkich, wedle uwagi pomieszczonej w przypisie autora, czytelników jego dzieła) rozwija pouczenia przedstawione w przedmowie do księgi poprzedniej.

Można zatem odnieść wrażenie, że głównym celem integracji wypowiedzi prefacjalnej z tekstem powieści jest – obok tworzenia i uzasadniania nowej, w przekonaniu autora, metody pisarskiej – ostentacyjne manifestowanie różnic wobec *quasi*-autobiograficznych i epistolarnych, „naturalistycznych" narracji poprzedników, w których przedmowy pozornie odłączone od tekstu, przypisywane często innym niż ich rzeczywisty twórca osobom, miały podstawowy udział w strategii fingowania autentyku. Innowacyjny sens metody proklamowanej przez Fieldinga zasadzał się przede wszystkim na nowym pojmowaniu literackiej prawdy. Przedmowa została wprzężona do budowania tego pojęcia na zasadach zdecydowanie odmiennych od tych, którymi kierowali się Swift, Defoe czy Richardson.

Rękojmią prawdy miała być w *Tomie Jonesie* wiedza autora o świecie i o ludzkiej naturze, o jej możliwościach i ograniczeniach, doświadczenie w obcowaniu z ludźmi, głęboka znajomość opisywanych środowisk, rozsądek, wyobraźnia i… „wrażliwe, pełne dobroci serce" <TJ I 505>. Wszystko to winno uchronić twórcę przed naruszeniem zasady prawdopodobieństwa. „Trzeba tworzyć wzorując się na rzeczywistości" <TJ II 242>, a nie – dodajmy za Fieldingiem – na cudzych, najczęściej fałszywych, literackich przedstawieniach. Drugą, oprócz wzoru rzeczywistości, instancją, dzięki której reguła *veri simile* może być respektowana w świecie przedstawionym *Toma Jonesa* jest natura, czy raczej Natura. To ona zajmuje się reżyserią „w wielkim teatrze życia"[405]. Na nią można się powołać – nie bez prześmiewczego dystansu – w obronie przed krytykami:

> [...] dzieło nasze zasługuje w zupełności na miano historii, ponieważ o autentyczności wszystkich naszych bohaterów świadczy tak poważna kronika źródłowa, jak Księga Przeznaczeń Natury <TJ I 502>.

Fielding zdaje sobie sprawę (ale w dość ograniczonym stopniu) z niewspółmierności porządków świata literackiego i świata rzeczywistego, z historycznie, kulturowo i społecznie zmiennych sposobów kategoryzowania rzeczywistości, a w konsekwencji również idei prawdopodobieństwa oraz z niezbywalnego udziału literackich konwencji w jej kształtowaniu. Pisał o tym przede wszystkim w *Drugim zdumiewającym rozdziale*

[405] Fielding (zob. rozdział wstępny *Księgi siódmej: Porównanie życia ze sceną*) świadom, że posługuje się trafną, lecz zbanalizowaną formułą, rozszerza jej zasięg tak, by objąć nim nie tylko scenę, ale też widownię i kulisy.

o zjawiskach nadprzyrodzonych, najdłuższym ze wszystkich rozdziałów wstępnych, poprzedzającym *Księgę ósmą.* Domeną konwencjonalności były jednak, według niego, przede wszystkim uświęcone tradycją literackie sposoby wyrażania, które nie powinny oddalać od prawdy, jeśli uświadomimy sobie ich czysto ornamentacyjny i „orzeźwiający" – przeciwdziałający nudzie – charakter:

Podobnie jak z jednej strony dzieło nasze cechuje prawdomówność, w odróżnieniu od tych romansów pełnych straszydeł, wytworów chorej wyobraźni [...], tak z drugiej strony będziemy unikać podobieństwa do autorów, których pewien sławny poeta nazwał podporami piwowarów, ponieważ odczytywaniu ich utworów powinien zawsze towarzyszyć kufel dobrego piwa. [...] Aby więc naszemu dziełu nie groziło niebezpieczeństwo upodobnienia się do takich prac, korzystaliśmy z każdej okazji, aby urozmaicić je różnymi alegoriami, opisami i poetyckimi przenośniami. Mają one zastąpić wspomniane piwo i orzeźwić umysł, gdy opanuje go senność, co się może zdarzyć zarówno czytelnikowi, jak i autorowi przy tak wielkim rozmiarami dziele. Bez tego rodzaju dygresji najlepsze opowiadanie mówiące o samych faktach musi wreszcie znużyć czytelnika, bo tylko nieustanna czujność, jaką Homer przypisywał jedynie Jowiszowi, może uodpornić przeciwko takiej wielotomowej gazecie <TJ I 132–133>.

Po takim wstępie Fielding wprowadza rozdział, w którym ukazuje swoje możliwości w operowaniu stylem podniosłym – szczególnie dogodnym dla prezentacji postaci Zofii. Wcześniej jednak pozwala sobie na zaskakiwanie czytelnika (nieuprzedzonego jeszcze przecież o ironicznym dystansie autora wobec chwytów tego rodzaju) ontycznym niemalże zrównaniem tego, co w tradycyjnych ujęciach określane było jako przynależne planowi wyrażania i tego, co wchodząc w skład świata przedstawionego, odnosiło się do planu treści. Oto bowiem w rozdziale szóstym *Księgi pierwszej* „Jejmość Debora w r a z z m e t a f o r ą udaje się na wieś". Ten sam w pewnej mierze parodyjny, a niewątpliwie komiczny efekt uzyskuje Fielding w tytule-argumencie rozdziału jedenastego *Księgi piątej*, „W którym a l e g o r i a , zawarta w zdaniu długim jak milowe okresy pana Pope'a, d o p r o w a d z a d o t a k k r w a w e j b i t w y , jaką tylko można było stoczyć bez pomocy żelaza i stali" [podkr. D. Sz.]. Interwencja sił nadprzyrodzonych w działania bohaterów jest zatem wykluczona jako sprzeniewierzenie się zasadzie prawdopodobieństwa. Natomiast paradowanie jednego z nich po wsi w towarzystwie metafory czy wojny wywołane przez alegorię można złożyć na karb „orzeźwiającej umysł" *licentiae poeticae.*

Referując klasycystyczne poglądy na temat centralnej dla nich kategorii prawdopodobieństwa, Anna Martuszewska przypomina, iż jego „miarą [...] ma być opinia publiczna, która jest w klasycyzmie traktowana jako opinia zbiorowości. Najczęściej chodzi tu o bardzo szeroko pojętą publiczność czytelników czy widzów"[406]. Propozycję przedstawioną w meta-wypowiedziach Fieldinga autorka *Powieści i prawdopodobieństwa* uznaje za szczególnie interesujące ujęcie tytułowej kwestii; zarzuca mu jednak pewne braki w konsekwencji, precyzji i spójności – m.in. chwiejność co do przyzwolenia na sankcję w postaci owej opinii zbiorowości. Można jednak sądzić, że Fielding przekonany jest o różnicach dzielących jego wyobrażenia o prawdzie, prawdopodobieństwie i wiarygodności w powieści od *doksa* – powszechnego mniemania. Można sądzić, skoro tak wiele

[406] *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 17.

miejsca poświęca on uzasadnianiu słuszności własnych wyobrażeń. Wolno też chyba zaryzykować twierdzenie, że czas niekwestionowanej zgody między wizją zaproponowaną w dziele, a tym, co skłonni byli uznać za prawdę czytelnicy, jeszcze nie nastał.

W skład *doksa* nie wchodziło wówczas z pewnością eksponowanie osoby czy figury autora jako prawodawcy i stwórcy faktów, autentyku, prawdy oraz deziluzjonistyczne podkreślanie fikcyjnego statusu osób, zdarzeń, stanów rzeczy. Fieldingowi przypada bardzo istotna rola w kreacji czy raczej re-kreacji formy powieściowej, opartej na takich właśnie zasadach.

Na obchodzącym nas obecnie odcinku narracji – pisała przed laty Maria Jasińska – obok kontynuacji bardziej prymitywnego nurtu „imitacyjnego", z którego wypłynął pęd osiemnastowiecznej powieści do form zaczerpniętych »z życia« – pamiętnika, dziennika, listu, spostrzegamy nurt drugi, mniej naturalistyczny w swej dążności do realizmu. Istotnym jego założeniem jest odwołanie się do najpełniej realnego, życiowego faktu tworzenia powieści i realnego faktu jej czytania. „Powieść prawdziwa" to nie tylko powieść o zdarzeniach, które rzeczywiście się stały lub stają się powszechnie. „Powieść prawdziwa" to także powieść ujęta od strony jej realnego powstawania oraz istnienia; jej autor i moment tworzenia są niezaprzeczalnie autentyczne i wobec tego nie ma żadnego powodu, aby ten najbardziej autentyczny, literacki jej aspekt należało specjalnie tuszować. Powieść jako dzieło sztuki słowa stanowi piśmienne opowiadanie jakiegoś narratora, narastające poprzez stronice i rozdziały aż do całości zwanej „romansem", „powieścią" czy „historią", przeznaczone dla chcącego je przeczytać odbiorcy[407].

Jeżeli uznamy, że „prawdziwość" przedstawienia – jak twierdzi Michael Riffaterre, sytuujący problem po stronie językowo-mentalnych modeli reprezentujących wiedzę potoczną – „zasadza się na zgodności z mitologią stworzoną z klisz i obiegowych wyrażeń [*lieux communs*], a którą czytelnik nosi w sobie"[408], to zauważymy, że powoływanie się na dokumenty – teksty źródłowe – i poleganie na nich, a nie „prawda" tworzenia i odbioru, było wówczas jedną z takich kulturowych klisz, odnoszących się do prawdziwości opowiedzianej „historii". Fielding skarżył się, że

[...] kronikarze spraw publicznych mają wyższość nad nami, którzy poświęcamy się opisom życia prywatnego, bo zwykle cieszą się przez długi czas kredytem powszechnego zaufania, a oficjalne dokumenty i księgi innych autorów dają świadectwo prawdziwości ich dzieł na przyszłość. [...] Lecz my, którzy zajmujemy się dziejami prywatnych osób [...] jesteśmy w trudniejszej sytuacji. Na potwierdzenie naszych słów nie mamy świadectwa powszechnej opinii ani dokumentów i sprawozdań, musimy więc trzymać się nie tylko w granicach możliwości, ale nawet prawdopodobieństwa <TJ I 405–406>.

Prawdopodobieństwo ma być zatem osiągane i osiągalne poza sankcją w sferze *doksa*; nie wymaga też uzasadnień paradokumentarnych. Anna Martuszewska zauważa, że Fieldingowi chodzi tu o „prawdopodobieństwo życiowe" – powiązane z możliwością i jej „zawężonym obliczem", wiarygodnością. Można więc przypuszczać, że głosi on, iż nie „rozporządza" ani powszechną opinią, ani dokumentarnymi „źródłami" nie tylko z racji przedmiotu jego zainteresowań, jakimi są „dzieje prywatnych osób", lecz także z powodu

[407] M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*, Warszawa 1965, s. 159–160.
[408] M. Riffaterre, *Wiersz jako przedstawienie: Odczytanie wiersza Victora Hugo*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki" 1989, s. 311.

niewiary w słuszność różnego rodzaju klisz, stereotypów, schematycznych ocen i poglądów dotyczących najogólniej ludzkiej natury, moralności[409] itp. Oraz – co bardzo ważne – sposobów ich przedstawiania w literaturze. Stale przecież z nimi dyskutuje zarówno w rozdziałach-przedmowach, jak i w dygresjach przerywających tok opowieści o dziejach bohaterów. Nie odpowiada mu też podpieranie się sfingowanymi dokumentami w postaci listów, pamiętników czy dzienników pisanych wszak przez osoby prywatne, bo mistyfikacje takie stanowią jawne zaprzeczenie prawdy oraz naturalności wypowiedzi epickiej. Konwencja doskonałej, niezawodnej pamięci, obowiązująca w narracji pamiętnikarskiej, podobnie, jak konwencja absolutnej bliskości działania, przeżycia i pisemnego wypowiadania się o nich w powieści epistolarnej (w wydaniu Richardsonowskim, które, jak wiadomo, było dla Fieldinga podstawowym, wielokrotnie wykpiwanym kontrmodelem pisarstwa – byłaby to niemalże jednoczesność), grzeszą, według niego, również przeciw „prawdopodobieństwu życiowemu".

Konwencja narracji i organizowania świata przedstawionego, którą reaktywował i przetworzył Fielding, jawnie odwołując się do swego mistrza Cervantesa, nie osiągnęła czy raczej nie odzyskała tego statusu „prawdziwości i naturalności", jaki w powszechnym odczuciu czytelniczym przysługiwał wówczas, operującym prostym, zwykłym i bezpośrednim językiem, pseudoautobiograficznym i listowym formom powieściowego przedstawienia. Niektórzy badacze, mimo to, często wymieniają utwory Fieldinga w jednym szeregu z tekstami Defoe i Richardsona, traktując je jako typowe okazy tradycyjnych, iluzyjnych metod opowiadania. Dzieło odnowienia konwencji poprzez ich obnażanie i tematyzację przypisują dopiero Sterne'owi i Diderotowi jako autorowi *Kubusia fatalisty...* Intencja polemiczna Sterne'a miała niewątpliwie znacznie większy zasięg niż ta, na którą poważył się Fielding[410]. Jednakże dopuszczalna jest chyba obserwacja, że niedocenianie jego formalnych osiągnięć wynika z lekceważenia, jakie niemal powszechnie okazuje się wypowiedziom prefacjalnym. Ich chwiejny w przypadku *Toma Jonesa* status, trudności z określeniem miejsca i roli w tekście dodatkowo sprzyjają traktowaniu tych wypowiedzi jako zewnętrznych dodatków – „przybudówek", nie mających większego znaczenia dla całej powieści, do której na mocy autorskiej decyzji zostały przecież włączone[411].

---

[409] Wszyscy badacze piszący o *Tomie Jonesie* zwracali uwagę na niejednoznaczność, a nawet ryzykowność, prezentowanych w tej opowieści kwalifikacji moralnych. W. Szkłowski (*Narodziny nowej powieści*, [w:] idem, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, t. 1, Warszawa 1964, s. 342) – podobnie, jak inni – szczególny nacisk kładł na to, że „najważniejszą rzeczą" dla jej innowacyjnej wartości „jest zmiana charakteru bohatera. / Tom Jones co chwila dobrodusznie narusza powszechne normy moralne [...] a jednocześnie jest hojny, wielkoduszny i dobry". Fielding jawi się tutaj jako obrońca „moralności naturalnej" (idem, *Angielska powieść klasyczna*, [w:] *O prozie. Rozważania i analizy*, t. 2, s. 7–8): „[...] człowiek z natury dąży do zaspokajania swoich pragnień, które Fieldingowi wydają się bezwzględnie moralnymi, właśnie dlatego, iż są naturalne".

[410] „Narrator i sytuacja narracyjna u Sterne'a – pisze K. Bartoszyński (*Sternizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977, s. 677) – dziedziczą wiele właściwości wcześniejszej powieści angielskiej. Stanowią m.in. kontynuację, ale i znaczną modyfikację metody H. Fieldinga".

[411] Zob. m.in. M. Hobson, *The object of art. The theory of ilusion in eighteenth-century France*, Cambridge 1982. Znaczenia tych przedmów nie zauważa P. Ricoeur, który poświęcił Fieldingowi chwilę uwagi w *Les métamorphoses de l'intrigue*, [w:] idem, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, t. 2, Paris 1983 (przeł. *Metamorfozy intrygi*, [w:] *Czas i opowieść*, t. II, przeł. J. Jakubowski, Kraków

* * *

Rozważania o należących do tekstu wstępach fikcyjnych i niefikcyjnych (z ekskursem o pseudonimach) miały być jedynie wprowadzeniem do szczegółowych analiz wspomagającego interpretację potencjału autokomentarzy prefacjalnych bezspornie do tekstu nie włączonych. O tym, że tak dużo uwagi poświęciłam tym pierwszym zadecydowała ich swoista emblematyczność, czy może modelowość – polegająca na takim wyjaskrawieniu cech wzorca, które nie prowadząc do czystej parodii gatunku, obnaża chwyty najczęściej w nim stosowane – oraz, niekiedy, możliwość konfrontacji tych wypowiedzi z przedmowami autentycznymi.

Ogólną orientację niektórych autentycznych i większości zarówno pseudoauktorialnych (i/lub pseudoaktorialnych), jak i pseudoallograficznych wypowiedzi wstępnych lub posłowi rzeczywiście można określić jako parodyjne, pastiszowe albo autoreferencyjne w tym sensie, że przedmiot ich krytycznego odniesienia stanowi nie tylko eskortowany przez nie tekst „główny", ale też sama praktyka prefacjalna, inne dyskursy tego rodzaju – ich pragmatyka i retoryka; że niekiedy jawić się one mogą nawet pod postacią „przedmowy jako metodologii przedmowy". Poznawczy, krytyczny walor fikcyjnych wypowiedzi tego typu wydaje się niedoceniony. Będąc zawsze zdystansowanymi (w mniejszym lub większym stopniu) imitacjami metod, chwytów i toposów – całej reżyserii stosowanej w owych autentycznych, odłączonych od utworu komentarzach, uwydatniają charakterystyczne dla nich reguły gry.

Czy można zatem powiedzieć, że przedmowa przez sam fakt włączenia do utworu staje się, podobnie jak sonety, od których zaczyna się Don Kichot, „przedmiotem przedstawienia", „bohaterem parodii"[412]? Z parafrazy słów Bachtina, odnoszących się bezpośrednio do parodystycznego sonetu, ale dotyczących też innych parodii gatunków, mogłaby powstać taka oto konstrukcja: w parodii *przedmowy* powinniśmy rozpoznać *przedmowę*, rozpoznać jej formę, jej specyficzny styl, sposób widzenia, selekcji i oceny świata, jej, by tak rzec, *prefacjalny* światopogląd. Parodia może przedstawić (i wyśmiać) te właściwości *przedmowy* lepiej lub gorzej, głęboko albo powierzchownie. Ale mamy tutaj w każdym wypadku nie *przedmowę*, lecz o b r a z p r z e d m o w y[413].

Moja próba pokazania, że istnieją sytuacje, w których owe „obrazy przedmowy" bywają zarazem przedmowami, bo nakłada się na nie zwyczajowe obowiązki eksordialne, miała na celu wzmocnienie tezy o szczególnym czy nawet osobliwym statusie tego perytekstu. „Dopełnienie" owych obowiązków nie oznacza jednak, że parodyjne przedmowy włączone do tekstów zawsze skrywają jakieś – inaczej niedostępne – klucze

2008) przyznając nawet, że *Tom Jones* „zajmuje miejsce wyjątkowe", ale tylko w „dziejach powieści angielskiej" (*ibidem*, s. 25, przypis 14) ze względu na dopracowanie czasowych relacji struktury narracyjnej i kompozycji w tekście głównym. I. W a t t (*op. cit.*, s. 348, 349, 351), na którego studia nad powieścią angielską XVIII w. Ricoeur się czasem powołuje, dostrzega to znaczenie, ale uznaje je za negatywne, bowiem autorskie interwencje osłabiają w *Tomie Jonesie* „wrażenie autentyzmu narracji", „niweczą czar fikcyjnego świata", „obniżają realizm" – są „rezultatem […] niedoskonałej techniki".

[412] Por. M. B a c h t i n, *Z prehistorii słowa powieściowego*, [w:] i d e m, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 501.

[413] Por. *ibidem*, s. 502.

interpretacyjne. Być może również ta ich właściwość sprawia, że w refleksji krytycznej nad przedmowami nie włączonymi przeważa tendencja do ich unieważniającego „ufikcyjniania": odczytywania poprzez tradycję fikcyjnych dyskursów prefacjalnych[414].

Według Genette'a, każdy, a więc nie tylko fikcyjny, wstęp czy przedmowa wykazuje dążność do przeobrażania się w rodzaj ekranu czy lustra, w którym „akt prefacjalny stale odbija się i naśladuje sam siebie w usłużnym wizerunku swoich własnych procedur"[415]. Eksponowanie tej cechy we wstępach fikcyjnych przyczynia się jedynie do tego, że wszelka prefacjalna aktywność zaczyna być postrzegana jako odgrywana na naszych oczach komedia. W *Seuils* sytuacja taka została nazwana „efektem Jupiena". To zwodnicze miano – sam Genette określił je jako „niepoważne", „amatorskie" [*fantaisiste*] – podpowiada różne interpretacje, które oczywiście zawsze dotyczą jakoś „lustrzanej" relacji łączącej Jupiena i Charlusa. Przede wszystkim zatem odsyła ono (jak można domniemywać) do otwierającej *Sodomę i Gomorę*, podejrzanej, podsłuchanej i skomentowanej przez Marcela jako objawienie, sceny pierwszego spotkania tych bohaterów. Twierdząc, że „efekt Jupiena" równie dobrze mógłby zostać przypisany George'owi Moore'owi[416], autor *Seuils* zwraca też uwagę na inną przewrotną, paradoksalną, przydarzającą się wszystkim rodzajom paratekstu sytuację polegającą na tym, że (nadmiernie) efektowny, pomysłowy, uwodzicielski tytuł, epigraf czy wstęp zanadto przyciąga uwagę czytelnika i zaczyna grać własną rolę ze szkodą dla tekstu przez niego eskortowanego[417].

Autorska wypowiedź wstępna może zyskać samodzielne znaczenie, a nawet większą sławę niż ów tekst również wtedy, gdy posiada właściwości, dzięki którym zaczyna funkcjonować jako manifest, ogólna deklaracja programowa. Twórcą najbardziej bodaj znanych takich dyskursów był Wiktor Hugo. Napisana w 1827 r. *Przedmowa* do *Cromwella* to – mimo interesujących uwag na temat tej sztuki – przede wszystkim traktat

---

[414] Mamy tu do czynienia z praktyką interpretacyjną przypominającą trochę zjawisko powieściowej – dokonywanej z „perspektywy doświadczeń czytelnika powieści" – lektury zbioru autentycznych listów, na co zwracała uwagę M. Czermińska (*Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty" 1975, z. 4, s. 31 oraz [w:] eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000) czy dziennika intymnego, o czym wspominał wcześniej M. Głowiński (*Powieść a dziennik intymny*, [w:] idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973).

[415] *Seuils...*, s. 269.

[416] Bo to on – tzn. najprawdopodobniej jeden z dwóch znanych George'ów Moore'ów (filozof lub pisarz); G. Genette (*op. cit.*, przypis 1) nie informuje, o którego z nich chodzi – „zadeklarował któregoś dnia: »Nie umieszczajcie przedmowy na początku swojego dzieła, krytycy mówiliby tylko o niej«". Uzasadnienie związku tej wypowiedzi z osobą Jupiena wymaga najpierw, jak się wydaje (bo i tego Genette nie wyjaśnia), przywołania pamiętnej riposty, jaką pan de Charlus zareagował na nazbyt swobodną prośbę pani Verdurin o pomoc w znalezieniu jakiegoś zrujnowanego barona, który mógłby zatrudnić się u niej w charakterze odźwiernego (M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 429): „Ależ owszem... ależ owszem [...] ale nie radziłbym go pani. [...] Bałbym się, że eleganccy goście utkwiliby w jego izdebce i nie zaszliby dalej". Do pewnego stopnia analogicznie, choć niewątpliwie z innych powodów, zachowywał się niekiedy sam baron de Charlus, skracając wizyty u księstwa Błażejów czy u margrabiny de Villeparisis na rzecz dłuższego pobytu w, mieszczącym się przy dziedzińcu pałacu Guermantów, sklepie Jupiena.

[417] Znamiona takiej nadmiernej uległości wobec perytekstu można wytropić w napisanej przez H. Vendler recenzji z nowojorskiego wydania *Traktatu poetyckiego.* Trzy czwarte tego tekstu to streszczenia Miłoszowych przypisów do poematu. Zob. *A Lament in Three Voices*, „The New York Review of Books", 31 May 2001.

o dramacie romantycznym. W *Przedmowie* z 1830 r. do pierwszego francuskiego dramatu tego typu, czyli do *Hernaniego*, autor formułuje ogólne zasady romantyzmu, odżegnując się wprost od mówienia o samym dziele[418]. Sława *Przedmowy* (1832) do *Ostatniego dnia skazańca* z kolei nie wiąże się z rozważaniami literackimi; ma ona wartość samoistną, choć stowarzyszoną oczywiście z tematyką utworu, jako przejmujący protest przeciw karze śmierci.

Wiadomo też, że rozmaite przedmowy, których autorzy nie skupiali się na interpretowaniu swoich (pojedynczych) utworów, były cenione przede wszystkim jako ważne źródło informacji na temat świadomości teoretycznej, towarzyszącej formowaniu się i ewolucji gatunku powieściowego. Tu wymienić można choćby różnego rodzaju dyskursy prefacjalne (m.in. listy wstępne czy listy dedykacyjne[419]) pisane przez Waltera Scotta; proponowane w nich uzasadnienia jego własnej praktyki twórczej uznane wszak zostały za kanoniczne dla dziewiętnastowiecznej powieści historycznej.

Genette nie łączył „efektu Jupiena" z dyskursami tego rodzaju. Ostrzegając przed ryzykiem przeceniania, prezentowanych we wstępach czy posłowiach, autorskich komentarzy do konkretnych dzieł, uniknął nonszalanckiego nadużywania ogólnych kwantyfikacji. Niemalże powszechna do nich skłonność polega na ujmowaniu wszystkich dłuższych auktorialnych wypowiedzi perytekstualnych już to w kategoriach mistyfikacji, rozumianej jako gra egzystencjalna[420], już to na zrównaniu ich funkcji i statusu z tymi,

---

[418] Podobnie rzecz się ma z równie głośną – traktowaną jako ogólna deklaracja programowa, „wyznanie dążeń" (ze słynną definicją sztuki jako próby „oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu…"), które mogłoby z powodzeniem odnosić się do wszystkich dzieł J. Conrada – autorską przedmową do *Murzyna z załogi „Narcyza"* (przeł. B. Zieliński, [w:] *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1972, s. 9), dołączoną po raz pierwszy do wydania z 1914 r.), gdzie właściwie nie ma ani słowa o tej powieści.

[419] Zob. W. S c o t t, *Prefaces to the Waverley Novels*, Lincoln 1987.

[420] Za typowe dla modelowania wstępu jako mistyfikacji uznać można uwagi T. B o c h e ń s k i e g o z *Przedmowy* do książki *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja* (Łódź 1994, s. 3; podkr. D. Sz.): „W i ę k s z o ś ć przedmów zawiera mistyfikacyjne praktyki, przedstawiając to, co po nich następuje, jako inne niż jest w istocie". *Et sq.* – „Jak pisać przedmowę do książki również o mistyfikacji, gdy w s z e l k i e wstępy uważa się za mistyfikację?". Przy takim założeniu niepodobna nie wytropić owych mistyfikacyjnych praktyk w każdej wypowiedzi wstępnej. W przypadku analizowanych przez Bocheńskiego przedmów Witkacego do *622 upadków Bunga*, *Pożegnania jesieni* i *Nienasycenia* wywiązanie się z tego zadania nie wydaje się specjalnie trudne. Dotyczy to zwłaszcza pierwszej z nich, zredagowanej w 1919 r. (w związku z ówczesnymi planami wydania *Bunga*), czyli osiem lat po ukończeniu powieści, i podpisanej pseudonimem Genezyp Kapen. W tej krótkiej przedmowie rzeczywiście nie ma prawie żadnych rzetelnych informacji, mogących ukierunkować interpretację utworu. Poważna deklaracja, że autor dążył „tylko do tego, aby ukazać p o t w o r n o ś ć l u d z k i c h p r z e ż y ć na tle piękności natury" (S. I. W i t k i e w i c z, *Przedmowa*, [w:] *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta,* Warszawa 1972, s. 48; podkr. moje) zostaje właściwie unieważniona przez *quasi*-demaskatorski (autoironiczny?) gest wpisania powieści w nurt literatury rozrywkowej („kolejowej"). *Przedmowa* do *Bunga* jest zatem nie do końca wiarygodna (podobnie jak dopisane w 1919 r. i antydatowane na lata 1910–1911, *Zakończenie*) również jako świadectwo niekłamanego stosunku autora do wartości własnego młodzieńczego utworu. Za „inne niż jest w istocie" nie sposób natomiast z czystym sumieniem uznać tego, „co następuje" po *Przedmowie* do *Pożegnania jesieni* (chociaż i tu mamy pewien problem z datowaniem: pod tekstem powieści widnieje data 24. VIII. 1926; pod tekstem dyskursu wstępnego informacja, że został zredagowany 30. X. 1926, w jego tekście zaś Witkiewicz odżegnuje się od wszelkich aktualizacji i konkretnych odniesień historycznych – m.in. odniesień do wypadków marcowych z 1927 r.). Przedmowa ta nie jest autointerpretacją i w zasadzie nie zawiera zmistyfikowanych danych, które można by zakwestionować po konfrontacji z tekstem powieści. Demonstrowana przez Witkacego niechęć do prezentystyczno-uaktualniającego zawężania lektury nie musiała oznaczać radykalnego przekreślenia więzi z ówczesną rzeczywistością polityczną, społeczną i kulturową – „[t]rudno, żeby ktoś żyjący w pewnej atmosferze nie karmił się nią" pisał w *Przedmowie autora* do *Nienasycenia* (*Część pierwsza. Przebudzenie*,

które przysługują „wyzwolonym przedmowom" Kierkegaarda czy Lemowym „wstępom do nicości". W tym przypadku chodziłoby przede wszystkim o ich swoistą performatywność: o wytwarzanie przez nie, a nie tylko presuponowanie, tekstów – obiektów wstępowego komentarza, a zatem o eksponowanie ich kreatywno-mistyfikatorskich mocy niezależnie od tego, czy owe komentowane obiekty rzeczywiście istnieją, czy też nie istnieją. Teza (klisza?) o konstytutywnej roli aktu interpretacji w ustanawianiu i uposażaniu w określone własności jej przedmiotu wydaje się szczególnie predysponowana do tego, by za jej pomocą dyskredytować potencjał wszelkich autointerpretacji[421].

Warszawa 1957, s. 29). Mogło przecież przede wszystkim chodzić o to, by skierować uwagę odbiorcy ku szerszej problematyce historiozoficznej. Sprzeciw wobec tendencyjnej krytyki psycho-biograficznej nie był równoznaczny z deklaracją, że problematyka *Pożegnania jesieni* nie ma nic wspólnego z życiem twórcy i jego osobistym doświadczeniem. Zagadnieniu „stosunku życia prywatnego autora do jego pracy" poświęcona jest, niemal w całości, przedmowa do *Nienasycenia* (*ibidem*, s. 27), w której wykłada też Witkacy skróconą wersję swojej ogólnej teorii powieści, bezpardonowo rozprawia się z krytyką – szczególnie z recenzentami *Pożegnania jesieni* (zob. też *Powieść [Odpowiedź recenzentom „Pożegnania jesieni"]*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebr. i oprac. J. Degler, Warszawa 1976) – samym *Nienasyceniem* zaś w ogóle się nie zajmuje. A raczej: nie zajmuje się wprost, bo przecież m.in. umożliwia niewtajemniczonym czytelnikom rozpoznanie autorskich racji w tyradach powieściowego powieściopisarza Sturfana Abnola. Zatem i w tym przypadku trudno by było zarzucić autorowi dyskursu prefacjalnego, że fałszuje to, co „następuje" po nim. Pozostaje oczywiście bardziej złożony problem (szczegółowo zresztą roztrząsany i rozmaicie rozwiązywany przez witkacologów; zob. przede wszystkim: W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982 oraz drugie poprawione i rozszerzone wydanie tej książki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni (Studium z poetyki historycznej)*, Kraków 1996 – zwłaszcza *Rozdział I. „Powieść-worek": Miciński, Jaworski, Witkacy*) relacji między praktyką twórczą Witkacego i jego teoretycznymi poglądami na powieść, które zapewne wiele zawdzięczają tej praktyce (formuła „powieści-worka" jednoczy wirtualną i aktualną intencję autorską na poziomie kategorialnym), chociaż z pewnością dyskontowania porażki artystycznej nie można uznać za ich podstawową czy jedyną funkcję. Pozostaje też problem perspektywy metafizycznej powieści Witkacego – wywoływania za ich pośrednictwem lub niewywoływania „metafizycznego niepokoju" – oraz „szantażu metafizycznego", jakiemu autor poddawał odbiorców swoich dzieł (zob. T. Bocheński, *op. cit.*, s. 5, 124, 160–162 i inne) itp. Kwestie te jednak nie dotyczą pochopnego kwalifikowania wszelkich wypowiedzi prefacjalnych jako mistyfikacji.

[421] M. Stanisz (*op. cit.*, s. 26–27; wewnętrzne cytaty pochodzą z: M. Bogdanowska, *Komentarz i komentowanie. Zagadnienie konstrukcji tekstu*, Katowice 2003, s. 39, 87, 130) np. – zainspirowany rozmyślaniami S. Jaworskiego o możliwościach i ograniczeniach autointerpretacji (zob. *Piszę, więc jestem*, s. 75–78), których intencję jednak wypacza – słusznie zwraca uwagę, iż „[a]utor prefacji uobecnia nie tylko »wartości, które są preferowane w tekście«, nie tylko »dostarcza wzorców postępowania interpretacyjnego«, nie tylko »ukazuje sposób, w jaki można dotrzeć do sensu całości« czy też wybiera z bogactwa znaczeń utworu, hierarchizując ważność jego sensów. Czynności te zawsze są bowiem – motywowanym podmiotowo – wyborem z bogactwa znaczeń komentowanego tekstu. Prefacja nie wyczerpuje zatem pełni sensów utworu [podkr. moje], lecz zawiera to, co autor-przedmówca najbardziej chciałby z tej okazji powiedzieć". Jednakże wnioski, jakie badacz wyprowadza z tej obserwacji, wypływają chyba z lęku przed posądzeniem o naiwność i nadmierny entuzjazm wobec autorskich przedmów, które uczynił przedmiotem swoich dociekań. Tym bardziej, że jego dalsze wywody, tyczące autokomentarzy Mickiewicza czy Norwida, nie potwierdzają efektownie generalizującej – podkreślonej rozstrzelonym drukiem – formuły, w którą te wnioski ujął. O ile bowiem można się zgodzić, że (przynajmniej w niektórych przypadkach): „oddzielony od utworu autor nie tylko odtwarza i odkrywa sensy dzieła – on je również konstruuje; nie tylko biernie poddaje się tekstowi głównemu, ale także je przekształca", o tyle teza, iż „[w] tym sensie autor przedmowy dokonuje aktu „ponownego pisania" dzieła" jest dla mnie nie do przyjęcia. W związku z tym, przyznaję się samokrytycznie, że za efekciarskie uważam też zdanie, którym zakończyłam przed laty artykuł *Poetyka autokomentarza?* ([w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 161). Dzisiaj nie powiedziałabym już: „przez sam fakt, iż pisze nowy tekst – autokomentator przekreśla ten, o którym mówi". Podtrzymuję natomiast poprzedzające to zdanie stwierdzenia, że autokomentarz jako „wypowiedź po-wtórna kwestionuje samowystarczalność tekstu [komentowanego] i totalność wypowiedzi" oraz, że „[n]awet chcąc powiedzieć to samo, autokomentarz mówi coś, o czym milczy komentowane dzieło" (*ibidem*).

Jak pisarze komentujący własne utwory bronią się przed unieważnianiem tych działań? Z jednej strony mamy coś, co można uznać za grę, nieszczerą chyba zabawę własnym skrępowaniem czy zażenowaniem, które – w rozpowszechnionym mniemaniu – winno towarzyszyć wypowiadaniu się na temat własnej twórczości i własnej osoby.

Napisałem przedmowę – widzę siebie piszącego przedmowę, przedstawiam się sobie jako ten, który widzi siebie piszącego przedmowę, widzę siebie przedstawiającego się sobie... Ta nieskończona refleksja, ta autoreprezentacja w lustrze, ta reżyseria, ta komedia aktywności prefacjalnej [...] jest jedną z prawd przedmowy [...]. Ale ta autoreprezentacja jest także, w najwyższym stopniu taką, która przysługuje aktywności literackiej w ogóle[422].

Prowadzone w tym duchu rozważania puentuje Genette zaskakującą konkluzją: „przedmowa jest być może najbardziej typowo literacka spośród wszystkich literackich praktyk, bywa że w najlepszym, bywa że w najgorszym sensie, ale najczęściej w obydwu naraz"[423].

Z drugiej strony – w dyskursach autointerpretacyjnych widoczne są starania o zachowanie obiektywnego, bezosobowego tonu (wyrażające się niekiedy użyciem 3 osoby liczby pojedynczej typu: „autor sądzi, iż..." albo formy *pluralis modestiae*), co można uznać za znaczący moment ich retoryki. Autokomentarzom oczyszczonym z osobistego, autorskiego piętna łatwiej jest chyba – w domyślnym przekonaniu ich twórców – konkurować z cudzymi wypowiedziami krytycznymi. Łatwiej jest może zdjąć, z tak skonstruowanych wypowiedzi, *odium* czytelników profesjonalistów, związane z potocznie rozumianą intencyjnością i interpretacyjną uzurpacją tkwiącą w milczącej przesłance większości autorskich paratekstów: „ja wiem najlepiej, co chciałem powiedzieć w moim utworze i co w nim powiedziałem". Można chyba zaryzykować twierdzenie, że wewnętrzna orientacja zdecydowanej większości autograficznych wypowiedzi prefacjalnych jest orientacją apersonologiczną czy nawet depersonalizacyjną, w tym sensie, że budują one przede wszystkim obrazy autora w r o l i autora, a nie autora jako człowieka „z duszą, ciałem i losem". Nie ma w nich prawie wcale miejsca na przedstawianie innych jego ról życiowych – innych niż literackie terenów jego aktywności.

Autoprezentacje są na ogół ściśle sfunkcjonalizowane, nieomal techniczne. Dokonuje się ich zawsze ze względu na książkę – tę która stanowi ich aktualne uzasadnienie i inne, napisane wcześniej i dopiero planowane albo napisane przez kogoś innego. Jeżeli autoprezentacje są autoportretami, to mamy tu raczej do czynienia z autoportretem artysty przy pracy, w pracowni, często z tzw. autoportretem odwróconym (żeby nie było widać twarzy), niż w otoczeniu rodziny, przyjaciół czy na tle jakiegoś pejzażu. Jeżeli pojawiają się w nich pierwiastki autobiograficzne, to jest to autobiografizm punktowy, ściśle z książką zespolony – raczej biografia książki niż autora. Dotyczy ona tego, kiedy, gdzie, w jakich okolicznościach zrodził się jej pierwszy pomysł; kiedy, gdzie była pisana i ukończona; jak była pisana i dlaczego właśnie tak; kto (obecny i nieobecny), w jaki sposób i dlaczego wspierał pisarza lub go zniechęcał; z jakich źródeł, od kogo pisarz

[422] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 269.
[423] *Ibidem*, s. 270.

zasięgał potrzebnych informacji i ewentualnie tego, jak książka została przyjęta przez krytykę i przez zwykłych czytelników. Elementy autobiograficzne trafiają też nierzadko do wypowiedzi wstępnych na prawach przeczenia: to nie moje emocje, odczucia, poglądy, zachowania; to nie siebie przedstawiłam w osobie głównego bohatera itp. Rzadko czytamy w nich takie wyznania, jak np. to o poświęconej utworowi pasji i łzach, które André Gide – również broniący się przed traktowaniem protagonisty jako projekcji osoby twórcy – zamieścił w *Przedmowie* do *Immoralisty.*

Ciekawe, że taki zdepersonalizowany, zobiektywizowany ton usłyszeć można również w polskich przedmowach romantycznych. Mimo „zwrotu ekspresywistycznego"[424] definiującego świadomość twórców, autoportretom w nich ukazywanym bliżej było do ustalonego w tradycji oświeceniowej obrazu autora odseparowanego od własnej biografii – często nie zawierały one nawet tak okrojonych wizerunków. Radykalnego z nim zerwania dokonał bodaj tylko Słowacki, skupiający uwagę czytelników swoich prefacji (celowo pozbawionych jawnego elementu perswazyjno-retorycznego) na sobie samym jako twórczym podmiocie nieodłącznym od dzieła. Podstawowe reguły prefacjalnej retoryki konsekwentnie i twórczo wcielał w swoich przedmowach – stylizowanych na obiektywizm, a więc nastawionych na przedmiot, a nie podmiot autorski („ja" było w nich eksponowane bardzo subtelnie) oraz na czytelnika, co oczywiste z racji ich retoryczności – Adam Mickiewicz. Z retoryką oficjalności, a w konsekwencji bezosobowości, mamy też do czynienia w wypowiedziach prefacjalnych Norwida[425].

Jego przedmowy sprawiają wrażenie suchych, mało subiektywnych; są raczej odpersonalizowane, trzecioosobowe. Na pozór poeta nie skupiał w nich uwagi na samym sobie: rzadko używał zaimków osobowych, usuwał się w cień […]. Ale przecież pisał wyraźnie, że we własnych rozważaniach wprowadzających interesuje go odpowiedź na pytanie: „j a k? p o j m u j e p i s a r z w ł a s n ą s w o j ą p r z y t o m n o ś ć w z g l ę d e m c z a s u s w o j e g o i s k ł a d o w y c h ż y w i o ł ó w w g r ę w c h o d z ą c y c h"[426].

Rzecz jednak nadal dotyczy r o l i pisarza, a nie osoby w tę rolę się wcielającej.

---

[424] Zob. Ch. T a y l o r, *Zwrot ekspresywistyczny*, [w:] i d e m, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik Robson, Warszawa 2001.

[425] Zob. M. S t a n i s z, *op. cit.*, *passim*. „Norwid – pisze Stanisz (*ibidem*, s. 296–297) – podzielał romantyczną fascynację przedmowami. […] Co więcej, pisał przedmowy z pasją, regularnie, niemal przez całe życie, tak jakby jego dzieło stale domagało się autokomentarza, autorefleksji, autointerpretacji. […] Polecając swe dzieła czytelnikom, poeta nie unikał […] ani jasnych deklaracji dotyczących jego własnych intencji, ani formułowania postulatów – pod adresem literatury, czytelników, wydawców, a także – samego siebie. Norwidowska pasja programotwórcza świadczy między innymi o tym, że jako przedmówca spoglądał on na swe dzieła z zewnątrz, dopowiadając do utworów to, co wprawdzie tkwiło w nich immanentnie, ale w trakcie nieuważnej, opacznej (lub nie w pełni świadomej) lektury mogłoby pozostać niezauważone". Proponował zatem ich zdyscyplinowaną, racjonalną lekturę, starając się przy tym nie wyręczać czytelników, a raczej ich bez pochlebstw wychowywać i broniąc „ciemności" własnych tekstów (zob. *ibidem*, s. 301–306). W *Przedmowach romantyków* znaleźć można wiele bardzo ważnych informacji na temat ujawnionych przez omawianych autorów, czy rozpoznanych w dokonywanej przez nich autoanalizie, intencji semantycznych odnoszących się do poszczególnych dzieł i z nimi konfrontowanych. Cennym źródłem danych tego rodzaju jest też książka E. O w c z a r z, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym* (Toruń 1993).

[426] M. S t a n i s z, *op. cit.*, s. 303–304. Przywołana w cytacie wypowiedź Norwida pochodzi ze *Wstępu* do *Assunty.*

Te naprędce tutaj scharakteryzowane właściwości sporej liczby autorskich pery- i epitekstów, potwierdzone przez tradycję gatunku, mogą być jedynie świadectwem respektu dla jego niepisanych reguł, niezależnym od konceptualizacji ról podmiotu, autora czy osoby, zmiennych historycznie i kulturowo oraz od eksponowanych tutaj przeświadczeń o ułomności samorozumienia. Mogą być też pochodną ogólnej, indywidualnie albo konwencjonalnie motywowanej, niechęci do literackiego i przyliterackiego ekshibicjonizmu. O tym, który z tych czynników – gatunkowy czy, własny i/lub cudzy, przekonaniowy – decydował w konkretnych przedmowach o apersonologicznym wyborze, trudno jest się dowiedzieć, jeśli pisarze, opatrujący nimi swoje dzieła, nie uprawiają innych jeszcze, bardziej „intymistycznych" form wypowiedzi, nie udzielają wywiadów lub nie decydują się na udział w przeznaczonych do publikacji, rozbudowanych, rozmowach, które za cel miałyby eksplorację prywatnego życia twórców. Rozstrzygnięcie przynieść może bowiem ich porównanie. Chociaż – znacząca jest również sama rezygnacja z takich postaci autoprezentacyjnego dyskursu.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że proporcje treści przedmiotowych i podmiotowych zmieniają się wraz ze zmianą czasowej charakterystyki paratekstów. W przedmowach do reedycji znacznie oddalonych od I wydania – reedycji, jak powiada Genette, z pewnym akcentem testamentowym, uwidacznia się wyraźna ekspansja tłumionej wcześniej problematyki autobiograficznej czy szerzej personologicznej. Za szczególnie znamienny przykład tego procesu uważane są, napisane przez Louisa Aragona, przedmowy do czterdziestu dwóch tomów *Oeuvres romanesque croisées* Aragona i Elzy Triolet, ukazujących się w latach 1964–1974, których cel określił autor jako uniemożliwienie separacji ich dzieł po śmierci: „związek dzieł łączy nas na najlepsze i najgorsze" – wyznawał[427].

Wskazaną powyżej różnicę kształtu i funkcji wypowiedzi wstępnych, związaną z czasem ich powstania, doskonale uprzytomniają przedmowy autora do, dedykowanej Elzie Triolet, epistolarnej powieści Wiktora Szkłowskiego: *ZOO albo Listy nie o miłości.* Składają się one – wraz z dedykacją oraz wyjątkowo rozległym mottem, którym uczynił Szkłowski poemat prozą Wielimira Chlebnikowa, *Zwierzyniec* – na rozbudowany, prefacjalny aparat tej powieści, interesujący również ze względu na tryb informowania o autorskich intencjach – przede wszystkim kategorialnych – i motywach. Osobnym wstępem poprzedzony jest ponadto każdy z, tworzących powieść, trzydziestu listów. Drugi człon dedykacji, czyli nadanie nazwy, to ważny gest intertekstualnego odniesienia, nie tylko określający formę i, wbrew tytułowi, sugerujący tematykę utworu, lecz także ambitnie sytuujący go w znaczącym szeregu: „Książkę tę / Poświęcam Elzie Triolet / i nadaję książce imię / *Trzecia* Heloiza". Gest ten można potraktować jako wyraźną zapowiedź „gry z konwencjami – pozostającymi w stanie inercji, zautomatyzowanymi chwytami, które należało przywrócić do życia przez równoczesne wykorzystanie i wzięcie w nawias"[428].

---

[427] Zob. M. H i l s u m, *Les préfaces tardives d'Aragon pour les „Oeuvres romanesques croisées*, „Poétique" 1987, nr 69 (février).

[428] D. U l i c k a, *Przed-ponowoczesna powieść filologiczna*, [w:] e a d e m, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, Kraków 2007, s. 151.

ZOO... to utwór pod wieloma względami szczególny. Stanowi on modelowe wcielenie poglądów, wypracowanych przez Szkłowskiego na gruncie teoretycznym, a mimo to nie ma w sobie nic z doktrynerstwa czy laboratoryjnego chłodu, o jaki oskarżane są niekiedy podobne inkarnacje teorii. Wpisuje się w formułę „nieprzezroczystości" – autoteliczności literatury i jednocześnie podważa fundujące tę formułę zasady. Ilustruje, głoszone już w najwcześniejszych pracach autora, przekonanie o tym, iż wszelka sztuka jest nieuchronnie autotematyczna. Jest przykładem przewrotnego autotematyzmu – przykładem, w którym (mówiąc słowami Borysa Eichenbauma, streszczającego tezy rozprawy Szkłowskiego „*Tristram Shandy*" *Sterne'a i teoria powieści*) „motywacja ulega świadomej likwidacji, a to w celu obnażenia konstrukcji"[429].

Poprzedzające *ZOO...*, należące do jego ramy wydawniczej, przedmowy mają w tym obnażaniu konstrukcji stosunkowo niewielki udział – pomocniczy jedynie względem operacji dokonywanych w tekście właściwym. Rolę najbardziej, odnośnie do tej kwestii, znaczącą pełni *Przedmowa autora do pierwszego wydania,* datowana na 5 marca 1925, Berlin[430]. Co do pozostałych wypowiedzi prefacjalnych, to można przypuszczać, iż były one dołączane do późniejszych edycji, a w przedstawionym układzie pojawiły się dopiero w wydaniu czwartym[431].

Najmniej jasna jest sytuacja *Drugiej przedmowy do starej książki.* Miejsce i data powstania – Leningrad, 1924 rok – świadczą tu o jakichś zawirowaniach chronologicznych (druga przedmowa jest wcześniejsza od pierwszej) i topologicznych (wskazane miejsce nie odpowiada danym z biografii autora, ujawnionym w tekście głównym i w perytekstach). *Trzecia przedmowa*, napisana w Moskwie prawie czterdzieści lat później, jest uzupełniona dwoma *post-scriptami.* Przynajmniej to drugie zostało dodane po kolejnych dziesięciu latach. W incipicie tej przedmowy Szkłowski pisze: „Mam siedemdziesiąt lat"<192>; w *post-post-scriptum* natomiast: „Ala zmarła, a ja mam osiemdziesiąt lat"<193>. Ala jest adresatką większości listów i autorką (?) kilku z nich. 1965 to rok powstania *Czwartej przedmowy*, zakończonej słowami: „Książka, którą za chwilę przeczytacie, została napisana w Berlinie; u nas to jest jej czwarte wydanie" <194>.

Pierwsza przedmowa wypełnia na pozór wszystkie zwyczajowe zadania i formalne kryteria dyskursu prefacjalnego. Znajdujemy w niej informacje o genezie powieści; wyjaśnienie tytułu i podtytułu, a zarazem dookreślającego tytuł motta (którego autor stanie się później bohaterem jednego z listów); uzasadnienie epistolarnej formy oraz

---

[429] B. E i c h e n b a u m, *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, [w:] i d e m, *Szkice o prozie i poezji*, wyb. i przekł. L. Pszczołowska, R. Zimand, Warszawa 1973, s. 296. W rozprawie poświęconej *Życiu i myślom JWP...* Szkłowski podkreślał, iż jest to jedna z najbardziej typowych powieści w literaturze światowej właśnie z racji jej autotematyzmu.

[430] Ta data może być myląca. D. U l i c k a (*op. cit.*, s. 136, przypis 29) informuje, że tytuł *ZOO, czyli listy o miłości*, figurujący na berlińskim wydaniu z 1923 r. – czyli przypuszczalnie pierwszym – został w wydaniu leningradzkim (1929 r.) zmieniony na: *ZOO, czyli listy o miłości, albo trzecia Heloiza.* Ten gest może oznaczać wolę wzmocnienia intertekstualnego odniesienia, choć nie sprawia, że jego sensy stają się bardziej czytelne.

[431] Zob. W. S z k ł o w s k i, *ZOO albo listy nie o miłości*, przeł. M. B. Jagiełło, „Literatura na Świecie" 1986, nr 8. Przekładu dokonano prawdopodobnie na podstawie tego właśnie wydania (prawdopodobnie – ponieważ redakcja „Literatury na Świecie" nie miała wówczas zwyczaju dokładnie informować o źródłach tłumaczonych tekstów, a do oryginału nie udało mi się dotrzeć). Cytaty z *ZOO...* będę lokalizować w tekście głównym.

chwytów organizujących materiał, tzn. połączenia „linii miłosno-lirycznej i linii opisowej" w konstrukcji metaforycznej i wskazanie na „klasyczny kanon utworów erotycznych" jako źródło takiej konstrukcji, w której „sfera realna ustępuje sferze metaforycznej". Co do tytułu i motta, „»Zwierzyniec« (»ZOO«)" wybrał Szkłowski jako sposób na narzucenie szkicom „z rosyjskiego Berlina" jakiegoś wspólnego tematu. Tytuł ten „nie wiązał jednak poszczególnych elementów w całość" <191>. „ZOO" pojawia się jeszcze na moment tylko w dwóch listach: w *Liście piątym* (gdzie „zwierzyńce" to „maleńkie małe światki", które „budujemy między sobą a światem") jako skrzydło metafory, w *Liście szóstym* – w tej samej ostatecznie funkcji, choć wydaje się, że jego tematem są przykre wrażenia z wizyt w rzeczywistym berlińskim zwierzyńcu (tym samym, który przywoływał w swoim poemacie Chlebnikow). Do innych listów trafiają czasem – ni stąd, ni zowąd – jakieś zwierzęta. Być może rzutowanie tych metafor, odpowiednio zinterpretowanych, na całość utworu nie byłoby całkiem bezzasadne. Więcej poszlak przemawia jednak za uznaniem, że trud takiej interpretacji tytułu, by dałoby się mu przypisać jakieś funkcje scalające sensy utworu, poszedłby tu na marne.

W przedmowach drugiej, trzeciej i czwartej *ZOO...* przestaje być problemem natury technicznej. Mniej ważne jest w nich to, jak zostało „zrobione" – bardziej, kto i dlaczego (tak) je napisał. Okazuje się, że jest ono również ważnym fragmentem biografii. I nie chodzi jedynie o biografię twórczą. Przypomniany zostaje emigracyjny, „rosyjski" Berlin z początków lat dwudziestych: ślad politycznego „błędu", „zmylenia drogi", ale też – wraz ze związanym z nim, nie tylko miłosnym doświadczeniem – przedmiot tęsknoty. Oddalenie od okresu pobytu na emigracji powoduje przesunięcie akcentów. Zmienia się perspektywa konfrontacji „ówczesnego człowieka", człowieka z czasów powstania *ZOO...*, z człowiekiem dzisiejszym. Większy nacisk położony zostaje na poetycką autoprezentację aktualnego doświadczenia starzejącego się pisarza. W *Drugiej przedmowie do starej książki* czytamy:

> Dawno już przepadło to, co wyrwane z serca. Żal mi tamtej przeszłości: ówczesnego człowieka.
> Zostawiłem go (poprzedniego siebie) w tej książce, tak jak w starych powieściach zostawiano na bezludnej wyspie winnego marynarza <192>.

Trzecią przedmowę otwierają – jak pamiętamy – słowa:

> Mam siedemdziesiąt lat. Moja dusza leży przede mną.
> Wytarła się już na zgięciach.
> Niegdyś załamała ją tamta książka. Wygładziłem załamanie.
> Załamywały duszę śmierci przyjaciół. Wojna. Spory.
> Błędy. Krzywdy. Kino. I starość, która jednak nadeszła.
> Lżej mi, bo nie znam nowych miejsc, w których przebywasz, nie znam twoich nowych przyjaciół, starych drzew koło twojego młyna <192–193>.

Kończy ją, jedyny tutaj, zwrot do czytelników:

> Wyczytajmy z książki, jak z wody, na jakich wyżynach bywało serce, ile ocalało z przeszłości krwi i dumy, zwanych liryzmem <193>.

W przedmowach drugiej, trzeciej i czwartej zatarta zostaje granica między, ustanowioną w przedmowie pierwszej, literacką figurą „kochającego mężczyzny", głównego nadawcy listów tworzących epistolarną powieść, a podmiotem biograficznym. Temu samemu procesowi podlega, jak się zdaje, literacka figura adresatki listów, Ali – „kobiety, która nie ma dla niego czasu"<191>. Okazuje się ona zarazem adresatką dedykacji. W *P.S.* do *Trzeciej przedmowy* Szkłowski informuje: „Ala od paru dziesiątków lat jest francuską pisarką, rozsławioną swoją prozą i wierszami, jej poświęconymi" <193>. W *P.P.S.* dodaje, że zmarła, a on nie widział jeszcze jej grobu.

W *ZOO albo Listach nie o miłości* refleksji autotematycznej towarzyszy bezustanna osmotyczność fikcji i rzeczywistości. Nie wyróżnia to, rzecz jasna, szczególnie tego utworu spośród innych powieści autotematycznych, często uwikłanych w grę tego rodzaju. Wiele miejsca zajmują w nim anegdoty o autentycznych postaciach, o przyjaciołach i znajomych Szkłowskiego: Piotrze Bogatyriewie i Romanie Jakobsonie, Marku Chagallu i Iwanie Puni, Alieksieju Remizowie, Wielimirze Chlebnikowie, Andrieju Biełym, Borysie Pasternaku, Ilji Erenburgu. Często anegdoty stanowią element rozbudowanych literackich portretów artystów, zawierających znakomitą syntetyczną krytykę całej ich twórczości i pojedynczych dzieł. Pojawiają się tu też informacje o autentycznych pracach badawczych autora (np. o tym, jak jest zrobiony *Don Kichot*). Spostrzeżenia dotyczące cudzego pisarstwa wykorzystuje Szkłowski w funkcji pośredniego autokomentarza. Do *Listu piątego* włącza – według zapowiedzi w poprzedzającej go przedmowie-argumencie – „rozważania teoretyczne o roli wątków osobistych w sztuce" <208>.

> Nie wolno pisać książek po staremu [...].
>
> Wprowadziliśmy do naszej pracy element intymny, wymieniony z imienia i nazwiska – właśnie z potrzeby stworzenia nowej materii w sztuce. Salomon Kapłun w nowym opowiadaniu Riemizowa, Maria Fiodorowna Andriejewna w jego płaczu nad Błokiem – to wymóg formy literackiej [...].
>
> Ruchem konika szachowego przeciąłem Twoje życie, jak to było i jest – wiesz sama, ale trafisz, Alik, do mojej książki, jak Izaak na ołtarz ofiarny, rozpalony przez Abraama <210–211>.

W ten sposób po raz pierwszy dowiadujemy się z tekstu głównego, a nie z peritekstu, o książce, której Ala ma być (właściwie już jest) bohaterką. Wprowadzenie autentycznych postaci do własnej powieści, która zgodnie ze złożoną później deklaracją ma właśnie stanowić próbę przełamania tradycyjnych reguł gatunkowych, to jeden z wymogów nowej formy w sztuce. Na razie nie wiemy na pewno, że taką postacią jest również Ala, czyli Elza Triolet. Przecież także zapewnienia, iż przysługuje jej rzeczywisty, pozaliteracki byt – mistyfikatorskie „uwagi o wyjściu poza literaturę służą zazwyczaj jako uzasadnienie nowego chwytu literackiego"[432]. Taki charakter mają sugestie, że istnieją dwa różne teksty, co jest niemalże kanoniczną figurą autotematyzmu. Pierwszy tekst tworzy autentyczna, prowadzona na naszych oczach korespondencja; drugi – równolegle z nią tworzona epistolarna powieść. *List siedemnasty* otwiera wyznanie:

[432] W. S z k ł o w s k i, *Rozanow*, przeł. H. Chłystowski, „Literatura na Świecie" 1986, nr 8, s. 297.

Zaplątałem się zupełnie, Alu! Chodzi o to, że równocześnie z listami do Ciebie piszę książkę. I to, co w książce, absolutnie pomieszało mi się z tym, co w życiu [...]. Początek został zrobiony. Nikt nie może zmienić zakończenia. Tragiczny finał, minimum – złamane serce, zapowiedziany został przez powieść w listach <241–242>.

„To, co w książce" zostało zatem z góry określone przez wybór formy. Jeśli literacką formę nada się życiu, rozróżnienie między nimi może okazać się niemożliwe. W śródtekstowej *Przedmowie do listu dziewiętnastego*, którą uczynił Szkłowski osobnym rozdziałem powieści, napisał: „Za granicą musiałem się złamać i znalazłem sobie łamiącą miłość. Nie zwracałem uwagi na kobietę, od razu ustaliłem, że mnie nie kocha"<250>.

Świadectwa łamania reguł gatunku – w tym wypadku epistolarnej powieści (miłosnej?) – widoczne są tu na każdym kroku. Korespondencja protagonistów, tworząca w tradycyjnych formach tego typu charakterystyczne nieciągłe opowiadanie, nie pozwala tu na złożenie choćby szczątkowej (bo nie ona stanowi w nich dominantę, co nie znaczy, że nie można zrekonstruować następujących po sobie zdarzeń) fabuły: nie przejmuje zasadniczych funkcji narracyjnych. „Listy – nie są listami, lecz raczej niewielkimi poematami prozą"[433]. Kompozycja utworu jest wyraźnie naznaczona celową amorficznością.

„Powiedzcie, po diabła wam kompozycja?" – pytał prowokacyjnie Szkłowski, godząc się jednak na pewne ustępstwa: „No, skoro bez niej nie możecie, to proszę bardzo". Ale *ZOO* – powieść w listach, w sposób oczywisty afabularna, czyni tę grzeczność nienawykłemu do amorfii czytelnikowi tylko na pozór. Ciągłość romansu jest rujnowana za pomocą zabiegów graficznych – zamazywaniem części listów (opublikowanych wszakże), tych przede wszystkim, które miałyby służyć podtrzymaniu wątków, i opatrywaniem ich zakazem – „nie czytać!". Zdezorientowany odbiorca oczywiście czyta, starając się uporządkować zdarzenia w ciągi. Wysiłek ten jednak nie na wiele się zdaje […][434].

Z trzydziestego, ostatniego w *ZOO...*, ekspiacyjnego listu (*Podania do WCKW ZSRR*, zawierającego prośbę o zezwolenie na powrót do Rosji) dowiadujemy się, że adresatka listów nigdy nie istniała. Teraz okazuje się, że przedstawione w niej opisy, obrazy nie były metaforami miłości, jak nas nieustannie zapewniano. To miłość była metaforą, bowiem książka w istocie mówiła „o niezrozumieniu, o obcych ludziach, o obcej ziemi" <279>, o niemożności życia poza krajem. Kim jest autor tego listu-podania do Centralnego Komitetu Wykonawczego, składający w tak niekonwencjonalny, literacki sposób samokrytykę, piszący o swoim nierozerwalnym związku z „dzisiejszą Rosją", o tym, że na nowo stworzyła go Rewolucja? Figurą autora? Postacią literacką? Jeszcze jednym ironiczno-parodyjnym chwytem? Kim jest, skoro czwarta i ostatnia przedmowa do powieści powtarza w nie mniej literackim trybie samokrytyczne formuły wyrażone w tym liście właśnie?

---

[433] Ираклий Андроников, *Шкловский*, wstęp do: В. Шкловский, *Собрание сочинений*, Moskwa 1973, s. 11 (cyt. za: D. U l i c k a, *op. cit.*, s. 135). Można zaryzykować twierdzenie, że niewielkie poematy prozą przypominają też przedmowy do *ZOO...*

[434] D. U l i c k a, *op. cit.*, s. 151–152.

W *Liście dwudziestym drugim*, który wygląda jak wypisy z teoretycznych tekstów autora, mowa jest o dwóch koncepcjach sztuki. Wedle pierwszej sztukę można traktować jako okno na świat; wedle drugiej – akceptowanej przez Szkłowskiego – porównanie sztuki z oknem jest możliwe tylko wtedy, jeśli podstawą tego porównania uczyni się okno narysowane. Zawsze najistotniejszy będzie kształt tego rysunku. Literatura odsyła przede wszystkim do literatury i w ten sposób znaczy. List ten zawiera również znaczącą uwagę o spektaklu obejrzanym w jakimś czeskim teatrze rozrywkowym. W spektaklu tym „pod koniec programu pewien klown demonstruje raz jeszcze wszystkie numery, parodiując je i demaskując" <258–259>. Chciałoby się odczytać zakończenie *ZOO...* jako jeszcze jeden taki ironiczno-parodyjny numer. Tym bardziej, że parodia jest niewątpliwie centralną kategorią organizującą strukturę tej powieści. Obnażanie chwytów realizuje się w niej przede wszystkim przez demonstracyjne ich mnożenie. „Uniezwyklenie" polega tutaj m.in. na nieusuwalnych sprzecznościach między jawnymi wyjaśnieniami, dotyczącymi genezy utworu, jego tematu, kompozycji, rodzaju motywacji, statusu postaci itp. Odautorskie wypowiedzi poprzedzające tekst nie przyczyniają się do ich eliminacji.

Traktując (w przedmowie do pierwszego wydania *ZOO...*) tematyczny materiał swojej powieści jako „konwergencję chwytów", którą „z formalnego punktu widzenia" jest również (miłosne i nostalgiczno-patriotyczne) cierpienie[435] wpisuje się Szkłowski w apersonologiczny – i odpowiadający obiegowym wyobrażeniom o temperamencie formalisty – model dyskursów tego rodzaju. Eksponowanie własnej osoby i osobowych ról w następnych przedmowach można potraktować zarówno jako manifestację dystansu wobec głoszonych wcześniej przekonań, jak i jako inercyjne wypełnianie procedur przypisanych przez tradycję wypowiedziom prefacjalnym oddalonym w czasie od pierwodruku. Na decyzję o nadaniu im tak wyrazistego personalnego piętna miał też zapewne jakiś wpływ[436] autobiograficzny wymiar *ZOO...* Wyjaśnianie owej manifestacji dystansu do wyznawanej (niegdyś) teorii jedynie względami ideologiczno-asekuracyjnymi nie może być uznane za wystarczające. Ma ona zapewne motywacje bardziej indywidualne, wynikające z osobistego doświadczenia i gruntownej autorefleksji.

Proporcje treści przedmiotowych i podmiotowych w dyskursach prefacjalnych zależą zatem również od rodzaju komentowanych w nich tekstów. W przedmowach czy posłowiach do utworów jawnie czy kryptoautobiograficznych lub autoportretowych osoba twórcy często stanowi centrum zainteresowania, przynajmniej w tym aspekcie, w jakim za konieczne uważane jest wytłumaczenie się z tego rodzaju twórczości. Tutaj najczęściej mówi się o sensotwórczym, porządkującym, autopoznawczym, autokreacyjnym i autoterapeutycznym jego działaniu.

---

[435] Są to cytaty z hymnu OPOJAZ-u. Jeden z jego „kupletów" („И стрась с формальной точки зрения / есть конвергэнция приёмов") przywołuje Szkłowski, mówiąc o „literackiej inercji cierpienia" jako jednym z motywów *ZOO...* w szkicu *Как я пишу*, [w:] i d e m, *Гамбурский счёт. Статьи – Воспоминания – Эссэ*, Moskwa 1990, s. 425.

[436] Na pewno nie był to wpływ decydujący; por. wstępy Szkłowskiego do jego prac naukowych.

* * *

Przedmów do *ZOO, albo listów nie o miłości* nie można, mimo ich niekiedy zwodniczego tonu, nazwać mistyfikacjami w takim ujęciu, jakie proponuje Genette. Rzeczywiste chwyty mistyfikacyjne, stosunkowo częste – trzeba przyznać – w dyskursach prefacjalnych, nie muszą prowadzić do unieważnienia czy choćby tylko osłabienia ich eksplanacyjnej wartości. Wykorzystywanie charakterystycznej topiki z toposem skromności (afektowanej często) na czele, posługiwanie się (niekiedy przewrotne) taktyką *captatio benevolentiae*, skargi na rzekomy przymus redagowania przedmowy, demonstracje niechęci do wszelkich autokomentarzy i inne uniki, należą do stałego repertuaru retorycznego wypowiedzi tego typu. Zazwyczaj trzeba je traktować *cum grano salis*.

W przedmowie do *Le ressassement éternel* (z 1951 roku do dwóch tekstów z 1935 i 1936), w której po zacytowaniu Mallarmégo („Brzydzę się przedmowami pochodzącymi od samego autora, tym bardziej nie pochwalam atmosfery przedmowy dodanej przez kogoś innego. Mój drogi, prawdziwa książka obywa się bez prezentacji…") Blanchot przekonuje, że pisarz, który nie istnieje przed swoją książką, nie istnieje też po niej: „Jak zatem mógłby obejrzeć się na siebie (ach, winowajca Orfeusz), zwrócić się w stronę tego, co zamierzał wyprowadzić na światło dzienne, osądzić to, rozważyć, rozpoznać się w tym i, na koniec, uczynić się uprzywilejowanym czytelnikiem, naczelnym komentatorem albo po prostu gorliwym pomocnikiem, który podaje albo narzuca swoją interpretację, rozwiązuje zagadkę, wyzwala tajemnicę i autorytatywnie (bo przecież o autora tu chodzi) przerywa łańcuch hermeneutyczny, ponieważ uważa się za interpretatora wystarczającego, pierwszego i ostatniego? *Noli me legere…*". Jednakże, kontynuuje Blanchot, nawet Mallarmé, Kafka i Bataille komentowali na różne sposoby swoje dzieła. I – zgodnie z jego własnymi przykładami poręczania niekonsekwencji („Dobrze wiem, ale gdyby nawet") – wprowadza auktorialny komentarz do tekstu w ten sposób poprzedzonego wstępem[437].

Te spośród przedmów, które niewiele wnoszą do rozjaśnienia tekstu (pozornie tylko eskortowanego), bo służą raczej wykrętnej autoprezentacji twórcy w narzuconej jakoby roli piszącego przedmowę, nazwał Genette zwodniczymi. O nich można z czystym sumieniem powiedzieć, że są w jakimś sensie mistyfikacjami. Z pewnością na taką kwalifikację zasługują też autorskie wypowiedzi prefacjalne, w których – w celu przekonania wymagającego czytelnika o wysokiej wartości utworu – wykorzystuje się retorykę wmówienia. Deklaracja o wpisaniu drugiego, trzeciego itd., utajonego poziomu głębokich treści w tekst, którego sensy jawią się czytelnikom jako schematyczne, trywialne, obliczone na tani poklask, nie ma żadnej mocy sprawczej bez niezależnych od niej wykładników owych treści. Nie może być zatem tak, że jakaś powieść, na przykład, czytana wraz z autokomentarzami „to p a r a b o l a l o s u l u d z k i e g o, b e z n i c h – n i e s t e t y – o h y d n y p a s z k w i l"[438] (słowo „parabola" ma konotować w tym przypadku wartość dodatnią).

Uzależnienie skrajnie niekiedy rozbieżnych interpretacji i ocen pewnych utworów od rozmaitych autorskich paratekstów, a ściślej – od uwarunkowanych ideologicznie

[437] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 216. Zob. też cały, zatytułowany *Esquives* (czyli uniki), podrozdział części poświęconej przedmowom.

[438] T. S o b e c z k o, *Groteskowe ptaszysko*, „Więź" 1989, nr 11/12, s. 183; podkr. moje.

sposobów ich odczytywania i wyzyskiwania, świadczy o instrumentalnym traktowaniu antyintencyjnego dogmatu przez nowoczesną krytykę. Okazuje się, że w takich przypadkach intencja autora to nadal najbardziej poręczny argument za lub przeciw jakiemuś tekstowi.

Cytowana opinia dotyczy *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego i *Uwag autora do „Malowanego ptaka".* Tym, co najbardziej w niej zdumiewa, jest błoga nieświadomość albo cyniczne skrywanie procedur, które miałyby uwierzytelniać przedstawioną diagnozę, odwracającą w istocie ich porządek faktyczny. Paraboliczność powieści Kosińskiego jest bowiem tak wyraźnie – na mocy oczywistych konwencji – wpisana w jej strukturę, że dostrzeżenie tej intencji kategorialnej doskonale obywa się bez podpowiedzi zawartych w autokomentarzu. Droga do przypisania utworowi intencji paszkwilanckiej (bezintencjonalny paszkwil wydaje się niemożliwy do pomyślenia), prowadzi natomiast na obrzeża tekstu. Ale nawet tam niepodobna doszukać się śladów możliwej do zweryfikowania dokumentarności, a bez niej samo użycie nazwy paszkwil, który wymaga skonkretyzowanego odniesienia, traci rację bytu. Żeby te ślady wytropić i dotrzeć po nich do przedtekstowego obiektu „ohydnie" zniekształcającej go reprezentacji, tekst powieści nie wystarczy. Żeby nadać swemu rozpoznaniu znamiona wiarygodności, trzeba znaleźć odpowiednie autobiograficzne deklaracje autora i skonfrontować je z tekstem jego biografii s k o n s t r u o w a n e j p r z e z i n n y c h. Tylko w ten sposób można osiągnąć cel nadrzędny, czyli unieważnienie autokomentarzy bezpośrednio odnoszących się do *Malowanego ptaka.* Ich demaskacja, jak się zakłada, rozwieje performatywne złudzenie: zdemistyfikowana interpretacja autorska nie będzie już władna przemienić „paszkwilanckiej" i fałszywej autobiografii w wartościową „parabolę".

Różnorodne lektury *Malowanego ptaka*, utworu kontrowersyjnego, wyzwalającego skrajne reakcje czytelnicze – od autentycznego podziwu po bezwzględne potępienie – stanowią wyjątkowo wyraziste świadectwo rozmaitych sposobów wykorzystywania paratekstu nie tylko do rozumienia i czytania intencji, ale też do jawnego ich ustanawiania przez czytelników. Sposoby te nie są jednak całkowicie arbitralne; w dużym stopniu bowiem zależą od kształtu owego paratekstu.

Argument z *Uwag autora do „Malowanego ptaka"* i innych autorskich paratekstów

Inicjacyjno-edukacyjna parabola

Co decyduje o rozpoznaniu powieści Kosińskiego jako alegorii fabularnej czy paraboli? Zapowiedzi, że będziemy mieć do czynienia z taką formą, doszukać się można już w niekonwencjonalnym otwarciu narracji: pierwszoosobową, pamiętnikarską opowieść poprzedza, „wbrew tradycji gatunku", trzecioosobowy, zdystansowany, ekstradiegetyczny wstęp.

Ten początek, zarysowujący z perspektywy wszechwiedzącego narratora miejsce i czas akcji oraz prezentujący główne postaci, wygląda, jakby miał za zadanie wyrywać powieść z żywiołu autobiograficznego, zaprojektować jej uniwersalny wymiar, historię o samotnie wędrującym chłopcu przekształcić w przypowieść[439].

Przekształcenie to dokonuje się ostatecznie dzięki charakterystycznym dla jej konwencjonalnych postaci schematom, wyzyskanym w owej historii. Wpisuje się w nie przede wszystkim niedookreśloność tożsamości dziecięcego protagonisty. Wedle typowego dla narracji alegorycznych wzorca strukturalnego skonstruowana jest również fabuła – jej punkt wyjścia stanowi wysłanie bohatera w obcy świat, zaś poszczególne epizody to kolejne etapy wędrówki po tym świecie. Jest to schemat charakterystyczny szczególnie dla opowieści inicjacyjnych; sposób, w jaki Kosiński go wypełnia, pozwala uznać *Malowanego ptaka* za ich fantastyczną odmianę. Wędrówka czy raczej tułaczka bohatera odbywa się tu w niedookreślonej geograficznie przestrzeni (tereny położone na wschód od jakiegoś dużego wschodnioeuropejskiego miasta, pogranicze jako baśniowe *locus horridus* niemal pozbawione endemicznych właściwości), ale w wymiernym historycznie czasie (II wojna światowa).

Jednakże złowrogie znaki tego czasu, wyraźnie nazwanego w prologu powieści, pojawiają się w niej stosunkowo późno. Wpływ wojny – tej wojny – na okrutne doświadczenie chłopca jest w pewnym przynajmniej aspekcie marginalizowany, co stanowi ważny sygnał parabolicznej uniwersalizacji owego doświadczenia i jego warunków[440]. Wiele spośród aktów wszechobecnej przemocy, której poddawane jest dziecko jako jej ofiara, świadek i wreszcie – paradoksalnie – jako zakażony nienawiścią sprawca, mogłoby dokonać się również w innym miejscu i w innym czasie. Wszak nieufność i przemoc w stosunku do tych, którzy są postrzegani jako obcy, to odwieczne prawo organizujące życie każdej hermetycznej wspólnoty. Przedstawione w powieści kolektywne i jednostkowe lęki, obsesje, przesądy i wiary oraz zapłodnione nimi nieludzkie, zdawałoby się, czyny to, z jednej strony, kolejna symboliczna, a zarazem porażająca naturalistyczną dosłownością, ilustracja psychospołecznych mechanizmów stygmatyzacji, wykluczania i unicestwiania „malowanych ptaków" (mechanizmów przenikliwie analizowanych przez dwudziestowiecznych zwłaszcza filozofów, antropologów, socjologów). Z drugiej zaś strony – i tu zarysowuje się kolejne piętro parabolicznej intencji Kosińskiego – to jeszcze jedno *exemplum* uniwersalnego, archetypicznego piekła na ziemi.

Zło bowiem nie przychodzi z zewnątrz. Nie zostało narzucone tubylcom przez pochodzących z odległych krain najeźdźców, których obcość jest neutralizowana przez pewne zewnętrzne podobieństwo do pobratymców (kolor oczu i włosów) oraz przez fakt akceptowania poglądu o wcieleniu wszelkiej nikczemności w inność żydowską, a więc

[439] J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistgo*, Wrocław 2009, s. 282.

[440] Zob. J. Jarniewicz, *Wojna i nieobecność wojny w „Malowanym ptaku"*, [w:] *Jerzy Kosiński: być tu i tam. Materiały z konferencji naukowej: Jerzy Kosiński: Człowiek i dzieło na skrzyżowaniu kultur*. Łódź 8–10 maja 1995, red. A. Salska, G. Gazda, Warszawa 1997.

rozpoznaną i nazwaną. Zło nie mieści się również w ofiarniczej definicji „sprawiedliwego" poświęcenia obcego w imię ocalenia własnej zbiorowości. Nie jest wszakże zwrócone jedynie przeciw tej oswojonej już w roli źródła wszystkich nieszczęść, plag i katastrof sąsiedzkiej inności, usytuowanej nie wewnątrz, ale też nie całkiem na zewnątrz wspólnoty. Zło rządzi też publicznymi i prywatnymi relacjami w jej obrębie, określa stosunek ludzi do zwierząt, panuje wreszcie nad światem zwierzęcym.

Bez pomniejszania roli społecznej kategoryzacji zła, niewątpliwie najważniejszej w powieści, i względnie od niej niezawisłej kategoryzacji jednostkowej (okrucieństwa niektórych bohaterów niepodobna wytłumaczyć prawami kolektywnej mentalności i moralności), Kosiński podnosi je do rangi zasady kosmicznej. Konsekwencją takiej uniwersalizacji zła jest wszechobecność retoryki okrucieństwa, zbrodni, gwałtu, zniszczenia, nieustannej walki.

W parabolicznej wizji Kosińskiego granica między tym, co ludzkie i tym, co nieludzkie zostaje zatarta. Być może właśnie na jej płynność wskazuje tajemnicze motto powieści, sygnowane nazwiskiem Majakowskiego: „and only God, / omnipotent ineed, / knew they were mammals / of a different breed" (co Tomasz Mirkowicz tłumaczy dość swobodnie: „i tylko Bóg jeden, / w swoim pomyślunku, / wiedział, że to istoty / innego gatunku" <2>)[441]. W rzeczywistości, którą włada zło, antropomorfizacja przyrody musi mieć piętno tak samo złowieszcze, jak zoomorfizacja człowieka. Hybrydalną jedność tych dwóch światów podkreśla konstrukcja opowieści: zdarzenia, których bohaterami są zwierzęta, przedstawia Kosiński – w porządku symbolicznej prefiguracji lub repetycji – jako cykl sytuacyjnych analogii do tych, w których główne role odgrywają ludzie. Pełnią one zatem funkcję bądź to koszmarnego preludium do makabry, bądź makabrycznej kody do wcześniejszego koszmaru.

Bezpieczeństwu rzuconego w taki świat kilkuletniego chłopca zagrażają nie tylko ludzie i zwierzęta. Znalazłszy się w społeczności prymitywnej i przesądnej, dziecko chłonie jej pierwotny – przechowywany w ciągle powtarzanych opowieściach – strach przed upiorami, zmorami, strzygami i utopcami, przed pojawieniem się komety, zwiastującej wojnę, zarazę lub śmierć, przed rzucającymi urok wiedźmami. Zaczyna też podzielać obawy tej społeczności, że samo pozostaje w mocy złych duchów, czego widomym znakiem są jego czarne „uroczne" lub „cygańskie" oczy, budzące zabobonny lęk wieśniaków. Naiwna wiara dziecięcego bohatera w rzeczywiste istnienie tej mrocznej,

[441] J. K o s i n s k i, *The Painted Bird*, Boston 1976. Motto to przekład końcowego fragmentu wiersza pt. *Стихи о разнице вкусов*. W oryginale fragment ów brzmi następująco: „И знал лишь / бог седобородый, / что это – / животные разной породы". ([w:] В. Маяковский, *Навек любовью ранен*, Москва 1998); w tłumaczeniu A. Sterna (W. M a j a k o w s k i, *Liryka*, oprac. i wstęp S. Pollak, A. Stern, Warszawa 1965): „I tylko Bóg siwobrody / pamiętał, / że to / różnych gatunków / zwierzęta". Przywołanie wersów, którymi passus ten jest poprzedzony, niweczy jego tajemniczość. Nazwa *żywotnyje* odnosi się bowiem do dwu bohaterów utworu: konia i wielbłąda. Jej tłumaczenie angielskie i, zwłaszcza, to zaproponowane przez Mirkowicza (J. K o s i ń s k i, *Malowany ptak*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1990; cyfra w nawiasie oznacza numer strony, z której pochodzi cytat) – przypuszczalnie konsultowane z Kosińskim – omijając tę źródłową jednoznaczność uprawdopodobnia hipotezę, że zadaniem motta jest zwrócenie uwagi na więzi spajające świat ludzki i zwierzęcy. To znaczy, że autorską intencją nie była aktywizacja kontekstu całego wiersza.

niosącej zniszczenie, magiczno-demonicznej rzeczywistości i jej wpływ na ludzkie losy motywuje wprowadzenie, potęgującej symboliczną wymowę powieści, ludowo-baśniowej stylizacji[442].

Dzięki połączeniu baśniowości z drobiazgowymi opisami znachorskich praktyk służących leczeniu, odczynianiu uroków czy choćby obłaskawianiu ciemnych sił – opisami, które tę baśniowość zarazem wspomagają i zakłócają, bo niekiedy nazbyt przypominają dyskurs etnograficzny[443] – oraz z dominującym w utworze widowiskowym naturalizmem przedstawienia i interpretacji[444], wizja Kosińskiego nabiera znamion groteskowej antybaśni. Opowiada ona bowiem o inicjacji tak brutalnej, o doświadczeniu tak skrajnym, o próbach tak okrutnych, że – mimo całej serii cudownych ocaleń (zaczerpniętych z konwencji rządzącej baśniowymi fabułami) i szczęśliwego, wydawałoby się, zakończenia – nie sposób mówić tu ani o przewidzianym przez tę konwencję tryumfie dobra nad złem, ani o ostatecznym, choćby moralnym, zwycięstwie bohatera[445].

Najwcześniejsze wtajemniczenia (zrazu mieszczące się jeszcze w porządku raczej pogodnego *Entwicklungsroman*), jakich dostępuje dziecko, dotyczą nieznanego mu wcześniej świata natury. Zaprzyjaźnia się wtedy z domowymi i leśnymi zwierzętami. Dowiaduje się, jak strasznie może wyglądać ich śmierć, ale też, jak powstaje i rozwija się życie. Po utracie pierwszej opiekunki i dotychczasowego schronienia, chłopiec zostaje po raz pierwszy skonfrontowany z bezmyślnie okrutną miejscową społecznością; rozpoznaje grozę swojej sytuacji i już wtedy uprzytamnia sobie, że jest całkowicie samotny: zdany na własne siły, a zarazem całkowicie zależny od obcych, zazwyczaj wrogich mu ludzi.

Kolejny epizod związany z terminowaniem chłopca u znachorki to czas nieustannego obcowania z wszechobecną chorobą, bólem i nieuchronną – jak się przekonuje – śmiercią. Nieco później bohater poznaje inne tajemnice natury: instynkt równie potężny i wszechobecny jak śmierć, władający ludźmi tak samo jak zwierzętami. Akty seksualne, których dziecko jest mimowolnym świadkiem lub świadomym podglądaczem, wywołują w nim odruch repulsji. Większość z nich sprowadza się do animalistycznego zaspokojenia popędu; często towarzyszy im okrutna przemoc. Nie ma w nich nic wspólnego z miłością, wyglądają jak „bijatyka […] dzika jak buhaj dźgany ostrym kołkiem, brutalna,

---

[442] „W *Malowanym ptaku* Kosiński – pisze M. Janion (*Sam w ciemni*, [w:] e a d e m, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 201) – stworzył genialną stylizację ludowości wschodnioeuropejskiej, poleskiej, polsko-białoruskiej. Odpowiednio artystycznie użyta e t n o g r a f i a s t a ł a s i ę m a s k ą ś w i a t a, k t ó r y m w ł a d a z ł o".

[443] Zdaniem M. J a n i o n (zob. *op. cit.*, s. 200) wiedzę etnograficzną czerpał Kosiński przede wszystkim z dzieł H. Biegeleisena: *Lecznictwo ludu polskiego* i *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą.* Być może korzystał też z *Kultury ludowej Słowian* K. Moszyńskiego i *Ludu białoruskiego* M. Fedorowskiego.

[444] Chodzi tu m.in. o powtarzające się szczegółowe obrazy ciała poddawanego przemocy oraz ciała ułomnego, zniekształconego, krostowatego, pokrytego zaropiałymi ranami, strupami, ubrudzonego kałem, gnijącego i cuchnącego z jednej strony i przede wszystkim – o podwójny, biologiczno-społeczny determinizm w wyjaśnianiu reguł rządzących losem ludzkim.

[445] Takie rozumienie antybaśni nie mieści się w restrykcyjnym, i jedynym znanym mi, modelu tego gatunku, zaproponowanym przez S. L e m a (*Markiz w grafie*, „Teksty" 1979, nr 1). Do problemu tego powrócę w dalszej części rozważań.

cuchnąca, pełna potu" <161>. Tragiczny finał jedynej – spośród śledzonych przez chłopca – więzi erotycznej niewolnej od niezdarnej czułości, a zwłaszcza odrażająca, groteskowa zdrada, jakiej dopuściła się wobec niego przyjaciółka, która nad tkliwość i miłosne oddanie dziecka przedkłada kopulację z jurnym kozłem – przekonują je, że w świecie, w który zostało rzucone, nie ma miejsca na czułe uczucia.

O tym, że u kresu przedstawionej w opowieści edukacji chłopiec osiągnął, tak jak inni bohaterowie opowieści inicjacyjnych czy wychowawczych, drogo okupioną niezależność czy dojrzałość, świadczyć musi jedynie konieczność ostatecznego pogodzenia się „z faktem, że jest na świecie sam i od nikogo nie może oczekiwać pomocy" <223>.

Rangę tej przecież niezbyt odkrywczej konstatacji podnosi dziecięce „autorstwo" oraz rodzaj doświadczenia, które do niej doprowadziło. Dorośli wszakże – odpowiedzialni za kształt świata – zawiedli. Zawiodły też wszystkie podjęte przez chłopca próby oswojenia strasznej rzeczywistości poprzez wpisanie jej w jakiś organizujący, podsuwany przez nich, porządek symboliczny. Droga, którą bohater przebył w poszukiwaniu praw nią rządzących, wygląda w niektórych fragmentach jak skrzywione odbicie kolejnych etapów ewolucji kultury.

Nie pomogła chłopcu magia (reprezentująca tu stadium przedreligijne i przedcywilizacyjne), w której moc święcie wierzył, dopóki nie przekonał się na własnej skórze, że nie działają czary, mające go wybawić z jednej z licznych opresji. Kres ufności pokładanej w Bogu, a zwłaszcza w naiwnie interpretowanej katolickiej doktrynie odpustów, przyniósł… kloaczny dół. Wszak wrzucili tam chłopca, i to w dniu święta Bożego Ciała, członkowie wspólnoty chrześcijan – za profanację, jakiej rzekomo się dopuścił. Ale ta potworna kara w gruncie rzeczy spotkała go za inną zbrodnię: za to, że śmiał uzurpować sobie prawo przynależności do owej wspólnoty.

Jej plemiennej, prymitywnej, na poły pogańskiej mentalności nieobca była nie tylko deklarowana bojaźń boża, ale też lękliwa pokora wobec szatana. I chłopiec, po kolejnym bolesnym rozczarowaniu, posiadł wreszcie – w olśnieniu – tajemnicę „prawdziwych praw rządzących światem" <149–150>. Szatan objawił się mu jako jedyny władca, któremu warto służyć. Całe dotychczasowe doświadczenie dziecka przygotowywało tę iluminację: los sprzyja tylko tym jednostkom, grupom i narodom, które opowiedziały się po stronie zła; najpowszechniejszym wzorem, podług którego działają zwycięzcy, jest nienawiść; ona zapewnia przetrwanie. I była to bodaj najważniejsza lekcja spośród tych, które bohater *Malowanego ptaka* przyswoił sobie w latach nauki spędzonych na wschodnich kresach jakiegoś wschodnioeuropejskiego kraju.

Między jej pierwotnym źródłem, czyli lokalną *savoir narratif* społeczności, której na wpół wegetatywną egzystencję od całkowitego zezwierzęcenia ocalały jedynie opowieści o Bogu, diable, wiedźmach i upiorach, a schyłkowym produktem *grand récit du progrès*, poznanym przez chłopca dzięki następnym mentorom, a zarazem wybawicielom, niepodobna (przynajmniej w tym względzie) dostrzec jakiejś istotnej różnicy. Jakoż lekcje udzielane chłopcu przez czerwonoarmistów nie mogły – mimo nadziei, jakimi łudziły – podważyć przesłania wyczytanego przezeń z nauk wcześniejszych.

Ironiczny *Schelmenroman* w cieniu Zagłady

Okoliczności, w jakich do świata powieści wkraczają żołnierze sowieckiej armii, to wyraźne świadectwo jego historyczności[446]. Oczywiście nie pierwsze świadectwo – wcześniej (ale dopiero w siódmym rozdziale) zostali tam wprowadzeni partyzanci oraz Niemcy, co uczyniło sytuację bohatera, uważanego za Żyda lub Cygana, jeszcze bardziej dramatyczną. Paradoksalnie, to właśnie koszmar zgotowany tym narodom pod hitlerowską – czy, jak to precyzyjniej ujmuje Kosiński w paratekstach: „niemiecko-austriacką hitlerowską"[447] – okupacją, uwiarygodnia przetrwanie chłopca. Jego powieściowe cudowne ocalenia nie tłumaczą się jedynie przez odwołanie do konwencji baśni czy mitu. Schemat, według którego Kosiński ukształtował fikcyjne dzieje protagonisty *Malowanego ptaka*, ma podwójny rodowód. Z jednej strony składają się na to, stowarzyszone ze sobą pod pewnymi względami, konwencje baśni, powieści inicjacyjnej, wychowawczej czy – nieprzywoływanej tu jeszcze – pikareski[448]. Z drugiej strony, schemat ten odnaleźć

---

[446] Czerwonoarmiści pojawiają się w tym świecie dopiero pod koniec wojny. Chłopiec – o czym dowiadujemy się z fragmentu pełniącego funkcję prologu – trafił na Kresy we wrześniu 1939. Fakt, iż Kosiński nawet nie odnotował wcześniejszej obecności okupantów na tych terenach świadczyć może o takiej funkcjonalizacji tejże historyczności, która nie pozwoliłaby na geograficzną identyfikację przedstawionych wydarzeń.

[447] J. K o s i ń s k i, *Żadna religia nie jest wyspą,* przeł. P. Kołyszko, [w:] i d e m, *Przechodząc obok*, Warszawa 1994, s. 170.

[448] Z tą formą spokrewnia utwór nie tylko autobiograficzna stylizacja czy wręcz rola „pisarza" odgrywana przez bohatera-narratora (zob. A. R. H a z a s, *La novela picaresca*, Madrid 1990, s. 30), motyw wędrówki i doświadczeń zdobywanych w różnych środowiskach (zapadłe wsie, sowiecki pułk, sierociniec w wielkim mieście i wielkomiejski świat „ludzi ciemności"<225>, czyli społecznego marginesu) oraz „awanturnicza" fabuła, ale przede wszystkim szczególne cechy charakteryzujące tego bohatera, związane z jego plebejskością, nabytą (jeśli można tak powiedzieć) podczas tych wędrówek oraz problematyczność moralna przynajmniej niektórych popełnionych przezeń uczynków. Według W. S z k ł o w s k i e g o (*O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1964, t. 1, s. 295–296), przedstawiającego powieść pikarejską jako „układ […] obrazów rzeczywistości" prezentowanych „z punktu widzenia szalbierza" istotne jest właśnie to, że ów układ „często obchodzi się bez moralnej oceny postępków bohatera, znajdują one uzasadnienie w jego pragnieniu utrzymania się przy życiu". Cel chłopca jest podobny do tego, jaki przyświecał każdemu *picaro*: przetrwać za wszelką cenę. Na pikarejską strukturę *Malowanego ptaka* zwraca uwagę C. S. N e i l e (*Poetry after Auschwitz: Emotion and Culture in Fictional Representation of the Holocaust*), „Innovation: The European Journal of Social Science" 1997, iss. 4). Podkreśla jednak, że jej wyzyskiwaniu w opowieściach o holokaustowym dzieciństwie towarzyszy groteskowa (i, należałoby dodać, dramatyczna) dystorsja niektórych elementów. Dotyczy to z jednej strony, znamiennego dla źródłowych form pikareski obrazu zdrowia i energii społeczeństwa, którego tolerancja łagodziła wstrząs powodowany wprowadzaniem nowego porządku, przełamującego dotychczasowe bariery klasowe i zastępującego jego dawną hierarchiczną organizację; z drugiej zaś – lekkomyślności i beztroski takich protagonistów późnych powieści łotrzykowskich, jak np. Tom Jones czy Huckleberry Finn. Biorąc pod uwagę warunki, w których bohater *Malowanego ptaka* prowadzi swoją niebezpieczną grę o przetrwanie, należałoby dodać, że struktura tego utworu pod jednym przynajmniej względem przypomina raczej niemiecki niż hiszpański czy angielski wzorzec romansu łotrzykowskiego. Chodzi o *Przygody Simplicissimusa.* Do jego powstania przyczyniła się – zdaniem Z. Ż y g u l s k i e g o (*Schelmenroman*, przejrzała jj – J. Jabłkowska, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 682) „burzliwa, nieraz koszmarna atmosfera kraju ekonomicznie zupełnie zrujnowanego" podczas wojny trzydziestoletniej. H. J. Ch. Grimmelshausen „przedstawił niemieckiego łazika na tle wielkiej wojny […] i dał przy tym fascynujący, a zarazem niesamowity, obraz straszliwego zdziczenia obyczajów i głębokiego upadku, w jakim znalazły się Niemcy zniszczone zupełnie przez dziejowy kataklizm". Warto przypomnieć, że *Schelmenroman* (w kształcie nadanym przez Grimmelshausena) to jeden z podstawowych architekstów dla *Blaszanego bębenka* – innej pikarejskiej powieści, której fantazmatyczna akcja rozgrywa się w czasie II wojny światowej.

można w autentycznych świadectwach żydowskich ocaleńców. Potworna logika Zagłady sprawiła, że w niepowtarzalnych przecież losach wielu z tych, którzy przetrwali po „aryjskiej stronie" powtarza się ten sam wymuszony scenariusz: tułaczka, ciągłe zmiany kryjówek i zmiany tożsamości („konieczność nie-bycia sobą"[449]), przynoszące ratunek zbiegi okoliczności.

Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że scenariusz ten przypomina w zarysie znane z tradycji literackie modele fabularne. W wielu autobiograficznych zapisach holokaustowego dzieciństwa – zarówno powieściowych, jak i intencjonalnie dokumentarnych – można doszukać się, podobnie jak w *Malowanym ptaku*, analogii do rozmaitych postaci *Entwicklungsroman* (z zastrzeżeniem, że jedynie stosowna dla użycia tej nazwy rama modalna to sarkazm)[450]. Michał Głowiński zauważa, że „[w] relacjach o przeżyciach dzieci w czasie Zagłady" pojawiają się też właściwości charakterystyczne dla wątku pikarejskiego: „autorzy […] podkreślają to, że nawet w najbardziej makabrycznych i najgroźniejszych sytuacjach mają tyle energii, inteligencji, a także – przynajmniej niektórzy – sprawności fizycznej, by wyjść cało z kolejnej opresji, która mogłaby zakończyć się śmiercią"[451].

Dramatyczne losy i cudowne ocalenia bohatera *Malowanego ptaka* wpisują się przeto w dwa odmienne, ale wzajemnie uwikłane porządki. W porządku baśniowo-symbolicznym ów bohater to dziecko mityczne czy archetypiczne: bezbronne, a zarazem dysponujące niezwykłą, nie z niego pochodzącą mocą, która pozwala mu sprostać wszystkim przeciwnościom; słabe, a jednocześnie budzące lęk; poniewierane, bite, torturowane, ale nie dające się unicestwić. Niemal wszystko to, co przynosi mu ratunek, pojawia się albo – nie wiadomo jak – w przerwach między poszczególnymi epizodami, albo, gdy jest bezpośrednio przedstawione, jako *deus ex machina.* Te same zdarzenia można w drugim porządku, świadczącym o zakotwiczeniu fabuły powieści w historii, interpretować jako rezultat niewytłumaczalnego kaprysu kata czy splotu szczęśliwego przypadku i zwycięskiego instynktu życia, podpowiadającego chłopcu, jak ujść śmiertelnego niebezpieczeństwa.

Czy doszukiwanie się podobieństw między losem tego powieściowego dziecka a doświadczeniami rzeczywistych ocaleńców z Zagłady nie jest jednak nadużyciem? Czy *Malowany ptak*, nie będący oczywiście autobiograficznym świadectwem, należy do literatury Holokaustu jako próba fikcjonalnej reprezentacji jego doświadczenia? Wiadomo, że głosy w tej sprawie są podzielone[452].

---

[449] Zob. M. Głowiński, *O konieczności nie-bycia sobą*, „Teksty Drugie" 2006, z. 1/2.

[450] M. Głowiński (*op. cit.*, s. 323) określił tę analogię jako „osobliwą, perwersyjną wręcz", ale jej nie zakwestionował. A. Heller w eseju pt. *Los odzyskany* (przeł. J. Goszczyńska, „Gazeta Wyborcza" 125 (4639), 29–30 maja 2004, s. 13), poświęconym dziełu I. Kertésza, napisała: „»Los utracony«, rzecz oparta na jego doświadczeniach obozowych, jest […] w pewnym sensie powieścią wychowawczą, w której obóz koncentracyjny staje się dla młodego bohatera internatem. A takich lekcji się nie zapomina. Tak czułej opieki wychowawców również". Por. A. Morawiec, *„…W tym pięknym obozie koncentracyjnym" (Bildungsroman Imre Kertésza)*, „Akcent" 2002, nr 4.

[451] M. Głowiński, *op. cit.*, s. 324. O „sowizdrzalskim stylu książki Kertésza *Los utracony*" wspomina M. Swat-Pawlicka w artykule *Z inkubatora systemu. Casus muzułmana w systemie koncentracyjnym* („Teksty Drugie" 2004, z. 5, s. 77).

[452] Do swoich rozważań na temat doświadczenia Zagłady z perspektywy dziecka włączyła *Malowanego ptaka* J. Kowalska-Leder (*op. cit.*, s. 281–286), próbując wyjaśnić, na czym polega autobiografizm powieści i porównując ją z literaturą dokumentu osobistego tworzoną przez inne dzieci Holokaustu.

Na to, że niewątpliwie paraboliczna, otwarta na uniwersalizację, opowieść Kosińskiego dotyczy przede wszystkim losu Żydów, że Żyd nie jest w niej tylko uniwersalną figurą obcego, a zatem, że jej protagonista to dziecko żydowskie, wskazuje p o s z l a k a tytułowa. Za prawdopodobne można bowiem uznać, że jakieś znaczenie dla obsadzenia obrazu pomalowanego (*painted*) ptaka w roli centralnej metafory powieści miał intertekst biblijny[453]. Dokładnie – aluzja do (albo reminiscencja z) fragmentu 12, 9 *Księgi Jeremiasza*, w którym pstrym ptakiem nazwany zostaje lud Izraela[454].

Czy moje dziedzictwo jest pstrym ptakiem,
nad którym krążą dokoła ptaki drapieżne?
Chodźcie, zgromadźcie wszystkie zwierzęta polne,
Przyprowadźcie, by je pożarły[455].

Jednakże w tekście powieści nie ma informacji (i jest to nieobecność bezspornie celowa) o żydowskim pochodzeniu bohatera. Nie dostarczają ich dane o zdarzeniach należących do *Vorgeschichte* powieści. Nie zdradzają bohatera ani żadne oznaki więzi z żydowskim obyczajem i religią – nic nie wskazuje też na to, by był obarczony stygmatem obrzezania (co chcą sprawdzić dręczące chłopca wiejskie wyrostki) – ani żydowski akcent czy język, chociaż odmienność tego, jakim się posługiwał od śpiewnej mowy wieśniaków, pozostaje oczywiście znakiem znaczącej różnicy w planie symbolicznym. Późniejsza niemota bohatera jest przedstawiona jako autentyczny efekt traumy – czegoś, czego nie sposób wypowiedzieć; nie stanowi maski chroniącej przed zdemaskowaniem[456]. Wyłączną, lecz wystarczającą podstawę identyfikacji chłopca jako Żyda lub, co ważne, Cygana, stanowi dla chłopów „zły" wygląd.

[453] W żadnym ze znanych mi autorskich paratekstów nie znalazłam potwierdzenia tej hipotezy. W autokomentarzu epitekstualnym z 1976 r. (*Posłowie do wydania: Jerzy Kosinski, „The Painted Bird", Bantam Books, New York, (w dziesiątą rocznicę wydania, 1976)*, [w:] *Przechodząc obok*, s. 205), Kosiński ujawnia, że źródłem inspiracji były dla niego *Ptaki* Arystofanesa. Szczególnie odpowiadało mu „wprowadzenie ptaków jako symboli", które skojarzył „z wiejskim obyczajem zapamiętanym z dzieciństwa" dotyczącym ich malowania, oraz możliwość rezygnacji z „ograniczeń, które narzuca opis historyczny". Postanowił zatem, że tak jak Arystofanes umieści swoją „opowieść w mitycznej krainie, w bezczasie powieściowej teraźniejszości, nie określonej geograficznie ani historycznie. Powieść będzie zatytułowana *Malowany ptak*".

[454] Obraz ten pojawia się w mowie Jahwe lamentującego nad spustoszeniem Judy przez armie najeźdźców z tradycyjnie wrogich jej krajów – m.in. Moab, Ammon i Edom. Za jedną z najważniejszych przyczyn owej wrogości uznaje się religijną i kulturową odrębność Izraelitów; jaskrawe różnice dzielące ich od sąsiadów.

[455] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, przeł. ks. L. Stachowiak, Poznań–Warszawa 1982. W opracowaniu najpopularniejszym w angielskim kręgu językowym (*The Bible: King James Version*; korzystałam z tekstu dostępnego *on-line*: http://www.plainbible.com/jeremiah.htm) cały ten fragment ma postać zdania twierdzącego: „Mine heritage is unto me as a speckled bird, the birds round about are against her; come ye, assemble all the beasts of the field, come to devour".

[456] Być może motywem takich właśnie autorskich wyborów co do języka, mowy i jej braku była i tu (bo przypadków tego rodzaju jest w powieści więcej) chęć przenicowania skojarzeń opartych na sytuacjach najbardziej typowych. Posługiwanie się językiem wyszukanym, inteligenckim, nazbyt poprawnym, bywało jednak w pewnych okolicznościach – wtedy np., gdy ukrywający się po aryjskiej stronie Żydzi odgrywali role wieśniaków przed tymiż wieśniakami – równie niebezpieczne i, w związku z tym, wymagające całkowitego zamilknięcia, jak akcent bądź nieznajomość polszczyzny. Zob. np. I. F i n k, *Podróż*, Londyn 1990. M. G ł o w i ń s k i (*Czarne sezony*, Warszawa 1998, s. 98) wspomina, że przyczyną groźnego rozpoznania jako Żyda, mogło być nawet użycie w obecności polskich dzieci, niewinnego, ale obco brzmiącego „wyrazu «archipelag»". Tylko na tej podstawie jeden z wychowanków sierocińca, w którym autor był ukrywany, orzeka „On jest Żydem, bo mówi po żydowsku".

Wydaje się, że ciemnymi wieśniakami kieruje to samo, niekoniecznie uświadomione, przeświadczenie, które zainspirowało, roszczące sobie pretensje do naukowości i sankcjonujące biowładzę, teorie rasistowskie: człowieka nieodwołalnie definiują, również charakterologicznie, dziedziczone determinanty natury cielesnej, zakorzenione we wspólnocie krwi. To one przede wszystkim, a nie pochodna od nich, przez nie określona (albo – w interpretacji negatywnej – skażona) kultura, fundują raz na zawsze tożsamość jednostki stanowiącej element pewnej zbiorowości; wytyczają nieprzekraczalne granice między „my" i „oni". Władza orzekania o tym, kim dany człowiek jest (tzn. jakiej jest krwi – naszej czy obcej) przysługuje innym, nigdy jemu samemu, co znaczy, że racji bytu nie mają tu samookreślenia, niepotwierdzone cudzym werdyktem.

Chłopiec, natychmiast spostrzegający dzielące go od nowego otoczenia różnice biologiczne oraz kulturowe i cywilizacyjne – co ocala go przed uznaniem świata, w którym się znalazł za normalny, ale też utrudnia przystosowanie – zdaje się zrazu na te uprzedmiotowiające go orzeczenia, chociaż wszystko wskazuje na to, że nazwy Żyd czy Cygan niewiele mu mówią. Zdaje się na nie, bo nie ma wyboru. Jest, po pierwsze, za mały, by posiadać lub budować jakąś samowiedzę opartą na przesłankach bardziej zindywidualizowanych i solidniejszych niż te, widoczne gołym okiem, różnice. Po wtóre zaś dlatego, że nawet gdyby wiedział, że przypisywana mu tożsamość „rasowa" nie jest tą, z którą został związany przez swoje narodziny, dla jego prześladowców nie miałoby to żadnego znaczenia. Pozostają mu zatem ciągłe, obsesyjnie nawracające rozmyślania o źródłach i konsekwencjach własnego i cudzego „złego" wyglądu oraz marzenia, takie na przykład, jak to o wynalezieniu zapalnika „dla ludzi, który po odpaleniu zmieniałby im odcień skóry oraz barwę oczu i włosów" <90>.

Jak malowane ptaki z okrutnych rytuałów odprawianych przez Lecha, chłopiec przez długi czas garnie się do stada. Jest dzieckiem, więc przynajmniej niektóre formy życia tubylców i właściwe im sposoby organizowania świata znaczeń przyswaja sobie niemal bezwiednie. Podejmuje też świadome próby upodobnienia się do wieśniaków, ucząc się ich języka czy raczej dialektu, co jest zresztą elementarnym warunkiem komunikacji z nimi, pracując jak oni i żarliwie uczestnicząc w spajających miejscową społeczność praktykach religijnych. Jednakże – jak powiada Zygmunt Bauman wykorzystujący do charakterystyki „naturalnego" tubylczego losu Heideggerowskie pojęcia „usytuowania" i „nastrojenia" –

[o]sobliwość sytuacji obcego w zestawieniu z tubylcami nie ogranicza się do nieodpowiedniego „nastrojenia" i związanego z nim braku należnej wiedzy i umiejętności. Osobliwości tej nie można usunąć za pomocą studiów i treningu: wszelkie po temu próby okażą się daremne. Wiedza tak dobrze obsługująca życiowe funkcje tubylców może okazać się bezużyteczna dla obcych, nawet jeśli (czy: szczególnie jeśli) świadomie się do niej garną i gorliwie ją przyswajają. Wbrew pozorom, to nie brak wiedzy tubylczej czyni przybysza obcym; to raczej *niespójna modalność egzystencjalna* obcego, fakt, że nie jest on ani „w środku", ani całkowicie „na zewnątrz" grupy, ani „przyjacielem" ani zdecydowanie „wrogiem", ani przyjętym ani bez reszty odrzuconym, definiuje wiedzę tubylczą jako z zasady dlań nieprzyswajalną[457].

[457] Z. B a u m a n, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman. Przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995, s. 109–110.

Nie tylko chłopiec musi pozostać obcym dla tubylców, ale też tubylcy nie przestaną być obcy dla niego. Ich przedstawiony w powieści obraz, jest – mimo umyślnych prób upodobnienia czy dostrojenia się bohatera do wieśniaków i mimo wpływów, którym ulega nieświadomie – rezultatem pełnego niechęci spojrzenia „z zewnątrz".

Upodobnienie to nie ma dla chłopca znaczenia tak dramatycznego, jak dla wielu ukrywających się po aryjskiej stronie dzieci żydowskich, mających świadomość symulacji i nieustannego zagrożenia demaskacją; nie prowadzi do dramatu tożsamości związanego z procesami obronnego wypierania się siebie. Jakoż trudno mówić o „dorastaniu do nie-bycia sobą"[458], gdy przy dorastającym nie ma nikogo, kto mógłby go poinstruować, na czym miałoby polegać bycie sobą, rozumiane tu jako naturalna wolność uzewnętrzniania swojej przynależności do określonej wspólnoty etnicznej. Dowiedziawszy się, że bycie Żydem czy Cyganem jest nierozerwalnie sprzężone z groźbą utraty życia, chłopiec przekonuje się tylko, iż nie wolno mu godzić się na taką kwalifikację. Znacznie bardziej niebezpieczne dla jego tożsamości, jest niemal instynktowne poddawanie się prawom mimikry w sferze mentalnej. Chodzi przede wszystkim o powstałe pod wpływem cudzego osądu autocharakterystyki i zarażenie złem.

Brak danych o narodowości bohatera i niemal niewidoczność wojny w większości epizodów powieści, umieszczenie w centrum uwagi dramatu rozgrywającego się między chłopcem a tubylcami, nie oznacza, że w ogóle nie dotyka ona problemu nazistowskiego ludobójstwa. Przeciwnie – te spośród nich, w których bohater styka się bezpośrednio lub pośrednio z rzeczywistością Zagłady (skazany, jak autentyczni świadkowie, na fragmentaryzację jej obrazu) odgrywają w *Malowanym ptaku* niezwykle ważną rolę[459]. Zważywszy na szczególny w przypadku tego Wydarzenia status rzeczywistego świadectwa, przysługującego jedynie tym, którzy nie mogli go dać – „świadkom integralnym", czyli martwym, albo „muzumułmanom"[460] – trzeba odnotować, że Kosiński nie uczynił swego bohatera świadkiem Zagłady nawet w znacznie mniej rygorystycznym rozumieniu. Chłopiec nie był więźniem obozu śmierci, nie znał getta, nie widział masowych egzekucji. Tym, czego miał boleśnie doświadczać jest raczej wiedza, że Zagłada się dokonuje, dostarczana przez tych, którzy widzieli i słyszeli. Opowiadając o tym doświadczeniu, narrator przywołuje przede wszystkim jej czytelne znaki-reprezentacje (pociągi zmierzające do obozów śmierci) czy ślady po tych, którzy „skakali z pociągów" – „podłużne kupki czarnych popiołów i zwęglonych kości, połamanych i wdeptanych w żwir" <99>.

---

[458] Zob. M. G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 323.

[459] Por. J. J a r n i e w i c z (*op. cit.*, s. 121), który po przywołaniu stanowiska H. Grynberga (*A New Look at „The Painted Bird"*, „TO BE. Polish American Academic Quarterly" 1995, no 5/6), kwestionującego „zasadność wszelkich prób nazwania *Malowanego ptaka* klasycznym tytułem literatury holocaustu" – z tym stanowiskiem niepodobna się nie zgodzić – stwierdza: „Rzeczywiście, jeśli można mówić o nieobecności wojny, to nieobecność holocaustu jest tym bardziej widoczna". To twierdzenie, mimo zastrzeżeń Jarniewicza, że powieść jednak dotyczy tego tematu, budzi zasadnicze wątpliwości.

[460] Ten, kto – wedle znanej formuły P. L e v i e g o (*Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007, s. 100) – „zszedł na dno, kto nie uniknął wzroku Meduzy [albo: w bardziej rozpowszechnionym tłumaczeniu – „ujrzał Gorgonę"], ten nie powrócił by dać świadectwo, albo powrócił niemy". Zob. też G. A g a m b e n, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.

Temat Zagłady pojawia się stosunkowo późno[461]. Najpierw wprowadza Kosiński – na prawach prefiguracji – „nośne, metaforyczne przywołania nie nazwanego, anonimowego świata holocaustu"[462]. Niemcy, jak już wspominałam, wkraczają na scenę przedstawionego w powieści teatru okrucieństwa dopiero w jej siódmym rozdziale, kiedy to „cygański przybłęda" zostaje oddany w ich ręce z polecenia partyzantów. Ale „starszawy" niemiecki żołnierz nie wykonuje rozkazu, pozoruje egzekucję, a chłopcu pozwala uciec. Darowaniem życia kończy się też drugie bezpośrednie zetknięcie chłopca z okupantami. Konfrontacja tych, doświadczonych na własnej skórze, jednostkowych aktów łaski z uzyskaną od chłopów wiedzą o tym, co u kresu koszmarnej podróży bydlęcymi wagonami nieuchronnie czeka Żydów i Cyganów, służy m.in. uwypukleniu absolutnej przygodności i jednocześnie cudowności jego ocalenia.

Gdyby Kosiński tytułował kolejne części *Malowanego ptaka*, rozdziałowi dziewiątemu, w którym bodaj najwyraźniej uwidacznia się konkretne tło historyczne, mógłby nadać nazwę pożyczoną z *Medalionów.* Dla wszystkich niemal powieściowych sytuacji i wydarzeń rozgrywających się „przy torze kolejowym" można znaleźć analogie w doświadczonych i zaświadczonych dziejach ocaleńców i relacjach świadków Zagłady[463]. Znalazłszy się pośród jej zastraszonych, obojętnych albo wrogich ofiarom obserwatorów, chłopiec przejmuje częściowo ich punkt widzenia, zachowując jednak świadomość, że w każdej chwili może zostać obsadzony w roli jednej z nich. Ta podwójna optyka[464] sprawia, że widzi więcej niż jego towarzysze. To, co rejestruje, układa się w potworny obraz podglebia Holokaustu, sprzyjającego sprawnemu wykonaniu obłąkańczego planu *Endlösung*. Jego podłożem, „skałą macierzystą", jest zło, przedstawiane w powieści, że powtórzę, jako elementarna forma wszelkiego życia.

Wieśniacy machają „wesoło do maszynisty, palacza i nielicznych strażników" <96> pociągów wiozących Żydów na śmierć i z „ciekawością" wsłuchują się „w dziwny szum ludzkiej ciżby, ni to jęki, ni krzyki, ni śpiew" – w ów, znany z wiersza Szymborskiej *Jeszcze*, „transport wołań". W poszukiwaniu łupów tubylcy wyprawiają się „na tory", a tam „pośpiesznie", ale i „ostrożnie, aby nie zbrukać sobie rąk skażoną krwią niechrzczonych", odzierają „z odzieży i butów" znajdowane przy nasypie kolejowym, okaleczone zwłoki tych, którzy próbowali uciec z transportu; rozrywają „podszewki ubrań", by znaleźć ukryte kosztowności; kłócą się i walczą „o zdobycz" <97>. Pokornie poddają się niemieckim rozporządzeniom o odstawianiu rannych uciekinierów na posterunek żandarmerii. I nie widzą w tym nic niestosownego. Wszak rozgrzesza ich znane powszechnie i jeszcze do dziś gdzieniegdzie przywoływane przeświadczenie o odpowiedzialności Żydów za śmierć

[461] Na uwagę zasługuje jego centralne usytuowanie w powieści: w tekście podzielonym na dwadzieścia rozdziałów, Zagłady dotyczą niemal w całości rozdziały siódmy, ósmy i dziewiąty.

[462] J. J a r n i e w i c z, *op. cit.*, s. 113–114.

[463] Zob. J. J e d l i c k i, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978 oraz [w:] *Złe urodzenie czyli o doświadczeniu historycznym. Scripta i postscripta*, Londyn–Warszawa 1993.

[464] Podwójność, dwuznaczność to właściwości wszelkiej mimikry jako „prawie tego samego, a l e n i e c a ł k i e m ". Zob. H. B h a b h a, *Mimikra i ludzie. Dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie" 2008, nr 2, *passim.*

Chrystusa, możliwe do rozpoznania jako ludowa wersja – dalekie, złowróżbne echo – tego, co bywa eufemistycznie nazywane chrześcijańskim antyjudaizmem teologicznym.

Wspomniana przeze mnie wcześniej bezwiedna czy instynktowna mimikra mentalna, od której w dużej mierze zależało przetrwanie bohatera w grupie myślącej w taki właśnie sposób, objawia się np. w komentarzu zamykającym epizod poświęcony znalezionemu przy torze, umierającemu żydowskiemu dziecku. Jego sytuacja synekdochicznie reprezentuje w powieści jeden z najistotniejszych aspektów doświadczenia Holokaustu. Chodzi tu o radykalną samotność ginących, o ich dojmujące poczucie opuszczenia, odrzucenia przez nieżydowskich (współ)obywateli okupowanych przez nazistów państw. Niektórym z owych (współ)obywateli za usprawiedliwienie takiej postawy, ze zrozumieniem przyjmowane przez protagonistę powieści, wystarczała troska o siebie i własną społeczność.

Choć żal mi było nieszczęsnego chłopca, w głębi serca doznałem ulgi, że nie żył. Trzymanie go w wiosce nie wyszłoby nikomu na dobre, myślałem. Jego obecność zagrażałaby życiu nas wszystkich <98>.

Oto wyraz wymuszonego poczucia wspólnoty z obcymi (pod każdym, zdawałoby się, względem) ludźmi, wśród których bohater spędził wojenne lata. O tęsknocie za utraconą wspólnotą autentyczną i wierze, że można w niej znaleźć oparcie nawet w sytuacjach granicznych świadczyć może natomiast empatia, z jaką bohater – przekonany, że został porzucony przez swoich bliskich – wyobraża sobie uczucia żydowskiego chłopczyka.

Empatia, odczuwana przez protagonistę w tym jednym jedynym przypadku, nie zaciera różnicy między nim a tymi prześladowanymi, którzy – żywi czy martwi – muszą pozostać obcy również dla niego, tak jak obcy był język, w którym „szwargotała" błagalnie, schwytana przez wieśniaków przy torach, młoda Żydówka. Nieredukowalną obcością naznaczony był również zmaltretowany Żyd wieziony wraz z chłopcem na pewną śmierć do komendy niemieckiej żandarmerii. A przecież, wznoszący okrzyki „Bić Żydów, bić sukinsynów" <110>, mieszkańcy miasteczka, do którego docierają więźniowie, z taką samą ślepą nienawiścią i okrucieństwem odnoszą się do nich obu. W obronie ich obu występuje też miejscowy ksiądz.

Jako obcy postrzegani są, rzecz jasna, również Niemcy. Chłopiec boi się ich, ale – tak jak wieśniacy – jednocześnie podziwia ich moc, niezwyciężoność, pomysłowość, solidność, geniusz techniczny[465]. Skłonny uważać najeźdźców za istoty wyższe, nie jest w stanie pojąć, czemu marnotrawią swe nadludzkie siły i zdolności na mordowanie ludzi. „Na co im było tyle bezcelowego niszczenia?" – myśli – „Czy takim ogołoconym światem warto w ogóle rządzić?" <91> „Czy nie łatwiej byłoby zmieniać ludziom kolor włosów

[465] O tym, że hitlerowcy wyzwalali w swoich ofiarach „całą gamę sprzecznych ze sobą uczuć: nienawiści, trwogi" oraz – przedstawianego najczęściej w gorzko-ironicznej ramie modalnej – „podziwu i zazdrości", przeczytać można w wielu tekstach poświęconych Holokaustowi. „Ironia", jak pisze M. K o w a l s k a (*Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaryk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005, s. 39, 41), pozwoliła ich autorom „obnażyć [...] demoniczną stronę niemieckiego porządku i cywilizacji, którą on reprezentuje". Ten aspekt wydaje się szczególnie istotny również w przypadku wizji Kosińskiego, choć efekt ironiczny osiągany jest tu w inny sposób, niż te opisane w artykule.

i oczu, niż stawiać ogromne piece i wyłapywać Żydów oraz Cyganów, żeby ich palić?" <98>. Traktowanie ciemnych oczu i włosów jako znaku uniwersalnej antywartości nie jest już tu w ogóle podawane w wątpliwość – i stanowi to kolejne świadectwo mentalnej mimikry. Niezrozumiała pozostaje niezdolność czy niechęć do wynalezienia innego niż mord sposobu na uporanie się z problemami uznanymi przez chłopca za rzeczywiste.

Mityczni Niemcy z jego fantastycznych wyobrażeń nie byli podobni do tych, których spotykał na swej drodze, toteż nie dziwi jego zachwyt, gdy staje wreszcie przed „uduchowionym" obliczem ideału wcielonego w doskonale pięknego, imponująco odzianego, schludnego, promieniejącego ogromną wewnętrzną siłą, oficera SS. Jest to zachwyt silniejszy nawet od lęku przed śmiercią.

Czułem się jak rozdeptana glista, z której wnętrzności wyciekają w kurz, stworzenie nie mogące nikogo skrzywdzić, choć w każdym wzbudzające niechęć i wstręt. W obliczu tak wspaniałej istoty jak oficer, uzbrojony we wszystkie oznaki potęgi i majestatu, szczerze wstydziłem się swojego wyglądu. Nie miałem nic przeciwko temu, żeby Niemiec mnie zabił. Wpatrzony w ozdobną klamrę szerokiego pasa znajdującego się dokładnie na poziomie moich oczu, czekałem na mądrą decyzję jej właściciela. [...] Wiedziałem, że posiada przymioty obce zwykłym śmiertelnikom <112–113>.

Wkroczenie na scenę owego esesmana i jego niczym, prócz „boskości", nie uzasadniona decyzja o uwolnieniu małego więźnia, kończy epizod dotyczący obławy na Żydów i pojmania chłopca oraz mężczyzny ukrywającego się w pobliskiej wsi. Budowa całego tego epizodu oparta jest na serii ostrych kontrastów. Z jednej strony mamy tu pełną grozy sytuację schwytanych, z drugiej: idylliczne obrazy przyrody oglądanej przez dziecko wiezione chłopską furmanką na stracenie; niemalże familiarny stosunek miejscowych woźniców do eskortującego furę niemieckiego żołnierza i ich całkowitą obojętność względem więźniów; brutalne zachowanie małomiasteczkowej tłuszczy i postawę „małego, pulchnego" księdza – ich samotnego obrońcy.

W mistrzowsko wykadrowanej scenie z esesmanem dominuje kontrast natury estetycznej. Wydaje się, że skatowany (najpierw przez Niemców, a potem przez mieszkańców miasteczka) Żyd, zdejmuje chłopca takim samym obrzydzeniem, jak wspaniałego oficera. Nieśmiertelny „motyw schludnego oprawcy nad splugawioną ofiarą"[466] przywołany tu został w co najmniej podwójnej i dwuznacznej funkcji.

Ranny wyglądał okropnie – zmasakrowana twarz, nos zmiażdżony, wargi poszarpane na strzępy. Jedno oko oblepiały mu kawałki krowiego łajna, grudki ziemi i skrawki pokrzyw. Oficer kucnął obok bezkształtnej twarzy odbijającej się w jego wypolerowanych sztylpach. Powiedział coś do rannego albo go o coś zapytał <111>.

Można też odnieść wrażenie, że z taką samą zgrozą, jak niemieccy żołnierze, chłopiec przyjmuje obelgę rzuconą oficerowi przez tę „żałosną" postać tuż przed rozstrzelaniem.

„Fantazmatyczna i ironiczna kwalifikacja «boskości»", przypisywana Niemcom przez ich bezbronne, nędzne, wycieńczone, brudne, pokorne ofiary, to w literaturze Holokaustu

[466] Zob. *Nienawiść* W. Szymborskiej.

zjawisko wcale nierzadkie[467]. W utrwalonym w oleodrukowym wizerunku podziwie, w jaki esesman wprawił chłopca, nie ma ironii. Ironistą jest opowiadający dorosły, przedstawiający ten wytwór dziecięcej imaginacji nie tylko jako naturalną konsekwencję „niedojrzałości", lecz także jako efekt przemocy symbolicznej, której bohater był poddawany tak skutecznie, że jej znaki całkowicie zapanowały nad jego wyobraźnią. Dla kogoś, komu ludzie zwyczajni i w najmniejszej mierze nie uważani za godnych adoracji wpoili przeświadczenie o jego marności, nikczemności i absolutnej względem nich niższości, śmierć zadana z rozkazu istoty niemal boskiej może być wyzwoleniem, a sam ów rozkaz – aktem łaski i swoistej nobilitacji[468]. Dlatego chłopiec decyzję o darowaniu mu życia przyjmuje bez radości.

Żałując, że to wspaniałe spotkanie zakończyło się tak szybko, wyszedłem wolno przez bramę i wpadłem prosto w pulchne ramiona księdza, który czekał na zewnątrz. Wyglądał jeszcze żałośniej, niż pamiętałem. W porównaniu z mundurem ozdobionym trupią główką, piszczelami i błyskawicami, jego sutanna była tylko zniszczoną szmatą <113>.

„To wspaniałe spotkanie" okazało się – na szczęście – ostatnią konfrontacją chłopca z Niemcami. Później raz jeszcze tylko, z oddali, obserwował ich bezładną ucieczkę. Tylko raz jeszcze mówi się też w tekście wprost o ich żydowskich ofiarach. Po przybyciu do miasta chłopiec widzi wymizerowanych ludzi w pasiakach: uratowanych „od pieców" <203>.

Zagłada i wyobraźnia

Żydzi – ukazane w zbliżeniu jednostki i anonimowy tłum stłoczony w pociągach zmierzających do obozów śmierci – pojawiają się w świecie przedstawionym *Malowanego ptaka* w tym samym czasie, co Niemcy. Przedtem występowali w nim jedynie jako tajemnicza dla chłopca nazwa nadawana innemu, jako figura nie akceptowanej przez otoczenie obcości, „abstrakcyjny symbol ujemny" – wedle formuły ukutej przed laty przez Leszka Kołakowskiego[469]. Dopiero sceny z udziałem jednych i drugich stają się dobitnym znakiem czasu, w którym rozgrywa się akcja utworu. Jakby Kosiński chciał podkreślić, że losu skazanych na Szoa nie sposób przedstawić w konwencjach nawet najpotworniejszej antybaśni czy sennego koszmaru – osadzić w jakimś mitycznym „niegdyś". Wtargnięcie do świata powieści historycznego konkretu (w rozdziale jedenastym narrator po raz pierwszy wprowadza do tekstu datę; jeden z jego akapitów zaczyna się od słów: „Minęła

[467] J. Ł a w s k i, *Narracja i „Wyniszczenie". O „Spowiedzi" Calka Perechodnika*, [w:] *Stosowność i forma…*, s. 174–175.

[468] Podobnych przesłanek można się dopatrzyć w uzasadnieniu, jakim chłopiec opatruje swój sprzeciw wobec koszmarnej próby spalenia go („spełnienia woli Bożej"), podjętej przez pastuchów: „Nie miałem zamiaru dać się spalić w z w y c z a j n y m ognisku, skoro innych palono w s p e c j a l n y c h, k u n s z t o w n y c h p i e c a c h s k o n s t r u o w a n y c h p r z e z N i e m c ó w i wyposażonych w maszyny potężniejsze od największych lokomotyw" <95>; podkr. D. Sz.

[469] L. K o ł a k o w s k i, *Światopogląd i życie codzienne*, Warszawa 1957, s. 167.

wiosna 1943 roku" <133>) zamazuje też wyrazisty dotąd rysunek „etnograficznej maski zła"[470]. Tam, gdzie mowa o Zagładzie, nie ma miejsca na żadne maski, na przerysowania, zagęszczenia czy wyolbrzymienia. Jej „wyolbrzymienie […] nie jest możliwe"[471]. Metody te Kosiński z powodzeniem stosował w tych tylko epizodach, w których mógł odsunąć wojenne realia na bezpieczną dla wolnej wyobraźni odległość. „Jak gdyby, w przypadku tego tematu [nazistowskiego ludobójstwa], presja historii była tak nieubłagana, że wyobraźnia nie jest w stanie jej przekroczyć lub rozwinąć"[472].

W kolejnych epizodach (rozdziały 11–14) wojna i jej okrutne prawa nie znika ze świata powieści, ale zostaje oddalona od miejsc, w których przebywa chłopiec, by powrócić ze zbliżającym się frontem i znów zamanifestować swą obecność w fantazmatycznie zagęszczonych i zhiperbolizowanych scenach z udziałem „Kałmuków", krwawo znaczących drogę odwrotu wojsk niemieckich (rozdział 15). Jej ostatnim w *Malowanym ptaku* akordem jest wkroczenie Armii Czerwonej. Później rejestrujemy już tylko wraz z chłopcem przerażające skutki wojny. Najdobitniejsze świadectwo tego, czym była, stanowią fizycznie i psychicznie okaleczone, zdziczałe dzieci z wielkomiejskiego sierocińca.

Można by przyjąć, że rezygnacja z przywoływania wyrazistych znaków czasu, w którym rozgrywają się zdarzenia poprzedzające wyzwolenie spod okupacji niemieckiej, jest w jakiejś mierze umotywowana okolicznościami zewnętrznymi – chłopiec trafił wtedy do wsi mniej nękanych przez tych, którzy powinni stanowić dla niego największe zagrożenie. Podobnie dałoby się wytłumaczyć sytuację przedstawioną w pierwszej części utworu. Jednakże nie sposób, wziąwszy pod uwagę porządek opowieści, uznać tego wyjaśnienia, zdroworozsądkowego czy zgodnego z konwencjami realizmu, za wystarczające. Jeśli zważy się na fakt, że oddaleniu Niemców, a zatem powtórnemu wyłączeniu ich udziału w tym, czego doświadcza bohater jako ofiara przemocy, towarzyszy jej eskalacja i, że jest to również przemoc nie umotywowana ideologicznie, pozbawiona w zasadzie rasistowskiego podłoża, to jasne staje się, że tłumienie (tam, gdzie jest to możliwe) „presji historii" służyć ma nadal parabolicznemu modelowaniu owego doświadczenia. Teraz jednakże niepodobna już zapomnieć, że pada na nie cień Szoa.

---

[470] Kosiński pamięta jednak, by – dla zachowania ciągłości obranej konwencji przedstawienia – w scenie z umierającym przy torze kolejowym chłopcem, wspomnieć o tym, że wieśniacy „bojąc się" jego „czarnych oczu […] przeżegnali się szybko i odsunęli, aby przypadkiem nie policzył im zębów" <97> oraz, że niektórych z chłopów dręczyły obawy, że zwłoki grzeszników, czyli „tych, co skakali z pociągów, mogą pomimo spalenia sprowadzić pomór na ludzi i zwierzęta, więc czym prędzej, nogami, zasypywali popioły żwirem z nasypu" <99>.

[471] B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 35; podkr. moje. Podobne stanowisko, rzucające światło na sposób, w jaki Kosiński buduje świat swojej powieści, zajmuje – przywoływany przez S. De Koven Ezrahi (*Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. M. Michalski, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 178) – I. Howe (*Writing and the Holocaust*, „The New Republic", 27 października 1986, s. 33, 36). Uważa on, że w literaturze Holokaustu „materia historyczna działa jak balast, utrzymując w ryzach wyobraźnię i nie pozwalając jej wzlecieć zbyt wysoko. »Obecność tej rzeczywistości onieśmiela wyobraźnię… Może ona opisać wydarzenia, ale nie potrafi nadać im autonomii i wolności charakteryzującej typową fikcję; pozostaje – co może być nawet wyrazem poczucia moralnego obowiązku – więźniem jej surowej treści… podstawą nadal jest *mimesis*«".

[472] *Ibidem*, s. 35, 36.

Malowany ptak niewątpliwie nie należy do klasycznych tytułów literatury Holokaustu, trudno jednak – co usiłowałam uzasadnić – zgodzić się z tezą, że problem ten jest w powieści „nieobecny". Istotna zatem wydaje się odpowiedź na pytanie o to, co wynika z jego podjęcia. Czy Kosiński mógł sprostać temu arcytrudnemu zadaniu, nadając swemu utworowi paraboliczną formę?

Głównym przedmiotem przedstawienia nie jest w nim los określonej zbiorowości, lecz to, co przydarzyło się w czasach Zagłady bezimiennemu i niedookreślonemu pod względem tożsamości etnicznej (co umożliwiło obsadzenie go w roli alegorii ofiary), ale konkretnemu dziecku, poprzez które – jak powiada Maria Janion w ślad za interpretacją powieści zaproponowaną przez jej autora – „prześwitują mityczne znaczenia"[473].

Wojenne dzieje chłopca, jego przeżycia, spostrzeżenia i swoiste komentarze do ukazanych wypadków zostały zaprezentowane w pierwszej osobie gramatycznej przez narratora, który już dzieckiem nie jest, ale próbuje z pewnego oddalenia, w dojrzałym, oszlifowanym języku odtworzyć swój niedojrzały, dziecięcy punkt widzenia. Narracyjne medium ma tu do odegrania ważną rolę – powtórzenia w opowieści własnych urazów z przeszłości. Czasowy dystans dzielący osobę narratora i bohatera zostaje uwydatniony przez rezygnację z przytaczanych *in extenso*, w mowie niezależnej, dialogów. Wszystkie wypowiedzi drugoplanowych postaci powieściowych są gramatycznie i stylistycznie podporządkowane mowie narratora. Kosiński dba o to, by do narracji wystylizowanej na taką fragmentaryczną rekonstrukcję nie wkradło się (przynajmniej *explicite*) nic, czego chłopiec nie mógłby sam doznać, zobaczyć, usłyszeć, wyobrazić sobie i – zwłaszcza – pomyśleć oraz, by nie przedostał się do niej żaden wyraźny ślad domniemanej późniejszej wiedzy i samowiedzy narratora. Usiłuje, z różnym jednak skutkiem, zamaskować oczywiste rozsunięcie między aktualną świadomością „ja" opowiadającego i „ja" dziecka, którego opowieść ta dotyczy oraz niewątpliwą samoświadomość roli, jaką odgrywa on w organizowaniu znaczeń opowieści.

Iluzję wiernego odtworzenia wrażeń i zdarzeń z własnego dzieciństwa bohatera-narratora oraz, przede wszystkim, towarzyszących im emocji wspomagać mają konwencje służące reprezentacji pracy zawsze selektywnej pamięci – jako ekwiwalent jej fragmentaryczności służy tu, podobnie jak w wielu innych utworach tego typu, epizodyczna konstrukcja fabuły. Jeżeli ulegamy wrażeniu niezapośredniczonego obcowania z dziecięcą perspektywą, to dzieje się tak w głównej mierze dzięki prostemu chwytowi ujawniania rozmaitych obszarów niewiedzy bohatera. Bywa, że jest ono obliczone na oczywisty efekt ironiczny.

Z ironią mamy do czynienia np. w tych fragmentach, w których narrator wspomina, jak interpretował doktrynę odpustów. Jej opaczne rozumienie ukazuje zarazem naiwność dziecka i autorską rezerwę wobec fałszywie religijnej ekonomii i buchalterii. Szczególnie dobitnie owa ironia objawia się wtedy, gdy powtarza on w trybie *relata refero* urywki wykładów swych mentorów sowieckich i swe dziecinne do tych nauk komentarze oraz

[473] M. Janion, *op. cit.*, s. 197.

wtedy, gdy zdaje sprawę ze swego oczarowania „boskością" oficera SS. Najbliższe temu, co Sue Vice nazywa ironicznym niezrozumieniem czy nieporozumieniem (*ironic misunderstanding*) – wyróżniającym autobiograficzne narracje tyczące holokaustowego dzieciństwa[474] – wydają się pytania chłopca o sens czy celowość zbrodniczych działań Niemców, niemożliwych do pogodzenia z jego wyobrażeniami o doskonałej niemieckiej umysłowości i wyższości cywilizacyjnej oraz upatrywanie źródeł tychże niewątpliwych przymiotów bądź przyczyn ich braku we właściwym lub niewłaściwym kształcie nosa czy kolorze włosów i oczu. Absurdalny, zdawałoby się, pomysł ich przemalowania – chłopiec „podsuwa" go Niemcom jako remedium – odsłania tyleż niewiedzę dziecka o tym, że wyniszczenie owych czarnookich i czarnowłosych miało być celem samym w sobie, w zasadzie pozbawionym doraźnych pożytków praktycznych[475], co absolutną irracjonalność projektu *Endlösung*, do którego realizacji wykorzystano superracjonalne środki organizacyjno-biurokratyczne i takąż technologię.

W *Malowanym ptaku* w centrum uwagi narratora pozostaje opresja, której on sam był w przeszłości ofiarą. Zło wyrządzane innym, aczkolwiek rejestrowane z drobiazgową dokładnością, stanowi jedynie makabryczne tło dla cierpień doznawanych przez niego. Zanim bohater dowie się z cudzych, niezbyt zresztą rzetelnych, relacji o technicznych szczegółach masowego ludobójstwa na Żydach i Cyganach, bezpośrednio poznaje pojedyncze akty przemocy – niebywale okrutne i przerażające, ale przecież skrojone na ludzką miarę[476]. To doświadczenie na tyle znieczula jego wyobraźnię, że jest w stanie przyjąć do wiadomości bez obiekcji co do ich prawdopodobieństwa zarówno niewiarygodny i niewyobrażalny, wydawałoby się, plan wymordowania całego narodu, jak i wieści o jego realizacji. Wszystko to jawi się chłopcu w takich samych baśniowo-demonicznych kategoriach jak inne zbrodnie i późniejsza własna gehenna – jako produkt tego samego szatańskiego zła. Można odnieść wrażenie, że wielkie piece, w których, wedle opowieści wieśniaków, paleni są pasażerowie pociągów śmierci u kresu ich ostatniej podróży, to dla chłopca narzędzie zbrodni niemal takie samo, jak to, którym straszyła dzieci Baba Jaga, tyle że powiększone, udoskonalone technicznie i zwielokrotnione.

Dla skupionego na własnym bólu i trwodze przed ludźmi, psami i… demonami dziecka historyczne okoliczności jego nieszczęść nie mają znaczenia, a skala zbrodni dokonywanej na Żydach utwierdza go jedynie w przekonaniu o potworności świata. Niepodobna też, by oczekiwać od niego rozpoznania wyjątkowości Holokaustu jako wydarzenia historycznego. Można się jednak zastanawiać, czy w tym względzie istnieje jakaś zasadnicza różnica między naturalną dla dziecięcego bohatera perspektywą przestrzeganą w narracji a horyzontem autorskim?

Wydaje się, że Kosiński próbuje za pomocą środków literackich przeprowadzić ryzykowną tezę o ciągłości wszelkich znanych wcześniej form przemocy (towarzyszącej

---

474 Zob. S. V i c e, *The Holocaust „From Below": Literary Child's-Eye Views*, [w:] *The Legacy of the Holocaust: Children of the Holocaust*, red. W. Witalisz, Z. Mazur, F. M. König, A. Krammer, H. Brod, Kraków 2002.

475 W zasadzie – zważywszy na ogromną skalę grabieży żydowskiego mienia i korzyści, czerpanych z niewolniczej pracy Żydów w gettach i obozach.

476 Zob. H. P l e s s n e r, *O tym, co ludzkie i nieludzkie*, przeł. A. Załuska, [w:] i d e m, *Pytanie o conditio humana*, wyb., oprac. i wstęp Z. Krasnodębski, Warszawa 1988.

ludziom od zawsze, co pokazuje nie tylko historia, ale też takie wyzyskiwane przez niego produkty nieograniczonej, zdawałoby się, ludzkiej imaginacji, jak mity, legendy i baśnie) i „ostatecznego rozwiązania", a jednocześnie demonstruje zerwanie tej ciągłości. Świadectwem zerwania jest właśnie niemożność – która, że powtórzę za Irwingiem Howe, „może być […] wyrazem poczucia moralnego obowiązku"[477] – przekroczenia granic stawianych swobodnej wyobraźni przez historyczną rzeczywistość Zagłady: wyjątek, jaki w fantazmatycznej wizji Kosińskiego stanowią sceny, za których pośrednictwem ta rzeczywistość jest przywoływana. Limitowanie związanych z nią zdarzeń – zdarzeń, które są balastem dla wyobraźni – służyć ma podtrzymywaniu, w planie symbolicznym powieści, uniwersalizującego obrazu nieprzerwanej wszechobecności zbrodni i okrucieństwa.

Zło nie jest zatem ani etnograficzną osobliwością, ani odstępstwem od normy. Przed uległością wobec jego skandalicznych praw nie chronią religia, rozum, wysoka kultura czy postęp cywilizacyjny. Wszechwładnego panowania zła i nienawiści nie sposób też uznać za ewenement historyczny. Ich aktywność, szczególnie spektakularna w czasach wojen, nie wygasa po podpisaniu kapitulacyjnych czy nawet pokojowych traktatów. Jakoż w wizji przedstawionej w *Malowanym ptaku* wojna, jak zauważa Jerzy Jarniewicz, „jest jakościowo tym samym, co stan tak zwanego »pokoju«"; Kosiński postrzega ją jako „przedłużenie normalności".

> Ta sama zasada reguluje życie społeczności podczas wojny, co w czasie pokoju. Znacząca nieobecność wojny w powieści Kosińskiego wydaje się mówić, że to, co zdarzyło się pół wieku temu, było przerażające, ale naturalne, ponieważ było realizacją absolutnych praw życia społecznego, które zawsze domagają się śmierci każdego malowanego ptaka[478].

Inny, obcy w czasie wojny, przeistacza się we wroga – plemienia, narodu, religijnej czy ideologicznej wspólnoty.

I choć ta zasada z pewnością nie tłumaczy wszystkich obrazów wojennego inferna, budowanych przez Kosińskiego, to tezę o wojnie i Holokauście (którego związek z wojną jest zresztą problematyczny[479]) jako kontynuacji normalnego życia społecznego – od stygmatyzacji, poprzez eliminację, do eksterminacji – uznać można za formułę trafnie wyjaśniającą optykę powieściową. Niezgodzie na naiwne przekonanie, „że wojna stanowiła nie dającą się wyjaśnić aberrację w świecie rządzonym przez polityków o cnych intencjach, przepełnionych humanitaryzmem"[480] dawał Kosiński wyraz również w wypowiedziach paratekstualnych. W wielu spośród nich przyznaje również temu, co dokonało się podczas

---

[477] *Writing and the Holocaust...*

[478] J. J a r n i e w i c z, *op. cit.*, s. 117–118.

[479] Najgorętszym bodaj przeciwnikiem łączenia zagłady Żydów z wojną i zbrodniami wojennymi jest H. Grynberg. W *Prawdzie nieartystycznej* (Oficyna Wydawnicza „Almapress-Czeladź" 1990, s. 78) napisał: „Holocaust nie był zbrodnią wojenną, bo zbrodnia ta nie miała nic wspólnego z prowadzeniem wojny". Wszystko, co było z nim związane, „obciążało niemiecką machinę w warunkach wojny, którą stanowczo łatwiej byłoby Niemcom prowadzić, gdyby zostawili Żydów w spokoju". Zob. też np. B. L a n g, *Nazistowskie ludobójstwo – akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006; Z. B a u m a n, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1992, s. 227–228.

[480] J. K o s i ń s k i, *Posłowie do wydania: Jerzy Kosinski, „The Painted Bird"*, s. 201.

rządów Hitlera i Stalina, naznaczonych „najbardziej masowym i systematycznym ludobójstwem w całej historii”[481], kluczową rolę w formowaniu własnego obrazu życia społecznego i rządzących nim praw, własnej antropologii i wolnej od złudzeń wizji nowoczesnej cywilizacji. Niejednokrotnie wypowiadał się też wprost na temat Holokaustu.

Odpowiedź na pytanie o stanowisko wobec tego Wydarzenia – jego unikalności, bezprecedensowości, żydowskości – zajmowane przez Kosińskiego w paratekstach, wydaje się łatwa. Wymienne posługiwanie się nazwami Holokaust i ludobójstwo, a w konsekwencji upominanie się o pamięć o innych niż żydowskie ofiarach zgładzonych podczas drugiej wojny (a nawet poza jej granicami czasowymi), to wyraziste świadectwo tendencji do uniwersalizacji problemu. Z drugiej jednak strony, istnieją w owych paratekstach przesłanki wskazujące, że Kosiński – mimo iż protestował, najdobitniej w szkicach zredagowanych w ostatnich latach życia, przeciw, prowadzącemu do niepożądanej jego zdaniem kanonizacji i monumentalizacji Holokaustu[482] i błędnemu, jak utrzymywał, utożsamianiu go z Szoa[483] – miał równie wyrazistą świadomość tego, co stanowiło o porównywalnej tylko z losem Romów absolutnej odrębności „Shoah” jako, w jego ujęciu, nietożsamej z Holokaustem „tragedii dotykającej wyłącznie naród żydowski”[484]. Na ten aspekt owej tragedii zwraca Kosiński szczególną uwagę w *Notes of the Author on „The Painted Bird”*[485], kiedy pisze o wyjątkowości faktu ocalenia bohatera.

> Wystarczy to, że nie zabijają Chłopca, aby uznać wszystkich dorosłych występujących w książce za bohaterów pozytywnych. W czasach, kiedy życie ludzkie często nie posiadało tej wartości co kula, która mogła je przerwać, fakt, że samotny chłopiec, uważany za Żyda lub Cygana, zdołał przetrwać wojnę, jest niewątpliwie wyjątkowy. [...] dorośli spotkani przez Chłopca przyczynili się do przetrwania przez niego wojny, i to mimo że cały czas przebywał wśród obcych, którym groziła śmierć za udzielenie mu schronienia lub jakiejkolwiek pomocy. Z kolei Niemcy mieli służbowy obowiązek zabijania podejrzanych osób. Oni również narażali swoje życie, jeśli zaniedbywali obowiązki[486].

„Kara śmierci za udzielenie schronienia dziecku!”[487] – to kolejny, pośredni, ale niezaprzeczalny dowód bezprecedensowości Szoa.

---

[481] J. Kosiński, *Żadna religia nie jest wyspą*, s. 170.

[482] Efektem tego dzieła tyleż pamięci ocalałych, co post-pamięci (zob. M. Hirsch, *Family Frame, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge MA–London 1997, s. 392) następnej generacji jest, według Kosińskiego, niebezpieczeństwo dopełnienia fizycznej zagłady Żydów ich śmiercią duchową – „drugim holocaustem” (J. Kosiński, *Żadna religia nie jest wyspą*, s. 171). Ta formuła zapożyczona od A. J. Heschela (*No Religion is an Island* to tytuł jego eseju, dosłownie powtórzony przez Kosińskiego) oznaczać ma pomniejszanie odziedziczonej spuścizny duchowej Żydów, wynikające z obsesyjnego uwięzienia żydowskiej tożsamości w pamięci Zagłady kosztem historycznych i współczesnych osiągnięć kulturowych diaspory i Izraela, „kosztem niepamiętania – i nieprzekazywania innym – tego, co było przed holocaustem i co przyszło po nim” (J. Kosiński, *Hosanna czemu?*, [w:] i d e m, *Przechodząc obok*, s. 186).

[483] Przypisywanemu przezeń Żydom amerykańskim, którzy według niego zachowywali się tak, „jakby usiłowali nadrobić swoją bierność w obliczu rzezi żydostwa europejskiego” (*ibidem*, s. 182).

[484] *Ibidem*, s. 181.

[485] Opublikował je Kosiński w 1965 r. (New York: Scientia-Factum) jako osobny druk; później były zazwyczaj dołączane w charakterze perytekstu do kolejnych wydań książkowych.

[486] J. Kosiński, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, przeł. T. Mirkowicz, [w:] *Przechodząc obok*, s. 236; podkr. moje.

[487] J. Kosiński, *Poruszyć myśl*, przeł. J. Zieliński, [w:] i d e m, *Przechodząc obok*, s. 47.

Groteska okropna

W przytoczonym fragmencie autokomentarza Kosiński kieruje też uwagę czytelnika na problem w zasadzie pomijany w poświęconym *Malowanemu ptakowi* dyskursie krytycznym. Przedstawiony w powieści horror czasu wojny służyć ma tyleż konstruowaniu symbolicznego misterium zwycięskiego zła, co pokazywaniu, że w zdegradowanej, antybaśniowej rzeczywistości jest również miejsce dla dobra. Jest to jednak zazwyczaj dobro gruntownie przenicowane – stosownie do warunków rujnujących wiarę w istnienie stabilnych kategorii moralnych.

Wśród postaci *Malowanego ptaka* są też jednak i takie, które można rozpoznać jako „pozytywne", pozostając w zgodzie z uświęconymi miarami wartości. Zachowanie chłopca przy życiu nie było wszak jedyną zasługą Łabiny, księdza z miasteczka i wiejskiego proboszcza, Marty czy Mądrej Olgi. Ale nawet Łabina – najbardziej przez chłopca lubiana − nie została w powieści ukazana jako postać bez skazy.

Jakimś fizycznym lub psychicznym czy mentalnym defektem naznaczeni są wszyscy, których bohater spotyka na swojej drodze, a więc nie tylko wrogowie, ale też przyjaciele i osoby niezaangażowane przez autora do prześladowania czy wspomagania chłopca. W epizodzie przedstawiającym jego pobyt u Łabiny, jej dzielności, serdeczności, trosce o podopiecznego narrator poświęca bardzo niewiele uwagi. Z drobiazgową dokładnością natomiast „odtwarza" odrażające dlań szczegóły alkoholowo-kopulacyjnych ekscesów kobiety i towarzyszące im własne udręki. Nie zapomina też o jej „żółtych, krzywych" <159> zębach, „zwiotczałych udach" <160> i o tym, że w chwilach gniewu z jej „ust wydobywał się zjełczały zapach żółci" <166>. Ukochana Ewka „była wysoką, szczupłą blondynką o piersiach jak niedojrzałe gruszki i wąskich biodrach", ale miała wole i chrapliwy głos. Co do Ludmiły „wiadomo było, że nie jest normalna" <50>.

Wizerunek najbardziej symptomatyczny, bo wyjątkowo odstręczający, godny wiedźm czy czarownic – bohaterek jakiejś makabrycznej baśni – sporządził narrator Marcie. To przede wszystkim z powodu ekstremalnej brzydoty pierwsza wiejska opiekunka staje się znakiem radykalnej obcości, niemal ikoną świata, do którego trafia chłopiec. Podszyty wstrętem, ale i fascynacją, lęk, jaki Marta w nim wzbudziła, towarzyszyć będzie wszelkim jego późniejszym relacjom z tym światem. Uczucie wstrętu nie opuści bohatera nawet w tych rzadkich przypadkach, gdy rozpozna ów lęk jako bezpodstawny. Marta wszak okazała się zupełnie niegroźna. Przerażenie, o które „początkowo" przyprawiało chłopca jej śmierdzące, naznaczone deformacją, rozkładem i śmiercią ciało, zostało ostatecznie oswojone i rozbrojone w komicznie obrzydliwym obrazie opiekunki jako całkowicie przegniłej, zielonoszarej purchawki. Upiorna staruszka, kiwająca na wszystkie strony głową jak zepsuta mechaniczna zabawka, objawia się jako postać groteskowa. Lęk nie do przezwyciężenia pozostaje źródłem groteski w innym rozumieniu: groteski, która „określa to, co chcemy oddzielić od naszego poczucia rzeczywistości, a czego mimo to doświadczamy jako czegoś rzeczywistego"[488]. Chłopiec – umiejący

[488] B. McErloy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 133.

wcześniej, jak się wydaje, odróżnić straszną baśń czy sen od tego, co postrzegał jako normalne, zwykłe, realne – staje twarzą w twarz z wysłanniczką odrażającego, niezrozumiałego świata, który odtąd ma być również jego światem. Wkrótce okaże się, że jest to świat wyobcowany i absurdalny, podający w wątpliwość wszelkie, nie tylko racjonalne, sposoby nadawania sensu temu, co się w nim pojawia i wydarza. Ten opis przypomina Kayserowską definicję świata groteski. Jednakże dla tego twórcy jednej z jej najbardziej wpływowych (ale i krytykowanych) teorii, o naturze groteskowości decyduje fakt, iż to nasz własny, swojski i znany świat ulega nagłemu przeobrażeniu w coś obcego, niepojętego, demonicznego. „Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność stała się pozorem"[489]. Chłopiec natomiast został nagle wyrwany ze swego „naturalnego", „normalnego" środowiska i dosłownie, fizycznie przeniesiony do innej, wrogiej rzeczywistości. To przeniesienie można jednak potraktować jako metaforę zgotowanej przez wojnę radykalnej przemiany świata. Wszak tamten – znany i bezpieczny – przestał istnieć. Innego niż ten, do którego wrzucono chłopca i wszystkich jemu podobnych już nie ma i nigdy nie będzie. Jego wędrówka ułożyła się we wzór „infernalnego koła"[490].

Dojmujące i powszechne wrażenie kresu tego wszystkiego, co uważano za normę, nie kwestionuje tezy o wojnie jako o przedłużeniu normalności. Ich (wojny i normalności) postrzeganie w kategoriach groteski „okropnej", w terminologii Johna Ruskina, „fantastycznej", według Kaysera, czy „gotyckiej" – taką nazwą posługuje się odwołujący się do jego koncepcji Charles Russel[491] – odsłania bowiem to, co wcześniej było ukryte pod pozorami ładu, bezpieczeństwa, pewności. Demaskuje ułudę, którą brano za rzeczywistość.

Zgromadzenie wokół chłopca tylu naraz szpetnych i w większości nikczemnych postaci byłoby zatem przejawem groteskowego modelowania rzeczywistości, obnażającego jej budzącą odrazę naturę. Jeżeli w świecie *Malowanego ptaka* pojawiają się ludzie piękni, to zawsze towarzyszy im taka aura, jakby były to istoty nie z tego świata. Albo należą oni do istniejącej już tylko w opowieściach przeszłości, albo – to dotyczy Żydów – na oczach chłopca przeszłością się stają. Jedni giną w jego obecno-

---

[489] W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4, s. 277.

[490] Wedle M. Aguirre (*Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 22) jest to jeden ze wzorów konstrukcji charakterystycznych dla narracji gotyckich i służących „destabilizacji przekonań co do fizycznego, ontologicznego i moralnego porządku świata". „Infernalne koło" podważa strukturę tradycyjnych opowieści inicjacyjnych, w których heros po opuszczeniu swojskiej przestrzeni, „wkracza na terytorium Innego […], by po odpowiednich przygodach powrócić do swego świata, dopełniając symetrii chiazmu". Powrót bohatera *Malowanego ptaka* do miejsca, z którego wyruszył (czy raczej: z którego został wyprawiony) jest niemożliwy, ponieważ samo to miejsce uległo radykalnej – infernalnej – przemianie.

[491] Odróżnianych od „żartobliwej" (zob. J. Ruskin, *The Stone of Venice*, [w:] *The Works of John Ruskin*, eds. E. T. Cook, A. Wedderburn, vol. XI, London 1904, s. 151) i „satyrycznej" (W. Kayser, *op. cit.*, s. 278–279) ze względu na różną rolę i charakter niezbędnego w grotesce każdego typu, jak utrzymują jej teoretycy, komponentu komicznego. Ch. Russel (*Cindy Herman, neogotycyzm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennik, [w:] *Wokół gotycyzmów*…) nie przykłada jednak do komizmu zbyt wielkiej wagi – podobnie jak Kayser.

ści, jak znalezieni przy torach chłopczyk i młoda Żydówka, jak partyzant zastrzelony przez Niemców. Jedynym śladem niegdysiejszego istnienia innych są znajdowane wzdłuż nasypu kolejowego popioły po ich spalonych zwłokach oraz wyrzucone z pociągów „niezliczone skrawki papieru, notesy, kalendarzyki […], dokumenty, paszporty" i fotografie – „pięknych dziewczynek, ładniejszych niż amorki w kościele, […] starców podobnych do apostołów", urodziwych nowożeńców i niemowląt. Te zdjęcia stanowiły dla nieumiejących czytać wieśniaków „najcenniejszą zdobycz" <100>.

Zaskakujący jest użytek, jaki niektórzy z niej robili. W ich „domach na jednej ścianie wisiał wizerunek Najświętszej Panienki, na drugiej Chrystus, na trzeciej krzyż, a na czwartej liczne fotografie Żydów" <101>. Byłoby to zupełnie niezrozumiałe, gdyby chłopi – mimo ślepej nienawiści do mordowanego narodu – nie traktowali zdjęć jego wybranych, seraficznych przedstawicieli jako emblematów jakiejś niedostępnej im, lepszej, wyższej i już nieistniejącej rzeczywistości. Umieszczając tak różne wizerunki w ramach jednej, swojskiej przestrzeni, nieświadomie afirmują odkryte właśnie fizyczne podobieństwo przedstawionych na nich boskich i ludzkich osób. Wnosząc ikony obcości do obcego im kontekstu (co też bywa interpretowane jako gest współtworzący efekt groteskowości) – sakralizują je, kierowani – być może – przeczuciem, że w sferze symbolicznej te dwa z uporem przez nich oddzielane światy łączy jakaś tajemna wspólnota.

Zdjęcia – powiada Giorgio Agamben w *Profanacjach* – „stanowią świadectwo niezliczonych imion popadłych w zapomnienie. Można je porównać do księgi życia, którą nowy anioł apokalipsy – anioł fotografii – trzyma w rękach w dniu ostatnim, a więc codziennie"[492]. Zdjęcia wymagają od nas, byśmy pamiętali o tych, którzy zostali na nich „uwiecznieni". Jednakże przeniesienie znalezionych fotografii Żydów ze sfery *profanum* w pobliże wydzielonej sfery *sacrum* można też interpretować inaczej. Tym gestem przypieczętowany zostaje fakt, iż zostali oni złożeni w ofierze, a zatem odseparowani od żywych i ostatecznie (triumfalnie) wykluczeni z ich świata. Agamben przypomina, że łaciński czasownik *profanare* znaczy nie tylko „zeświecczyć", ale też – w wyjątkowych przypadkach – „poświęcić" oraz „że ta sprzeczność […] cechuje całe słownictwo związane ze sferą *sacrum*: przymiotnik *sacer* oznacza zarówno »czcigodny, poświęcony bogom«, jak i »przeklęty, wykluczony ze wspólnoty«. To semantyczne rozmycie jest czymś więcej niż zwykłą dwuznacznością, można powiedzieć, że jest konstytutywne dla aktów profanacji i ofiary"[493]. Po tym geście zdjęć Żydów nie sposób już sprofanować (w takim pozytywnym, emancypacyjno-dezalienacyjnym sensie, jaki aktowi profanowania nadał autor *Homo sacer*) – tzn. przywrócić zwykłemu użytkowaniu ludzi, których były własnością. Tych ludzi też już nie ma i nigdy nie będzie.

W przypadku ich zdjęć dosłownością poraża paradoksalna jednoczesność tego, co „jest już martwe" i tego, co „dopiero umrze": owo „sprasowanie Czasu" opisane przez Rollanda Barthes'a jako jawna właściwość przedstawienia w fotografii historycznej, ale

[492] G. A g a m b e n, *Dzień sądu*, [w:] i d e m, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 40.

[493] G. A g a m b e n, *Pochwała profanacji*, [w:] i d e m, *Profanacje*, s. 98–99.

widoczna też w aktualnej. „Każda fotografia jest zaświadczaniem obecności”[494]. Fotografie Żydów ze szczególną mocą zaświadczają nieobecność tego, co bezsprzecznie było. Fotografie pięknych Żydów zaświadczają nieobecność piękna obecnego w rzeczywistości minionej.

W oczach chłopca wyżyny nieosiągalne dla zwykłych śmiertelników reprezentował, jak pamiętamy, wysłannik innego, doskonałego świata – świata zwycięzców, a nie pokonanych. Powieściowy wizerunek nieziemsko pięknego esesmana nosi jednak na sobie wyraźne piętno demonizmu. Dla piękna inaczej nacechowanego w aktualnym, realnym świecie nie ma miejsca.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że zwiastunami świata nowego i wspaniałego – mającego zastąpić ten bezpowrotnie utracony – uczynił Kosiński „bardzo młodziutkich żołnierzy i świeżo awansowanych oficerów, którzy mieli po kilkanaście lat, kiedy wybuchła wojna” oraz zalecali się świeżością i czystością jakże różną od tego wszystkiego, co chłopiec poznał podczas wcześniejszej tułaczki. Zadziwiało świetne wyposażenie sowieckiego wojska. Pułk miał swój szpital, kino i bibliotekę. Ten estetyczno-cywilizacyjny kontrast, celowo chyba wyeksponowany przez Kosińskiego, niewątpliwie sprzyjał skwapliwości, z jaką chłopiec otworzył się na komunistyczną wizję powszechnego szczęścia. Wizję, której ważny składnik stanowiło (że powtórzę) egzorcyzmowanie trywialnym rozumem – trywialne odczarowywanie – tego, co irracjonalne, pierwotne, animistyczne, magiczne, demoniczne. A za takie wszak uważane są moce atakujące człowieka w spotworniałym świecie groteski. Ich ostatni, spektakularny szturm ma miejsce tuż przed ocaleniem chłopca.

> Wypatrywałem Śmierci, bo czułem jej oddech w powietrzu. […] Była bliżej mnie niż kiedykolwiek. Mogłem niemal dotknąć jej zwiewnego kiru, spojrzeć w mgliste oczy. Zatrzymała się przede mną, wdzięcząc się zalotnie i obiecując następne spotkanie. Nie bałem się jej; miałem nadzieję, ze zaprowadzi mnie na kraniec lasu, na głębokie bagna, gdzie gałęzie moczą swoje końce w bulgoczących kotłach, nad którymi unoszą się opary siarki, a nocą słychać c i e n k i, s u c h y g r z e c h o t k o p u l u j ą c y c h d u c h ó w […] <178; podkr. moje>.

Poprzedzające tę wizję sceny najazdu osłaniającej odwrót Niemców pomocniczej formacji złożonej z, bezpodstawnie nb. nazywanych Kałmukami, Azjatów – dezerterów z Armii Czerwonej – tworzą panoramiczną sekwencję infernalnych obrazów wynaturzenia, bestialskich gwałtów i krwawego okrucieństwa. Są to obrazy potworne, ostentacyjnie steatralizowane, a zarazem porażające przerafinowanym naturalizmem w demonstrowaniu najdrobniejszych szczegółów zbrodni. Tę teatralizację oraz zdumiewającą, monstrualną wręcz, akrybię uznać można i tu za przejaw groteskowego modelowania przedmiotu (wyraźnie skojarzonego, co przejawia się w szczegółach przedstawienia, z piekielnymi krajobrazami Hieronima Boscha), choć obywa się ono bez tradycyjnych groteskowych rekwizytów.

---

[494] R. B a r t h e s, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 154, 161, 146.

Oglądając kolejne sceny podsuwane przez Kosińskiego, usłyszeć można wreszcie triumfalny, ale i przerażający, choć oswajający lęk, chichot. Wyzwolicielska armia już ukarała najeźdźców.

Kałmuków widać było z daleka; d y n d a l i n a d r z e w a c h j a k p r z e r o ś n i ę t e s z y s z k i. Każdy wisiał na innym drzewie, powieszony za kostki, z rękami związanymi z tyłu. Przyjaźnie uśmiechnięci sowieccy żołnierze przechadzali się spokojnie między nimi […].

Mrówki i muchy oblazły wiszących Kałmuków. Wchodziły im w rozchylone usta, do uszu, oczu. Zagnieżdżały się w uszach, rojnie obsiadały zmierzwione włosy. Pchały się tysiącami, walcząc o najlepsze miejsca.

Kałmucy kołysali się na wietrze lub o b r a c a l i s i ę w o l n o, j a k w ę d z o n e n a d d y m e m k i e ł b a s y. Niektórymi wstrząsały dreszcze; czasami z ust wyrywały im się chrapliwe jęki czy szepty. Inni zdawali się martwi. Wisieli z wybałuszonymi oczami, nie mrugając, a żyły na szyi mieli straszliwie nabrzmiałe <178>.

W opisie tej zasłużonej, wedle wieśniaków, kaźni i jej ofiar na plan pierwszy wysuwają się formy groteskowe. Ostatni etap *continuum* takich form stanowi, wedle McErloya, „[p]rzedstawianie ludzi w stanie tak dziwacznym, makabrycznym czy obrzydliwym, że znika ludzka godność, a nawet zagrożona jest tożsamość człowieka (zwłoki w stanie rozkładu, kościotrupy; kanibalizm, pewne zachowania ludzi obłąkanych)”[495].

Obraz powieszonych jak zwierzęta w rzeźni, głową w dół, konających w mękach „Kałmuków” – udziwniony ich porównaniem do monstrualnych szyszek, z którego wyłania się jakaś osobliwa ludzko-roślinna hybryda, i skandalicznie z racji antropofagicznego podtekstu strywializowany skojarzeniem z wędzonymi nad dymem kiełbasami – uosabia ten charakterystyczny dla groteski rodzaj dwuznacznej, podszytej fascynacją i budzącej sataniczno-desperacki śmiech grozy, której źródłem jest cielesne zwyrodnienie czy degradacja.

Pułkowy epizod *Malowanego ptaka* jest tak skonstruowany, by czytelnik choć przez chwilę uwierzył wraz z chłopcem, że już nigdy nie zagrożą mu obłąkańczy chaos, strach i cierpienie – że oto nadeszło wyczekiwane szczęśliwe zakończenie jego mrocznej historii. Groteskowy świat antybaśni zostanie raz na zawsze zastąpiony przez baśniowy świat ludzkiego ciepła, srogiej sprawiedliwości, racjonalnego ładu i blasku podobnego temu, którym lśniły puszki smakowitej, peklowanej wołowiny i wieprzowiny przysyłane „czerwonoarmistom aż hen z Ameryki” <190>. Nadzieje te nie mogły się jednak ziścić. Świat został, co prawda, odczarowany, ale to odczarowanie nie ujęło mu potworności.

Przestrzeń wielkiego miasta, do którego chłopiec trafia po wojnie, bywa równie potworna jak tereny jego wcześniejszej tułaczki – zamieszkałe przez strasznych wieśniaków straszne wioski, lasy pełne wiedźm i demonów, mokradła z kopulującymi duchami. Potworne jest schronisko i zgromadzone w nim dzieci spozierające „na siebie z nienawiścią i strachem” <206>. I tu wyraźna jest tendencja do szczególnego, przesadnego eksponowania ich różnopostaciowej (budzącej zarazem lęk, wstręt, ale i fascynację)

[495] M c E r l o y, *op. cit.*, s. 141.

cielesnej i mentalnej degradacji, charakterystycznej dla *continuum* form postrzeganych jako groteskowe. Tym razem znów chodzi o „przedstawianie ludzi tak zdeformowanych, że są zadziwiająco szkaradni i nasuwają myśl o pewnej aberracji natury”[496]. Taką myśl nasuwają niemal wszyscy, przywołani w opowieści, mieszkańcy sierocińca. Dziewczynka, której wybuch urwał wszystkie palce, chłopiec bez połowy szczęki i jednego ramienia, inne dzieci sparaliżowane albo jakoś inaczej okaleczone fizycznie lub psychicznie – zwyrodniałe moralnie, nadpobudliwe, wyuzdane, agresywne, bestialsko okrutne albo przeciwnie: apatyczne, trwające w niezmiennym stuporze. Na myśl, że nadal mamy tu do czynienia z groteskowym modelowaniem rzeczywistości[497], mimo wyrugowania z niej pierwiastka magicznego czy demonicznego, łączonego zazwyczaj z takim modelowaniem (w przypadku groteski okropnej), naprowadza przede wszystkim i tu doskonała, dosadna jednostronność obrazu sierocińca jako dziecięcego piekła – karykaturalno-makabrycznej kopii zwyrodniałego świata dorosłych[498].

To celowe ograniczenie do potworności czy, przynajmniej, tak dobitne jej eksponowanie w całym utworze, że to, co w jego świecie potworne nie jest, niemal uchodzi uwagi czytelnika, podkreśla Kosiński w *Uwagach autora…* „Fakt, że następuje totalne lekceważenie »obiektywnej« rzeczywistości, a obraz, który się wyłania, jest niepełny i cudownie jednostronny; jest jednak bardziej szczery”[499]. W oryginalnej wersji tego paratekstu figuruje słowo *honest*. Groteskowe zniekształcenie może być również, z punktu widzenia bohatera-ofiary, uczciwsze czy rzetelniejsze niż „wierny” opis świata.

Niektórzy spośród piszących o *Malowanym ptaku* napomykali o udziale groteski w kształtowaniu wizji przedstawionej w tej powieści; nikt nie wyjaśnił, na czym ta jej nieoczywista przecież groteskowość miałaby polegać. Nieoczywista przede wszystkim z racji trudności w uchwyceniu miejsca i roli, jaką miałby tu do odegrania jej drugi (niezbędny, zdaniem groteskologów) komponent: komizm swoiście stowarzyszony z tym, co przerażające. W wizji tej wszak niewątpliwie dominuje niegroteskowa, niczym nie złagodzona okropność. Wtórujący symbolicznemu zagęszczeniu jakości tego typu komiczny grymas pojawia się zazwyczaj w utworze w sposób analogiczny do tego, dzięki któremu w niektórych miejscach Kosiński osiąga efekt ironiczny – dzięki rozsunięciu między „ja” bohatera i „ja” narratora. Ów komiczny grymas jest owocem desperacji.

---

[496] *Ibidem.* McErloy podkreśla (*ibidem*, s. 138), że wrażenie groteskowości może powstać również wtedy, „kiedy deformacja jest rezultatem raczej urazu czy choroby niż wadą wrodzoną, […] gdy stopień okaleczenia jest taki, że człowiek nie wydaje się już człowiekiem lub rodzi się myśl o pogwałceniu zasady, zgodnie z którą ciało stanowi pewną fizyczną, integralną całość”.

[497] Obejmuje ono nie tylko postaci, obrazy czy sytuacje, które można opisać jako groteskę potworną, ale też takie, w których rozpoznawalne są elementy charakterystyczne dla groteski satyrycznej czy żartobliwej – np. sposób, w jaki Kosiński przedstawił wydarzenia związane ze złożonym przez chłopca donosem na kierowniczkę i wychowawczynie schroniska (s. 204–205).

[498] Bardzo podobny obraz schroniska dla ocalałych żydowskich sierot przedstawia Hanna Krall w *Sublokatorce* (zob. *Sublokatorka. Okna*, Warszawa 2008, s. 61–71). Najlepszą, choć pośrednią charakterystykę podopiecznych „Domu”, stanowi tu wzmianka o tym, jak podczas wizyt u nich zachowywał się Julian Tuwim, który „nie dał się tym cynicznym typom nabrać na ich powierzchowność siedmio- i dziesięcioletnich dzieci” (s. 69) – jako jedyny zresztą spośród odwiedzających sierociniec dorosłych. Zob., co pisze na ten temat J. K o w a l s k a-L e d e r, *op. cit.*, s. 233–235.

[499] *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, s. 239.

Niewiele ma zatem wspólnego z triumfalnym, wyzwalającym, bez reszty rozbrajającym grozę śmiechem[500].

O potwornej, porażającej śmieszności niektórych scen *Malowanego ptaka* pisał – nie łącząc jej z groteską – Zbigniew Bieńkowski. W poświęconym tej powieści szkicu zatytułowanym *Śmiech* uprzytamniał, jak mogą działać, nagromadzone w niej i uformowane „z pedanterią braci Grimmów i dowcipem Orwella […], ilością i jakością" przewyższające „całą literaturę współczesną", obrazy „tortur, gwałtów, […] zadawania śmierci i poniewierania ciała". Nie ma innej od śmiechu obrony przed nimi. I „dopiero my naszym śmiechem […] bronimy" przed bezsensem świata bezradnego i bezbronnego bohatera utworu – świadka tego bezsensu. „Dopiero nasze poczucie wartości moralnych i estetycznych przywraca równowagę i porządek rzeczy. Nasz śmiech jest ocalający". Bieńkowski powiada nawet, że „tylko śmiech może […] ocalić" świat *Malowanego ptaka* „przed terrorem cynizmu". Utrzymuje przy tym, że to „przenikliwość i przewrotność" Kosińskiego sprawiła, iż zaplanował „ten nasz terapeutyczny śmiech […]. Wkomponował w konstrukcję swojej powieści […]"[501]. Jestem skłonna zgodzić się z tą obserwacją z jedną wszakże, acz bardzo istotną, klauzulą. Nie sądzę, by rzeczywiście przypisywał mu funkcje oczyszczająco-wyzwalające. Ten śmiech, powtarzam, to wyraz naszej bezradności – bezradności naszych „wartości moralnych i estetycznych" wobec tego, o czym czytamy. Ani (zdemistyfikowanej) równowagi, ani (iluzorycznego, jak się okazało) porządku rzeczy niepodobna przywrócić.

Pozostaje ironia, a to w niej właśnie bądź w znużeniu John Ruskin upatrywał powodów, dla których „the mind under certain phases of excitement, plays with terror"[502]. To zdanie z *The Stones of Venice* należy do bodaj najczęściej cytowanych opinii na temat źródeł specyficznej dla groteski śmieszności. W krajobrazie z wisielcami z grozą nie igra „umysł" rannego, śmiertelnie utrudzonego bohatera. Taką, nie w pełni uświadomioną, intencję można przypisać odtwarzającemu dziecięcą, okrutną fascynację potwornością i znużonemu koszmarem swojej opowieści narratorowi, który tłumi na chwilę „prawdziwą okropność"[503] obrazu, przywołując niestosowne – wydawałoby się – niewinne i makabryczne zarazem dziecięce skojarzenia.

O grotesce w *Malowanym ptaku* nie sposób mówić bez uwzględnienia swoistej, ironicznej czy sarkastycznej modalności, w jakiej jest kształtowana. Komiczny grymas desperacji towarzyszy odgrywaniu tych zwłaszcza traumatycznych przeżyć z dzieciństwa

---

[500] Śmiech w obliczu tego, co potworne można postrzegać jako wyraz intelektualnej bezsilności podmiotu wobec doświadczeń zbyt trudnych do zrozumienia i opisania. Dowodził tego w latach 30. i 40. H. Plessner w rozprawie *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania* (przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczyk, Kęty 2004). Plessner sytuował moment rodzenia się śmieszności w chwili, gdy rzeczywistość wymyka się intelektualnym zdolnościom człowieka, starającego się rzeczywistość pojąć i oswoić. Żart i komizm byłyby jednocześnie wyrazem bezradności, jak i jedynym możliwym sposobem obrony w sytuacji, która jednostkę przerasta.

[501] Z. Bieńkowski, *Ćwierć wieków intymności*, Warszawa 1993, s. 267–268. Jako szczególny przykład takiej budzącej śmiech grozy występuje tu, wspomniana przeze mnie powyżej, scena najazdu „Kałmuków".

[502] J. Ruskin, *op. cit.*, s. 45.

[503] *Ibidem.*

(czy ściślej: ich odgrywaniu-powtarzaniu, wytwarzającemu efekt traumy), w których na rzeczywiste zagrożenie nakładają się lęki chłopca przed agresją ze strony sił nadprzyrodzonych, magicznych czy demonicznych, niekiedy przedstawianych tak, jakby ich istnienie nie było podawane w wątpliwość.

Groza w grotesce najczęściej kojarzona jest z tym, co pierwotne, magiczne, niesamowite.

W moim przekonaniu – deklaruje McErloy – podstawowym elementem naszej reakcji na groteskowość czy to w życiu, czy w sztuce jest to poczucie niesamowitości, które powstaje wskutek ponownego przyjęcia pierwotnego sposobu widzenia świata w kategoriach magicznych. Wydaje mi się, że groteskowość jest nieuchronnie związana z agresją tkwiącą w naturze ludzkiej, przez co rozumiem zarówno popęd do przejawiania agresji, jak i – bardziej jeszcze – lęk przed staniem się jej ofiarą, i nie chodzi mi tylko o naturalną agresję, lecz także tę ze strony niemożliwych, wszechpotężnych sił, innymi słowy, agresję przez magię[504].

Na pierwszy rzut oka ta charakterystyka w pełni przystaje do świata wykreowanego w *Malowanym ptaku.*

Wedle Freuda, na którego McErloy się powołuje[505], pierwiastek „niesamowitego" [*Das Unheimlich*] zawierają tylko niektóre rodzaje lęku: związane z wypartymi infantylnymi kompleksami i/lub z resztkami czy śladami przezwyciężonej pierwotnej, „animistycznej aktywności psychicznej"[506]. „Niesamowite jest więc […] czymś samowitym, od dawna znajomym. Przedrostek »nie« [»un«] w tym słowie jest jednak znamieniem wyparcia"[507]. „Samowite" [*Das Heimlich*] w tym wypadku dotyczy zarówno przeszłości indywidualnej, jak i tej bardziej odległej, która jest wspólna wszystkim ludziom.

Kosiński jednak w *Malowanym ptaku* pokazuje bezpośrednio nie residua jakichś pierwotnych przekonań, tylko widzenie świata w pełni im podporządkowane. W autokomentarzu podkreśla ich naturalne związki z pierwiastkiem infantylnym:

[…] wybór dziecka jako osoby prowadzącej poszukiwania jest szczególnie wymowny, ponieważ tylko na przykładzie rozwoju dziecka możemy prześledzić w przybliżeniu proces ewolucji ludzkiego umysłu. Dziecko patrzy – i uczy się za pośrednictwem tych samych symboli, co wspólnoty pierwotne; wystarczy wspomnieć wizerunki zwierząt czy bliski związek z siłami przyrody[508].

Ale zwraca też uwagę na fakt, iż „zupełnie na opak" stosuje „rozpoznawalne struktury fabularne"[509]. Do podanych przez niego przykładów można dodać i takie, w których wczesne dzieciństwo przedstawiane jest jako nieuchronnie i „naturalnie" naznaczone skłonnością do wiary w magię, czary i duchy. Chłopiec zaś, mimo bardzo młodego wieku (gdy go poznajemy ma sześć lat) wydaje się bardziej „cywilizowany" niż plemienna

[504] M c E r l o y, *op. cit.*, s. 129–130.

[505] W przeciwieństwie do wielu innych groteskologów, choć zapewne niejeden z nich zaciągnął u Freuda dług, czerpiąc inspiracje przede wszystkim z rozprawy *Das Unheimliche*.

[506] S. F r e u d, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252, 259.

[507] *Ibidem*, s. 256.

[508] J. K o s i ń s k i, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka"*, s. 227.

[509] *Ibidem*, s. 229.

społeczność, do której trafia. Figury ludowej demonologii nie oswajają nowego świata. Sprawiają raczej, że staje się on jeszcze bardziej obcy, groźny, nie-samowity właśnie, ale bez – tak podkreślanej przez Freuda – znaczeniowej ambiwalencji. Figury te, dla wieśniaków straszne, lecz zarazem zwykłe, „samowite", nie są znajome chłopcu. Poznaje je dopiero w nowym środowisku i dopiero tam zaczyna, nie podając ich w wątpliwość, traktować wzorem swoich mentorów jako coś materialnie realnego.

Dorosły narrator chce być kimś, kto „gruntownie i ostatecznie wyzbył się […] przekonań animistycznych"[510]. Opowiada on o swym dziecięcym lęku jako o czymś rzeczywiście, dojmująco doświadczonym; ukazuje go jako pewną realność psychiczną, choć demoniczne źródła tego lęku uważa za niewiarygodne i, zapewne, w pewien sposób komiczne. Takiej komicznej degradacji nie poddaje się jednak, co trzeba podkreślić, niesamowitość ciszy, samotności, duszącej ciemności[511]. Zwisające z drzew wiedźmy, łopot skrzydeł zmór, suchy grzechot kości upiorów, dygot wędrujących dusz, błyskawice miotane przez diabła czy kopulujące duchy (a takich obrazków pełno jest w *Malowanym ptaku*) natomiast – budzące ongiś autentyczne przerażenie – jawią się teraz jako groteskowe. I tu jest właśnie miejsce dla ironii, ponieważ element demoniczny, wyrażający się w zniszczeniu, chaosie, rozkładzie, wszechogarniającej grozie pozostaje w wizji Kosińskiego zasadniczym składnikiem życia[512]. Ponieważ rzeczywiście *wydarzyło się* coś, co wydaje się potwierdzać nasze pierwotne sposoby myślenia, „nasze dawne, zarzucone już przekonania"[513] – coś bezprzykładnego, czego nie sposób zrozumieć ani wyjaśnić, a co domaga się przedstawienia. Z drugiej strony nie sposób utrzymywać, że w wydarzeniu tym miały jakiś udział siły nieludzkie: szatan, czarna magia albo choćby demony szaleństwa.

> A tu patrz: najpierw jedna wiejska stodoła pomalowana na biało i – duszą w niej ludzi. Potem cztery większe budynki – dwadzieścia tysięcy jak nic. B e z c z a r ó w, b e z t r u c i z n, b e z h i p n o z y. Paru ludzi, kierujących ruchem, żeby tłoku nie było, i ludzie płynący jak woda z kranu za odkręceniem kurka. Dzieje się to wśród anemicznych drzew zadymionego lasku. Zwykłe ciężarowe samochody podwożą ludzi, wracają jak na taśmie i znów podwożą. B e z c z a r ó w, b e z t r u c i z n, b e z h i p n o z y.
>
> […] Oto jest dziwne opętanie człowieka przez człowieka[514].

Kosiński – choć, jak twierdził Aleksander Wat, „bez wątpienia wierzy w istnienie demonów"[515] – doskonale wie, że zło (i dyktowane przez nie przemyślne, z iście szatańską obłudą podejmowane wobec Żydów działania psychologiczne czy socjotechniczne, bez których morderstwo na taką skalę nie byłoby możliwe) to rzecz ludzka, nie diabelska: że bywa całkowicie pozbawione namiętności, dojmująco banalne[516]. Dziwnego opętania

---

[510] S. F r e u d, *op. cit.*, s. 258.

[511] Zob. *ibidem*, s. 257 i *Malowany ptak*, s. 59–60.

[512] Zob. L. B. J e n n i n g s, *Termin „groteska"*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4, s. 316.

[513] S. F r e u d, *op. cit.*, s. 258.

[514] T. B o r o w s k i, *U nas w Auschwitzu…*, [w:] *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1981, s. 86. Podkr. moje.

[515] A. W a t, *Narodziny poety*, „Tygiel Kultury" 1998, nr 11–12, s. 78.

[516] Zob. *Sztuka jaźni – szkice à propos „Kroków"*, przeł. H. Dasko, [w:] *Przechodząc obok*, s. 251–252.

człowieka przez człowieka (i tego, co ważne, jak jednostka radzi sobie z własną wiedzą o takim stanie rzeczy) niepodobna zatem przebrać w kostium demonizmu – symbolicznego substytutu czegoś zdaniem autora (inaczej) nieprzedstawialnego – bez groteskowo-ironicznego dystansu.

Groteska współczesna – powiada McErloy – ma charakter mentalny, nie infernalny i nie jest sprawką Boga, ani diabła, lecz samego człowieka. […] tkwi w lękach, poczuciu winy, fantazjach i zaburzeniach psychicznego życia jednostki. […] Lękami, z którymi igra […] są nie nadprzyrodzone demony czy krwiożercze chimery, lecz bezsilność wobec świata i rozpad psychiki, i to jest w niej najbardziej nowoczesne[517].

„Groteska jest językiem uczuć, będącym milczącym motorem naszych działań. Stąd wynika wywrotowy charakter sztuki"[518] – to słowa samego Kosińskiego.

Antybaśniowe arcydzieło czy paszkwil?

Dla Marii Janion „utwór Kosińskiego jest przekazem symbolicznie ukształtowanego dramatycznego i bolesnego świata wewnętrznego (Kosiński sądził, że bez pomocy symboli ten świat wewnętrzny byłby dla czytelnika całkowicie niezrozumiały). Jest opowieścią mityczną, której najgłębszych sensów nie należy łączyć z jakimikolwiek konkretami biograficznymi"[519]. Tę wyrazistą tezę interpretacyjną powtarza Janion w *Żyjąc tracimy życie* za swym studium na temat *Malowanego ptaka*, opublikowanym w zbiorze, który opatrzyła znaczącym podtytułem *Eseje o wojnie*. Sformułowała ją, opierając się w znacznej mierze na podpowiedziach zawartych w autorskich komentarzach paratekstualnych. Teoria sztuki i artystyczna praktyka Kosińskiego wzajemnie się oświetlają. Bez uwzględnienia jego *credo* artystycznego nie sposób uniknąć fałszywych wykładni i ocen powieści[520]. Za to *credo* uznaje Janion następujący fragment z *Uwag autora*:

Nie ma sztuki, która byłaby rzeczywistością; sztuka to sposób używania symboli, dzięki którym nie dająca się inaczej opisać rzeczywistość subiektywna staje się możliwa do przekazania[521].

Autor podzielał też zapewne przekonanie, że „[n]ie istnieje bezpośrednia, niesymboliczna mowa zła doznanego, poniesionego lub popełnionego"[522].

---

[517] McErloy, *op. cit.*, podkr. moje, s. 155, 166.
[518] J. Kosiński, *op. cit.*, s. 259.
[519] M. Janion, *Nie wiem*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 407.
[520] Zob. M. Janion, *Sam w ciemni*, s. 193.
[521] J. Kosiński, *Uwagi autora...*, s. 222. M. Janion, *op. cit.*, s. 193.
[522] P. Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, przeł. H. Bortnowska, [w:] idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac. i wprow. S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 78.

W swojej wykładni powieści jako punkt odniesienia wyzyskuje Janion kluczowe tematy artystycznych i pozaartystycznych wypowiedzi Kosińskiego, takie jak: stale przez niego drążony problem jaźni; obcość i sztuka – za pośrednictwem konstrukcji symbolicznej obiektywizująca to, co osobiste, intymne – jako jedyny sposób przezwyciężenia obcości; dążenie jednostki do wyzwolenia się spod presji zbiorowości. Eksponuje rolę wyobraźni jako centralnej kategorii jego skrajnie indywidualistycznej estetyki. Przypomina o kontekstach, w których Kosiński lokuje symboliczne treści swojej wizji[523]. Szczególny nacisk kładzie na etnograficzne źródła symboliki zła. O pokazanym w *Malowanym ptaku* okupacyjnym koszmarze Janion mówi tak, jakby był on co najwyżej elementem dekoracji, w których rozgrywa się dramat wewnętrzny – jedyny istotny przedmiot przedstawienia. Właściwie tylko wspomina o wojnie, gdy powiada, że stanowiła świetną pożywkę dla naturalnego okrucieństwa dziecięcego i dla bezwzględności zastygłych „w stanie okrutnego dzieciństwa"[524] powieściowych chłopów.

Jednakże tym, co uzasadnia całą tę interpretacyjną konstrukcję jest właśnie prawie przemilczana w wywodzie Janion wojna i z jej czasem związany konkret biograficzny; jeden zaledwie, co prawda, ale za to koronny – fakt, iż Kosiński był ocaleńcem z Holokaustu.

> Kosiński miał rację: nie chciał *Malowanym ptakiem* nikogo urazić ani znieważyć. Chciał przekazać to, co uznał za swój największy skarb: symbolicznie ukształtowany, dramatyczny i bolesny, własny świat wewnętrzny. I to właśnie mu się udało w sposób wyjątkowy. Pozostawił mroczne ostrzeżenie, gdyż nosił w sobie dramat – jak wszyscy, którzy przetrwali zbrodnię i zagładę. „Chłopiec w *Malowanym ptaku* ucieleśnia dramat naszej cywilizacji: tragedia zbrodni zawsze pozostaje z żywymi"[525].

Ostatnie zdanie to kolejny cytat z *Uwag autora…*

Maria Janion nazywa *Malowanego ptaka* arcydziełem[526]. Stanisław Lem natomiast, w *Filozofii przypadku*, obrał tę powieść za przykład „udatnego falsyfikatu": dzieła z „dennego poziomu" literackiej hierarchii, które zostało przez „znawców" wywindowane „w kierunku szczytów – za sprawą rozmaitych okoliczności"[527]. Te okoliczności to, z jednej strony, brak zainteresowania literaturoznawców literaturą trzeciorzędną i w konsekwencji nieznajomość, *ergo* – niemożność rozpoznania jej trywialnych chwytów. Z drugiej zaś strony, rodzaj moralnego szantażu (Lem wprost o tym nie mówi, ale taki wydaje się sens jego rozproszonych uwag) wykorzystującego biografię autora i historyczne okoliczności gehenny bohatera oraz… lęk krytyków przed posądzeniem o purytanizm, zaściankowość, powierzchowność.

---

[523] Np. przywołana przezeń Jungowska koncepcja archetypu dziecka w interpretacji M. Janion (*op. cit.*, s. 196) uprawomocnia hipotezę, że dzieje powieściowego bohatera powinny być odczytywane jako symboliczna opowieść „o mrocznych, wewnętrznych perypetiach jaźni", ponieważ dziecko jest jej symbolem.

[524] M. Janion, *op. cit.*, s. 198

[525] *Ibidem*, podkr. D. Sz., s. 201–202. Por. J. Kosiński, *op. cit.*, s. 240.

[526] Zob. *ibidem*, s. 194.

[527] S. Lem, *Los społeczny, czyli znaczenie dzieła*, [w:] idem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 225, 221.

Według Lema bowiem, *Malowany ptak* daje się sprowadzić do serii „scen egzemplifikujących monografię psychopatologii seksualnej, z uwzględnieniem zwłaszcza sadomasochizmu"[528]. Powód oburzenia autora *Filozofii przypadku* na autora powieści dobrze zobrazuje kolejny obszerny cytat:

Jakoż to, co tak zdumiało znawców w „Ptaku malowanym"[529], można odnaleźć w wielu pornograficznych piśmidłach, i nawet schemat narracyjny wykazuje tu formalne zbieżności, ponieważ jest pretekstowy i tak nastawiony, żeby maksimum informacji sprośnej połączone było w całość narracyjną za pomocą minimum informacji spajającej. Trzeba powiedzieć wyraźnie, że pasożytowanie seksualne na epoce ludobójstwa jest jedną z większych obrzydliwości, jakie można sobie wyobrazić. Ponieważ nastawionemu seksualnie sadyście realizm ludobójczych praktyk niemieckich nie bardzo odpowiada, skoro idzie o rodzaj uprzemysłowionej rzeźni, a nie o panopticum orgiastyczne, autentyzmowi przychodzi w sukurs pseudologia pornographica. Uniewinnienie aż świątobliwe zyskuje ona w wygodnym dla sumienia przekonaniu, że o wszystkich okropnościach, co zaszły, trzeba się dowiadywać przez pamięć zamęczonych[530].

Wypowiedź Lema – a zwłaszcza jeszcze jeden jej passus, wedle którego *Malowany Ptak* „to paszkwil spreparowany ad usum konkretnych »zamówień«"[531] – niepokojąco współbrzmi z głosami krytyków atakujących utwór ze względów jednoznacznie ideologicznych, często w odpowiedzi na konkretne zlecenie polityczne[532]. Wybrałam ją jednak spośród wielu podobnych dlatego właśnie, że można zasadnie przypuszczać, iż powstała niezależnie od takich uwarunkowań. Decydującą rolę odegrało w tym wyborze to, kto jest jej autorem. Zależało mi na zestawieniu dwu skrajnie odmiennych opinii o powieści Kosińskiego, pochodzących od uznanych znawców literatury; takich w dodatku, którym trudno byłoby przypisać jakieś zdecydowanie wrogie opcje ideowe[533]. Co do nazwy

[528] *Ibidem*, s. 221.

[529] Chodzi zapewne o to, co uważano błędnie za „»malignę« i »fantasmagorie« małego nieszczęśnika", w których dopatrywano się pewnej wielkości, „a to dla" powieściowej „śmiałości i gwałtowności bez granic"; *ibidem*, s. 221–222.

[530] *Ibidem*, s. 223–224.

[531] *Ibidem*, s. 222.

[532] Historię ideologicznej recepcji *Malowanego ptaka* omówiła M. Adamczyk-Garbowska (*Ideologiczne uwarunkowania polskiej recepcji twórczości Jerzego Kosińskiego*, [w:] *Być tu i tam…*), zwracając uwagę na jedność miażdżących głosów krytyki krajowej i emigracyjnej (tu jednak częściej zdarzały się też opinie przychylne) z powtarzającymi się zarzutami „żydowskiej niewdzięczności", „polakożerstwa", pornograficzności i patologiczności – po ukazaniu się powieści w Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej oraz na pewną zmianę tonu na bardziej wyważony, mimo wyraźnej polaryzacji ocen, w recenzjach towarzyszących publikacji przekładu utworu w Polsce (1988 r.). Zaostrzenie tej polaryzacji a nawet powrót do retoryki znanej z pierwszego okresu zainteresowania powieścią były reakcją na ukazanie się książki J. Siedleckiej, *Czarny ptasior* (1994 r.) oraz – w mniejszym stopniu – tłumaczenia tekstu J. P. Sloana, *Jerzy Kosinski: A Biography* (*Jerzy Kosiński. Biografia*, przeł. E. Kulik-Bielińska, Warszawa 1996). Na „zdumiewającą zgodność ataków na Kosińskiego z prawa jak i z lewa, zarówno skrajnych wsteczników emigracji, jak i komunistycznej prasy w Polsce. Nawet tożsamość ich frazeologii, jak gdyby jedni kopiowali drugich", pierwszy bodaj zwrócił uwagę A. Wat (*op. cit.*, s. 80). Zob. też, co o recepcji *Malowanego ptaka* pisze M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 50 i n.

[533] Mam oczywiście świadomość, że ranga gatunkowa obu tych wypowiedzi jest nieporównywalna. Janion poświęciła *Malowanemu ptakowi* osobny, wypracowany esej oparty na wnikliwej, choć zapewne tendencyjnej, lekturze powieści. Lem chyba jej nie przeczytał, a co najwyżej przekartkował (o czym świadczy m.in. sprawozdanie z obscenicznych treści utworu; zob. *op. cit.*, s. 221) i wykorzystał jako *exemplum* jedynie pewnych aberracji aksjologicznych towarzyszących prokurowaniu bestsellerów.

paszkwil (a jest to kwalifikacja nadawana powieści ze szczególnym upodobaniem) wszystko wskazuje jednak na to, że jego ofiarą, również w ocenie Lema, padli bezgrzeszni polscy wieśniacy. Ale „zamówienia", o których mówi, nie są już na pewno częścią antypolskiego spisku żydowskiego, nie złożyli ich też imperialiści amerykańscy ani zachodnioniemieccy rewanżyści. Ich niewysychającym źródłem jest publiczność, zawsze złakniona przedstawień brutalnego seksu i przemocy – zwłaszcza, gdy jest ona „zamaskowana pretekstem, nie tylko ułatwiającym przejście przez sita cenzury, lecz uspokajającym nadto faryzeuszowskim chwytem sumienie czytelnika, pożądającego zarazem i nieprzyzwoitości, i ekskuzy"[534].

Na uwagę zasługuje fakt, że eksponowane w negatywnych ocenach *Malowanego ptaka* powieściowe obscena („kopulacyjny maraton polskich wieśniaków"[535], jak to wdzięcznie ujmuje Lem) są przez chwalców utworu w zasadzie pomijane milczeniem. Krytycy nie znajdują dla nich miejsca w porządku swoich interpretacji, poprzestając – inaczej niż w przypadku dokładnie analizowanych problemów i sensów perwersyjnego erotyzmu z późniejszych skandalizujących fabuł Kosińskiego – na banalnych konstatacjach o stowarzyszeniu seksu i śmierci czy o inspiracji malarskimi wizjami Hieronima Boscha. Według Janion natomiast sceny przedstawiające brutalne najczęściej akty seksualne nie zakłócają „szczególnej całości estetycznej" powieści, bowiem współtworzą (jako kolejne reprezentacje zła) jej symboliczną konstrukcję, wpisaną w chłopsko-dziecięcy obraz świata. „Jaskrawa frenezja" służy właśnie budowaniu takiej optyki. „Jedna z najbardziej drastycznych scen *Malowanego ptaka* – spółkowanie dziewczyny z kozłem – jest przecież obrazem-symbolem chłopsko-pogańskiej czarnej mszy"[536]. Innych Janion nie przywołuje; być może dlatego, że trudno byłoby znaleźć dla nich równie wyraziste symboliczne analogie w obrębie ludowej kultury.

Kosiński w zasadzie nie tłumaczy się z tego, co w świecie *Malowanego ptaka* było postrzegane jako nadreprezentacja seksu. Nie poświęca tej sprawie specjalnej uwagi ani w żadnym z dwu paratekstów bezpośrednio odnoszących się do tej powieści – czyli w *Uwagach autora* z 1965 r. i w *Posłowiu* z 1976 r. – ani w innych wypowiedziach, w których do niej nawiązuje. Deklaracje typu: „Mało co interesuje mnie tak, jak zachowania seksualne ludzi, ponieważ wnioski wyciągane na ich podstawie są bardzo wiarygodne" czy – „interesuje mnie człowiek, a seks jest elementem człowieczeństwa"[537], choć ogólne, rzucają jednak jakieś światło na intencje Kosińskiego co do roli, jaką prezentacja różnorakich zachowań seksualnych, naturalistyczno-symboliczny teatr erotycznego koszmaru, miała odegrać w powieści. Była po prostu istotnym, symbolicznym sposobem informowania o „człowieczeństwie" zaludniających jej świat, wiarygodnych, bo niemal wolnych od przymusów wyprodukowanych przez kulturę, postaci – człowieczeństwie niewątpliwym, wedle sugestii możliwych do wyczytania z motta, tylko dla Boga. Stowarzyszenie seksu i zagrożenia śmiercią, natrętne, prowokacyjne umieszczanie obok siebie

[534] S. Lem, *op. cit.*, s. 221.
[535] *Ibidem.*
[536] M. J a n i o n, *op. cit.*, s. 199.
[537] J. K o s i ń s k i, *Dwudziestominutowy występ*, przeł. T. Tarkowska, [w:] *Przechodząc obok*, s. 66.

obrazów brutalnych aktów seksualnych i obrazów ewokujących Zagładę – obrazów, których niewspółmierność szokuje tak, jak zuchwałe zestawienie treści jawnie erotycznych i religijnych – można też opisać jako kolejne świadectwo groteskowego modelowania tego świata. Taki trop podsuwa sam Kosiński, gdy pisze:

> [i]stnieje rodzaj groteski – ten znany ze snów i surrealizmu – w którym symbole nie powiązane ze sobą tematycznie, charakterem czy ładunkiem emocjonalnym, łączą się ze sobą, tworząc rodzaj kolażu, odbieranego na poziomie podświadomości. Tu również dzieło owocuje rodzajem reakcji normalnie niespotykanej. Uczucia, których doświadczamy, zaskakują nas, wynosząc na powierzchnię ukryte dotąd prawdy.
>
> Przesuwanie poszczególnych obrazów, umieszczanie ich w obcym dla nich zazwyczaj kontekście, zapoznaje nas z inną rzeczywistością, położoną wśród tej, którą znamy na co dzień. Bosch był mistrzem groteski tego rodzaju. Umieszczał obrazy erotyczne w scenerii wymagającej obrazu religijnego, i *vice versa.* W ten sposób ilustrował przesadzone, zagmatwane i dziwaczne związki żyjące w podświadomości. Efektem jest rzeczywistość z koszmarów sennych, szokująca, przedziwna i łatwa w odbiorze. Łączy się w niej zarówno to, co znajome, jak i to, co oszałamia[538].

To właśnie owa podejrzana łatwość, z jaką odbieramy koszmarną przecież rzeczywistość *Malowanego ptaka* – efekt właściwego grotesce oddalenia od potocznych wyobrażeń o świecie i ludzkim doświadczeniu – mogła skłonić Lema do dopatrzenia się w tej powieści „pasożytowania seksualnego na epoce ludobójstwa"[539] i sprawić, że nie dostrzegł w niej nawet cienia, śladu antybaśni – gatunku, którego „w folklorach nigdy […] nie było", który „nigdy nie powstał". Możliwe okazało się jednak nie tylko jego mistrzowskie „czysto logiczne" wymodelowanie, lecz także rozpoznanie konstrukcyjnych i ideologicznych jakości, konstytuujących tę nieistniejącą jakoby formę w pismach de Sade'a[540], nieraz nb. obsadzanych przez Kosińskiego w roli kontekstu rozjaśniającego pewne motywy jego własnej twórczości (np. teatralizacja jako sposób przedstawiania aktywności jaźni). Takie przekonanie uniemożliwiło też autorowi *Filozofii przypadku*

---

[538] J. K o s i ń s k i, *Sztuka jaźni…*, [w:] *Przechodząc obok*, s. 259.

[539] Za takie pasożytowanie uznać można autentyczne powieści pornograficzne – powstające w latach sześćdziesiątych w Izraelu, w tym samym czasie, w którym odbywał się tam proces A. Eichmanna. O ich niezwykłej popularności przypomniała niedawno I. K e r s h n e r (*Israel's Unexpected Spin-off From a Holocaust Trial*, „The New York Times", 6 september 2007) w związku z premierą dokumentalnego filmu A. Libsknera, *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Libskner twierdzi, że pamięć o Zagładzie wśród dzisiejszych Izraelczyków jest napędzana przez tę samą mieszankę „grozy, sadyzmu i pornografii", którą karmiona była poprzednia generacja. Jako pornografia traktowane są obecnie przez część izraelskiej krytyki akademickiej powieści Yehiela Feinera De-Nur – pierwszego twórcy piszącego o Holokauście po hebrajsku, publikującego pod pseudonimem Ka-Tzetnik 135633 (był to jego numer w Auschwitz) lub K. Tzetnik (czyli Kacetnik). Najgłośniejszy utwór K. T z e t n i k a, *Dom lalek* (1953 r.), zaliczany do głównego nurtu tamtejszej holokaustowej literatury, nadal – mimo wielu wątpliwości – uchodzi za opowieść o losach siostry autora, zmuszanej w obozie śmierci do świadczenia usług seksualnych oficerom SS. W późniejszej powieści pt. *Piepel* w takiej samej roli obsadził swego brata. Wspominam o tym, by zwrócić uwagę na fakt, iż – godne zapewne głębszej analizy kulturowej – zjawisko łączenia wątków pornograficznych, lub uchodzących za pornograficzne, z Holokaustem czy erotyzacja Holokaustu – nie tylko nie są literackim produktem postpamięci jedynie (np. *Biały hotel* Donalda Michaela Thomasa czy ostatnio *Wieczory kaluki* H. Jacobsona, a nawet *Łaskawe* J. Littela; zob. też A. H o l t z m a n, *Holocaust w literaturze hebrajskiej*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie" 2004, nr 5, s.148–151), ale też, że zetknąć się z nim można było – po pierwsze – już w tekstach tworzonych przez ocaleńców; po wtóre: w tekstach bardzo dalekich od fantazmatycznej poetyki *Malowanego ptaka.*

[540] Zob. S. L e m, *Markiz w grafie*, „Teksty" 1979, nr 1, s. 29, 43.

dostrzeżenie w powieści Kosińskiego – chociażby w scenie najazdu „Kałmuków" – przebłysków tego samego, co u Sade'a potępieńczego komizmu, wynikającego „z zaciekłego poszukiwania coraz niesamowitszych spiętrzeń okropności, które minimum refleksji czyni śmiesznymi – właśnie w elefantiazie wyuzdania przekraczającego granice wszelkich, więc i fizycznych, możliwości"[541].

To prawda, że model antybaśni – skonstruowany przez Lema, wedle jej własnej logiki zdarzeniowej i narracyjnej, której nie sposób sprowadzić do „prostej inwersji parametrów baśniowych" – nie nadaje się, w czystej postaci, do opisywania świata *Malowanego ptaka.* Największą bodaj przeszkodę w uzasadnianiu adekwatności tego modelu do powieści stanowi w niej niedobór *Schadenfreude*, słowem: niedostatek sadyzmu. Dla autora *Markiza w grafie* bowiem jedyną racją, dla której antybaśniowi źli czynią zło jest czerpana z niego doraźna przyjemność, spazm wywołany cierpieniem dobrych, domagające się ciągle nowych podniet „ulotne doznanie ginące wraz ze śmiercią ofiary"[542]. Wyniszczenie wszystkich tropionych nieszczęśników, cnotliwych dawców antybaśniowego szczęścia nie będzie jednak (paradoksalnie) oznaczać triumfu, tylko klęskę zła. Po wyczerpaniu jego źródła, czyli nieszczęścia innych, szczęście ustanie, nie mając się czym żywić. Zło w antybaśni nie jest, rzecz jasna, bezinteresowne, ale nie jest też jedynie środkiem do celu. Nie zadaje się go w imię dobra ludzkości, narodu, jakiejś klasy czy grupy. Inaczej zatem niż to nieraz bywało w dziejach powszechnych, doskonale obywa się bez takich faryzejskich uzasadnień.

Otóż wydaje się, że w *Malowanym ptaku* nie ma tak rozumianego, a wedle Lema konstytuującego gatunek, zła. Nic nie wskazuje na to, by fizyczna i psychiczna męka chłopca czy innych prześladowanych sprawiała prześladowcom szczególną uciechę. Satysfakcję przynosi zapewne wyładowanie gniewu w okrutnych czynach oraz karanie winnych co najmniej tak okrutne, jak ich rzekome czy rzeczywiste występki, a nie samo okrucieństwo[543]. Wyjątek stanowią tu zachowania wiejskich wyrostków, którzy wyraźnie dręczą małego bohatera dla przyjemności. Tajemnicę – metodyczne tortury zadawane mu przez Garbosza. Odpowiedzialni za krwawą orgię, zamroczeni alkoholem „Kałmucy" niewątpliwie czerpali rozkosz ze swych straszliwych czynów, ale wyboru zła nie sposób uważać za dokonany przez nich w pełni świadomie, suwerennie, „bez zewnętrznych nacisków, jak wybierają dobro bohaterowie bajek"[544] – co, zdaniem Lema, wyróżnia antybohaterów antybaśni.

W utworze Kosińskiego pozostaje jednak tak dużo motywów istotnych dla niej (jako pewnego faktu dyskursywnego), a nieobecnych w innych formach fantastyki, że niepo-

---

[541] *Ibidem*.

[542] *Ibidem*, s. 41.

[543] W *Pogrążonych i ocalonych* (przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007; rozdział *Przemoc zbędna*) P. L e v i pisze, co prawda, o udziale *Schadenfreude* właśnie w praktyce „ostatecznego rozwiązania", o niezliczonych aktach zbędnego – jeśli zważy się na główny cel tego projektu – okrucieństwa hitlerowców. „Wróg miał nie tylko umrzeć; miał umierać w męczarniach" (*ibidem*, s. 148). Konkluzja tego wywodu jest jednak taka, że było ono jednak niezbędne: skrajna degradacja ofiar – ich odczłowieczenie – ułatwiała oprawcom wykonanie zadania.

[544] S. L e m, *op. cit.*, s. 37.

dobna całkowicie zlekceważyć tego wymiaru gatunkowej instrumentacji, zaprzęgniętego do kształtowania symboliczno-parabolicznego profilu powieści. Chodzi tu przede wszystkim o to, co określa światopogląd gatunku – o zasadę uniwersalnej nieżyczliwości, pociągającą za sobą nieustanny przybór i eskalację zła. Na jego wiarę przechodzą też dobrzy (nawet protagonista), co nigdy nie przydarza się zacnym bohaterom baśniowym. Pozostałe na pobojowisku niedobitki tych, którzy mu nie ulegli gwarantują, że i w przyszłości nie zabraknie ofiar-żywicieli[545]. Za najważniejszy argument na rzecz aspektowej antybaśniowości *Malowanego ptaka* uważam – po pierwsze – fakt, iż w kategoriach przypisanych tej formie przez Lema, postrzega otaczający go świat dziecięcy bohater powieści przekonany, że dobro, niewinność nie mają innej racji bytu niż karmienie bezcelowego, nienasyconego zła. Dlatego należy opowiedzieć się po jego stronie. Po wtóre zaś – że tak jednostronna wizja świata jest stowarzyszona z deformacją charakterystyczną dla groteski.

Świadectwo autorskich paratekstów

W *Pustelniku z 69 ulicy* – swoim ostatnim utworze – Kosiński wkłada w usta jednego z bohaterów taką oto charakterystykę twórczości Norberta Kosky'ego, protagonisty wyposażonego w cechy pozwalające na rozpoznanie w nim znaczących podobieństw do samego autora.

> Nienawiść, a nie gwałt – o tym pisze Kosky […]. – Pisze o tym z nienawiści i ponieważ nienawidzi wszystkiego, co ma cokolwiek z nienawiścią wspólnego, łącznie z gwałtem – gwałt to dla niego akt nienawiści – pisze o nim nienawistnie[546].

Malowany ptak to napisana nienawistnie powieść-ostrzeżenie o nienawiści; tak ją przedstawia autor. Być może również o tym, jak nienawiść degraduje pamięć i rozpala wyobraźnię. Gra pamięci i wyobraźni jest centralnym motywem *Uwag autora.* Za motto do nich obrał Kosiński przytoczony w oryginale fragment z *Sodome et Gomorrhe*, mówiący o płynności granic między tymi dwoma predyspozycjami umysłu, podobieństwie obrazów przez nie uformowanych, jednakiej rzeczywistości arbitralnych, ograniczonych, nieuchwytnych wytworów wspomnienia i marzenia[547].

Drugim ważnym motywem, stowarzyszonym z tym pierwszym, jest gra faktu – źródła inspiracji dla wyobraźni – i konstrukcji symbolicznej, w którą zostaje przekształcony w procesie twórczym. Kosiński nie zrywa więzi między losami bohatera a własnym doświadczeniem z okresu dzieciństwa tak kategorycznie, jak prezentuje to Janion. Autor

---

[545] Pamiętamy, że zdaniem S. L e m a (*op. cit.*, s. 32) w antybaśni „dobro nie jest dla zła czynnikiem zakłócającym, lecz konstytutywnym […] ontycznie, a nie tylko narracyjnie", jak w przypadku baśni, które bez zła nie powstałyby, bo nie byłoby o czym opowiadać, choć baśniowe dobro bez zła jest możliwe.

[546] J. K o s i ń s k i, *Pustelnik z 69 ulicy*, przeł. R. Czarny, Warszawa 1993, s. 526.

[547] Por. M. P r o u s t, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. IV, *Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 180.

Uwag… wyraźnie daje nam do zrozumienia, że fakt – co prawda zazwyczaj przerysowany, skondensowany, wzbogacony przez fantazję, przemieszczony lub rozszczepiony na szereg wypadków przeplecionych z innymi, na nowo skonfigurowanych – czai się za każdym przedstawionym w powieści czynem, zdarzeniem czy doznaniem. Z drugiej strony tenże autor równie wyraźnie podaje w wątpliwość zasadność doszukiwania się w utworze intencji autobiograficznych. Swoista *langage double*, jaką w tym perytekście posługuje się Kosiński, nie ułatwia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy według niego historia opowiedziana w *Malowanym ptaku* „jest prawdziwa czy zmyślona"? (przywołuję tu podstawowy składnik pytania-lejtmotywu wypowiedzi prefacjalnych, towarzyszących osiemnastowiecznym powieściom epistolarnym). Czy autor chce, byśmy czytali ją jak fikcję, czy jak przysłonięty alegoryczno-symboliczną maską osobisty dokument-świadectwo? Jednakże zarówno w *Uwagach autora*, jak i we wszystkich innych autorskich epitekstach, w których mowa jest o tej powieści, niewątpliwie dominują wypowiedzi podkreślające jej charakter fikcjonalny i moderujące sugestie, iżby fikcja ta miała mocny fundament faktograficzny[548]. Z jednej zatem strony Kosiński powiada o sobie, w charakterystycznej dla autokomentarzy obiektywizującej manierze, iż: „[a]utor nie tyle sporządza katalog dorosłego, ułożony ze starannie dopasowanych faktów, co wyrzuca z siebie poszarpane bólem i spotęgowane strachem wspomnienia, impresje i odczucia dziecka" <s. 226>. Z drugiej strony natomiast (dwie kartki wcześniej) – podaje w wątpliwość spontaniczność owych wspomnień, impresji i odczuć, ujawniając, jaki udział w ich kształtowaniu miała świadoma metaforyczna konstrukcja w funkcji reprezentacji pracy „podświadomości". Kosiński nb. tak często przywołuje to słowo w swoich paratekstach, że wydaje się ono centralnym hasłem autorskiego leksykonu.

> *Malowany ptak*, w takim razie, może być wizją siebie z okresu dzieciństwa, w i z j ą, a nie badaniem tego okresu czy próbą powrotu. Ta wizja, to poszukiwanie czegoś utraconego, może być zrealizowana tylko poprzez metaforę, przez którą podświadomość najłatwiej się objawia i do której najnaturalniej dąży. Miejsca i okoliczności wypadków są nie mniej metaforyczne, gdyż cała podróż mogła się przecież odbyć wyłącznie w wyobraźni. Podobnie jak metaforyczne są miejsca, tak i postacie stają się archetypami, symbolami rzeczy na równi odczuwalnych i na równi nieuchwytnych, chociaż jako symbole są podwójnie prawdziwe; wyrażają bowiem to, co reprezentują <224>[549].

W eseju *Aleksander i Andrzej Watowie*, datowanym na rok 1989, Kosiński powtarza jeszcze dobitniej:

---

[548] Dominującym deklaracjom tego typu łatwo można jednak przeciwstawić te fragmenty wspomnieniowo-formacyjnych opowieści autora, w których zdarzenia i sytuacje bliskie przedstawionym w powieści – począwszy od porzucenia w „niewielkiej wiosce, zagubionej wśród bagien Prypeci na Polesiu" (*Konie*, przeł. H. Dasko, [w:] *Przechodząc obok*, s. 90–91), a skończywszy na utracie mowy i powojennym pobycie w sierocińcu (*Bóg i…*, przeł. P. Kołyszko, [w:] *Przechodząc obok*, s. 174) ukazane zostały właśnie jako „fakty" z jego dzieciństwa.

[549] Za szczególnie wyrazisty przykład owej konstrukcji metaforycznej można uznać „chwyt formalny" określony przez Kosińskiego jako „użycie podfabuły naturalnej" (*Uwagi autora*..., s. 228). Chwyt ten, o czym wspominałam, ma służyć budowaniu – w trybie symbolicznej repetycji bądź prefiguracji – analogii między światem ludzkim i zwierzęcym.

Nie wróciłem i nie powrócę do wiosek, przez które przeszedłem w czasie wojny, ponieważ to, co chciałem powiedzieć sobie i innym, wyraziłem już za pomocą przenośni. Nie interesują mnie dokładne wspomnienia, bo im nie dowierzam. W moim przypadku pasja wymyślania zamazuje wspomnienia[550].

Bohater to zatem – jak chce Kosiński – „postać mityczna, Chłopiec-zbieg" (i tu, jak widać, Janion podąża tropem interpretacji zaproponowanej w *Uwagach autora*). Natomiast „wieśniacy z *Malowanego ptaka* symbolizują i personifikują poziom, na który druga wojna światowa sprowadziła tak zwaną cywilizację europejską". Całą rzeczywistość przedstawioną powieści „można postrzegać jako świat wyraźnych, podstawowych symboli, prostych kluczy do kultury europejskiej połowy dwudziestego wieku"[551].

„Podświadomość" jako instancja zarazem źródłowa i odbiorcza dla zabiegów symbolizacji i stowarzyszonej z nią metaforyzacji staje się w autorskich paratekstach figurą umożliwiającą – paradoksalnie – znaczące przesunięcie w polu intencji kategorialnych. Celem, mimo stosowania ekspresjonistycznych chwytów, nie jest ekspresja, lecz aktywizacja funkcji apelatywnej: wywoływanie określonych reakcji emocjonalnych odbiorcy, terapia szokiem.

Nie pamiętamy siebie z okresu, kiedy mieliśmy sześć lat, ale pamiętamy dramaty tego wieku. Ja się składam z wielu takich dramatów. W życiu dorosłym próbuję je przekształcać w coś, co poruszy innych, i w ten sposób wynagradzam sobie traumatyczne dzieciństwo. A czyż moje dzieciństwo, przypadające na lata drugiej wojny, mogło nie być traumatyczne?

Podpowiedź co do zasad, wedle których to przekształcenie miałoby się dokonywać, zawdzięcza Kosiński właśnie Aleksandrowi Watowi. To on miał powiedzieć: „Musisz dotknąć czytelnika, ponieważ historia sama przez się wcale go nie dotyka"[552]. Czy zdołałby dotknąć, poruszyć amerykańskich czytelników, do których przede wszystkim powieść była adresowana, przedstawiając historię swego dzieciństwa w takiej wersji, w jakiej wyłoniła się z biograficznych opowieści Siedleckiej i, korzystającego z jej ustaleń, Sloana? Czy ktokolwiek w ogóle zechciałby wysłuchać takiej niemal „idyllicznej" narracji? Mogłaby okazać się niewystarczająco dramatyczna, nawet gdyby uwzględnić jej

[550] J. Kosiński, *Aleksander i Andrzej Watowie*, przeł. J. Zieliński, [w:] *Przechodząc obok*, s. 19; podkr. moje. W przywoływanym już tutaj szkicu, *Narodziny poety* (*op. cit*., s. 78), A. Wat nazwał *Malowanego ptaka* „Chimerą, o której nie można wiedzieć, co w niej jest snem a co jawą, czy jest snem czy jawą. […] Prawda i poezja w ich przeplocie ma tu dziką siłę o archaicznych rezonansach, która z chaosu powstaje i w chaos się obraca". Wat był ponadto przekonany, że Kosiński zatracił świadomość „granicy między jawą a snem; między […] koszmarami a rzeczywistością przeżytą przez niego »realnie«" już wówczas, gdy przez całe lata opowiadał różnym swoim przyjaciołom historie wykorzystane później w powieści. „Słuchając go wtedy – pisał – byłem przeświadczony, że […] ten przeplot jawy i snu dalej żyje w Kosińskim życiem autonomicznym, od niego niezależnym, że, co więcej, dojrzewa w nim, rośnie i żywi się jego substancją. […] Tak rodzi się poeta". Trzeba jednak pamiętać o zastrzeżeniu poczynionym, przy okazji refleksji nad pracą pamięci, przez P. Leviego (*op. cit.*, s. 22): „każde wspomnienie przywoływane zbyt często ma skłonność, by kostnieć, stawać się stereotypem, przybierać postać już wypróbowaną, skrystalizowaną, udoskonaloną i upiększoną, która wdziera się w miejsce wspomnienia pierwotnego i zaczyna żyć własnym życiem". Choć w przypadku *Malowanego ptaka* nie sposób, rzecz jasna, mówić o upiększaniu wspomnienia, trudno pominąć rolę, jaką w jego formowaniu i poniekąd konstruowaniu odegrały te opowieści.

[551] *Uwagi autora...*, s. 235, 233, 230.

[552] J. Kosiński, *Poruszyć myśl*, s. 46, 45.

nieuchronne modyfikacje, wynikające z różnych doświadczeń, punktów widzenia oraz odmiennej wrażliwości narratorów – Polaków z okolic, w których ukrywali się podczas okupacji Kosińscy (Lewinkopfowie) i żydowskiego dziecka świadomego zagrożenia, które mogło dotknąć również ukrywających rodzinę. I rzecz nie polega jedynie na tym, że – jak uświadamiał chłopcu Mitka Kukułka – czyjeś chamskie zachowanie może przecież zaboleć „niczym smagnięcie bicza", a jedno tylko uderzenie odczuwamy często tak, jakby „spadło" na nas „tysiąc ciosów"[553]. Ważne jest nie tylko to, co i jak się pamięta, ale też to, co zadaje się do zapamiętania słuchaczowi czy czytelnikowi oraz cel, jaki chce się przez swą opowieść o tak, a nie inaczej zapamiętanym – pod dyktatem emocji, a nie tzw. faktów – lub wyobrażonym osiągnąć.

W *Dziedzictwie* Henryk Grynberg opowiada o swojej podróży do rodzinnych okolic, w których jako dziecko ukrywał się z rodzicami podczas wojny – podróży, której owocem było poznanie prawdy o tym, jak zginął jego ojciec. Odpowiedź Grynberga na pytanie jednej z miejscowych kobiet, czy przypomina sobie, że dostawali od niej zupę, może posłużyć jako ikona odrębności dwu różnych pamięci, obrazujących radykalną różnicę losów – żydowskiego i nie żydowskiego – pod hitlerowską okupacją[554]. Pamiętał bowiem przede wszystkim, że był bardzo zmęczony, że bał się, czy ojciec przeżyje kolejną wyprawę po jedzenie i że w przynoszonym przezeń do lasu garnku z zimną zupą pływały sosnowe igły. Igłom w zupie poświęcił Grynberg wcześniej sporo miejsca w *Żydowskiej wojnie*. Podkreślanie pamięci o nich to również manifest niezgody na lekceważenie tego wymiaru żydowskiego doświadczenia, w którym nienormalność kondycji uciekinierów objawiała się w sposób nie dramatyczny czy tragiczny, ale powszedni, zwyczajny – manifest niezgody na sytuację, w której prawo Żyda do ciepłej zupy bez igieł wydaje się jakąś fanaberią.

W *Malowanym ptaku* nie ma miejsca na przedstawianie takich relatywnie niewinnych form opresji. Niemal wszystko, czego doświadcza bohater powieści, poraża potwornością. Jest to jednak w dużej mierze potworność intencjonalnie oswojona literacką konwencją, a przez to łatwiejsza do zniesienia niż rzeczywistość. W 1982 r. Kosiński z pewnym zniecierpliwieniem – jakby niepomny, że sam też niemało przyczynił się do popularności biografistycznego trybu lektury swoich książek – odnotowuje:

> Nikt jakoś nie chce zauważyć faktu, że pisząc odwołuję się nie tylko do własnego życia i twórczości, ale również czerpię z natchnionych dzieł innych autorów. […]
>
> Dzięki Bogu pisarze umierają, a z nimi schodzi do grobu ich biografia[555].

Na zejście do grobu biografii Kosińskiego trzeba jeszcze będzie poczekać.

---

[553] Tym bardziej, że opracowany przez J. Tokarską-Bakir raport z etnograficznych badań terenowych, przeprowadzonych pod jej kierunkiem w latach 2005–2006 na ziemi sandomierskiej – czyli tam, gdzie przebywał w czasie wojny Kosiński z rodzicami (zob. *Rozdział 7: Sandomierz przed wojną, w czasie wojny i po wojnie.* Zwłaszcza cz. 2: *Zagłada: empatia i niechęć* i cz. 3: *Po wojnie, czyli „po Żydach"*, [w:] J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008) – nie skłania do nadmiernej ufności w tę wersję jego losów, którą upowszechniła Siedlecka w narracji o żydowskiej niewdzięczności, opartej na „prawdziwych" relacjach zniesławionych jakoby świadków tych losów.

[554] Zob. D. Krawczyńska, *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005, s. 178–179.

[555] J. Kosiński, *Dwudziestominutowy występ*, [w:] *Przechodząc obok*, s. 62.

Mających rangę autentycznego świadectwa potwornych scen przywoływanych przez Grynberga, estetycznie oswoić nie sposób. Gdyby jako funkcjonalne analogony pozbawionych potworności, ale pamiętnych igieł, potraktować obrzydliwie zwykłe „nitki śluzu zwisające z nosa" Marty czy „zjełczały zapach żółci" wydobywający się z ust Łabiny, to i tak emocjonalna nośność tych obrazów pozostanie nieporównywalna.

W datowanym na rok 1989 szkicu *Poruszyć myśl* Kosiński ponawia skargę na niezrozumienie jego intencji przez tych, których nie obsadził w roli pierwszych czytelników powieści.

W roku 1965 ukazała się moja pierwsza książka, *Malowany ptak*, i w Polsce uznano ją za książkę wrogą, obraźliwą. Odcięto mnie od rodziny z powodu tego, co napisałem, z powodu książki o dziecku, o dzieciństwie i buncie wyobraźni, wyrażonym językiem erotyki. Czy to, co napisałem było aż tak szokujące? Bardziej obraźliwe niż druga wojna światowa, niż wszystko, co zdarzyło się w Polsce pod okupacją niemiecką?[556]

Figury tej opowieści, opartej – jak wynika z powyższego fragmentu – na zasadzie substytucji, ale nie konkurencyjnej wobec faktograficznej narracji historycznej (z jednej strony) i faktograficznej literatury osobistego świadectwa (z drugiej), miały wszak poruszyć głównie odbiorców anglojęzycznych. Problemem okazała się „podwójność adresu, pod który tekst dociera", wspomniana przez Małgorzatę Czermińską w rozprawie *„Punkt widzenia" jako kategoria antropologiczna i narracyjna*[557]. Opowieść przeznaczona dla obcych – mająca ich przyciągać egzotyczną innością, gwałtownością, barbarzyńską brutalnością, (anty)baśniowością – trafia też, co było do przewidzenia, w ręce swoich[558]. I tych swoich obraża, choć przecież nie oni byli w niej przedmiotem symbolicznego przedstawienia.

W wypowiedziach narracyjnych, powstałych „w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych", Czermińska wyróżniła trzy podstawowe warianty relacji między autorem, obiektem prezentacji i jej odbiorcą[559]. Żeby uchwycić antropologiczno-narracyjny punkt widzenia, decydujący o swoistości *Malowanego ptaka*, wypada dodać jeszcze jedną, nieuwzględnioną przez badaczkę konfigurację: inny o tym, co inne do

[556] J. Kosiński, *Poruszyć myśl*, s. 45; podkr. moje.

[557] [W:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 30.

[558] A. Wat (*op. cit.*, s. 11–12) podejrzewa, że „nagromadzenie okropności" w powieści wcale nie obcych odbiorców miało uwieść i przerazić: „autor, miejscami, być może intencjonalnie przeczernił nieprawdopodobieństwo swoich fantazmatów, *ad usum* czytelników polskich. Jak gdyby chciał ich przestrzec: »Uwaga, tak w życiu nie było!«„. Ale „chybił celu, rodaków naszych nie przekonał". Niektórych Polaków i Żydów nie przekonał jednak – jak twierdzi sam Kosiński (*Posłowie do wydania…*, s. 214) – z innego powodu. „Być może najlepszym dowodem, że nie przesadziłem w opisach brutalności i okrucieństwa lat wojny w Europie wschodniej, są listy moich szkolnych kolegów, którym udało się zdobyć przemycone egzemplarze *Malowanego ptaka*. Piszą oni, że powieść jest sielanką w porównaniu z piekłem, jakie przeszli oni i ich rodziny podczas wojny. Zarzucali mi rozwodnienie prawdy historycznej i kokietowanie wrażliwych Amerykanów, którzy przeżyli swój jedyny narodowy kataklizm podczas wojny secesyjnej sto lat temu, kiedy to grupki bezdomnych dzieci tułały się po zrujnowanym Południu". W tym ujęciu rozbielaniem (literacko-baśniowym?), a nie przeczernianiem okropności, kokietowani byli oni, a nie Polacy.

[559] M. Czermińska, *op. cit.*, s. 30. Opowiadać może: „1. Swój o swoim do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika) / 2. Swój o tym, co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu) / 3. Swój o tym, co inne do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak wobec czytelnika)".

jeszcze innych – do innych różnych od niego samego i od tych, o których opowiada. Pozbawiając bohatera-narratora wyraźnej tożsamości, ów inny (autor) przedstawia jednak to, co dlań inne tak, by umożliwić adresatom identyfikację z nietożsamym z nimi kulturowo bohaterem. Inny jest przybyszem z cywilizowanych obszarów Europy Środkowo-Wschodniej, wykształconym polskim Żydem. Inne to m.in. „niesamowita słowiańszczyzna" reprezentowana przez, powiedzmy – zmistyfikowanych wedle strategii, które można by określić jako groteskową „orientalizację" – Poleszuków[560]. Innymi, do których opowieść jest adresowana, są w pierwszym rzędzie Amerykanie i zachodni Europejczycy. Inność bohatera względem nich jest neutralizowana, by nie powiedzieć ukrywana, po to, by obnażyć grozę wszechobecnej obcości (też poniekąd, i paradoksalnie, neutralizowanej przez wpisanie jej w potworność) – „by wprowadzić czytelnika w klimat zagrożenia"[561] z niej właśnie się wywodzący. „To, co podobne, służy wywołaniu identyfikacji, to co radykalnie różne w tym podobieństwie – przeraża"[562]. Aby to unaocznić, Kosiński ożywia i n i c u j e zarazem znane schematy, funkcjonujące jako uniwersalne opozycje: Wschód – Zachód, natura – kultura, barbarzyństwo – cywilizacja, zacofanie – postęp, racjonalność – irracjonalność, dziecko – dorosły, grzeszność – niewinność, wojna – pokój, dobro – zło.

Uprawiając, jak sam deklarował, „prozę zagrożenia"[563], chce by czytelnik odczuł to zagrożenie niemal na własnej skórze. I to właśnie decyduje o wyborze fikcji, a nie autobiografii.

---

[560] Chodzi tu oczywiście o orientalizację w rozumieniu zaproponowanym przez E. W. S a i d a (zob. *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991). Nazywam ją groteskową ze względu na jawność zabiegów służących demonstracyjnie jednostronnej konstrukcji przedmiotu oraz ze względu na cel, któremu taka kreacja miała służyć – nie było nim wszak wykazywanie wyższości Zachodu nad Wschodem. M c E r l o y (*op. cit.*, s. 140) powiada, że „groteska przedstawia nam świat nie taki, jakim go znamy, lecz taki, jakiego się obawiamy. Twórca groteski nie łączy po prostu powierzchownych wyglądów; tworzy kontekst, w którym takie zniekształcenie jest możliwe. Wyobrazić sobie potworność to wyobrazić sobie świat zdolny taką potworność wydać. Wyobrazić sobie świat, w którym przeciętni przedstawiciele rodzaju ludzkiego wyglądają i zachowują się tak jak tłum Boscha, to wyobrazić sobie świat będący dosłownie *Unheimlich".* A. W a t (*op. cit*, s. 12) słusznie zwraca uwagę na irracjonalność oburzenia, z jakim – „dając upust własnym, szczerym uczuciom moralno-politycznym" – konstrukt ten przyjęli „wstecznicy emigracji". Wszak „wstecznicy wiedzą, że w *Malowanym ptaku* rzecz się dzieje w najzapadlejszych wsiach Polesia, śród Białorusinów, których ci sami wstecznicy, kiedy byli u władzy, traktowali jako hordę niebezpiecznych dzikusów?! Skąd więc ta dzisiejsza obraza za »innoplemieńców«?". O tworzonych przez Polaków obrazach niepolskiej ludności Kresów, często akcentujących jej kulturową niższość, bliską prymitywizmowi naturalną prostotę, a nawet barbarzyństwo czy dzikość, przypominają ostatnio rozprawy powstałe na fali zainteresowań studiami postkolonialnymi (zob. m.in. B. B a k u ł a, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego*, „Teksty Drugie" 2006, nr 6 i H. G o s k, *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie" 2008, nr 6). Problem z „orientalną" potwornością „skolonizowanych" w utworze Kosińskiego Poleszuków czy Białorusinów polega na tym bodaj, że nienaturalnie pokraczne postaci przezeń przedstawione są jednak naturalne – że nie sposób wykluczyć możliwości spotkania z ludźmi podobnymi do nich w rzeczywistości dostępnej poznaniu i doświadczeniu; że niektóre zdarzenia, o których opowiada narrator odbieramy jako niemożliwe, choć wiemy, że mogły się dokonać; że wszystko, co ukazuje wydaje się nie z tego świata, a przecież mamy poczucie, że dotyczy to świata jak najbardziej naszego. Ta uwaga odnosi się też do skrajnie przerysowanego, wydawałoby się, obrazu sierocińca, w którym przebywał bohater powieści. Jakoż o utraconej niewinności dzieci Holokaustu i koszmarnej atmosferze schronisk, do których ofiary trafiały po wojnie, zaświadczają również inni ocaleńcy.

[561] J. K o s i ń s k i, *Dwudziestominutowy występ*, s. 61.

[562] J. P ł u c i e n n i k, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002, s. 37.

[563] J. K o s i ń s k i, *op. cit.*

Autobiografia eksponuje życie jednostki: zachęca czytelnika do wystąpienia w roli obserwatora cudzych kolei losu, do porównywania przeżyć własnych i przeżyć drugiego człowieka. Natomiast poznawanie życia bohatera fikcji literackiej zmusza czytelnika do współudziału, do utożsamienia się z opisywaną postacią, nie tylko porównywania; czytelnik, poprzez odwołanie się do własnych doświadczeń oraz twórczą siłę wyobraźni, wzbogaca przekazywane mu treści[564].

W jednym z wywiadów Kosiński nazwał ten przymus bardziej dosadnie, oświadczając, że jego proza jest formą agresji zwróconej przeciw czytelnikom.

Fikcja wręcz gwałci [*assaults*] czytelnika, tak jakby mówiła: to jest o tobie. Tak naprawdę to ty stwarzasz tę sytuację, gdy o niej czytasz; w ten sposób inscenizujesz ją poniekąd w swoim własnym życiu[565].

Pogląd (co najmniej dyskusyjny), że identyfikacja z bohaterem to podstawowy mechanizm doświadczania literackiej – i nie tylko literackiej – fikcji, jest rozpowszechniony również wśród jej badaczy. Bardziej podzielone są głosy na temat funkcjonowania tego mechanizmu w kontaktach z dyskursami niefikcjonalnymi. Szczególne miejsce zajmują wśród nich świadectwa, a wśród świadectw te, które dotyczą Holokaustu. Z jednej strony, jak powiada Robert Eaglestone, zachęcają one do identyfikacji, „o ile wzorują się na formach fikcjonalnych". Z drugiej –

[…] świadectwo stawia sobie za cel zakaz identyfikacji z przyczyn epistemologicznych (czytelnik naprawdę nie może się stać lub zidentyfikować z narratorem świadectwa: jakakolwiek identyfikacja tego typu jest złudzeniem) i etycznych (czytelnik nie powinien być identyfikowany z narratorem świadectwa, gdyż redukuje je, „uzwykla" lub pochłania inność doświadczenia narratora, a złudzenie stworzone przez taką identyfikację jest potencjalnie zgubne). Świadectwo zatem to gatunek przejawiający paradoksalne „podwojenie": forma prowadzi do identyfikacji, podczas gdy treść i otaczający je materiał od niej odwodzi. […] ten konflikt w tekstach świadectw jest rozgrywany, lecz nierozwiązany, i to on właśnie określa świadectwo jako gatunek[566].

Przyczyny „epistemologiczne" sprawiają, jak sądzę, że identyfikacja musi pozostać „złudzeniem" również w sztandarowym przypadku relacji między czytelnikiem a narratorem-bohaterem realistycznych fikcji. Ponadto: przynajmniej niektóre spośród omówionych przez Eaglestone'a tropów i strategii tekstualnych, które decydują o jej szczególnej problematyczności, bywają wyzyskiwane nie tylko w świadectwie. Dla ich swoistości w świadectwach Holokaustu rozstrzygający pozostaje zawsze argument etyczny.

Eaglestone zastrzega, rzecz jasna, że – zapobiegające lub usiłujące zapobiec iluzji utożsamienia z narratorem-bohaterem – cechy gatunkowe świadectwa, które wyróżnił i omówił (chaotycznie zresztą i nie zawsze przekonująco) nie służą osądzaniu, co nim jest, a co nie jest. Jednakże fakt, iż w konstrukcji *Malowanego ptaka* można doszukać się pewnego podobieństwa do bodaj jednego tylko z rozwiązań uznanych za charakterystyczne dla tego gatunku, nie jest bez znaczenia. Kosiński nie wyposażył

[564] J. Kosiński, *Posłowie do wydania…*, s. 206.

[565] J. Klinkowitz, *Jerzy Kosinski: An Interview*, [w:] *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, ed. J. D. Bellamy, Urbana 1974, s. 145.

[566] R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 11–12.

zatem swojego tekstu we właściwości wskazujące na jakieś roszczenia, by traktować go inaczej niż dzieła fikcji literackiej[567] — symptomy takich roszczeń ci, którzy tego bardzo chcieli, znaleźć mogli dopiero w autorskich paratekstach.

Po pierwsze – jak już to podkreślałam wcześniej – zminimalizował w nim rolę tego, co historyczne. Nie ma w jego opowieści żadnych, narzucających określone rozwiązania stylistyczne, „dowodów" czy odwołań do „źródeł", za sprawą których doświadczenie konkretnej, wyraźnie i wyraziście w świadectwie określonej (dzięki wykorzystaniu tego, co Eaglestone nazywa „ramami narracyjnymi") jednostki, jawi się jako zaledwie wycinek historycznego wydarzenia o znacznie szerszym zakresie. Procedury symbolizacyjne służą w powieści raczej transhistorycznej uniwersalizacji niż podkreślaniu jego wyjątkowości. Po wtóre: czynności narracyjno-kreacyjne, okoliczności powstawania zapisu, cele, jakie mu przyświecają, nigdzie nie są ujawniane. Nic nie sygnalizuje zakłóceń chronologii zdarzeń. Dystans między ja opowiadającym i ja doświadczającym – między czasem narracji i czasem zdarzeń – jest zatarty na tyle, by (poza sytuacjami, w których do głosu dopuszczana jest ironia) nie stanowił przeszkody w osiągnięciu złudy identyfikacji z dziecięcym bohaterem. Autor nie celebruje też, po trzecie, niemocy języka. Nie posługuje się „mową traumy" rozumianą jako pewna rutyna, styl, narracyjna konwencja, ani nie usiłuje jej naśladować. Skoro oczekiwał od swojego czytelnika owej identyfikacji i wzbogacenia przekazywanych mu treści „poprzez odwołanie się do własnych doświadczeń oraz twórczą siłę wyobraźni", ufając, że tylko w ten sposób zdoła go skłonić do słuchania, do zainteresowania się prezentowaną opowieścią i poruszyć, dotknąć, musiał te treści odpowiednio spreparować: odrealnić, zalegoryzować, zuniwersalizować. Zważmy, że horroru Holokaustu niepodobna przecież w żaden sposób „wzbogacić". Niedorzeczna jest wszak sama myśl zarówno o możliwości przekroczenia go mocą wyobraźni, jak i – wyobrażeniowego uznania za własne doświadczenie.

Za to, co łączy *Malowanego ptaka* ze świadectwem uznać by można zaburzający identyfikację, „jako że zakłóca oczekiwanie czytelnika na zakończenie i zrozumienie"[568], brak tegoż zakończenia i to brak w podwójnym sensie, na co Eaglestone kładzie nacisk: tekstowym i egzystencjalnym – „jako części dzieła życia ocalałego". Świetny (proustowski, jak chcą krytycy) finał tekstu, to metafora otwarcia, a nie dobitny znak zamknięcia opowiadanej historii[569]. O zatoczeniu koła i zamknięciu mówić można, co najwyżej,

[567] Inaczej niż choćby B. Wiłkomirski (właśc. Bruno Doesekker), autor mistyfikacji, *Bruchstucke: Aus einer Kinderheit 1939–1948*, z którym Kosiński był porównywany. Bez względu na powody, dla których Doesekker wystąpił w roli Żyda – dziecka Holokaustu (różne interpretacje jego wyboru referują T. Basiuk i A. Graff w artykule *Fałszerstwo Wiłkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*), interesujące wydają się źródła takiego pomysłu. Czy inspiracją nie był czasem słynny dramat M. Frischa, *Andorra*, który powinien być znany każdemu Szwajcarowi z obowiązkowych lektur szkolnych?

[568] R. Eaglestone, *op. cit.*, s. 29.

[569] Narzucającą się interpretację tego zakończenia (choć przez Kosińskiego albo nie braną pod uwagę, albo uznaną za oczywistą, albo wreszcie zbyt intymną, by ją ujawniać, bo jej śladów nie ma w żadnym z jego autokomentarzy) przedstawiła M. Janion w dopisanym w 1998 r. *Postscriptum* do, powstałego w 1992 r. artykułu, *Sam w ciemni* (*op. cit.*, s. 203, 204, 205). Nosi ono tytuł *Mowa traumy.* W „mowę traumy" przekształciła się – metaforycznie rozumiana jako niemożność wypowiedzenia tego, co się dokonało,

w odniesieniu do pewnego jej etapu. Jednakże, mimo iż niektóre figury, obrazy, motywy spożytkowane w pierwszej powieści będzie Kosiński ożywiał w niemal wszystkich następnych – owładnięty, być może, jak autorzy świadectw, przymusem pisania – i mimo iż, jak sam deklarował, pisaniem wynagradzał sobie traumatyczne dzieciństwo w cieniu Zagłady, był uwięziony w pamięci o niej, niepodobna utrzymywać, iż w powieściach „przepisywał" jedynie, jak tamci, te same wciąż „wspomnienia z Holokaustu".

Jeśli zaś idzie o kolejny, wedle Eaglestona, wyznacznik gatunkowy świadectwa – „momenty epifanii", które metonimicznie, z emblematyczną mocą, ewokują to, co jest nie do zniesienia, czyli horror Holokaustu właśnie, to w *Malowanym ptaku* trudno by było wyróżnić szczególne sytuacje o takiej właśnie mocy. Jakoż wszystko, co ukazane w tej powieści, ma wyraźny podtekst emblematyczny czy metonimiczny. Emblematy Zagłady oddziałują tu inaczej niż figury horroru niemające bezpośredniego związku z tym Wydarzeniem, ponieważ tylko o nim zaświadczają archiwa: dokumenty i... świadectwa. I dlatego, że okazuje się (o czym była już wcześniej mowa), iż w przypadku prób jego przypomnienia „prawa historii zaczynają przejawiać własną siłę", a wyobraźnia ma jednak – wyjątkowo – „powinności wobec historii". Historii, która, jak zauważa Cynthia Ozick, mimo „radykalnej rewizji", jakiej została współcześnie poddana historiografia, „[w] jakimś, choćby mnimalnym stopniu, […] musi wypełniać swoje zobowiązania wobec rzeczywistości"[570].

Problem „nadmiernej identyfikacji" w sytuacji aporetycznej, a więc w takim kształcie, w jakim został przez Eaglestone'a, jako kolejny możliwy wyróżnik świadectwa, wywiedziony z *Sunflower* Simona Wiesenthala[571], *Malowanego ptaka* w ogóle nie dotyczy. Niebezpieczeństwo związane z emocjonalnym przywiązaniem do bohatera tej powieści polega na tym, że jeżeli wyobrażeniowa „zamiana [z nim] miejscami" rzeczywiście zachodzi, to czytelnik powinien „wziąć na siebie" nie tylko cierpienia chłopca, lecz także zło, które wyrządza on innym w aktach motywowanej nienawiścią pomsty. Bez dzielonego z tymże bohaterem uczucia nienawiści, naturalnej, wydawałoby się, a przemilczanej nb. w większości znanych mi świadectw[572], trudno wyobrazić sobie emocjonalną

nieumiejętność znalezienia formy dla nieprzyswojonego doświadczenia – „trauma niemoty". Znalezienie formy (nadały ją „mit, […] metafora, […] rozbuchana symbolika, […] rozpasana maska") i wypowiedzenie traumy w *Malowanym ptaku* nie przyniosło ani pożądanego wyzwolenia, ani egzystencjalnego ładu. „Idąc za głosem traumy, Kosiński rozpisał ją w całym swoim życiu, wypowiedział do końca, doszedł do stanu wyzucia się ze wszystkiego – jego »ja« staje się czystą enigmą". Z tego punktu widzenia zarzuty tyczące językowej niesamodzielności powieści są nieistotne (zob. też. H. D a s k o, *Tam za morzami – Nabokow, Tyrmand, Kosiński. Kilka uwag o pisarzach drugiego języka*, [w:] *Jerzy Kosiński: być tu i tam*, s. 176–177). Interesujące obserwacje na temat stosunku Kosińskiego do języka i jego mocy zawiera referat D. J a n o w s k i e j: *Kosiński o języku: „Malowany ptak" i „Pustelnik z 69 ulicy"*, przeł. T. Dobrogoszcz, [w:] *ibidem*.

570 C. O z i c k, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 92, 83; por. s. 84. Autorka twierdzi (s. 92), że tylko wtedy, gdy „książka dociera do nas jako programowo i świadomie ukierunkowana na historię", uznać można, że „rozziew między historią a wyobraźnią został z premedytacją spięty jakimś pomostem, że ów pomost jest istotą sprawy, i że celem powieści jest tchnięcie życia w suche pojęcia historyczne". Taki właśnie cel, jak usiłowałam pokazać, przyświecał Kosińskiemu, chociaż odnośnie do *Malowanego ptaka* nie sposób mówić o „ukierunkowaniu na historię".

571 Zob. R. E a g l e s t o n e, *op. cit.*, s. 25–26.

572 Od próby ukazania takich następstw wojennego czy, ściślej, lagrowego doświadczenia nie uchylił się m.in. T. Borowski, z żelazną konsekwencją demaskujący mity człowieczeństwa. Zob. nowele *Milczenie* i *Spotkanie z dzieckiem* z *Kamiennego świata*, a zwłaszcza wiersz *Spacer po Monachium*. Rozpaczliwe,

identyfikację (powieść wszak apeluje przede wszystkim do naszych emocji[573]). Zawłaszczając jego perspektywę, wedle życzenia Kosińskiego, czytelnik nie zdoła uniknąć takiej samej infekcji. Czy uniemożliwi sobie zarazem zgodny z tym życzeniem osąd postaci? Jakoż to Kosiński właśnie usprawiedliwia powieściowych wieśniaków, bo nie wiedzą, co czynią, zaś chłopca nazywa negatywnym bohaterem utworu. „Ze wszystkich postaci on jeden nienawidzi świadomie, ciągle i płomiennie; pragnie odpłacać nienawiścią za wszystko, co przydarzyło mu się na tym świecie"[574].

Finał *Uwag autora* to minitraktat o truciźnie nienawiści – centralnym temacie powieści. Kosiński na kilku stronach rozważa źródła, formy, skutki, nieposkromioną jadowitość i żywotność tego uczucia, jego posępną nieodłączność od życia. Wydaje się jednak, że nie odbiera swemu bohaterowi prawa do przeżywania nienawiści i pragnienia zemsty. Pokazuje tylko ich destrukcyjną moc: degradujący proces, w którym one właśnie „stają się najgłębszym podłożem jego stosunku do życia, podstawą zachowania w każdej sytuacji"[575]. Nadmierna identyfikacja z bohaterem byłaby zatem klęską czytelnika. Tym bardziej, że, wedle Kosińskiego, „ktoś stojący z boku, kto niczego nie doświadczył"[576], nie powinien uzurpować sobie prawa do takich doznań. Inscenizując „we własnym życiu" sytuacje, w jakich znalazł się chłopiec, czyli wcielając się zarówno w rolę ofiary, jak i ciemiężcy, skazujemy się na pielęgnowanie przeklętego dziedzictwa nienawiści.

W posłowiu do reedycji *Malowanego ptaka* z 1976 r. Kosiński, żeby określić cel, jaki chciał osiągnąć pisząc tę powieść, przywołał fragmenty listów wysłanych z obozów śmierci. Oto finał listu drugiego żydowskiego więźnia: „Our brain has grown dull, new thoughts are numbered: is not possible to grasp this new language". I następujący bezpośrednio po nim komentarz autora paratekstu – „My purpose in writing a novel was to examine 'this new language' of brutality and its consequent new counter-language of anguish and despair"[577]. Istotne jest, że zarówno ów język przemocy, jak i język rozpaczy i bólu są nowe, co stanowi kolejną poszlakę wskazującą jednak na zerwanie historycznej ciągłości, na wyjątkowość zdarzenia Holokaustu.

W tym samym posłowiu Kosiński zdradził, że w trakcie pracy nad pierwszym utworem literackim powziął „zamiar rozwinięcia niektórych tematów, naświetlenia ich w pięciu odrębnych powieściach. Ten pięciotomowy cykl prezentowałby archetypy relacji jednostki

---

podszyte desperacką ironią, marzenie o zemście przenika też np. pamiętnik-dziennik, napisany przed śmiercią w 1944 r. przez C. Perechodnika (*Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, oprac., posł., przyp. D. Engel, wydanie na podstawie rękopisu, Warszawa 2004).

[573] Ich rozbudzeniu sprzyjać miał, poniekąd paradoksalnie, beznamiętny i być może nieco sztuczny język, „wolny od konotacji emocjonalnych, jakie zawsze zawiera język ojczysty". W ten sposób Kosiński (*Afterword*, [w:] *The Painted Bird*, Boston 1976, s. XII) uzasadniał decyzję o porzuceniu polszczyzny na rzecz wciąż dlań nowego – a w związku z tym, pozbawionego takich konotacji – języka angielskiego.

[574] J. Kosiński, *Uwagi autora...*, s. 237.

[575] *Ibidem*, s. 238.

[576] *Ibidem*, s. 239.

[577] *Afterword*, s. XII. Wedle polskiej wersji tego tekstu (*Posłowie do wydania…*, s. 204) cytat z listu kończy się słowami: „nie da się pojąć nowego języka znaczeń", a Kosińskiemu chodziło o „zbadanie »nowego języka« przemocy i tworzonego przezeń języka rozpaczy i bólu".

ze społeczeństwem"[578]. Relacji, trzeba dodać, w których jednostka występuje zazwyczaj – albo przedstawia siebie – w roli ofiary, a społeczeństwo jest prezentowane jako opresor. Według Paula R. Lilly'ego, problem „kontrapunktowej" natury języka (ujmowanie „stosunku między ofiarą i opresorem w terminach skonfliktowanych języków") pojawia się we wszystkich tekstach Kosińskiego. I najważniejszym z nich wnioskiem jest ten, że „[j]ęzyk przemocy może zostać pokonany tylko przez jego używanie. […] Jedynym możliwym sposobem na to, by wyzbyć się języka ofiary, jest posługiwanie się językiem przemocy"[579].

Lilly ma na myśli teksty literackie. I trudno się z jego rozpoznaniem nie zgodzić. W każdym z nich obecne są motywy zarówno autowiktymizacji, jak i wiktymizacji. Podjęta przez Kosińskiego próba wynagrodzenia sobie „traumatycznego dzieciństwa" przez twórcze przekształcenie tego doświadczenia „w coś, co poruszy innych" powiodła się bodaj tylko w *Malowanym ptaku*. W późniejszych powieściach tego autora nie ma w zasadzie bezpośrednich odwołań do Szoa (wyjątek stanowią tu *Kroki z* niezapomnianą figurą bohatera, ofiary przemocy, który w aktach rytualnej zemsty morduje dzieci prześladujących go w niedalekiej przeszłości – wtedy, gdy sam był dzieckiem – wieśniaków, co stanowi niepodważalne świadectwo tego, że powrót do stanu niewinności z czasów sprzed wojny nie jest już możliwy). Każda z tych powieści może być jednak rozumiana jako efekt „traumatycznego dzieciństwa" w cieniu Holokaustu (a także młodości w cieniu stalinizmu). Trauma wypowiadana w kolejnych fantazmatycznych przebraniach nie została „przepracowana". Być może kontekst, w którym Kosiński wyartykułował ją po raz pierwszy, okazał się – wbrew deklaracjom składanym przez niego w paratekstach – niewystarczająco empatyczny. Ważną rolę mógł tu też odegrać negatywny odzew polskiego audytorium, jak mogliśmy się przekonać, bardzo dla Kosińskiego istotny. Można by zaryzykować twierdzenie, że jego twórczość powieściowa wpisuje się w Ankersmitowski model „pamięci neurotycznej"[580] – model nieustannego, performatywnego odnawiania i aktualizowania przeszłości „tak jakby była w pełni obecna […] i jak duch powracała w postaci tego, co wyparte". Według autora tych słów, Dominika LaCapry, w takim modelu „[…] niemożliwy jest jej krytyczny osąd i powtórne zainwestowanie w życie […] z jego wymaganiami, odpowiedzialnością i normami, które wymagają rozpoznania i uszanowania innych[581]. […] ktoś, kim przeszłość zawładnęła, ktoś opanowany przymusem powtarzania, może być niezdolny do zachowań etycznie odpowiedzialnych"[582].

---

578 J. K o s i ń s k i, *Posłowie do...*, s. 204.

579 P. R. L i l l y, jr, *Words in Search of Victims. The Achievement of Jerzy Kosinski*, Kent OH 1988, s. 69, 71.

580 Zob. F. A n k e r s m i t, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

581 Których – jak pisze J. K o s i ń s k i (*Sztuka jaźni*, s. 241) – nie powinno się postrzegać „w kategoriach teatralnych", a nieustannie to robimy. Nadal jest wszakże tak, że inni, „obcy niewiele nas obchodzą".

582 D. L a C a p r a, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London 2001, s. 70. Cyt. za: J. T o k a r s k a-B a k i r, *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5. Wspominając o roli empatii audytorium w procesie przepracowywania traumy korzystałam z interpretacji poglądów LaCapry zaproponowanych w tym artykule.

Takie negatywne uwikłania ukazywał Kosiński jako memento, za pośrednictwem lęków, obsesji i szaleństwa swoich bohaterów. Inaczej rzecz wygląda w autorskich paratekstach (i w *Pustelniku z 49 ulicy*, zawierającym mnóstwo autocytatów z wypowiedzi eseistycznych). Tutaj wskazania Kosińskiego, protestującego, że przypomnę, przeciw „drugiemu Holokaustowi", wydają się zgodne z postulatami, które LaCapra wyprowadza z Freudowskiej koncepcji Żałoby – z tezą o konieczności społecznego przepracowania traumy, które „[…] wspomaga ocalonych w zdolności odróżniania przeszłości od teraźniejszości, zaś to, co LaCapra nazywa »symbolicznym pochówkiem«, wspiera ich w procesie odzyskiwania godności, której usiłowali pozbawić ich sprawcy Zagłady"[583]. Odzyskiwania godności – trzeba dodać – które nie przekreślając pamięci, doskonale obywa się bez sięgania po język nienawiści i przemocy. Jednakże pytanie, jaką rolę w podtrzymywaniu tej godnej pamięci może odegrać paraboliczna fikcja, w dalszym ciągu (mimo znacznie większej niż dawniej tolerancji dla różnych form opowiadania o Zagładzie) pozostaje otwarte.

Cynthia Ozick np. pozostaje wobec fikcji sceptyczna, wyraźnie odgraniczając ją od pamięci. Czyż jej wypowiedź nie brzmi, jak kolejny wyrzut pod adresem *Malowanego ptaka*?

> […] gdy słowa płynęły coraz szerszym potokiem, coraz bardziej się różnicując i zmieniając pozycję, niektóre z nich przedarły się poprzez wrota pamięci na dający większą swobodę obszar paraboli, mitu, analogii, symbolu, opowieści. I tam, gdzie pamięć domagała się stanowczo honorowania historii, opowieść zwracała się ku innym muzom. Tam, gdzie pamięć była ścisła, fikcja mogła być wyrozumiała i czasem wręcz niedbała. Tam, gdzie pamięć walczyła o historyczną ścisłość i precyzję, fikcja dryfowała w inną stronę, traktując historię użytkowo, jako czynnik stymulujący i prowokujący wyobraźnię[584].

* * *

Proponując taką interpretację *Malowanego ptaka* – co najmniej niesprzeczną, w moim przekonaniu, z intencjami autora – w roli intencjonistycznego argumentu na rzecz ważności autorskich paratekstów i zarazem paratekstualnego argumentu na poparcie intencjonizmu, usiłowałam pokazać, na czym ta ważność może w konkretnym przypadku polegać. Tutaj chodziło przede wszystkim o wsparcie dla kluczowej intencji kategorialnej, stanowiącej ramę dla określonych sposobów budowania sensu powieści (z trybem parabolicznym i symbolicznym oraz groteskowym modelowaniem świata na czele). Nierozpoznanie jej bowiem otwierało pole dla całkiem opacznych odczytań powieści, z oskarżeniem o fałszerstwo w stylu *Bruchstucke* Doesekkera włącznie, co wykazała Maria Janion. Jednakże „[i]nterpretacja […] nie jest niewinna, lecz ujawnia hierarchię wartości interpretatora oraz kilka podstawowych pytań: kto, dlaczego, w jakim celu interpretuje, przeciwko komu i z kim"[585]. Zastrzeżenie nazwy interpretacja tylko dla czynności ustalania intencji autora tekstu i dla efektów tej czynności niczego tu nie

583 *Ibidem*, s. 194.
584 C. O z i c k, *op. cit.*, s. 83.
585 M. P. M a r k o w s k i, *O dekonstrukcji*, [w:] i d e m, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 240. Ta charakterystyka, odnosząca się do pojmowania interpretacji przez Nietzschego, zachowuje moc również poza tym źródłowym kontekstem.

zmienia. Dotyczy to również paratekstów. Nic nie jest w stanie obronić ich przed manipulacjami – ani dokonywanymi w złej, ani w dobrej wierze. I na nic zda się też zastrzeżenie, że opinie dyskredytujące *Malowanego ptaka* i jego autora były w zasadzie pozbawione mocnego fundamentu analitycznego. Ta gorzka konstatacja nie zwalnia przecież od tego, by pozostając w zgodzie z własną hierarchią wartości, jak najrzetelniej tropić „ślady prowadzące do intencji" i gromadzić racjonalne argumenty na dowód słuszności naszego stanowiska, konfrontując to, co uważamy za dane tekstowe z paratekstualnym komentarzem – tak jak próbowałam to robić w odniesieniu do powieści Kosińskiego.

Dla porządku wypada tu dodać, że i on (podobnie do wielu innych pisarzy) nie omieszkał zgłosić swoich obiekcji odnośnie do jej eskortowania autokomentarzami. Niezbyt finezyjnie powtórzył przy tym asekuracyjno-inercyjną formułę setki razy wygłaszaną w analogicznych sytuacjach: „[p]o zaprezentowaniu książki odbiorcom autor staje się jednym z wielu czytelników własnego utworu, a jego ocena jest po prostu kolejną subiektywną oceną, ani bardziej wnikliwą, ani bardziej płytką niż ocena innych czytelników"[586]. Po czym uzupełnił ją rozbudowaną cytacją słynnego (zawierającego wielokrotnie przywoływany passus: „nie ma prawdziwego znaczenia tekstu") fragmentu z *À propos du „Cimetière marin"*[587] – sztandarowego, nawiasem mówiąc, *argumentum ad verecundiam* antyintencjonistów. Nie zaniedbał też sposobności do tego, by poskarżyć się na wydawców, którzy nie słuchali jego protestów przeciw dołączaniu do publikacji *Malowanego ptaka* znanych im wypowiedzi autora, mających w ich przekonaniu „łagodzić wymowę książki", zneutralizować „wizję powieściową", udostępnić jakieś informacje o autorze. Godził się wszakże płacić dotkliwą cenę zniszczenia „integralności powieści, która z zamierzenia stanowiła samodzielną całość", by umożliwić kolejne jej edycje[588]. A ponadto tak, stosując klasyczne chwyty depersonalizacyjne, kształtował te wypowiedzi (dotyczy to zwłaszcza *Uwag do „Malowanego ptaka"* – tekstu najczęściej przedrukowywanego), by nadać im ton zdystansowanego obiektywizmu sprzyjającego, jak się uważa, akceptacji prezentowanych tez jako „obiektywnie" sprawdzalnych.

---

[586] J. K o s i ń s k i, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka"*, s. 221.

[587] [W:] P. V a l é r y, *Œuvres*, t. I, Paris 1957, s. 1506–1507: „Quant à l'interprétation de la lettre, je me suis déjà expliqué ailleurs sur Ce point; mais on n'y insistera assez: il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoiqu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulut faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait". Kosiński, jak to miał w zwyczaju, nie zlokalizował tego cytatu, z którego nb. można wywieść niemal wszystkie nowoczesne i ponowoczesne koncepcje interpretacji – włącznie z utożsamieniem jej z „użyciem". Znakomitą praktykę autokomentatorską Valéry'ego można, w ślad za Eliotem, (*Od Poe'a do Valéry'ego*, [w:] i d e m, *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 125) usytuować w – niezagrażającej wolności czytelnika – tradycji zapoczątkowanej przez *Filozofię kompozycji* E. A. Poego (przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 5), w której na długo przed wystąpieniami futurystów i formalistów wykreowany został *ethos* poety jako rewelatora chwytu i „robotnika słowa". Zafascynowany tym tekstem autor *Cmentarza morskiego* „doprowadził badanie zjawiska poetyckiego poprzez introspekcję krytyczną do tych granic, poza którymi ta ostatnia zaczyna wyniszczać poezję". W tej samej tradycji Eco umieszcza swoje *Dopiski na marginesie „Imienia róży"*.

[588] J. K o s i ń s k i, *Posłowie do wydania…*, s. 206.

Przed rozważaniami poświęconymi tej powieści i różnym sposobom czytania intencji przywołałam (za Genettem), odnoszące się do auktorialnych przedmów, krytyczne uwagi Blanchota, hołdujące przekonaniu-kliszy, że prawdziwe dzieło broni się samo. Autor *La Folie du Jour* za szczególnie naganne uważał uzurpowanie sobie prawa do przerwania „hermeneutycznego łańcucha" – wpisane w każdą wypowiedź o własnych tekstach. Stąd konieczność deklaracji, że publikujący swoje autokomentarze nie miał takiego zamiaru.

Czy jednak – zanim domknę tę kompozycyjną klamrę tyczącą stałego elementu ich retoryki – nie powinnam wytłumaczyć się, dlaczego deklarując atencję dla intencji autorów, tak lekceważąco go traktuję? Nie widzę takiej potrzeby. I to nie dlatego, iż nie przekonuje mnie traktowanie wszystkich wyznań tego rodzaju jako „prefacjalnej komedii". Nie mam podstaw, by zakładać, że są one zawsze nieszczere – że ich rzeczywista intencja jest inna od manifestowanej. Rzecz nie polega też na tym, że rozpoznaniu intencji (czy przyjęciu do wiadomości, gdy została bezpośrednio nazwana) nie musi towarzyszyć jej akceptacja[589]. Chodzi mi o to przede wszystkim, że zwolnienie czytelników z obowiązku podzielania przedłożonego, zarysowanego czy zasugerowanego przez autora rozumienia tekstu nie przekłada się w żaden sposób na jego sensy. To, co w taki czy inny sposób zostaje w pery- i epitekstach ujawnione stanowi, co więcej, tylko wycinek tekstowej przestrzeni, w której poszukuje się śladów zamierzonego znaczenia dzieła. W żadnej z przedmów czy różnego rodzaju epitekstualnych glos, eskortujących teksty na odległość, w żadnym z posłowi nie znajdziemy – co jest naturalne i oczywiste – formuły w pełni wyjaśniającej to znaczenie. Autorzy dokonują wyboru tego, co mogą czy chcą powiedzieć o napisanym przez siebie utworze. Interpretatorzy-intencjoniści dokonują wyboru powtórnego: wybierają z autorskich wyborów te treści, które uznają (bez względu na to, w jakiej ramie modalnej zostały przedstawione) za najbardziej przekonywające, a swoje decyzje poddają osądowi innych interpretatorów.

Rozmowy z pisarzami

Komuś, kto stawia sobie za cel nadrzędny opisanie paratekstów jako miejsc, w których intencja autora może zostać *ex opere operato* rozszyfrowana i wprost nazwana (aktualna) czy zadeklarowana (wirtualna) przez jej podmiot, rozmowy z pisarzami[590]

[589] Dotyczy to nie tylko wypowiedzi na temat fałszywości twierdzenia o uprzywilejowaniu interpretacji dokonywanych przez twórców interpretowanych tekstów. Choć domyślam się, dlaczego Kosiński określił *Malowanego ptaka* nazwą „proza niefabularna" (*Uwagi autora*, s. 221), nie uważam tej kwalifikacji za trafną. Nazywam *Pamiętniki Hadriana* powieścią apokryficzną, choć wiem, że Yourcenar protestowała przeciw takiej definicji; wg niej jednak apokryf jest tym samym, co mocna mistyfikacja, a ja inaczej rozumiem tę formę.

[590] Tylko niektóre spośród „rozmów z…" – te złożone z bezpośrednich komentarzy do poszczególnych dzieł – pełnią funkcje paratekstualne w najbardziej rygorystycznym rozumieniu. Przyjmuję jednak za G. G e n e t t e m (*op. cit.*, s. 316–318), że ważność paratekstualną (jako autokomentarz pośredni) może mieć wszystko to, co pisarz mówi o swoim życiu, otaczającym go świecie, cudzych dziełach itd. – co, innymi słowy, stanowi podstawę do budowania obrazu jego i d i o k u l t u r y .

mogą się wydawać cenniejszym źródłem ujawnień tego rodzaju niż szeroko rozumiane wypowiedzi prefacjalne czy publiczne bądź prywatne epiteksty pisemne. Jakoż chodzi tu o „teksty interlokucyjne"[591], a interlokutorzy głównego bohatera wchodzą niekiedy w rolę akuszerów owych intencji. Zadając mu odpowiednie pytania – bywa, że takie, które sami chcielibyśmy zadać, bo na przykład dotyczą takich miejsc tekstu, które sprawiają szczególną trudność interpretacyjną – domagając się precyzyjnych odpowiedzi, prezentując własne wizje omawianych dzieł, czasem prowokując spór, pomagają autorowi czy autorce wydobyć z indagowanego tekstu (i z pamięci) to, z czego nie do końca zdawali sobie sprawę, co przed nimi samymi było ukryte[592].

Zadania spełniane przez prowadzących rozmowę przypominają o niezastąpionej roli, jaką w próbach dotarcia do intencji autora odgrywają rozpoznania znaczenia dzieła, proponowane przez innych badaczy czy krytyków. Sytuacje, w których pozostajemy sam na sam z tekstem zdarzają się niezwykle rzadko. W nim samym nie sposób wytropić śladów wiodących do prawdopodobnego znaczenia autorskiego. Poszukując kontekstów mogących naprowadzić nas na te ślady, wsłuchujemy się nie tylko w to, co mówią o sobie twórcy, lecz także w głosy interpretatorów ich twórczości – zarówno tych, którzy te autokomentarze na różne sposoby uwzględniają, jak i tych, którzy je z różnych względów pomijają. I w cudzych głosach o interesujących nas tekstach odnajdujemy często potwierdzenia naszych wstępnych intuicji czy uzasadnionych głębszym namysłem rozpoznań semantyki dzieła[593], podpowiedzi co do kierunku dalszych poszukiwań lub inspiracje do zweryfikowania poglądu, który uważaliśmy za słuszny, a nie jedynie zarzewie niezgody uzasadniającej podjęcie trudu stworzenia nowej interpretacji. Do opinii innych interpretatorów odwołują się też uczestnicy „rozmów z…", zwiększając w ten sposób przestrzeń dialogu.

---

[591] Zob. R. Z i m a n d, *Rozmowa z.... – dokument czy literatura*, [w:] i d e m, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1990.

[592] Tak właśnie ocenił rolę swojego interlokutora G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i (*Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998, s. 679): „Już po dwóch czy trzech pierwszych rozmowach [...] zrozumiałem, że wejdę w świat własnego pisarstwa, za przewodnika mając świetnego, urodzonego krytyka. I codziennie rosła moja przyjemność czy satysfakcja autorska, jakby mi z latarką w ręce pokazywano prześlepiane dotąd wyżłobienia, rysy, załomy, ostre występy w dużej i ciemnawej pieczarze skalnej". Chodzi o *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997. Szczególne oczekiwania łączone z „rozmowami z…" mogą być też efektem ich pierwotnej ustności, mającej gwarantować (dzięki spontanicznej, przyrodzonej jakoby żywej mowie „bezforemności") autentyczność źródłowego kontaktu – twarzą w twarz z żywym człowiekiem, a nie z uprzedmiotowionym „ja" tekstowym, ukrytym w tekstach pisanych za parawanem literackich chwytów i konwencji. Dla tych spośród czytelników paratekstów, zainteresowanych świadectwami autorskiej samoświadomości, którzy obiektywizujące zabiegi depersonalizacyjne, stosowane często w autokomentarzach pisemnych, uważają za szyte zbyt grubymi nićmi, bezpośrednia obecność wypowiadającego się o własnej twórczości pisarza (zmniejszająca dystans między nim a j e g o dziełem czy raczej tworząca taką iluzję) może stanowić swoiste, subiektywne poręczenie wiarygodności wygłaszanych przezeń sądów.

[593] Tak było na przykład wtedy, gdy studiując kolejne prace dotyczące w jakimś stopniu problemu autorstwa i intencji, raz po raz napotykałam opinie zgodne z moim rozumieniem paradoksu *Pierre Menarda* (jako) *autora Don Kichota*, a zdecydowanie różne od popularnych (post)modernizujących odczytań sensów tego opowiadania.

Jeśli chodzi o cudze głosy na temat tego gatunku wypowiedzi, to uwagę badaczy na nim skupionych[594] przyciąga przede wszystkim kwestia reżyserii dialogów oraz ich rearanżacji i montażu, poprzedzających publikację, często udostępniana czytelnikom w przedmowach, posłowiach czy notach edytorskich. Wyostrzona świadomość tych zabiegów sprawia, iż ujmują oni działania protagonistów „tekstów interlokucyjnych" raczej w kategoriach r ó l odgrywanych w ramach wypracowanych s t r a t e g i i, niż postaw, wynikających naturalnie z osobowości interlokutorów, charakteru łączących ich relacji, indywidualnych wyborów i zainteresowań. Role i strategie przedsiębrane są z myślą o wirtualnym adresacie rozmów, o przyszłych czytelnikach ich tekstu i traktowane jako przeciwieństwo naturalności.

Piszący o „rozmowach z..." jako o grze, spektaklu „odgrywanym na oczach odbiorcy"[595], przeradzającym je w „rozmowy dla..." szczególnie uważnie przyglądali się głównemu strategowi – temu, który organizuje spotkanie, zadaje pytania (czasami podchwytliwe, prowokacyjne czy demaskatorskie), interpretuje – a potem, dokonując odpowiedniego montażu dialogowych replik, przygotowuje tekst do druku. Występując w charakterze pośrednika między pisarzem a odbiorcami może on przyjmować różne, stałe lub zmienne, role, np.: „starego wyjadacza", „pierwszej naiwnej" czy „skromnego kronikarza, co wiernie zapisuje"; „wspólnika" albo „inkwizytora"; „biografa", „kreatora",

---

[594] Na temat „rozmów z…" zob.: G. G e n e t t e, *L'épitexte public*, [w:] *Seuils*.; Ph. L e j e u n e, *La voix de son maitre*; *Sartre et l'autobiographie parlée*, [w:] *Je est un autre*, Paris 1980; J.-B. P u ê c h, *Du vivant de l'auteur*, „Poétique" 1985, nr 63 (septembre) oraz – przede wszystkim – znakomite, najwszechstronniejsze studium przedmiotu w artykule A. Ł e b k o w s k i e j, *Rozmowy z pisarzem – Analiza gatunku*, [w:] *Kryzys czy przełom?... Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994. Zob. też A. Ł e b k o w s k a, *Kariera książki mówionej*, „Dekada Literacka" 1993, nr 6; W. K o t, *„Rozmowa z pisarzem" – reguły gry*, „Czas Kultury" 1990, nr 22–23 oraz prace o wszelkich „rozmowach z…", a więc i takich, których protagonistami są politycy, filozofowie czy himalaistki: M. K i t a, *Wywiad jako gra".Aktorzy" wywiadu z perspektywy paratekstualnej*, […] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997; K. M a c i ą g, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych"*, Rzeszów 2001; A. G ł ó w c z e w s ki, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z…"*, Toruń 2005. Wszyscy niemal badacze „rozmów z..." jako ich prawzór wymieniają *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben, 1823–1832* (t. 1–2; Leipzig 1836, t. 3, Magdeburg 1848) Johannesa Petera Eckermanna (przekład: J. P. E c k e r m a n n, *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer. Warszawa 1960). Niektórzy wskazują też na, opublikowane u schyłku XVIII w., *The Life of Samuel Johnson* (London 1791) Jamesa Boswella. W obu przypadkach mamy do czynienia z rekonstrukcją wypowiedzi bohaterów, dokonaną na podstawie bardzo szczegółowych notatek w dzienniku (Boswell) czy relacji z rozmów z mistrzem, składanych w listach do narzeczonej (Eckermann; zob. B. P ł a c z k o w s k a, *Posłowie*, [w:] *Rozmowy z Goethem*, t. II), a nie z bezpośrednim zapisem prowadzonego dialogu. Przytoczenia tychże odtworzonych po latach wypowiedzi, wtopione są tu – ponadto – w kontekst o charakterze narracyjnym. Taki charakter mają też np. – uważane przez wielu Kafkologów za mistyfikację – *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen* Gustava Janoucha, wydane po raz pierwszy w 1951 (przekład polski: G. J a n o u c h, *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, przeł. J. Borysiak, E. Dyczek. Posłowiem i przypisami opatrzył E. Dyczek, Warszawa 1993).

[595] A. Ł e b k o w s k a, *op. cit.*, s. 180. Trudno jednak mówić o takim spektaklu w przypadku paryskich rozmów A. Fiuta z Cz. Miłoszem, które nie powstały z myślą o ich publikacji. „Nasze rozmowy – pisze Fiut we wstępie do rozszerzonego o zapis spotkań w Berkeley wydania – były [...] ściśle prywatne i miały służyć za materiał pomocniczy do pisanego przeze mnie obszernego studium o poezji autora *Ocalenia"* (*Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 5; por. *Zamiast wstępu*, [w:] A. F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981.) Podobną informację zawierają *Uwagi wstępne* S. Nowickiego (Stanisława Beresia) [do:] *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 5. Pierwotnym celem tych rozmów „miało być uzyskanie materiałów do celów archiwalnych".

Po wskazaniu w przypisach źródła pierwszego cytatu z danej „rozmowy z pisarzem", następne odniesienia do niego będę lokalizować – przez podanie numeru strony – w tekście głównym.

„autora portretu", „interpretatora", „negocjatora" czy nawet „przesłuchującego"[596]. Różne też mogą być strategie, w ramach których role te są odgrywane. Anna Łebkowska odnotowuje takie, jak np.: strategia „medium", strategia „niewiedzy, czy raczej – bądź prawdziwej, bądź udawanej – ciekawości", strategia „demonstrowania nadmiaru wiedzy pytającego", „miękkich negocjacji", czy wreszcie strategia oparta na jawnej ofensywie, walce podjazdowej, prowokacji i demaskowaniu własnych chwytów[597]. Bohater owych, w intencji pytającego, odsłaniających zabiegów albo się im poddaje, albo próbuje wymknąć, a nawet, co jednak zdarza się dość rzadko, przejmuje pełną władzę nad rozmową. Na ogół przypisuje mu się postawę, którą – pozostając w kręgu nazewnictwa stosownego dla sztuki wojennej – wypadałoby określić jako defensywną.

Taka, dramatyzująca swój przedmiot (i, przy okazji, uatrakcyjniająca sam wywód), terminologia używana do opisu „tekstów interlokucyjnych" jest niewątpliwie przydatna w ujęciach generalizujących (typu: „analiza gatunku").

> Ale „rozmowa z..." pisana jest nie przez protokolanta ani przez urzędnika stanu cywilnego czy notariusza, przez którego „przemawia" czysta konwencja. Literaturę interlokucyjną tworzą indywidualni autorzy, z których każdy tworzy indywidualne dzieło wedle własnej koncepcji[598].

To po pierwsze. Po drugie: nie można zapomnieć o tym, że rozmowy nie są prowadzone przez „role", lecz przez konkretne osoby, pozostające ze sobą w bezpośrednim kontakcie *hic et nunc,* które wspólnym wysiłkiem konstytuują indywidualny egzemplarz gatunku nie tylko interlokucyjnego, ale i interpersonalnego[599]. Jakkolwiek o ostatecznej postaci tekstu „rozmowy z..." decyduje, najczęściej za porozumieniem stron, osoba podająca ten tekst do druku – znaczenie podstawowe ma dla jego kształtu to: z kim, kto, dlaczego, o czym i jak konwersuje. Po trzecie: ogólna tendencja omawianego gatunku jest, w przeciwieństwie do tej, która przeważa w perytekstach, tendencją personalizacyjną[600] i to bez względu na to, czy głównym przedmiotem rozmów jest życie, czy twórczość ich bohatera; polityka, historia, sprawy publiczne czy pisarski warsztat.

---

[596] Zob. kolejno: R. Zimand, *op. cit.*, s. 15 (który, co ważne, nie ogranicza pola obserwacji tylko do „rozmowy z pisarzem"); G. Genette, *op. cit.*, s. 335; A. Łebkowska, *op. cit.*, s. 182.

[597] *Ibidem*, s. 181.

[598] R. Zimand, *op. cit.*, s. 22.

[599] Zob. zasadne zastrzeżenia do nazbyt uproszczonego przeze mnie rozumienia „roli" (w artykule *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000), zgłoszone przez A. Głowczewskiego, *op. cit.*, przypis 151, s. 109–110.

[600] To, co z braku lepszego pomysłu nazywam tu 'personalizacją' dotyczy obydwu uczestników rozmowy. Właściwość ta służy jako jedno z kryteriów odróżniania rozmowy od krótkiego, okazjonalnego wywiadu, podejmowanego w celach promocyjnych. Wywiad taki przeprowadza najczęściej dziennikarz, który nie musi być znawcą twórczości pisarza. Jego podstawową rolą jest transmisja domniemanych pytań publiczności bez eksponowania własnej (autonomicznej) osoby. Publiczność jest też właściwym adresatem odpowiedzi. W idealnym wywiadzie zatem pytający to dla indagowanego nie osoba, tylko doskonale przezroczysty pośrednik. Powielanym w większości wywiadów ciągle tym samym kliszom pytań, odpowiadają wymienne klisze odpowiedzi. Do stałego repertuaru takich dwustronnych klisz należą np. pytania typu: „czy to jest książka autobiograficzna?"; „czy ilustruje powrót do opowiadania?, (do fabuły..., do tradycji...?)"; „czy przyznaje się pan/pani do wpływu X?"; „którą ze swych postaci najbardziej pan/pani lubi?" i najczęstsze repliki – kolejno: „tak i nie"; znowu – „tak i nie, historia rozwija się spiralnie, ale..".; „ nie, w ogóle go nie czytałem/-am" albo „ani X, ani Y"; „żadną" (por. G. Genette, *op. cit.*, s. 332–333). Powtarzalność i wymienność formuł odpowiedzi sprawia, iż zatraca się również osobowa autonomia i indywidualność ich

Celem gatunku – jeśli wolno tak powiedzieć – jest nie tylko przekazanie informacji, lecz również przekazanie osobowości opowiadającego. Czasami „rozmowa z…" współkreuje tę osobowość[601].

To właśnie w tym względzie – gdy idzie o „przekazanie" lub współkreowanie osobowości – czytelnicy są raczej skłonni, jak się wydaje, zawierzyć m o w i e, niż zwodniczym przebraniom pisma[602].

Personalizacyjna intencja rozmów jest najczęściej ujawniana w autorskich i edytorskich[603] wypowiedziach prefacjalnych (czyli w perytekstach do epitekstów). Najwyraźniej formułuje ją Richard Burgin we W*stępie* do cyklu wywiadów z Singerem: „Tematem tej książki jest osobowość Isaaca Bashevisa Singera oraz sposób, w jaki postrzega on i kształtuje świat"[604]. Osvaldo Ferrari w *Prologu II* do *W dialogu* – zbioru kilkudziesięciu rozmów z Borgesem – napisał: „[c]i, którzy dotychczas znali jego książki, mogli teraz poznać autora, Borgesa w e w ł a s n e j o s o b i e, a także koncepcję, według której tworzył i która określała go jako człowieka"[605]. Terminami szczególnie chętnie wykorzystywanymi dla charakterystyki celów interlokucyjnych przedsięwzięć są portret i autoportret. Pojęcie pierwsze przywołuje np. Matthieu Galey, rozmówca Marguerite Yourcenar: „Te rozmowy stanowią w swoim zamierzeniu jedynie jak najwierniejszy portret pisarki [...]"[606] oraz Richard Burgin: „w swojej książce chcę przedstawić wyrazisty portret Borgesa, nie do pomylenia z kimkolwiek innym"[607]. Sięga też po nie Stanisław Bereś, gdy tłumaczy własne działania montażowe dążeniem „do kompletności intelektualnego i biograficznego portretu Tadeusza Konwickiego" <5>[608]. Ważną rolę odgrywa ono w uzasadnieniu potrzeby kontynuacji rozmów Aleksandra Fiuta z Czesławem Miłoszem, w których tytule pojawiło się również – budzące zresztą wątpliwości – słowo „autoportret":

Miłosz uważał, i słusznie, że jego portret wypadł dość jednostronnie, ponieważ położył zbyt duży nacisk na problemy warsztatowe, lektury i pisarskie powinowactwa ze szkodą dla innych wymiarów jego osobowości. [...] dwie części, z których składa się ta książka, to niby pospiesznie rzucony szkic do autoportretu oraz

---

autorów. Zasłanianie się zainteresowaniami i upodobaniami czytelników to chwyt, który bywa także stosowany w rozmowach z pisarzami (zob. A. Ł e b k o w s k a, *op. cit.*, s. 182). Rozróżnienie między wywiadem [*interview*], rozmową przeznaczoną do publikacji, zatem adresowaną do odbiorców nie będących jej uczestnikami [*entretien*] oraz intymną rozmową, prowadzoną i spisywaną bez zamiaru rozpowszechniania, podawaną do druku najczęściej dopiero po śmierci jej bohatera [*conversation*] wprowadza J.-B. P u ê c h, zob. *op. cit.*, s. 282–284.

601 R. Z i m a n d, *op. cit.*, s. 21.

602 Zob. J.-B. P u ê c h, *op. cit.*, s. 285.

603 Tak jest np. w przypadku, nie opatrzonych autorskim perytekstem, książkowych wydań serii rozmów radiowych, które Georges Charbonnier przeprowadził z Borgesem i – ze znacznie trudniejszym partnerem – Queneau. O tym, że dzięki nim francuska publiczność będzie mogła lepiej poznać nie tylko twórczość, ale i osobowość prezentowanych pisarzy, informują noty wydawnicze umieszczone na skrzydełkach okładek. Zob. *Entretiens avec Raymond Queneau*, Paris 1962 i *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris 1967.

604 [W:] i d e m, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992, s. 5.

605 Chodzi o rozmowy przeprowadzone dla Radia Municipal: J. L. B o r g e s, O. F e r r a r i, *W dialogu*, t. I, przeł. E. Nawrocka, Gliwice 2007, s. 8; podkr. moje.

606 *Przedmowa*, [w:] M. Y o u r c e n a r, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris 1980, s. 14; cyt. według przekładu K. Dolatowskiej, *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*, Gdańsk 1996, s. 13.

607 *Wstęp*, [w:] *Rozmowy z Jorge Luisem Borgesem*, przeł. M. Kłobukowski, Gdańsk 1993, s. 12.

608 Chodzi tu głównie o dołączenie do tekstu książki fragmentów wypowiedzi Konwickiego z filmu A. Titkowa.

sam autoportret, nabierający stopniowo wielowymiarowości, barwy, gęstości i siły wyrazu. Autoportret przekorny zarówno wobec typologicznych schematów, jak grożących Laureatowi Nobla brązowniczych zabiegów[609].

Niemal wszyscy autorzy „rozmów z..." zwracają uwagę na to, jak wielką wagę, dla wszelkich informacji w nich przekazywanych, ma prywatny, osobowy i osobisty filtr, przez który są one przesączane i oświetlane. Najbardziej bezpośrednio pisze o tym Piotr Szewc w *Słowie wstępnym* do *Ocalonego na Wschodzie*:

Wraz z frapującą już w dzieciństwie osobowością pisarza, starałem się przybliżyć tło, w jakim osobowość ta mogła dojrzewać. Stąd wątki obyczaju i religii żydowskiej, obszerne dygresje poświęcone opisowi świąt żydowskich oraz Kabale. Obok waloru dokumentarnego [....], chciałbym zwrócić uwagę na ich walor osobisty, oświetlony promieniem odległego i serdecznego wspomnienia. Jest jeszcze osobisty obraz historii, widzianej przez dziesięciolecia, nie uładzone świadectwo pożycia dwóch narodów[610].

Wspólna na ogół obydwu rozmówcom – a więc nie tylko pytającemu, ale też pytanemu – świadomość wartości tego osobowego filtru czy ekranu nie musi się wiązać z eksponowaniem życia osobistego, z rozbudowanymi charakterologicznymi autoanalizami, z natrętnym łączeniem wszelkich źródeł twórczości z faktami natury biograficznej. Niekiedy protagoniści rozmów jawnie odżegnują się od takich praktyk. Dotyczy to nie tylko Marguerite Yourcenar, która, jak pisze Matthieu Galey, upatrujący w takiej postawie szczególnego rysu jej osobowości, „odmiennie od innych pisarzy [...] uparcie nie chce pochylać się nad sobą" <9>. Na którąś z kolei konstatację tak zadziwiającego, wedle tego krytyka, stanu rzeczy pisarka zareagowała dość gwałtowną repliką:

– Ten francuski, obsesyjny „kult (własnej)" osoby ze strony piszących czy zabierających głos zawsze wprawia mnie w najwyższe zdumienie. Jeżeli wolno mi tak powiedzieć, wydaje mi się on strasznie małomieszczański. Ja, mnie, mój, moja, moje... Albo wszystko jest we wszystkim, albo o niczym nie warto w ogóle wspominać <185>.

Trochę podobne stanowisko – acz inaczej motywowane (głównie tradycją żydowską) – zajmuje w tej kwestii Isaak Bashevis Singer. I on nie jest specjalnie ciekaw autorów; woli zajmować się ich twórczością. Ciągłe pisanie i mówienie o sobie jest dla niego po prostu nudne. „Kiedy pisarz stawia się w centrum własnej uwagi, staje się *nudnikiem.* A *nudnik,* który uważa, że jest wielki jest jeszcze gorszy niż zwykły *nudnik*" <48>. Zaciekawia zbieżność pewnych poglądów Singera z tymi, które ujawnia Julian Stryjkowski w rozmowie z Piotrem Szewcem (gdzie zresztą nazwisko autora *Sztukmistrza z Lublina* jest przywoływane). Zarówno Singer, jak i Stryjkowski deklarują zdecydowaną niechęć do literackiego (i nie tylko literackiego) psychologizowania. Stryjkowski przyznaje także, że nie umie analizować ani cudzej, ani własnej psychiki. „Człowiek ujawnia się w czynach, w dialogu, który jest czynnym wyrazem" <222> –

609 A. F i u t, *Zamiast wstępu*, [w:] *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 5, 6–7.
610 [W:] *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Stryjkowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, s. 7.

mówi[611]. W przeznaczonym do publikacji, sztucznym dialogu to ujawnianie się zawsze jednak pozostaje pod kontrolą.

W większości znanych mi tekstów interlokucyjnych nie dochodzi do ostentacyjnego przekroczenia, różnie wytyczanej i nie zawsze przecież idealnie szczelnej, granicy między tym, co można – wedle przyjętej „normy intymności" – uczynić publicznym a chronioną na ogół strefą prywatności. Za jej respektowaniem wyraźnie opowiadają się m.in.: Stanisław Lem w *Rozmowach ze Stanisławem Lemem* Stanisława Beresia oraz Czesław Miłosz w *Podróżnym świata* – „mówionej książce", która (nawiasem mówiąc) bezpośrednio realizuje funkcje paratekstualne w rygorystycznym rozumieniu[612]. Plotkarsko-skandalizujący model gatunku, reprezentowany np. przez *Rozmowy...* Lawrence'a Grobela z Trumanem Capote'em, nie zaszczepił się jeszcze na polskim gruncie.

Szacunek dla rozmówcy albo zwykła konieczność akceptacji stawianych przezeń (nie zawsze *explicite*) warunków, w wielu przypadkach kładzie tamę dociekliwości pytającego. Zdarzają się też próby, mniej lub bardziej delikatnego, jej forsowania. Trudno rozstrzygnąć ponad wszelką wątpliwość, w jakiej mierze postawa aranżującego rozmowę to konsekwencja jego cech osobniczych oraz rodzaju interakcji między interlokutorami, w jakiej zaś wynika z przyjętych założeń i wyobrażeń na temat najbardziej interesujących i efektywnych form tej wypowiedzi. Stanisław Bereś usiłował przenieść swój – sprawdzony w dialogach z Tadeuszem Konwickim, uchodzący za agresywny, eksponujący (czasem przez tematyzację) konflikt – styl prowadzenia rozmowy do książki, której bohaterem uczynił Stanisława Lema. Fakt ten mógłby świadczyć zarówno o skłonnej do zwady czy dramatyzacji międzyludzkich stosunków naturze promotora tych rozmów, jak i o świadomym wyborze strategii wyraźnie faworyzowanej przez niektórych badaczy gatunku. O wyższości poróżnienia, niezgody nad zgodą między interlokutorami pisze Gérard Genette[613]. Roman Zimand podkreśla, że „interesy czy też cele pytającego i odpowiadającego nie muszą, a może nawet nie powinny być tożsame. [...] Toteż sam fakt r o z m o w y powinien w tekście interlokucyjnym być źródłem napięcia"[614].

Powodzenie obranej strategii zależy jednak przede wszystkim od rozmówcy. Brak sprzeciwu ze strony Konwickiego, wobec ujętej, co prawda, w ironiczny cudzysłów, formuły „przesłuchania", za pośrednictwem której Bereś określił charakter spotkań z autorem *Małej apokalipsy* już w pierwszym, adresowanym doń pytaniu, uznać można za wstępną akceptację metody prowadzenia rozmów. Byłaby to metoda oparta na nieuchronnym konflikcie interesów.

---

[611] S. S t e r n a-W a c h o w i a k trafnie zauważa, że „»[t]en, kto mówi« w *Ocalonym na Wschodzie*, jest jak postać literacka, która podlega żelaznym regułom behawiorystycznej metody pisarskiej Stryjkowskiego" i jako sposób odbioru jego słów proponuje wnioskowanie z zachowania oraz „współodczuwanie", czyli taką postawę, w jakiej Stryjkowski tworzy swoich bohaterów; *Prywatny epos Pesaha Starka ze Stryja*, „Tytuł" 1992, nr 3, s. 146.

[612] Zob. Kraków 1987, s. 99; R. G o r c z y ń s k a (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 234. Nazwa „mówiona książka" pochodzi od W. J. Onga; zob. *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1.

[613] G. G e n e t t e, *op. cit.*, s. 335.

[614] R. Z i m a n d, *op. cit.*, s. 15–16.

Zawartość tego inicjalnego pytania świadczy ponadto o tym, że projektodawca spotkań przystępuje do nich z przeświadczeniem, iż będzie miał do czynienia z kimś, kto lepiej się czuje w roli przeciwnika, niż partnera. Niektóre późniejsze repliki i pojednawcze gesty Beresia skłaniają do powątpiewania w autorstwo przyjętej strategii. Bereś jawił się niemalże jako ofiara (w gruncie rzeczy przyjaznych, jak się później okazuje) manipulacji rozmówcy. Poza agresora przestaje mu odpowiadać, ale musi ją przybierać, by sprostać oczekiwaniom Konwickiego, ujawnionym wprost dopiero pod koniec ostatniego rozdziału *Pół wieku czyśćca*.

N: Proszę Pana, muszę o to zapytać, bo to wisi nad naszymi rozmowami od samego początku. Otóż co pewien czas wpada Pan w dzikie zacietrzewienie i broni się Pan jakby przyciśnięty do muru, podczas gdy często wcale Pana nie przypierałem. Odnoszę wrażenie, że to Pan sam pragnie się znajdować w sytuacji „oblężonego miasta". A wynikać to może z chęci dynamizowania naszych rozmów lub z pewnych Pańskich „stałych" psychicznych. Jaka jest prawda?

K: Rzeczywiście od czasu do czasu finguję gniew, udaję, że jestem boleśnie dotknięty i rzucam się na Pana, bo mi to pomaga. W Pana pytaniu zawiera się odpowiedź. Sądzę, że faktycznie w moim charakterze istnieje zapotrzebowanie na zagrożenie. [...] Wydaje mi się [...], że moja dyspozycja intelektualna jest lepsza wtedy, gdy jestem atakowany <357–359>.

Niezmiennie znakomita dyspozycja intelektualna Stanisława Lema nie wymagała, jak można przypuszczać, tego rodzaju stymulacji, a jednak Bereś i tu próbuje od czasu do czasu krytycznych szarż. Ciekawe obserwacje na temat wzajemnych relacji tych rozmówców poczynił niegdyś Michał Paweł Markowski. Pewien wpływ na to rozpoznanie miały zapewne skargi na Lemową niesubordynację, ujawnione w *Słowie wstępnym* do książki, która powstała na bazie nie rozmów, ale raczej – wedle słów Beresia – „głośnych medytacji" samego autora *Solaris.* Według Markowskiego, Lem, narzucając dialogom tryb *sub specie scientiae,* całkowicie podporządkował sobie prowadzącego te dialogi literaturoznawcę, spowodował, iż zatracił on wyzwalający dystans „i z biegiem książki zaczął się do niego [Lema] (przynajmniej językowo) upodabniać"[615]. Bereś, nie znalazłszy, tak samo jak inni krytycy-poloniści, „uchwytu" dla pisarstwa i osobowości twórczej swojego bohatera – zdał się w końcu na „uchwyt" proteuszowy, narzucony w Lemowych autodefinicjach.

Ja siedzę okrakiem. Zostałem więc wypędzony ze wszystkich światów, bo nie mogłem zakorzenić się w żadnym. Tak też musiałem wyjść z fantastyki, bo wzięła ona wyraźny rozbrat z myśleniem <203>.

Trudno się przecież zakorzenić komuś, kto „w połowie jest szafą, w połowie samochodem, a na dodatek wykazuje cechy maszyny do szycia" <201>; kto ze swobodą, jakiej nikt nie potrafi dorównać, porusza się zarazem w różnych światach literackich i w różnych dziedzinach poznania naukowego. Ostatecznie – można by zaryzykować takie, nieco zapewne przesadne, twierdzenie – Lem i tylko Lem jest odpowiedzialny za obraz Lema, przedstawiony w Stanisława Beresia *Rozmowach ze Stanisławem Lemem.*

[615] M. P. M a r k o w s k i, *Głos Pana (Go)Lema*, „Znak" 1988, nr 11, s. 116.

Nie stało się tak jednak na mocy założeń promotora tych rozmów, który miał być może nadzieję ów obraz współkreować.

Inną postawę wobec podziwianej Rozmówczyni przyjmuje Matthieu Galey. Nie chce powtarzać błędów „»wypytywaczy« pchających się na przód sceny". Rzeczywiście stara się prowadzić dialog tak, „aby słychać było głos Marguerite Yourcenar i jej tylko" <13>. Własną próbę sportretowania Autorki podejmuje w obszernej *Przedmowie* do *Les yeux ouverts.* Rozmowy w jego wydaniu nie wytwarzają napięcia między interlokutorami, pożądanego przez niektórych badaczy i czytelników. Tylko raz Marguerite Yourcenar wypowiada dezaprobatę wobec usłyszanej właśnie repliki. Na uwagę, iż „kryła się" pod męskimi przebraniami, „żeby wyrazić swoją wizję świata" odpowiada: „– Kryłam się? Jestem zgorszona takim sformułowaniem" <246>. Wobec innej uwagi rozmówcy, dotyczącej kobiet, zgłasza protest w przypisie. Zarzut, że w swoich książkach „nie zawsze odnosiła się [...] z czułością" <237> do Żydów odpiera bez żadnych emocji, spokojnie i przekonująco wykazując jego bezzasadność.

„Na przód sceny" nie pcha się też Piotr Szewc, rozmawiający z Julianem Stryjkowskim. Ciekawy i niewątpliwie trafny wniosek wysnuła z obserwacji ich wzajemnych stosunków Małgorzata Czermińska. Autorka szkicu pod znaczącym tytułem *Dwukrotnie ocalony*, zwracając uwagę na pełną szacunku, wnikliwą, ale bez natarczywości, świadczącą o dużej wiedzy o pisarzu postawę pytającego oraz wolną od wykrętów, ale powściągliwą i rzeczową postawę odpowiadającego, zaakcentowała ważność dzielącej tych dwóch pisarzy różnicy pokoleniowej.

> Widać wyraźnie, że dialog z kimś młodszym o ponad półwiecze jest już jakby dialogiem „z potomnością" i pozwala odczuwać dystans wobec siebie samego[616].

Taka sama różnica wieku – pociągająca za sobą, przede wszystkim, ogromną różnicę doświadczeń – dzieli Richarda Burgina i Jorge Luisa Borgesa. Dzieli ich jeszcze wiele innych rzeczy: kultura i tradycja, z jakiej się wywodzą; rozległość i głębia posiadanej wiedzy; zakres lektur czy wreszcie temperament. Jednak mimo tych różnic, odczytywaniu dialogu bardzo młodego, początkującego krytyka ze starym, sławnym pisarzem towarzyszy wrażenie, że tym – tak bardzo odmiennym – rozmówcom udało się osiągnąć porozumienie. Burgin nie ukrywa niedostatków swojej erudycji. Równoważy je wrażliwością, wnikliwością, autentyczną ciekawością (nie wstydzi się zadawać prostych i, niekiedy, naiwnych pytań), gruntownym oczytaniem w pisarstwie Borgesa. Admiracja dla tego pisarstwa i wielkość interlokutora nie onieśmielają go (do onieśmielającej fascynacji twórczością Stryjkowskiego przyznawał się Piotr Szewc). Burgin potrafi się z Borgesem spierać i obstawać przy swojej opinii.

Rozmowy z Jorge Luisem Borgesem poprzedzają dwie wypowiedzi prefacjalne: *Prolog* pióra autora *Fikcji* i *Wstęp* napisany przez (współ)autora *Rozmów... Wstęp* jest tekstem dość rozbudowanym, narracyjnym, opowiadającym o atmosferze spotkań, ale też zdającym sprawę z przygotowań do nich, z nadziei i obaw z nimi wiązanych,

[616] „Tytuł" 1992, nr 3, s. 150.

noszącym znamiona bezpretensjonalnej, młodzieńczej apologii ich bohatera. Zasadne jest chyba przypuszczenie, że bohater ów znał ten tekst przed zredagowaniem *Prologu*. Wydaje się jednak, że niesprawiedliwe byłoby potraktowanie zawartych w nim wyznań jako kurtuazyjnej jedynie wymiany uprzejmości.

Bez wymiany myśli – pisał Borges – nie istnieje miłość, przyjaźń, prawdziwy dialog. Dwaj ludzie mówiąc o tym samym mogą nieskończenie wzbogacić i poszerzyć swoje osobowości. Nic, co pochodzi ode mnie, nie zadziwi mnie tak, jak dary partnera. [...] Walt Whitman powiedział przede mną: „O swoim prawdziwym życiu wiem chyba niewiele, albo i nic".

Richard Burgin pomógł mi poznać samego siebie <8>.

Żadnych podstaw do powątpiewania w „uskrzydlającą" moc wiążącego rozmówców porozumienia nie daje lektura *Mojego wieku*[617]. O niezwykłości tej więzi – odczuwanej chyba przez nich z równą intensywnością – świadczyć może uwaga, z jaką Miłosz próbuje dociec jej źródeł, jej „wspólnego gruntu" i natury. Wskazane przez niego źródła to m.in. przynależność „do tej samej konfraterni" <16>. „[C]hodziło – pisał w *Przedmowie* – o pewien pokrój umysłu, o pewną kulturę właściwą jednemu obszarowi geograficznemu i jedną społeczną warstwę". Wat to, tak jak Miłosz, nie tylko inteligent polski, ale „także intelektualista, filozoficznie wykształcony" <15> i polski poeta, znający te same „nazwiska, tytuły dzieł, literackie plotki i legendy", tak samo swobodnie poruszający się „w literaturze francuskiej i rosyjskiej" <16>. Łączy ich również „zrozumienie, jak bardzo ludzki świat jest hierarchiczny" <17>. Rozmówca, czy raczej – według jego własnych słów – „medium" Wata podkreśla, co prawda, dzielącą ich różnicę wieku „(różnica jedenastu lat to, w skali literackich pokoleń, dość dużo)" <16>, ale nie ma ona większego znaczenia, skoro i tak, jak pisze:

„z Watem rozumieliśmy się w pół słowa" <17>; „Wat miał tak wrażliwe anteny, że łowił nimi najdrobniejszy objaw nudy, u mnie jednak widział tylko ciekawość"; „słuchałem, jakby mnie zaczarował, a on im więcej znajdował w moich oczach uwagi, tym bardziej go to uskrzydlało" <15>; „po moim wyjeździe z Paryża Wat próbował nagrywać dalej z kimś innym i okazało się, że brak trudnego do nazwania prądu przebiegającego między rozmówcami skazuje takie próby na niepowodzenie" <16>.

Żydowskie zaś pochodzenie bohatera *Mojego wieku* „wprowadzało odcień bardzo cenny, możliwość dystansu do polskiego obyczaju" <15>.

Posłużyłam się tutaj prawie wyłącznie cytatami z Miłoszowej *Przedmowy* do książki, by jak najwierniej przekazać atmosferę, w jakiej ten „idealny (wedle słów Oli Watowej) słuchacz" jej męża próbował zdać sprawę „z zupełnej niepowtarzalności tego, co tworzyło się" <15> w ich dialogowym kontakcie. Po przeczytaniu tego typu enuncjacji z mniejszą obawą wyrazić można przypuszczenie, że fingując swoje rozmowy z Dominikiem de Roux, Gombrowicz pozbawił się znacznej części potencjału dialogowej formy[618].

---

[617] Zob. A. W a t, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony.* Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, t. 1–2, Warszawa 1990. Wszystkie cytaty z tego wydania pochodzą z tomu 1, z *Przedmowy* Miłosza.

[618] O uzasadnieniach wyboru tej formy zob. przede wszystkim B. H o l m g r e n, *O „Rozmowach Witolda Gombrowicza*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1; por. A. Ł e b k o w s k a, *op. cit.*,

Jako „mówiony pamiętnik", *Mój wiek* jest dialogiem w wymiarze czy sensie dość ograniczonym. Zadaniem Miłosza było jedynie „odblokowanie" Wata. Toteż do minimum ograniczał on swoje interwencje w jego opowieść. Taki sposób prowadzenia rozmowy miał, jak wiadomo, w przypadku współpracy tych dwóch poetów, całkiem szczególne i całkiem indywidualne motywacje. Niepodobna jednak nie zauważyć, iż (nie wiedzieć czemu) przypisuje mu się walor ogólniejszy. Na mocy jakiejś niepisanej umowy uznaje się, że w „rozmowach z..." obowiązuje ścisła hierarchia, przeniesiona z modelu wypracowanego dla wywiadów. Ich promotor powinien raczej pytać, niż stawiać własne diagnozy (np. dotyczące pojedynczych utworów), raczej nie demonstrować nadmiaru wiedzy[619], raczej ograniczać swoje wypowiedzi – raczej usuwać się w cień. A takie (samo)ograniczenia dodatkowo uwydatniają, pilnie zazwyczaj skrywaną, sztuczność dialogowej formy dyskursu.

Dlatego uważam, że najbliższe autentycznej rozmowie są te postaci gatunku, w których mamy do czynienia z rzeczywistą w y m i a n ą myśli. Jakoż trudno mówić o takiej wymianie w sytuacji, gdy tylko jednemu z interlokutorów przyznaje się prawo do ich szerszej prezentacji. Fakt, iż prowadzący rozmowę udziela sobie przyzwolenia na rozbudowane analizy, na przedstawienie wyników własnych przemyśleń, nie musi oznaczać ani nadmiernego eksponowania swojej osoby, ani naruszenia obowiązującej hierarchii, zgodnie z którą rozmowa może mieć tylko jednego głównego bohatera[620]. Nie dzieje się tak przecież w *Rozmowach w Dragonei* i w *Rozmowach w Neapolu* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Włodzimierza Boleckiego. Ich przedmiotem pozostaje twórczość (i życie) pisarza, a nie jej badacza. Bolecki podąża tutaj – jak się zdaje – tropem wyznaczonym przede wszystkim przez Ewę Czarnecką w *Podróżnym świata.* Na opracowane przez niego „mówione książki" składają się głównie, podobnie jak na książkę Czarneckiej, sprowokowane pytaniami autoanalizy poszczególnych utworów. Są to zatem parateksty w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jedna z różnic między tymi dwoma opracowaniami polega na tym, że Czarnecka umieszcza swoje komentarze do wybranych tekstów Miłosza (niektóre z nich, jak pisze, „stanowią rodzaj rozszerzonych przypisów do którejś z kolejnych rozmów" <7>) w osobnej części książki, adresując je do odbiorcy niebędącego ich uczestnikiem. Bolecki natomiast, własne interpretacje omawianych utworów – całościowe, przenikliwe, zorganizowane według klucza tematycznego, wyznaczającego porządek kolejnych rozmów (i rozdziałów)[621] – prezentuje

s. 177–178. Zob. też inne przykłady rozbudowanego autowywiadu: L. F. C é l i n e, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris 1955 i I. K e r t é s z, *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.

[619] Zob. A. Ł e b k o w s k a, *op. cit.*, s. 181.

[620] Ma to związek ze skomplikowaną i różnie rozwiązywaną kwestią autorstwa rozmów; zob. A. Ł e b k o w s k a, *op. cit.*, s. 179 i W. J. O n g, *op. cit.*, s. 320. Rzadko jest ona stawiana tak, jak w rozmowach K. B r a u n a i T. R ó ż e w i c z a: „T. R: [...] Kazimierzu, chcę to powiedzieć wyraźnie, to są nasze rozmowy [...] Rozmowy równorzędnych partnerów. A nie rozmowy ze mną. [...] K. B.: [...] To są rozmowy reżysera z autorem [...] naturalne jest w takich rozmowach, że reżyser więcej pyta. I słucha. T. R.: Ale i ja muszę mieć z tego jakąś korzyść. Ja chcę się od ciebie wiele dowiedzieć".; *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 17–18.

[621] Por. Z. K u d e l s k i, *Posłowie*, [w:] G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998, s. 739–740.

najpierw, co bardzo istotne, swojemu rozmówcy, stwarzając w ten sposób okazję do bezpośredniej konfrontacji punktów widzenia. W rezultacie otrzymujemy pełny, rozłożony na dwa – na ogół zgodne – głosy, projekt krytyczny i autokrytyczny pisarstwa Herlinga.

Ani *Rozmowy w Dragonei*, ani *Rozmowy w Neapolu* nie są poprzedzone wstępem czy przedmową, z których można by wyczytać dodatkowe informacje o atmosferze spotkań i stosunkach wiążących interlokutorów. Zwięzła nota edytorska na czwartej stronie okładki informuje jedynie o miejscu i czasie gromadzenia materiału do książki. Nawet mało uważny czytelnik potrafi jednak wywnioskować z jej zawartości, ze sposobu w jaki rozmówcy się do siebie zwracają, że łączy ich długoletnia bliska znajomość, wspólnota zainteresowań i przekonań oraz niezwyczajna wzajemna akceptacja i admiracja (świadectwem tej admiracji ze strony Boleckiego są też, poświęcone pisarstwu Herlinga, studia). Mimo to, znaczącą wartość paratekstualną mają dla *Rozmów...* odpowiednie zapisy w *Dzienniku pisanym nocą* z lat 1993–1996. Niektóre z nich tylko potwierdzają powyższą obserwację[622]; inne uzupełniają ją i wzbogacają. Najcenniejszy jest ten, który dotyczy okoliczności, w jakich rozmowy były prowadzone i ten, który zdaje sprawę z lektury sporządzonego na ich podstawie maszynopisu. W zapisie pierwszym, powstałym w lipcu 1995 r., Herling nazywa Boleckiego krytykiem świetnym, na miarę Ludwika Frydego i Konstantego A. Jeleńskiego.

> Z dnia na dzień rósł mój podziw dla inteligencji, wiedzy, dla oka i słuchu mojego rozmówcy. Przypominał mi często Kota Jeleńskiego, „chwytającego w lot" [...] czytane teksty, wrażliwego na dalekie asocjacje, twórczego w nieustannym podsumowywaniu całości, w pilnowaniu ogólnej perspektywy. Wraz z podziwem rosła zwykła przyjemność[623].

W drugim, z 23 października 1996 r. – zwraca m.in. uwagę na dobrze przygotowany plan, z którym jego przyjaciel przystępował do kolejnej rozmowy (i któremu, jak można przypuszczać, chętnie się podporządkowywał, z rzadka tylko łagodnie napominany o konieczności powrotu do wyznaczonego na dany dzień tematu i wątku); powtarza zachwyty nad swoim rozmówcą. Oto pozazdroszczenia godne, idealne „współbrzmienie" między pisarzem i krytykiem[624]. Prawdopodobnie podobnej empatii oczekiwał Tadeusz Konwicki, gdy zapytany przez Stanisława Beresia o przyczyny, dla których przystał na propozycję rozmowy, odpowiedział: „Po prostu wydało mi się, że być może trafi się ciekawa rozmowa, ciekawy autotest poprzez Pana »lustro«" <7>.

* * *

Dla interpretatora-profesjonalisty, poszukującego w rozmowach z pisarzami informacji o intencjach organizujących znaczenie napisanych przez nich dzieł, przedstawione tu pokrótce właściwości interlokucyjnego gatunku (w tej jego postaci przede wszystkim,

---

[622] Np. zapis z 4 XII 1995 r.: „Włodzimierza Boleckiego [...] oceny i poglądy są tak bliskie moim, że w spojrzeniu na polską rzeczywistość stanowimy od lat osobliwą parę syjamskich braci; *ibidem*, s. 480.

[623] *Ibidem*, s. 418.

[624] Na szczególny walor poznawczy dialogów prowadzonych przez przyjaciół, będących zarazem wnikliwymi i uważnymi krytykami wskazywał G. Genette, wymieniając takie słynne pary rozmówców, jak: F. Crémieux i L. Aragon, Ph. Sollers i F. Ponge czy M. E. Vasquez i J. L. Borges; zob. *Seuils*, s. 329.

która obejmuje rozbudowane formy książkowe, złożone z cyklu rozmów przeprowadzonych przez tę samą osobę z tym samym protagonistą) nie mają większego znaczenia. Personalizacja albo ucieczka od personalizacji, szczególna dramaturgia kompozycji z gwałtownymi zwrotami na styku replik czy wyraźna tendencja do ustępliwości z jednej i monologizacji z drugiej strony albo do zdominowania rozmowy przez któregoś z jej uczestników, mogą co najwyżej stanowić przesłanki do wnioskowania na temat ich intencji kategorialnych czy preferowanych wartości, odnoszących się do współtworzonego przez nich modelu tego gatunku.

Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że dla tropiących intencje nie ma też w zasadzie większego znaczenia rodzaj dyskursywnej formy paratekstualnej, w której dochodzi do ich ujawnienia. W mocy wypadnie jednak pozostawić uwagi na temat prointencyjnego potencjału formy dialogowej. Dotyczą one nie tylko takich „książek mówionych", które brałam pod uwagę do tej pory, ale również zbiorów rozmów – zazwyczaj wcześniej publikowanych osobno – z różnymi prowadzącymi i tym samym głównym bohaterem (np. Marią Kuncewiczową, Julianem Tuwimem, Josifem Brodskim, Jerzym Kosińskim czy Stanisławem Barańczakiem[625]), z tym samym prowadzącym (np. Wiesławem Pawłem Szymańskim, Stanisławem Beresiem czy Piotrem Szewcem[626]) i różnymi bohaterami oraz pogłębionych pojedynczych rozmów, a nie okazjonalnych wywiadów, publikowanych w czasopismach. Te ostatnie jednak dostarczają z reguły mniej danych o autorskiej przestrzeni idiokulturowej, a to właśnie o szczegóły jej dotyczące indagowani są ze szczególną uwagą protagoniści rozmów bardziej rozbudowanych. Jest to drugi powód ich wyróżnienia spośród innych paratekstów. Jakoż bez wystarczającej wiedzy o idiokulturze autora nie sposób stawiać hipotez na temat kategorialnych i semantycznych intencji interpretowanych dzieł.

Ponieważ niejednokrotnie – przy okazji rozważań nad tekstami Borgesa, Barańczaka, Wata, Miłosza czy Kosińskiego – odwoływałam się do autokomentarzy sprowokowanych pytaniami interlokutorów, pozwolę sobie teraz tylko na sprawozdanie z lektury *Legendy o nawróconym pustelniku* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i skupionej na tym opowiadaniu rozmowy autora z Włodzimierzem Boleckim. Wybrałam te właśnie teksty nie dlatego, iżby z ich konfrontacji wyłonił się ukryty – inaczej niedostępny – sens *Legendy*, ale z powodu wzbudzonego przez opowiadanie niepokoju, którego ani auktorialny, ani allograficzny metaliteracki komentarz nie tylko nie uciszył, ale nawet pogłębił i wywołał mój sprzeciw. Ponadto w obu tych tekstach – literackim i interlokucyjnym – problem intencji (chodzi o intencję twórcy dzieła malarskiego) został poddany tematyzacji. W rozmowie Grudziński podejmuje też kwestię ujawniania własnych intencji i granic autokomentarza.

---

[625] Zob.: *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983; *Rozmowy z Tuwimem*, wyb. i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994; *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zebrał i oprac. J. Illg, Katowice 1993; *Conversation with Jerzy Kosinski*, ed. T. Teicholz, Jackson MI 1993; S. B a r a ń c z a k, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.

[626] Zob. W. P. S z y m a ń s k i, *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981; S. B e r e ś, *Historia literatury w rozmowach, XX–XXI wiek*, Warszawa 2002; P. S z e w c, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002.

Argument z *Rozmowy* autora z Włodzimierzem Boleckim na temat *Legendy o nawróconym pustelniku*

Opowiadanie „jest […] skoncentrowane na problemie prześladowań religijnych"[627] – to słowa Grudzińskiego. W odróżnieniu od poświęconego temu samemu tematowi *Drugiego przyjścia. Opowieści średniowiecznej*, w *Legendzie* został on otwarty na wiek XX. Otwarcie dokonało się za sprawą jej drugiego, obok narratora, głównego bohatera, niemieckiego Żyda Martina Heimünzera. „Bo przecież on i jego rodzice – tłumaczy Grudziński – są w moim opowiadaniu późnymi ofiarami tego samego szału, który namalował Uccello w »Legendzie o sprofanowanej hostii«" <RN 23>. Autor nie uczynił jednak przedmiotem przedstawienia dwudziestowiecznych postaci owego szału; jego czytelnicy winni mieć o nich wystarczającą wiedzę. Tragicznych losów rodziny Heimünzerów, która zdołała opuścić Niemcy wkrótce po dojściu Hitlera do władzy, niepodobna uznać za najbardziej reprezentatywne dla potwornego doświadczenia „szału" nazizmu.

Miejscem skupienia wszystkich wątków tematycznych opowiadania jest narracyjna predella namalowana przez Paolo Uccella[628]. Złożona z sześciu miniaturowych *tableaux*, oddzielonych balustradkami, ilustruje jedną z wersji powstałych w średniowiecznej Europie – i odznaczających się niebywałą żywotnością podtrzymywaną przez roszczenia do prawdy – legend o profanacji hostii[629]. Wykradła ją chrześcijanka i sprzedała żydowskiemu kupcowi (scena pierwsza). Żyd chce hostię zniszczyć, smażąc na patelni, ale staje się cud: hostia broczy krwią; struga krwi przenika przez ścianę domu; do drzwi dobijają się uzbrojeni mężczyźni (scena druga). Dokonuje się uroczysta rekonsekracja skalanej hostii (scena trzecia). Świętokradczynię czeka śmierć przez powieszenie (scena czwarta). Świętokradca, jego żona i dzieci płoną na stosie (scena piąta). O ciało chrześcijanki spoczywające na marach przed ołtarzem walczy para diabłów i para aniołów (scena szósta).

Malowidło jest zachwycające; to arcydzieło. Podziw wywołuje sposób, w jaki Uccello operując światłem i kolorem ustanawia chromatyczną jedność wszystkich epizodów predelli – zarówno tych umiejscowionych w przestrzeni zewnętrznej, jak i tych, które przedstawiają sceny rozgrywające się we wnętrzach. Wprowadzając do każdego *tableau* plamy charakterystycznej cynobrowej czerwieni, osiąga efekt swoistego, współtworzącego tę jedność,

---

[627] G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 198. Dalej w tekście głównym jako RN i numer strony.

[628] *Miracolo dell'Ostia profanata* (taki jest bodaj właściwy tytuł dzieła) stanowi część nastawy ołtarzowej, której centrum to obraz J. van Genta *Święta komunia apostołów*, zamówionej przez Bractwo Ciała Bożego. Jego mecenasem był książę Urbino, F. da Montelfeltro (zob. S. Greenblatt, *Zraniona ściana*, przeł. A. Szwach, [w:] idem, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006). Obrazy te – oraz przywołane przez Grudzińskiego w ważnej funkcji *Biczowanie* Piera Della Francesca – można obejrzeć w *Palazzo Ducale w* Urbino, gdzie mieści się dziś *Galleria Nazionale delle Marche.*

[629] W wielu regionach Europy są one, w środowiskach dewocyjnych, żywe po dziś dzień – np. u nas, w Sandomierszczyźnie, co wykazały badania terenowe, prowadzone pod kierunkiem J. Tokarskiej-Bakir (zob. eadem, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008).

refrenicznego rytmu. Uwagę przyciąga prowadzona przez Uccella gra z konwencją usunięcia czwartej ściany (pozwalająca widzom, jak w teatrze, śledzić to, co dokonuje się za zamkniętymi drzwiami żydowskiego domostwa) oraz z prawami perspektywy. W scenie drugiej malarz rezygnuje z drobiazgowej dbałości o respektowanie reguł właściwych dla perspektywy zbieżnej – dbałości widocznej zwłaszcza w rysunku pawimentu pomieszczenia sklepowego przedstawionego na pierwszym *tableau.* Wprowadzona teraz perspektywa rozbieżna zmienia wygląd posadzki i, jak zauważa Greenblatt, sprawia, że namalowany „pokój […] wydaje się jeszcze bardziej tajemniczy i groźny"[630]. Pozwala ponadto (i przede wszystkim) na podtrzymanie iluzji naturalności jednoczesnego wglądu w dwa różne wymiary ukazanej w tej scenie, podzielonej ścianą przestrzeni. Widzimy tu zatem naraz to, co dzieje się w domu i u jego zewnętrznych drzwi: przerażoną rodzinę kupca, krew wypływającą z kociołka i wydostającą się na ulicę przez szczelinę („ranę") w tejże ścianie, „aby powiadomić całą społeczność o dokonującej się zbrodni"[631], żołnierzy.

W tym jednym widocznym symbolu Uccello próbuje połączyć funkcje estetyczne, narracyjne i doktrynalne. Niepewność co do funkcji i pochodzenia rany w ścianie jest nieuniknioną konsekwencją tego zabiegu. Uccello był wybitnym malarzem, który potrafił zaspokoić pragnienie zobaczenia czegoś, czego nie można było zobaczyć. Dzięki tej umiejętności można było ujawnić spisek ukryty za reprezentacją spisku, zbrodnię ukrytą za reprezentacją zbrodni: rodzina żydowska została wrobiona, dosłownie i w przenośni. W opowieściach o profanacji hostii, których po 1290 r. wiele pojawiało się w popularnych legendach i kazaniach czy formalnych śledztwach przeprowadzonych w wyniku oskarżeń, krwawych rozruchów lub pochopnych egzekucji, wina Żyda zawsze wychodziła w taki czy inny sposób na jaw[632].

Kiedy predellę Uccella „opowiada" narrator-bohater *Legendy o nawróconym pustelniku* (bardzo się przy tym sumitując), wykorzystuje swą reprezentację reprezentacji do uzupełnienia poszczególnych epizodów cyklu szczegółami, których nie mógł zobaczyć na obrazie, wypełnia luki między epizodami, rozbudowuje narrację rozciągając ją w czasie – projektując nienamalowaną przyszłość. Dla sensów opowiadania nie ma zapewne znaczenia zmiana kolejności opisywanych tablic; relacja – jak twierdzi narrator – jest oparta na reprodukcjach „z albumu poświęconego Mistrzowi"[633]. Samego opowiadającego zastanawia brak w tym albumie wspomnianego w *Drugim przyjściu*, przedstawiającego cud, kluczowego *tableau* cyklu; z wizyty w *Palazzo Ducale* zapamiętał, że tablic było siedem, nie sześć[634].

---

[630] S. G r e e n b l a t t, *op. cit.*, s. 318.

[631] *Ibidem*, s. 326.

[632] *Ibidem.* Malarska opowieść Uccella (1467–1468) wyraźnie nawiązuje do jednej z najbardziej znanych legend o cudzie eucharystycznym, zwanej cudem *des Billettes* (zob. J. T o k a r s k a-B a k i r, *op. cit.*, s. 126, przyp. 93). Przedstawione w niej wydarzenia rozegrały się rzekomo w Paryżu w 1290 r. „Wieść o Żydach czyhających na hostię roznoszą wędrowni kaznodzieje, tacy jak Giordano da Rivalto, który" opowiadał o tym cudzie we Florencji „w roku 1304" (*ibidem*, s. 150). Według innych źródeł legendę miał „sprowadzić" do Włoch dopiero święty Antonin, biskup Florencji, żyjący w latach 1389–1459 (zob. A. de B u t l e r, *Paolo Uccello* (brak nazwiska tłumacza), [w:] *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, nr 33, red. W. Król, Siechnice 1999, s. 24). Florentczykiem był też Uccello (1397–1475).

[633] G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Legenda o nawróconym pustelniku*, [w:] i d e m, *Opowiadania zebrane.* Zebrał i opracował Z. Kudelski, t. 2, Warszawa 1999, s. 319. Dalej jako L w tekście głównym.

[634] Wspominam o tym, ponieważ dla Grudzińskiego kwestia ilości tablic była ważna. Wrócił do niej w rozmowie z Boleckim, ale nie zweryfikował innej błędnej informacji podanej przez narratora, mimowolnie

Poczynione przez narratora uzupełnienia to uwaga o niewidocznym sznurze, na którym ma zawisnąć profanatorka („ale wiadomo, że za chwilę będzie przerzucony przez górny, liściasty konar" <L 319>); o geście żydowskiego dziecka („starsze, bardzo kędzierzawe, piąstką powstrzymuje łzy napływające do oczu" i o tym, że „niebawem […] zostaną wyłamane" drzwi żydowskiego domu <L 320>); o zadaniach żołnierzy asystujących przy płonącym stosie („nakazano im pilnować, by zgodnie z regułami rozpłomienił się i wypalił szybko stos; po czym zebrać i powieźć gdzie trzeba gorące jeszcze popioły; aby znikła na zawsze z powierzchni ziemi rodzina profanatora, z głównym zbrodniarzem na czele" <L 320>) i wreszcie – o walce aniołów i diabłów w scenie szóstej, ostatniej („będzie przewlekła i ciężka; para Aniołów ma jakby przewagę" <L 320>). Takie zaangażowanie aniołów w zmagania o duszę chrześcijanki – „piękny anioł w jasnobrązowej szacie" <L 320>, wskazujący prawą ręką na kobietę oczekującą wykonania wyroku, pojawił się już w scenie czwartej – uznaje narrator za własny wkład Uccella w interpretację legendy o profanacji.

Obecność pary aniołów świadczy, że świętokradczyni wykradła z kościoła Hostię, ale jej nie sprzedała innowiercy; ofiarowała mu ją, by na własne oczy ujrzał, czym jest Hostia dla wierzącego chrześcijanina. Stąd Uccello w pojedynku nad zwłokami powieszonej kobiety jest według mnie wyraźnie po stronie Aniołów <L 321>.

Niebawem okaże się, że to opowiedzenie się po ich stronie uzna Grudziński za koronny argument przeciw moralnej dyskwalifikacji podziwianego malarza i jego dzieła.

„Wolno malarstwo opowiadać? Wolno zdradzać oko słowem? Nie wolno, stanowczo nie wolno" <L 319>. Tak zaczyna się IV fragment *Legendy*, w którym predella została opowiedziana, zakończony wskazaniem właściwego kierunku jej interpretacji – w intencji Grudzińskiego niezwykle ważnej dla struktury jego utworu. Sprawozdanie z przedmiotu przedstawienia poszczególnych *tableaux* musiało się zatem w nim pojawić. Narrator tłumaczy tę relację wewnętrznym porządkiem zdarzeń, a raczej brakiem zdarzenia, informacji, bodźca, które pozwoliłyby mu rozwinąć nową opowieść (właśnie ukończył *Drugie przyjście*), zainspirowaną podróżą do Urbino, zwiedzaniem *Palazzo Ducale* w towarzystwie nowo poznanego historyka sztuki i etnologa, Martina i korespondencją z nim, tyczącą przede wszystkim dzieła Uccella. Ale ta korespondencja nagle się urwała. Opowiadanie malarstwa, zdradzanie oka słowem miało „wypełnić pauzę w nowej opowieści" <L 319>.

---

i paradoksalnie go przy tym uwiarygodniając w roli swojego *porte-parole* czy *alter-ego.* Najbardziej prawdopodobnym źródłem pierwszego, „ilościowego" błędu w opisie dzieła Uccella było przeoczenie (zapomnienie?) niezwykle istotnego rozwiązania kompozycyjnego zastosowanego w drugim *tableau*, tj. jego podziału na dwie nierówne części. Malarz w istocie przedstawił siedem scen, ale zrobił to na sześciu tablicach. Nie wiadomo natomiast, dlaczego autor – a zatem i narrator opowiadania – wyparli z pamięci ustawiony nad paleniskiem trójnóg i wsparte na nim płaskie naczynie, z którego wypływa strumień krwi. Być może głównym powodem tych niedopatrzeń było wyrażone *expressis verbis* przekonanie autora, iż „[w] rzeczywistości […] chodzi o trzeci [naprawdę czwarty – D. Sz.] i szósty obraz cyklu". Ich bohaterami nie byli Żydzi, tylko najpierw jeszcze żywa, a potem już martwa chrześcijanka. Zob. RN, s. 196–197.

W konstrukcji *Legendy* powtarzają się motywy znane z innych opowiadań Grudzińskiego, współtworzące ich swoistą poetykę[635]: autobiograficzna stylizacja narratora – uczestnika, a zarazem uważnego obserwatora i interpretatora zdarzeń, których był świadkiem oraz rekonstruktora takich, których sensu próbuje dociec, wsłuchując się w cudze memoraty, porządkując informacje zdobyte przypadkiem, studiując jakieś źródła; tematyzacja czynności narracyjnych i poznawczych; rozległość planów czasowych; podróż i opis miejsca (z jakimś charakterystycznym dla niego detalem – krajobrazowym, geograficznym, historycznym, architektonicznym, legendarnym, kulturowym – splecionym z losami bohatera lub bohaterów), do którego przybywa narrator, jako – według określenia samego Grudzińskiego – „zawiązek" opowieści; wyrazista wewnątrztekstowa funkcjonalizacja elementów ekfrastycznych.

Podróż do miejscowości uznawanej za „klejnot dzielnicy Marche" <L 313> była uciążliwa. Malowniczo położone, zachwycające Urbino wynagrodziło ten trud. W czasie nocnego spaceru po miasteczku narrator-bohater *Legendy* ulega wrażeniu „dreptania po krążącym w przestworzach odprysku świata". Wrażenie to z czasem przeradza się w mocną wizję „terytorium całkowicie wyłączonego i samoistnego" <L 314>, ewokującą „atmosferę obecności »innego wymiaru«, […] »innej realności«, zarazem niezniszczalnej i nie do uchwycenia", oderwanej od świata historyczności i banału codziennego doświadczenia[636]. Jednakże od uwikłania jednostek i zbiorowości w historię, w konkretną materię zdarzeń, nie sposób uciec nawet w cudownym Urbino. „Działy się w nim, w przeszłości i teraz, rzeczy, które z Ducato uczyniły nie tylko odprysk, ale i odbicie świata" <L 314>.

Znakiem tych dwu odrębnych i skonfliktowanych rzeczywistości – nadprzyrodzonej i doczesnej – są też dwa dzieła sztuki wybrane przez narratora, jako przedmioty najwyższej czci, z bogatej kolekcji zgromadzonej przez Federico da Montefeltro: wyłączone z czasu, „z historii tego świata" <RN 213> *Biczowanie Chrystusa* Piera Della Francesca i zanurzona w niej *Legenda o sprofanowanej hostii*, wpisująca się nie tylko „w konkretną historię Kościoła" <RN 212>, ale też obrazująca wycinek z długich dziejów antysemityzmu i w istocie (mimo iż dotyka kluczowego dla doktryny eucharystycznej założenia rzeczywistej obecności) „odbijająca" tego świata sprawy doczesne.

„Dla mnie – powiada narrator – te dwa arcydzieła nakreślały granice chrześcijaństwa. *Biczowanie* jego narodziny, źródła i drogę, *Legenda* jego manowce, zwyrodnienia i śmiertelne choroby" <L 315>. Te same powody sprawiły zapewne, że dokonany przez narratora wybór pierwszego malowidła zyskał gorącą aprobatę Martina. Drugie zaś w nich obu budziło podobny, podszyty fascynacją jego zagadkowością, podziw, pomieszany z bólem i zgrozą. Z tą jednak różnicą, że Martin – od lat, jak się okazało, przygotowujący monografię o *Legendzie* – był „osobiście pogrążony w temacie swej książki". Warto zwrócić uwagę na rozstrzelony druk, którym Grudziński podkreślił doniosłość tego rozpoznania, danego narratorowi w błysku „nagłej, niczym pozornie nie

[635] Najpełniej bodaj opisał to zagadnienie A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000.

[636] R. Nycz, *„Zamknięty odprysk świata". O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 210.

uzasadnionej, intuicji" <L 316>. Osobiste zaangażowanie podpowiedziało Martinowi ryzykowną (czego miał świadomość) hipotezę – przez narratora, kiedy już pogłębił swoją wiedzę o twórczości Uccella, zdecydowanie odrzuconą: sędziwy malarz, mimo poważnie osłabionego wzroku, nie wybrał tablic „większych i wygodniejszych", tylko podjął trud pracy na zminiaturyzowanych, ponieważ „w głębi ducha wstydził się tego, co (może na zamówienie księcia) malował bądź musiał malować" <L 317>[637].

Co ciekawe, chrześcijanin Martin, któremu też trudno było, jak widać, pogodzić się z faktem, że wielki malarz mógł stworzyć dzieło w swej wymowie haniebne, nie szukał dla Uccella usprawiedliwień w dobrych intencjach chrześcijanki. Poświęcił natomiast swoje zdrowie i, ostatecznie, życie na odnalezienie całkowicie odmiennej od uwiecznionej na predelli wersji legendy. I na taką wersję wreszcie – wedle narratora – natrafił, ale już poza regionem Marche, w archiwum jednego z umbryjskich klasztorów. Jej bohaterem jest żydowski rzemieślnik, Aron. Ocalony dzięki swej niezwykłej sile od stosu, na który został skazany za profanację hostii, nawrócił się i wiódł żywot świętego pustelnika, oddającego się jedynie bezgłośnym – bo „cud" ocalenia i nawrócenia opłacił utratą ludzkiej mowy – „modlitwom i rozmowom z ptakami w ich języku". A gdy umarł, jego „ciało nie rozkładało się, lecz wydawało słodką, niebiańską woń; aż do dnia, w którym zaczął się pod nim otwierać grób" w kształcie krzyża. „Para Aniołów usiłowała podnieść go do Nieba" <L 328>, ale nie zdołała tego uczynić.

Z zawartością zapełnionego nieczytelnym w wielu miejscach pismem brulionu, w którym osobny rozdział stanowił dokładny odpis poświęconej świętemu Aronowi *Legendy o nawróconym pustelniku*, narrator-bohater zapoznał się dopiero kilkadziesiąt lat po śmierci Martina, czyli autora owych zapisków. Skrócony przez narratora „do rysów głównych" <L 327> tekst legendy, zakończony fragmentem określonym jako „poetycka inwokacja" <L 328>[638] (najpewniej w źródłowym, łacińskim znaczeniu tego słowa) umieścił Grudziński w ostatniej, ósmej części swojego utworu. Pod *invocatio* widniały jeszcze jakieś zdania. Martin nabazgrał je jednak czerwonym atramentem – wybór tego koloru nasuwa skojarzenie z dominującą barwą predelli – tak niewyraźnie, że nie sposób ich było odczytać.

> Ale na samym końcu jedno słowo było dość wyraźne, choć rzucone jakby na papier w wykrzywionej, karykaturalnej postaci: Hostia. Czy można uderzeniami pióra sprofanować Słowo, jedynie Słowo, tak by wyglądało jak broczące na papierze krwią?

– oto finał opowiadania pod tytułem „zapożyczonym" z wypowiedzi jego najważniejszego protagonisty.

---

[637] H. Bielska-Krawczyk (*Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 30–31) przywołuje ten fragment przy okazji analiz związków między malarstwem a widzeniem, by pokazać, że pisarz miał świadomość ich roli. Zwraca przy tym uwagę na charakterystyczne dla niego przesunięcie. Ważna okazuje się tu „nie tyle relacja: dzieło – świat, lecz raczej: obraz – zamysł twórczy" i jego kwalifikacja aksjologiczna (*ibidem*, s. 30). W konsekwencji ujawniona zostaje zależność między widzeniem, malarstwem i światopoglądem pisarza.

[638] *„Za ciężki jest człowiek / dla słabych ramion Aniołów. / Może go podźwignąć Krzyż / zdolny unieść ciężar człowieka, / ulepionego przez Boga z naszej ziemi / na swój obraz i podobieństwo"*.

Jaki jest sens tego ostatniego gestu Martina? Dlaczego „całkowicie odmienna" wersja legendy o profanacji hostii była dla niego tak ważna? Jakie jest jej znaczenie w strukturze opowiadania? I jaką rolę odgrywa w nim tytułowe „nawrócenie"? Autor odpowiada na każde z tych pytań (mniej lub bardziej klarownie i kategorycznie) w *Rozmowach w Neapolu.* Odpowiedzi korespondują z tezami przedstawionymi przezeń jako trzy „motory" powrotu do „prześladowczej" tematyki *Drugiego przyjścia*:

> Po pierwsze, ziemia kryje legendy – a szczególnie w takich miejscach jak Urbino. Po drugie, w fałszywym rozumieniu symboli chrześcijańskich skrywa się źródło prześladowań religijnych. Po trzecie, mój bohater Martin, jako ofiara prześladowań, a nie jako uczony, szuka dowodów, że można się nawrócić i zostać świętym – jak ten pustelnik <RN 200>.

Teza pierwsza przypomina o charakterystycznej dla Grudzińskiego tendencji do italianizacji pewnych motywów. Legenda, którą przywołał, ma wszak rodowód francuski i znana była w całej niemalże Europie; autor natomiast powierzył jej rolę współtworzenia urbinackiego *couleur locale.* Teza druga, choć ma wielu zwolenników, wydaje się nadmiernie uproszczona. „Równanie symboliczne, będące patologicznym aspektem procesu symbolizacji, stanowiło zawsze niezawodny wehikuł przemocy wobec Żydów"[639], ale nie jej źródło. Kościół polaterański, gorliwie adorując Ciało i Krew Chrystusa, za sprawą dogmatu Rzeczywistej Obecności[640] usankcjonował żywe wśród swoich wyznawców żądanie jej dowodów, czyli ułatwił materializację symbolu. Zapewne przyczyniło się to pośrednio czy wtórnie do eksplozji nienawiści – jej rzeczywiste motywy nie miały jednakże charakteru czysto religijnego, lecz psychospołeczny, co zresztą Grudziński doskonale pokazał w *Drugim przyjściu.* Dla tezy trzeciej, dobitnie rozwiniętej w autokomentarzu, próżno by szukać uzasadnień w danych dostarczonych przez tekst opowiadania. Zaryzykowałabym nawet twierdzenie, że przypisanie Martinowi takich intencji opiera się na przesłankach znanych autorowi, ale niemożliwych do odnalezienia w jego literackiej wypowiedzi. Zanim poznałam ten fragment autokomentarza, w ogóle nie przyszło mi na myśl, że celem Martina mogło być poszukiwanie świętości i drogi nawrócenia. Tym bardziej, iż w opowiadaniu nie ma żadnych sygnałów świadczących o apostazji bohatera, ochrzczonego, „naturalnie", przez rodziców – konwertytów – w kościele katolickim" <L 323>. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z intencją czysto wirtualną, nie będącą „możnością czynną"?

Moje zastrzeżenia co do autorskich wyjaśnień w tej właśnie kwestii nie oznaczają unieważnienia idei nawrócenia jako kluczowej dla sensów *Legendy o nawróconym pustelniku.* Podejrzewam nawet, że za ostrożną uwagą Boleckiego – „*Nie jest jednak dla mnie jasne, dlaczego w tytule kładziesz tak silny nacisk na »nawrócenie«?*" <RN 204> – kryje się nadzieja usłyszenia repliki innej niż ta, która aż nadto wyraźnie wyłania się z wcześniejszych wypowiedzi jego rozmówcy i ostatecznie zostaje w pełni wyartykułowana w reakcji na kolejne wątpliwości, zgłaszane przez promotora *Rozmów*.

---

[639] J. Tokarska-Bakir, *op. cit.*, s. 184.
[640] Dogmat został ustanowiony przez IV sobór laterański (1215 r.).

Interpretując predellę Uccella, Grudziński podkreśla, że najważniejsze w jego przekonaniu tablice cyklu dotyczą sytuacji przedstawionej na nich chrześcijanki. To, co chrześcijanie zgotowali Żydom, jest oczywiście „Straszne! Potworne!"[641], można jednak, przynajmniej początkowo, odnieść dziwne wrażenie, że (wbrew deklaracjom) to nie ich los jest głównym przedmiotem troski autora. A i później troska ta, czy może tylko sposób jej artykulacji, poraża – mnie poraża – humanitarną i doktrynalną (?) „drętwotą"; jest to zatem drętwota innego rodzaju niż ta, która poraziła autorskie *alter ego* w podziwianym malowidle.

Wedle tej interpretacji, przede wszystkim o duszę nieszczęsnej chrześcijanki troszczył się też Uccello. Chciał ją wszak powierzyć opiece aniołów. Dodatkowe argumenty na jego korzyść przywołuje Bolecki – pierwszy dotyczy *tableau* czwartego: „*Skoro anioł pokazuje się nad tą kobietą, to znaczy, że malarz ją jakby błogosławi, a nie skazuje*". Drugi związany jest z ostatnią tablicą cyklu, na której „*para diabłów znajduje się po stronie ołtarza, czyli instytucjonalnego Kościoła. Tu nie ma Chrystusa, jest natomiast bardzo bogaty ołtarz.* […] *po drugiej stronie są aniołowie, którym towarzyszy drzewo obsypane owocami.* […] *W części, na której widzimy procesję dostojników kościelnych zbliżającą się do ołtarza, drzewo też jest, ale – co bardzo charakterystyczne – pozbawione jakichkolwiek owoców, które rosną na drzewie z ostatniego* tableau" <RN 204>. Dla Grudzińskiego te szczegóły malowidła, „to […] »zabezpieczenia« wielkiego malarza" <RN 198>, „zbiór sygnałów skierowanych do widza, informujących, po czyjej stronie opowiada się Uccello" <RN 204>. Mają one świadczyć o jego powątpiewaniu w faktyczność przedstawionych zdarzeń (nie jest jasne, które z nich autor opowiadania brał pod uwagę; czy chodziło mu tylko o sprzedaż hostii z chęci zysku, czy także o profanację i cud jako naoczny dowód rzeczywistej obecności?)[642], czego jednak nie mógł ujawnić, oraz o niezgodzie na – rozpalającą nienawiść do świętokradców i innowierców, przez wieki wiodącą do uświęconej zbrodni – oficjalną, narzuconą przez kościół instytucjonalny, wykładnię sensu opowieści o żydowskiej winie i przykładnej karze, która dosięgła zbrodniarzy. *Ergo*: arcydzieło Uccella nie utwierdzało religijnego fanatyzmu, lecz stanowiło ostrzeżenie przed nim. Jest to, według Grudzińskiego, prawda, „którą w obrazie Uccella powinien dziś odkryć każdy wrażliwy człowiek" <RN 204; podkr. moje>.

Trudno jednak bez zastrzeżeń przystać na taki imperatyw, ponieważ argumenty, na których Grudziński – zarówno w opowiadaniu, jak i w autokomentarzu – oparł swoją, jak to ujął Bolecki, „prywatną rehabilitację Uccella" <RN 207; podkr. moje> nie wykraczają poza ramy wyznaczone przez oficjalne prozelickie stanowisko piętnastowiecznego kościoła. Podtrzymują one, w gruncie rzeczy, gorzką konstatację Greenblata, tyczącą chrześcijańskich legend eucharystycznych z żydowskimi bohaterami. W narracjach tych,

[641] *Rozmowa XII. „Drugie przyjście. Opowieść średniowieczna"*, [w:] G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i podał do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 214.

[642] Zob. RN, s. 201, 204.

że powtórzę, „wina Żyda zawsze wychodziła w taki czy inny sposób na jaw". Uniewinnić można było tylko nieszczęsną, źle zrozumianą, chrześcijankę, która miała przecież zbożny cel: pragnęła – ufając, że objawi się „widomy znak prawdy wiary chrześcijańskiej" <RN 199> – nawrócić innowierczą rodzinę. Tropy wskazane przez Grudzińskiego pozwalają co najwyżej na domniemania, że według Uccella tragedia tej rodziny polegała na tym, że nie dano jej szansy konwersji. W niektórych wersjach legendy o cudzie *Les Billettes*, nawracali się przynajmniej krewni profanatora – świadkowie cudu. Posławszy na stos również jego żonę i dzieci, malarz chciał, być może, spotęgować grozę i wzbudzić współczucie dla nich. Manewrując „na pograniczu, jakie daje […] interpretacja cyklu" <RN 204>, Grudziński nie próbuje jednak doszukiwać się w nim znaków wskazujących na coś, co mogłoby zmazać „winę" tych Żydów, którzy z uporem trwali przy swojej fałszywej religii ani – tym bardziej – co obnażałoby absurd ujmowania takiej wierności w kategoriach winy. Nie próbuje, bo wie, że ich tam nie ma. W miejscu kaźni żydowskiej rodziny nie mógł się pojawić nawet cień anielskiego skrzydła. Drzewo, nieopodal którego rozpalono stos, jest obsypane pięknymi owocami. Czy przesłanki dla „rehabilitacji" wielkiego malarza nie są zatem zwyczajnie fałszywe?

Na pewno fałszywe nie są stawiane mu zarzuty – takie jest stanowisko Stephena Greenblatta.

> Na predelli los duszy chrześcijanki, która sprzedała hostię, nie jest jednoznaczny. […] Nie ma natomiast dwuznaczności, jeśli chodzi o los Żydów. Choć legendy o bezczeszczeniu najczęściej kończyły się chrztem żony i dzieci nikczemnego Żyda, którego z kolei uśmiercano, to Uccello nie dokonał takiego rozróżnienia. […] Inną sytuację przedstawiono w przypadku *Komunii Apostołów.* Mamy tu postać Judasza skontrastowaną z postacią nawróconego Żyda. W efekcie mamy dwie różne wizje żydostwa. Sposób, w jaki przedstawiono wydarzenia na predelli, sugeruje, że nie jest to możliwe, aby odseparować żydostwo od postaci Żyda, a więc wszyscy Żydzi muszą zginąć. W doktrynalnym ujęciu Joos van Genta żydostwo może być potraktowane jako przypadek, w którym może także zaistnieć odkupienie duszy. Chociaż to drugie podejście było oficjalnym podejściem Kościoła, to w środowiskach chrześcijańskich funkcjonowały obie wizje żydostwa, czego doskonałym przykładem jest nastawa ołtarzowa w Urbino[643].

Według Greenblatta (człowiekiem niewrażliwego?) predella Uccella nie dostarcza najmniejszych powodów nawet do tego, co Grudziński uznał za wystarczającą podstawę (moim zdaniem, podkreślam, jest ona co najmniej wątpliwa) do zwątpienia w jej propagandowe, „prześladowcze", niegodne wielkiego artysty przesłanie.

Ciekawi mnie, czy autor *Legendy o nawróconym pustelniku* wiedział, jakie było przeznaczenie malowidła? Czy wiedział, choć nigdy nie użył tej nazwy, że obiekt jego admiracji to właśnie predella ołtarza w kaplicy bractwa *Corpus Christi*? Czy zastanawiał się nad tym – jak wielu historyków sztuki, których opinie przecież przywoływał – dlaczego Uccello nie dokończył dzieła ozdabiania nastawy ołtarzowej; co zadecydowało o tym, że namalowanie olbrzymiego obrazu głównego (którego treści nie musiałby się wstydzić) powierzono innemu malarzowi; co sprawiło, że zadania tego podjął się Joos

[643] S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 315–316.

van Gent, twórca mało znany i na pewno nie tak wybitny jak sławny florentczyk?[644] Czy zwiedzając urbinacką galerię, Grudziński (i – w konsekwencji – narrator jego opowiadania) mógł nie zauważyć tego obrazu? *Święta Komunia Apostołów*, zajmująca tak ważne miejsce w rozważaniach Greenblatta, jest eksponowana w *Pallazzo Ducale* tuż obok *Profanacji Hostii.*

Interesuje mnie to nie dlatego oczywiście, iżbym za zasadne uważała wytykanie autorowi jakichś błędów czy niedopatrzeń[645]. Nie zamierzam kwestionować prawa twórcy do swobodnego wyzyskiwania faktografii i kształtowania jej na nowo, zgodnie z jego własnymi pisarskimi celami (może to dotyczyć np. kreacji „faktów" z czyjejś biografii) również w takim przypadku, z jakim mamy do czynienia w *Legendzie o nawróconym pustelniku*. A jest to przypadek szczególny, ponieważ ani w opowiadaniu tym, ani w autorskim komentarzu do niego, nie widać dystansu do ustaleń poczynionych przez znawców. Ściślej: ten – tak charakterystyczny dla Grudzińskiego[646] – dystans został niejako scedowany na bohatera. To Martin, historyk sztuki, wybitny „jakoby" specjalista, ignoruje (puszcza „mimo uszu") twarde dane przypomniane przez narratora, który, co prawda, przedstawia się skromnie jako amator „o pewnych ambicjach poznawczych" <L 318>, ale też wykazuje solidną wiedzą o twórczości Uccella. Wydaje mi się zatem niemal nieprawdopodobne, by Grudziński nie zetknął się z przynajmniej niektórymi spośród informacji na temat *Miracolo dell'Ostia profanata*, które przywołałam w postawionych przeze mnie pytaniach. Co sprawiło, że całkowicie je zlekceważył? Czy celem było tu przede wszystkim wykreowanie interesującego wizerunku malarza, zbuntowanego przeciw hańbiącym praktykom Kościoła, i uczynienie go jednym z bohaterów szlachetnej opowieści? Czy raczej chodziło o najprostszy sposób redukcji poznawczego dysonansu: moralista zachwycający się czymś, co uważane jest za etycznie naganne, nie rezygnuje z przyjemności, jaką daje mu obcowanie z owym zachwycającym przedmiotem, tylko znajduje argumenty przeciw surowemu osądowi i odrzuca wszystkie te, które osąd ten utwierdzają? Pierwsze pytanie dotyczy intencji rozumianej jako twórczy zamysł, drugie – nieuświadomionego motywu.

Jeśli Grudziński rzeczywiście znał historyczne okoliczności powstania *Cudu sprofanowanej hostii*, to miał zapewne świadomość, iż uwzględnienie ich w nieco większym wymiarze – bo nie jest przecież prawdą, że całkowicie je pominął; bez nich interpretacja przypisana protagonistom opowiadania zawisłaby w próżni – może aż nazbyt zdecydowanie tę „rehabilitującą" malarza interpretację podważyć. Nie było przecież obojętne dla wymowy dzieła choćby miejsce jego ekspozycji: przestrzeń sakralna użyczała mu autorytetu; przydawała przedstawionym na tablicach straszliwym wydarzeniom aury faktyczności[647]. Oglądając obrazki, o których wiemy, że służyły upiększeniu (!) ołtarza

[644] Może Grudziński słyszał też, że dokończenia ołtarza odmówił jakoby jego ukochany Piero Della Francesca?

[645] Por. *Rozmowa XXVI. Teksty o malarstwie*, [w:] *Rozmowy w Dragonei*, s. 364.

[646] Zob. *ibidem*, s. 365–368. Podkreślanie tego dystansu uważa się za rys charakterystyczny wypowiedzi Grudzińskiego o malarstwie.

[647] Zob. J. T o k a r s k a-B a k i r, *op. cit.*, s. 114.

i zarazem pouczeniu wiernych przykładną historią o winie i karze, trudniej jest uwierzyć, że ich twórca „jakby ironicznie zaśmiał się z całej tej ponurej opowieści" <RN 204>.

Zaskakująca (jeśli nie była zamierzona) może się wydawać analogia sposobu modelowania relacji między dwoma wersjami legendy o profanacji hostii ukazanymi w opowiadaniu, do tego, który organizuje porównanie światów przedstawionych w dziełach Uccella i Joosa van Genta. W jednym i drugim przypadku postaci Żyda, obsadzonego w roli bohatera negatywnego, przeciwstawiony jest Żyd dobry, bo nawrócony: szanowany przez społeczność chrześcijańską bohater pozytywny (na obrazie głównym, naprzeciw przechrzty, czai się dodatkowo Judasz z obowiązkową sakiewką na srebrniki). Obrazy zdobiące nastawę łączą też inne właściwości, oprócz miejsca ekspozycji.

> Oczywiście opowieść przedstawiona na predelli jest zgodna z tematem głównego obrazu. Oba dzieła dotyczą tajemnicy eucharystii, oba odnoszą się do doktryny rzeczywistej obecności, obecności ciała i krwi Chrystusa podczas obrządku mszy świętej, i oba ustalają znaczenie tego chrześcijańskiego symbolu w odniesieniu do postaci Żyda[648].

Namalowany przez niderlandzkiego malarza Sykstus né Izaak – ambasador dworu perskiego we Włoszech, żydowski lekarz, który po chrzcie przyjął imię ówczesnego papieża Sykstusa IV – jest, inaczej niż święty Aron z *Legendy o nawróconym pustelniku*, postacią tła, a nie pierwszego planu[649]. Greenblatt jednakże przekonywająco dowodzi, że to właśnie obecność na obrazie, którego tematem jest tytułowa „komunia apostołów", tej współczesnej malarzowi postaci jako jednego ze świadków świętego rytuału[650] sprawia, że odmienne pod pewnymi względami malowidła, zdobiące nastawę, wchodzą ze sobą w dialog – że można je postrzegać jako spolaryzowany piętnastowieczny dwugłos na temat „rozwiązania kwestii żydowskiej"[651]. To samo można powiedzieć o dwóch narracjach legendarnych z opowiadania Grudzińskiego, choć tylko pierwsza z nich „stanowiła pomost między prostym rozumowaniem a zawiłą doktryną"[652].

Rozważania nad symbolicznym znaczeniem hostii „w odniesieniu do postaci Żyda"[653] to nie jedyne ogniwo, łączące podejście badacza i pisarza do przywołanych przez nich – przez pierwszego w rozprawie o charakterze naukowym, przez drugiego w utworze literackim – dzieł sztuki. Obydwaj ujmują malarstwo jako przedmiot kulturowy przede wszystkim, a nie tylko estetyczny; zastanawiają się nad jego uwikłaniem instytu-

---

[648] S. G r e e n b l a t t, *op. cit.*, s. 309.

[649] Rozpoznanie tej postaci historycznej w przedstawionym na obrazie „brodaczu w turbanie" zawdzięcza Greenblatt (zob. *op. cit.*, s. 295) M. A r o n b e r g L a v in, z której artykułu (*The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Gent, Piero Della Francesca*, „Art Bulletin" 1967, nr 47) zaczerpnął też wiele innych informacji wykorzystanych w jego własnej rozprawie. „Sykstus né Izaak […] najprawdopodobniej odwiedził Urbino podróżując z Rzymu do Wenecji" między wrześniem 1472 a styczniem 1473 r. (*ibidem*, s. 301).

[650] „Na obrazie" – powiada Greenblatt (s. 297) – „czas zatacza koło, początek i koniec stykają się. Malarz przedstawił bowiem Jezusa jako księdza celebrującego oficjalny rytuał, który do wieku trzynastego nie został w pełni ustanowiony".

[651] Celowo użyłam tej złowieszczo nacechowanej formuły, mając na uwadze analogie zachodzące, według Grudzińskiego, między wydarzeniami tego czasu a nazistowską polityką wobec Żydów.

[652] *Ibidem.*

[653] *Ibidem*, s. 309.

cjonalnym; tropią światopoglądowe przesłanki artystycznych wyborów i takimiż przesłankami kierują się przy własnych decyzjach interpretacyjnych. Greenblatt ponadto, ukazując rolę opowieści w tchnącym „doktrynalnym formalizmem"[654] dziele van Genta, podobnie jak Grudziński, „ożywia" analizowany obraz, dopełniając go literackimi interpretacjami gestów i wyobrażonych dialogów postaci przedstawionych: ustawiony obok Izaaka né Sykstusa książę Urbino „dotyka ramienia nawróconego, aby dodać mu sił potrzebnych do wytrwania w nowej wierze; dworzanin stojący na lewo od Federico, który wydaje się liczyć coś na palcach, w rzeczywistości wymienia argumenty potwierdzające wyższość chrześcijaństwa nad judaizmem […]"[655]. Przyglądając się scenie kaźni przedstawionej w dziele Uccella, badacz słyszy, że „[j]edno z dzieci przeraźliwie krzyczy"[656].

Inaczej niż Grudziński, Greenblatt nie zastanawia się nad rolą aniołów występujących w predelli, a zatem nie interesują go intencje drugiej, obok żydowskiego kupca, bohaterki cyklu. Może anioły pojawiły się tam jako obrońcy z urzędu, „formalnie" zobowiązani do czuwania nad duszą osoby ochrzczonej; może chrześcijanka chciała dostarczyć Żydowi argumentu na poparcie własnego przekonania o wyższości wyznawanej przez nią religii nad judaizmem, albo sama wątpiła w rzeczywistą obecność krwi i ciała Chrystusa w opłatku z przaśnego ciasta, a na wieść o cudzie nawróciła się i wyznała grzechy? Wolno mnożyć domysły na ten temat, ale żaden z nich nie wystarczy, że powtórzę, by zdjąć winę z malarza, który uwiecznił na obrazie legendarne wydarzenia. Wizualizując je, pozwolił też widzom z o b a c z y ć coś, w co winni byli wierzyć – co, na mocy doktryny, było niedostępne poznaniu zmysłowemu.

Autor *Zranionej ściany* mocno podkreśla zależność między ogromną popularnością opowieści o profanacji hostii przez Żydów i wątpliwościami chrześcijan związanymi z zawiłą – w całej znaczeniowej złożoności dostępną tylko dla elit – doktryną eucharystyczną. Moc oddziaływania podań tego rodzaju miała swoje źródło w możliwości projekcji własnego niedowiarstwa na znienawidzonych innowierców (bo przecież to nie oni potrzebowali „namacalnego dowodu na […] słuszność"[657] doktryny, która była im całkowicie obca) i zarazem, jeśli dokonał się cud, w dawaniu sposobności do bezpiecznej weryfikacji prawdy o istocie eucharystii[658]. Ominęła taka sposobność nieszczęsnego księdza z Bolseny, dręczonego – „jak sam nieopatrznie wyznał"[659] – wątpliwościami, czy Chrystus jest obecny w hostii również ciałem.

Atrakcyjność malarskich ilustracji legend o profanacji i cudzie można wyjaśnić jeszcze bardziej dosadnie: tak, jak robi to Greenblatt w odniesieniu do dzieła Uccella, które „oferuje wierzącym w z r o k o w ą g r a t y f i k a c j ę w p o s t a c i r e p r e z e n t a c j i

[654] *Ibidem.*
[655] *Ibidem*, s. 301.
[656] *Ibidem*, s. 327.
[657] *Ibidem*, s. 322.
[658] Zob. też J. T o k a r s k a-B a k i r, *Schemat wątpienia w Europie „źle ochrzczonej"*, [w:] e a d e m, *Legendy o krwi...*
[659] G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Drugie przyjście. Opowieść średniowieczna*, [w:] i d e m, *Opowiadania zebrane*, t. 1. Zebrał i opracował Z. Kudelski, Warszawa 1999, s.146; podkr. moje.

k r w i, a Żyd i jego rodzina zostają potępieni i ukarani. Tym sposobem zwątpienie zostaje rozwiązane, chociaż wciąż pozostaje problem reprezentacji"[660]. Inaczej mówiąc:

> […] obraz będąc symbolem, reprezentacją cudu odwołuje się do wyobraźni i iluzji w sytuacji, w której takie odwołanie nie ma prawa bytu, gdyż powinniśmy polegać na doktrynie, a nie na naszych zmysłach. Cud rzekomo pokonał reprezentację w imię rzeczywistości, ale gdy widzowi każe się przyjąć, że czerwona farba to krew, problem reprezentacji powraca[661].

Problem reprezentacji odgrywa też istotną rolę w *Legendzie o nawróconym pustelniku*: wszak „w fałszywym rozumieniu symboli chrześcijańskich" upatruje Grudziński źródeł prześladowań religijnych i jest to jedna z trzech tez organizujących, jak twierdzi, ideę opowiadania. W jego zakończeniu problem ten został poddany metaforycznej tematyzacji. Ciekawe, że i tu na plan pierwszy wysuwają się symboliczne jakości wizualne: zapisane czerwonym atramentem, karykaturalnie wykrzywione, słowo hostia wygląda tak, jakby było zakrwawione. Zamykające utwór pytanie narratora – „Czy można uderzeniami pióra sprofanować Słowo, jedynie Słowo, tak, by wyglądało jak broczące na papierze krwią?" – zdaje się skrywać wyjaśnienie sensu przedśmiertnego gestu Martina jako karykatury absurdalnego i daremnego, bo nie stanie się cud władny pokonać reprezentację w imię rzeczywistości, aktu profanacji. Karykatury, ponieważ tym, co miałoby być w ten sposób zbezczeszczone jest symbol symbolu, słowna i udosłowniona – ikoniczna, reprezentacja reprezentacji. Czyż zatem rzeczywistą profanacją jej podwójnie oddalonego, nieuchwytnego w porządku doczesnym, przedmiotu nie były utrwalone piórem i pędzlem, rozpalające nienawiść, „legendy o krwi", którymi karmili się „spragnieni żywej wody cudów"[662] wierni?

Zamykające rękopis Martina słowo – czy raczej „Słowo" – Hostia poprzedzają jakieś zamazane zdania, których narrator opowiadania nie zdołał odcyfrować. Można odnieść wrażenie, że informacja ta została wprowadzona po to, by otworzyć pole do domysłów na temat ich zawartości. Pytajna forma swoistej pointy utworu też skłania, jakby wbrew wpisanej w wypowiedź presupozycji, do zastanowienia się nad innymi, niż zasugerowana w tekście, możliwościami interpretacji formy zapisu odczytanego przez narratora. Wiązanie, nakreślonego drżącą ręką bohatera, słowa z gorzko-prześmiewczą bądź poważną intencją profanacji nie jest jednak tak samo nieoczywiste, jak twierdzenie (spoza tekstu utworu), iż odkryta przez niego wersja legendy była w istocie tą, którą pragnął znaleźć i dzięki której dostąpił łaski nawrócenia. Pozostaje tajemnicą, dlaczego Grudziński nie wprowadził do tekstu żadnych właściwie sygnałów sugerujących takie rozwiązanie. Zreferowane przez narratora, na podstawie listu od przyjaciółki Martina, okoliczności jego dziwnej choroby i śmierci wskazują raczej na to, że poszukiwania nie przyniosły mu upragnionego spokoju.

---

[660] S. G r e e n b l a t t, *op. cit.*, s. 323.
[661] *Ibidem.*
[662] G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Drugie przyjście*, s. 144.

Stracił przytomność na trzy dni przed śmiercią. Miotał się, majaczył, wracał ciągle do „całkowicie odmiennej legendy". Biedna Teresa! Nakreśliła mu znak krzyża na czole, pocałowała go w popękane od gorączki wargi o świcie trzeciego dnia. Umarł rano, wczepiony kurczowo w jej ramię. Jeszcze raz powiedział „całkowicie odmienna legenda" i „zasnął w Panu (pisała Teresa) ze strasznym charkotem, jak gdyby uduszony" <L 325>.

Załóżmy zatem, że Martin łudził się, że znajdzie opowieść „o Hostii" rzeczywiście zupełnie inną od tych, „które mimo różnych wariantów wyrastają z pokrewnych korzeni i wspólnego pnia" <L 321> – taką na przykład, w której sprawiedliwi chrześcijanie wystąpiliby w obronie fałszywie oskarżonych Żydów, nie żądając od nich w zamian konwersji. Dlaczego miałaby go uszczęśliwić, nieznana nikomu oprócz garstki oo. Eremitów, historia o pustelniczym żywocie nawróconego, niemego Żyda, nad którego ciałem, gdy umarł, również – tak jak nad ciałem chrześcijanki z predelli Uccella – pojawiła się para aniołów? Czyż opowieść ta nie podtrzymywała przekonania chrześcijan, że Żydzi nie mają autonomicznego życia religijnego, które nie wymaga odniesienia do Chrystusa i jego wyznawców? Czy fakt, iż była to jedyna taka historia, nie potwierdzał przeważającej wśród nich niewiary w rzeczywistą możliwość odkupienia żydowskiej duszy? Czy powodem tego, że zakonnicy „zazdrośnie" strzegli inkunabułu, w którym legenda została zapisana, nie mogła być obawa przed rozpowszechnieniem tekstu ukazującego wyższość Żyda, który wszak nie potrzebował widomego znaku, żeby się nawrócić, nad łaknącymi cudu „źle ochrzczonymi"? Gdyby zdania pod tekstem legendy nabazgrał Martin trochę wyraźniej, wyczytalibyśmy z nich, być może, ogromne rozczarowanie znaleziskiem i rozgoryczenie. Symboliczny akt profanacji mógł być więc wyrazem buntu przeciw Kościołowi i religii, której wyznawcy niegdyś karali Żydów okrutną śmiercią za rzekome okaleczenie konsekrowanego kawałka żydowskiego, przaśnego chleba, bo nauczono ich, że oznacza ono ponowienie ukrzyżowania Chrystusa – później zaś mordowali już za samą żydowskość, której Żydzi nie mogli w ich oczach „odkupić" ani chrztem, ani najszczerszym „nawróceniem". Jeśli weźmie się pod uwagę znaczenie łacińskiego słowa hostia i pominie teologiczne subtelności z nim związane, „profanację" tę można też będzie uznać za wyraz sprzeciwu wobec fałszywego sytuowania się chrześcijan w pozycji, naśladującej Chrystusa w męczeństwie, ofiary i zarazem wobec własnego statusu rzeczywistej ofiary prześladowań. Znak krzyża zrobiony na czole umierającego nie musi oznaczać, że ten rzeczywiście „zasnął w Panu".

Grudziński uznałby zapewne te przypuszczenia za naiwne czy wręcz trywialne dywagacje. Są „takie miejsca w utworach, których nie należy dopowiadać, uzupełniać, bo można utwór po prostu strywializować" – powiada[663]. Oburzają go, z jednej strony, pytania o kropkę nad „i", o sposób, w jaki należy wypełnić celowe luki w tekście („To się wszystko sprowadza do tej słynnej szkolnej banalizacji – »co autor chciał przez to powiedzieć«?"), z drugiej zaś – próby „poprawiania" konstrukcji jego dzieł i samowolnego, zbyt dosłownego zapełniania owych luk. „Zasada mojego pisarstwa polega na tym, że ja

[663] Jego słowa brzmią jak dalekie echo słynnej Ingardenowskiej (R. I n g a r d e n, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947, s. 64) formuły przemilczenia: to, co przez nie sugerowane winno trwać „w stanie implikowanej, »zwiniętej« niejako, rodzącej się myśli".

specjalnie czegoś nie dopowiadam" – deklaruje, oczekując, że nie będzie tego robił za niego ktoś pozbawiony „elementarnego taktu", kto nie „wie, kiedy się zatrzymać", komu brakuje „smaku i kompetencji" <RN 210>. Sam też dopowiada. Pytań Boleckiego, z których wiele doskonale mieści się w kontestowanej formule, raczej nie zdarza mu się zbywać milczeniem. Dopowiada czasami niepokojąco kategorycznie i jednoznacznie, ale – co wyraźnie podkreśla – robi to już poza tekstem utworu, w paratekstach. Dopowiada, choć gdzie indziej oświadczył, używając tych samych klisz, co wielu innych autorów, że robić tego nie należy:

> Szanujący się pisarz (a za takiego chciałbym się uważać) nie powinien […] brać udziału w „interpretowaniu" swego tekstu. Tekst musi bronić się sam, można go wielorako interpretować (im bogaciej i różnorodniej, tym dla niego lepiej), ale autorowi pozostaje wyłącznie milczenie[664].

Bolecki, jak pisałam wcześniej, był krytykiem przez Grudzińskiego wyraźnie podziwianym i szanowanym; jego interpretacje uważał pisarz za znakomite, wolne od błędów popełnianych przez innych. Tym bardziej interesujące – dla tych zwłaszcza, którzy przywiązują wagę do dramaturgii rozmowy – mogą okazać się takie jej miejsca, w których idealna harmonia, panująca między interlokutorami, zostaje zakłócona. W rozmowie na temat *Legendy* kontrowersja pojawia się, co już sygnalizowałam, w miejscu, w którym badacz – jakby wbrew woli pisarza – drąży temat nawrócenia. Zakończenie opowiadania miało wyjaśnić jego tytuł. Grudziński przyznaje, że tyczące tej kwestii sugestie, wpisane w wątek świętego Arona, i jemu wydają się teraz niewystarczające. Żałuje, że wątku nie rozbudował, że nie uczynił „z pustelnika postaci literackiej, bo w tej wersji jest on zaledwie przemijającym cieniem" <RN 207>. O tym, jak ważną rolę legenda o nim miała odegrać w opowiadaniu, świadczy fakt, że pisarz aż trzykrotnie powtarza te zastrzeżenia. Boleckiego jednak takie wyjaśnienie nie satysfakcjonuje: pyta o związek cudownego nawrócenia Arona z bluźnierczym gestem Martina. W tym momencie rozmówcy zaczynają się rozmijać – oto obszerny fragment ich wywodów:

> **G. H.-G.** Tym gestem nawiązuję do zakończenia „Drugiego przyjścia", w którym Chrystus pisze nie znane nam słowo, które w moich myślach jest słowem „pragnę"[665]. […] W „Legendzie o nawróconym pustelniku" gest Martina, który symbolicznie przebija słowo Hostia i wypuszcza z niego krew, oznacza chęć zabicia łatwych symboli religijnych, które stawały się przyczyną prześladowań innowierców. To jest chyba zakończenie zrozumiałe. To jest też sens nawrócenia, które jest także uzasadnieniem nawrócenia samego Martina.
> **W.B.** *To jednak może być niejasne. Gest Martina jest przedłużeniem legendy o nawróconym pustelniku. Jaki jest bowiem, ujmując rzecz najkrócej, sens tej legendy? Łaska boża jest dostępna każdemu niezależnie od jego pochodzenia i jego religii. Sens nawrócenia w Twoim opowiadaniu nie polega przecież na tym, że Żyd*

---

[664] *Spór o „Martwą mniszkę". Z listów do redakcji. Dyskusja redakcyjna. Gustaw Herling-Grudziński*, „W drodze" 1992, nr 6, s. 36. Cyt. za: A. M o r a w i e c, *op. cit.*, s. 51. Por. G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Od autora*, [w:] i d e m, *Wieża i inne opowiadania*, Poznań 1988, s. 5.

[665] Deszyfracja – po raz pierwszy w *Rozmowach w Dragonei* (*Rozmowa XII*, s. 208, 210, 213) – tajemniczego słowa, „po dwakroć" zapisanego przez Chrystusa w popiołach „po świeżo spalonych" (*Drugie przyjście*, s. 159) wydaje się jednym z najbardziej ryzykownych gestów autointerpretacyjnych wykonanych przez Grudzińskiego. Ze sposobów wypełniania tego przemilczenia przez różnych badaczy, w czasach, gdy jego treść nie była jeszcze znana, zdaje sprawę A. M o r a w i e c, *op. cit.*, s. 185.

staje się chrześcijaninem albo że z punktu widzenia chrześcijaństwa Żyd jest wtedy religijny, gdy zostanie konwertytą. To byłby całkowity nonsens, to nie na tym polega. Chodzi ci chyba o to, że wspólne dla wszystkich ludzi, niezależnie od tego, jaką religię wyznają, jest doświadczenie cierpienia. Jedynym znakiem cielesności, jaki Aron odciska na ziemi, jest znak krzyża, który staje się jego grobem.

G. H.-G. Podkreślam w ten sposób to, co już powiedziałem: ważna jest dusza ludzka, a historia pustelnika jest historią człowieka, który odnalazł swoją duszę. Z kolei historia Martina, który odnalazł legendę o nim i który mi ją przesłał, jest czymś podobnym. Martin był w pierwszej chwili zaszokowany malowidłem Uccella, ale stopniowo zaczął rozumieć jego ukryte znaczenie. Myślę, że rozumiał to lepiej ode mnie jako jego „portrecisty" czy opowiadacza jego losów. I dlatego był szczęśliwy, gdy znalazł ten wariant legendy, którego szukał <RN 205–206>.

Bolecki rezygnuje z repliki na takie *dictum.* Jego rzetelna analiza mogłaby tylko pogłębić – być może krzywdzące pisarza – podejrzenia i wątpliwości. Nie rozstrzygnie ich dalsza część rozmowy, skądinąd bardzo interesująca, która już bez przeszkód rozwija się w duchu wzajemnego zrozumienia. Nie poznamy zatem odpowiedzi na pytanie bardziej chyba trywialne niż prowokacyjne[666], ale przecież narzucające się po lekturze utworu i komentarza do niego (parafrazuję te, które postawił Bolecki) o to, czy zdaniem autora, sens nawrócenia polega na tym, że Żyd staje się chrześcijaninem, albo że z punktu widzenia chrześcijaństwa Żyd jest wtedy religijny, gdy zostanie konwertytą? Innymi słowy: czy Żyd może odnaleźć swoją duszę poza chrześcijaństwem? I wreszcie (to pytanie, choć wyłonione wprost z wypowiedzi Grudzińskiego, wydaje się najbardziej ryzykowne), czy tylko ktoś, kto tę duszę odnalazł w ramach chrześcijaństwa czy ściślej – kościoła katolickiego – może zrozumieć prawdziwe, „ukryte znaczenie" malowidła Uccella? W rozmowie poświęconej opowiadaniu Grudziński wygłasza też, co prawda, opinie, które można by potraktować jako unieważnienie pytań tej treści[667], jednakże podstawy aż nadto wystarczające stanowią inne jego wypowiedzi oraz konstrukcja i semantyczne uposażenie opowiadania.

* * *

Legenda o nawróconym pustelniku to utwór, w którym ze szczególną pieczołowitością podkreślane są związki między biografiami narratora i autora. Z tym, że nie chodzi tu – co ważne – o biografię intymną twórcy. Informacje tyczące narratora można zweryfikować „prawdziwościowo" w oparciu o dane dostępne każdemu, kto choć trochę zainteresuje się twórczością, a nie życiem (że odwołam się do tego technicznego rozróżnienia) Grudzińskiego. Narrator zatem, człowiek „o pewnych ambicjach poznawczych (i pisarskich)" <L 318> jest autorem *Drugiego przyjścia*, którego obszerny fragment cytuje. Gdy nazywa siebie „kochankiem w ogrodzie" (sztuki) – wspominając, że tak o nim niegdyś „napisano" <L 315> – odsyła do aluzyjnego określenia rzeczywiście użytego przez

[666] Zob. <RN 210>.

[667] „Religia to metafizyka, a kto jej używa do celów doraźnych zamienia ją w karykaturę"; „Mówiliśmy tu o istocie i prawdzie chrześcijaństwa, ale to problem wszystkich religii"; „[…] religia powinna uduchowić człowieka, bo przecież najgłębszy sens religii polega na odkrywaniu w człowieku duszy" <RN 214>, a zwłaszcza uwagi autora do Chagallowskiej sceny ze *Snów w pięknym Morodi*, przedstawiającej wspólny lot ku niebu żydówki Estery i katolickiego księdza <RN 215>.

Elżbietę Grygiel w tytule recenzji z *Sześciu medalionów i srebrnej szkatułki*[668]. Wprowadza do tekstu opowiadania daty precyzyjnie określające momenty ważne dla pisarstwa autora.

Zabiegom służącym ustanawianiu tożsamości w polu „instancji nadawczych" towarzyszy w *Legendzie* niezwyczajne akcentowanie dystansu między narratorem a drugim bohaterem opowiadania, wyraźnie podtrzymywane w autorskim komentarzu do niego. I nie chodzi tu o relacje interpersonalne, zachodzące w świecie przedstawionym – o dystans stwarzany przez Martina, który „[z]achowywał się wciąż jak sparzony, odarty wypadkami ze skóry", o jego (spowodowaną doświadczeniami z przeszłości[669]) „niezdolność […] do prawdziwej przyjaźni" <L 318>. Narrator w paru miejscach tekstu podkreśla, że w przeciwieństwie do niego, Martin jest osobiście zaangażowany w kwestie „wywołane" treścią przedstawienia malarskiego i związanych z nim legend – że nie tylko zatem fałszywe rozumienie religijnych symboli, ale też stosunek chrześcijaństwa do judaizmu i chrześcijan do żydów oraz Żydów, prześladowania, konwersja, żydowskość to problemy, które osobiście go dotyczą. Autor, gdzie indziej przedstawiający siebie jako pisarza, dla którego fakty z własnego życia stają się materiałem jego twórczości[670], przyznaje jednak rację Boleckiemu, gdy ten zauważa:

Mam wrażenie, że przez fakt wpisania przez Ciebie w to opowiadanie dat Twojej twórczości we Włoszech, od 1959 do 1996, dajesz czytelnikowi dyskretnie do zrozumienia, że problem tego opowiadania jest problemem całego twojego życia. A nie tylko tematem konkretnego opowiadania z 1996 <RN 204>.

Wobec tego, zasadne wydaje się przypuszczenie, że za wyraźną projekcją na bohatera takich zdarzeń, przeżyć, doświadczeń, lęków, a więc problemów (wypada powtórzyć), które dotyczyły najgłębiej skrywanego – a zarazem, wiele na to wskazuje, niezwykle ważnego – fragmentu czy raczej aspektu biografii autora, stoi coś więcej niż świadome czerpanie z repertuaru literackich konwencji[671]. Być może, to właśnie skrywanie osobistego zaangażowania sprawiło, że między zewnątrztekstową deklaracją intencji a znaczeniami wyłaniającymi się z tekstu opowieści Grudzińskiego powstały niełatwe do

[668] Zob. „Ex Libris" 1994, nr 51. Zob. też *Rozmowy w Dragonei*, s. 364–365.

[669] Martin został pozbawiony asystentury, a jego ojciec, wybitny mediewista, katedry uniwersyteckiej przez zaprzyjaźnionego z rodziną – wystylizowanego na Heideggera – profesora filozofii i rektora „z woli (i łaski) nazistów", który w dodatku okazał się kochankiem pani Heimünzer, zmuszonym „w nowych okolicznościach" <L 324> (chodziło o ustawy rasowe, a nie o wyrzucenie z uniwersytetu jej męża i syna) do zerwania romansu; ten wątek to aluzja do tak samo haniebnie zakończonego, co szczególnie oburzało Grudzińskiego, związku Heideggera z H. Arendt. Heimünzerom udaje się uciec do Włoch. Pod koniec wojny rodzice Martina popełniają samobójstwo. „[R]odzinę niemieckich Żydów oraz motyw […] Filozofa z lat trzydziestych" wprowadził Grudziński do opowiadania, jak już wspomniałam, w celu „otwarcia" tematu prześladowań „na wiek XX" <RN 197>. Trudno nie dopatrzyć się analogii między rolami, w jakich w opowiadaniu tyczącym czystek religijnych i rasowych zostały obsadzone figury wielkiego filozofa i wielkiego malarza.

[670] Zob. *Rozmowa IX. Madrygał żałobny (1997)*, [w:] RN, s. 191.

[671] Zob. E. Bieńkowska, *Przemilczenie*, [w:] *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002; Z. Kudelski, *Gustaw Herling-Grudziński – wątek żydowski*, „Rzeczpospolita" („Rzecz o książkach"), 5 lipca 2003; por. idem, *Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998. Zob. też W. Bolecki, *„Aż do końca świata".(O „Podzwonnym dla dzwonnika Gustawa Herlinga-Grudzińskiego")*, „Znak" 2003, nr 12.

zapełnienia semantyczne i, w konsekwencji, aksjologiczne luki. Aksjologiczne – bo utrudniły one również rozpoznanie wartości, za którymi się opowiadał.

Choć zaproponowane tu uwagi do autorskich komentarzy na temat *Legendy o nawróconym pustelniku* raczej nie skłaniają do całkowitego zawierzenia zawartym w nich „definicjom" sensów tego opowiadania, daleka jestem od tego, by je lekceważyć. W przedłożonej przez Grudzińskiego autointerpretacji dostrzegam bowiem dodatkowy walor problematyzowania znaczenia, będący efektem nieuchronnej konfrontacji jego odmiennych obrazów. Uważam tę konfrontację za nieuchronną, ponieważ, kiedy już znam czyjeś intencje, nie potrafię stworzyć konstrukcji semantycznej całkowicie od tej wiedzy niezależnej. Być może dlatego w tym, co napisałam o opowiadaniu, więcej było świadczących o niepewności pytań niż zdecydowanych konstatacji. Natomiast nie zgadzam się z argumentami, za pomocą których Grudziński próbował – za pośrednictwem figur narratora i bohatera oraz we własnej osobie – zrehabilitować dzieło Uccella. I chociaż wiem oczywiście, że stawianie pisarzowi zarzutu, iż nie respektuje reguł ustalania znaczenia, obowiązujących w jakichś zinstytucjonalizowanych praktykach badawczych, byłoby absurdem, uważam za dopuszczalne, by ten literacki *casus* manipulowania, motywowanego nb. względami etycznymi, intencjami twórcy wykorzystać jako antywzór interpretacji deklaratywnie intencjonistycznej. Chodzi mi właśnie o tego manipulowania walor poglądowy. Jak, bowiem, za Foucaultem (i innymi myślicielami) powiada Paul Veyne – „[z]amknięty w skończoności, w czasie, człowiek nie może myśleć byle czego, byle kiedy: każcie Rzymianom znieść niewolnictwo albo pomyśleć o równowadze międzynarodowej"[672]. Przy próbach ustalania intencji, co już niejednokrotnie powtarzałam, trzeba to mieć na uwadze, nawet gdy jest się przekonanym, że tym, co wyróżnia myśl jednostek wybitnych, wielkich artystów na przykład, jest zdolność wykraczania poza wyznaczone przez dany im czas granice. Próbując przekonywać, że tak jest w danym przypadku, nie można odczytywać tych tylko znaków, które potwierdzają nasze założenie i zamykać oczu na wszystkie sygnały świadczące jednak o zamknięciu czyjejś myśli czy wrażliwości w horyzoncie epoki.

[672] P. V e y n e, *Ostatni Foucault j jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1988, nr 6, s. 326.

Zakończenie
Miejsce intencji: atencja *vs* inwencja?

1. „Interpretacja […] nie jest niewinna, lecz ujawnia hierarchię wartości interpretatora oraz kilka podstawowych pytań: kto, dlaczego, w jakim celu interpretuje, przeciwko komu i z kim”[1]. Tę charakterystykę, odnoszącą się do pojmowania interpretacji przez Nietzschego, można śmiało zgeneralizować. Coraz bardziej powszechna staje się bowiem świadomość aksjologicznego uwikłania nie tylko naszych, zawsze interpretacyjnie zapośredniczonych, poznawczych kontaktów ze światem, ale też interpretacji samej interpretacji, czyli stanowisk co do jej zasięgu (i ewentualnych granic), zakresu uprawnień (wyjaśnianie przedinterpretacyjnego obiektu, współkonstytuowanie, konstytuowanie rzeczywistości) czy determinantów (kulturowych i/lub biologicznych, wspólnotowych i/lub jednostkowych). Niepodobna dziś zatem wierzyć w bezgraniczną niewinność (epistemologiczną neutralność) takich np. interpretacji, jak stanowisko (pan)interpretacjonistyczne z jednej strony – przynajmniej niektórzy z jego zwolenników wcale tego od nas nie wymagają – i, dajmy na to, realistyczne z drugiej.

2. Niewinne w tym sensie nie są też wybory tyczące stanowisk w kwestii interpretacji literaturoznawczej. Göran Hermerén miał oczywiście rację, orzekając przed wielu laty, że podstawowe kwestie sporne, dzielące intencjonistę od antyintencjonisty, „mają charakter raczej normatywny, a nie empiryczny”[2] i że oba stanowiska w sporze, choć z pewnością nie są arbitralne, opierają się na „teoriach posiadających funkcję ideologiczną”[3]. Miał też rację twierdząc, że pogodzenie się z takim stanem rzeczy nie zwalnia z obowiązku racjonalnego argumentowania na rzecz tez, z którymi się identyfikujemy – np. jak i ja próbowałam to robić, na rzecz tezy o uprzywilejowaniu autorskiego kontekstu interpretacji. I nie ma to nic wspólnego, warto dodać, z tendencją do totalizacji czy uniwersalizacji naszego punktu widzenia: z nadmiernie już demonizowaną teoretyczno-interpretacyjną przemocą, represją, opresją, zniewoleniem.

3. Problem intencji autorskich – raz na zawsze, jak uważano, rozstrzygnięty w odległych czasach wiary w bezwzględną autonomię tekstu literackiego (wątpliwości, czy kiedykolwiek w tak rozumianą autonomię naprawdę wierzono, zostawiam tutaj na boku) i skazany na zapomnienie jako żałosne *residuum* psychologizmu czy genetyzmu – okazał się jednak wyjątkowo odporny na wszelkie próby odesłania go do lamusa z paleokrytycznymi konceptami. Tę odporność zawdzięcza, jak sądzę, nie tylko antylogicznej żywotności upiorów esencjalizmu, ale przede wszystkim niewątpliwemu, choć nierzadko utajonemu albo nieuświadomionemu, zapleczu etycznemu. Ono właśnie ożywia

---

[1] M. P. Markowski, *O dekonstrukcji*, [w:] *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 240.

[2] G. Hermerén, *Intencja a interpretacja w badaniach literackich*, przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 364.

[3] *Ibidem*, s. 381.

i podtrzymuje nieustające od kilkudziesięciu lat, zwłaszcza w świecie anglosaskim, zainteresowanie związkiem intencji i interpretacji. Ono – w moim przekonaniu – ostatecznie intencjonizm uzasadnia. Inaczej mówiąc: tym, co przede wszystkim przemawia (do mnie przemawia) za tym stanowiskiem są względy etyczne, a nie teoretyczne. I dlatego można przy nim trwać, mimo niepewności co do „natury" znaczenia i intencji oraz co do odpowiedzi na pytanie o sposoby docierania do niej.

Argumentem etycznym uzupełnił, albo – jak chcą niektórzy jego krytycy – zastąpił pod wpływem krytyki ze strony antyfundamentalistów, uzasadnienia teoretyczne swojej idei uprawomocniania interpretacji, przedstawione w *Validity in Interpretation* (1967), czołowy przedstawiciel nowoczesnej hermeneutyki intencji, E. D. Hirsch. W późniejszej rozprawie, *Three Dimensions of Hermeneutics* (1972) przyznał przecież, że prointencyjna norma zasadności interpretacyjnej nie jest ufundowana na „konieczności teoretycznej", tylko na „preferencji wartości". To, co nazywał „etyką języka", bliską tzw. złotej regule[4], można (w wersji pozytywnej) przełożyć na hasło: szanuj cudze intencje, jeśli oczekujesz respektu dla swoich. Biblijny rodowód reguły nie świadczy tu o szukaniu oparcia w jakimś jej transcendentalnym ugruntowaniu. Hirschowska „etyka języka" zatem to etyka wrażliwości na innych, o jaką upominał się Richard Rorty[5], i zarazem troski o siebie[6], a nie absolutystycznych reguł postępowania[7].

Jakiegoś, uproszczonego do procedur eliminowania przeszkód na drodze do tzw. autentycznej samorealizacji, wariantu etyki „troski o siebie" można się też dopatrzyć w zaproponowanym przez Noëla Carrola uzupełnieniu Hirschowskiej „złotej reguły" przestrogą przed samoośmieszającym efektem ignorujących autorskie intencje nadinterpretacji. Dla Carrola, animatora „zwrotu konwersacyjnego" w dyskusji na temat intencji – zaangażowanego również jako „umiarkowany moralista", jak sam się przedstawia, w propagowanie „zwrotu etycznego" w krytyce[8] – najważniejsze w interpretacji jest dążenie do wytworzenia „komunikacyjnej wspólnoty". Badacz ten motywuje zatem swoje intencjonistyczne stanowisko ogólnymi prawami „etyki komunikacji", tak samo ważnymi w obcowaniu ze sztuką, jak w naszych zwykłych kontaktach z cudzymi wypowiedziami pozaartystycznymi.

---

[4] Krytykowanej nb. przez Z. Baumana (zob. *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996) z racji wpisanego w nią roszczenia do wzajemności.

[5] R. R o r t y, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, przeł. D. Abriszewska, przekład przejrzał A. Szahaj, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2.

[6] Z Foucaultowskim *souci de soi* nie ma to oczywiście nic wspólnego.

[7] Zob. E. D. H i r s c h, *The Politics of Theories of Interpretation*, [w:] *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1983.

[8] Zob. N. C a r r o l, *Moderate Moralism,* „British Journal of Aesthetics" 1996, nr 3. Zob. też: i d e m, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge 2001; *Art and the Ethical Domain*, [w:] *Blackwell Companion to Aesthetics*, ed. P. Kivy, Oxford MA, 2004; *Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker and Livingston*, „The British Journal of Aesthetics" 2006, no. 1; *Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań*, przeł. J. Zięba, „Teksty Drugie" 2002, z. 1/2. Krytyką etyczną, etyką krytyki, związkami etyki i estetyki interesuje się wielu badaczy opowiadających się po stronie rozmaitych wariantów intencjonizmu. Zob. m.in. Ch. A l t i e r i, *From Expressivist Aesthetics to Expressivist Ethics*, [w:] *Literature and the Question of Philosophy*, ed. A. Cascardi, Baltimore and London 1997; J. L e v i n s o n (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge 1998. Tematologiczno-moralistyczna krytyka etyczna spod znaku M. Nussbaum i W. Bootha nie ma z moimi rozważaniami nic wspólnego. Podzielam w zasadzie opinie wypowiadane na temat tej formy krytyki przez D. Ulicką (zob. np.: *„Zwrot" etyczny. (O narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza)*, [w:] *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, Kraków 2007.

Za etyczne (czy etyczno-polityczne) można też uznać motywy, którymi *mutatis mutandum* swój zwrot w stronę radykalnego, normatywnego intencjonizmu uzasadnił Stanley Fish. Chodziło mu wszak o ocalenie literaturoznawstwa i jego poznawczej rzetelności od dyktatu polityki z jednej i inwencji, jako jedynego kryterium wartości interpretacji, z drugiej strony – o przywrócenie sensu takim pojęciom, gwarantującym ciągłość i wewnętrzną celowość badań literackich, jak porozumienie, spór, błąd, weryfikacja, korekta (uważane za niezbywalne wartości).

W projekt etycznego czytania wpisują się wreszcie apele Georga Steinera o „takt" czy „kurtuazję percepcji" i szacunek dla „trzeźwych rytuałów odbioru". Mimo mnożonych przez niego skrupułów dotyczących przesadnego pokładania nadziei w kontekście intencjonalnym, zasadne jest chyba uznanie, że ubezpieczający przed błędami wynikającymi ze zwykłego nieuctwa, ale też powściągający nadmierną inwencję takt jest związany w tym projekcie tyleż z materią poszczególnego tekstu – rzetelnym obchodzeniem się z tekstem i „oddawaniem mu sprawiedliwości" – co z autorem, decydującym o nieredukowalnej tego tekstu jednostkowości i inności. Choć pojęcia taktu, kurtuazji zostały przez Steinera przedefiniowane tak, by można było za ich pomocą charakteryzować pożądany standard lektury związany przede wszystkim z respektem dla filologii, to przecież zachowały one pamięć o swoim pierwotnym kontekście. Taktownie lub nietaktownie zachowujemy się tylko wobec innych ludzi, a nie wobec rzeczy. Zachowanie takie odnosi się zatem do tego, co „międzyludzkie". A przez ten „gombrowiczowski termin" można – najprościej bodaj – „określić" moralność[9]. Jakoż stowarzyszone z taktem: przyzwoitość, uprzejmość, delikatność, wyczucie, życzliwość czy wreszcie lojalność, to również przymioty mieszczące się w polu działania jednej z ponowoczesnych „narracji na temat moralności"[10], czyli „etyki wrażliwości". Taktu nie tyle wobec tekstu, co wobec jego autora, domagał się (że przypomnę) od swoich czytelników Gustaw Herling-Grudziński.

4. Wszystkie te uwagi wspomagające argumentację na rzecz etycznej właśnie zasadności uprzywilejowania autorskiego kontekstu interpretacji chciałabym zebrać pod jednym hasłem: żadna próba ustalenia intencji autora nie może się obyć bez a t e n c j i. Przez staroświeckie słowo atencja (w słownikach kwalifikowane jako przestarzałe) rozumiem zarówno „okazywanie komuś lub czemuś szczególnego szacunku, względów, wyróżnianie kogoś lub czegoś; poważanie, szacunek, uszanowanie, respekt, względy", jak i źródłowe – w tym znaczeniu było używane dawniej – „natężenie uwagi, baczenie". Nie tyle intencji, ile atencji w stosunku do niej, przeciwstawiana jest tak naprawdę w antyintencjonistycznych projektach lektury i n w e n c j a interpretatora.

5. Inwencja wszakże, jako warunek swoiście rozumianego odpowiedzialnego czytania, też bywa uznawana za bezwzględną wartość o wyrazistym, znowu swoiście rozumianym, nacechowaniu etycznym – tak ujmuje inwencję Jacques Derrida – i wtedy ma (w interpretacji Anny Burzyńskiej) nie odwołać, ale „przekroczyć" i ostatecznie „zastąpić" intencję tego, kto napisał czytany przez nas tekst. „Inwencja w koncepcji

[9] Tak, jak to zrobił K. A b r i s z e w s k i (*Interpretacja i etyka dalekiego zasięgu*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 278).

[10] *Ibidem.*

Derridy pojawia się w pewnym sensie zamiast intencji"[11]. Czyli: żeby czytanie było etyczne, czytający musi rozstać się z atencją dla intencji czytanego autora.

Nie sądzę, by można było wskazać jakiegoś pojedynczego fundatora nowoczesnego dyskursu interpretacyjnej inwencyjności zwróconego przeciw intencji[12]. Rozmaite jego wątki obecne były od bardzo dawna w teoriach kwestionujących prawomocność wszelkich stabilizujących i/lub rozjaśniających znaczenie zasad interpretacji i projektach tyczących krytyki literackiej, choć nie od razu łączono je z uzasadnieniami etycznymi[13]. Derek Attridge, wymieniając nazwiska autorów, u których się zadłużył rozwijając swoją koncepcję jednostkowości literatury, wymienia m.in. nazwisko Rollanda Barthes'a. Barthes'owską inwencję semantyczną z okresu jego sporu z „akademikiem" Picardem, kiedy to stawką była możliwość ucieczki przed „banalizacją znaczenia" – nieuchronną, jeśli interpretując z atencją dla intencji, poprzestaniemy na „znaczeniowej kliszy

[11] A. B u r z y ń s k a, *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 62. To „zamiast" bywa ryzykowne. „Zwrot etyczny" w dekonstrukcji bywał łączony nie tylko ze „sprawą de Mana", o której wspominałam wcześniej (zob. część I, przypis 214), ale i ze „sprawą Heideggera" (ożywioną w 1987 r. po publikacji książki Victora Pariasa, *Heidegger et le nasizme*; zob. C. W o d z i ń s k i, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994), w której Derrida też się wypowiadał. W obu tych sprawach kwestia rozstrzygnięć co do intencji analizowanych przez uczestników sporu wypowiedzi jego protagonistów, odgrywa kluczową rolę.

[12] W książce *The Matter of the Facts: On Invention and Interpretation* (Stanford 2004) M. T a m é n przypisuje inwencji (której teorię wywodzi z Kantowskiej pierwszej *Krytyki* czy raczej z niepełnego usatysfakcjonowania Kanta jej rezultatami) bardziej aktywną niż interpretacji rolę w konstytuowaniu „faktów" traktowanych jako obiekty niezależne od interpretacji, sugerując, że sama interpretacja nie miałaby takiej mocy. To, co uważamy za rzeczywistość, jest wspólnym wytworem inwencji i interpretacji. Na temat historii *inventio* retorycznej i współczesnych aplikacji tej kategorii w koncepcjach poststrukturalistycznych, postmodernistycznych i w obrębie studiów kulturowych, zob. J. M. L a u e r, *Invention in Rhetoric and Composition*, West Lafayette, IN 2004.

[13] Trzeba tu choćby wspomnieć, że wyraźne, niedeontologiczne zaplecze etyczne (aksjologicznie odmienne, rzecz jasna, od tego, co promowała „wampiryczna" moralność słabych) ma Nietzscheańska koncepcja interpretacji. Wartościujące przeciwstawienie patosu siły woli, czyli interpretacyjnego tworzenia świata, „jakim być […] powinien", innej interpretacji – czyli „woli prawdy" reprezentantów „obiektywnego poglądu filozoficznego", nie mogących się obejść „bez sensu w rzeczach" (F. N i e t z s c h e, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (Studia i fragmenty)*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1993, ks. III, § 285, s. 322–323) – zachowuje ważność również w przypadku interpretacji tekstów. Kiedy Nietzsche krytykował myślenie reaktywne i samoobronnie postulował, by „unikać położeń i warunków, w których by się było skazanym swoją »wolność«, swoją inicyatywę niejako zawiesić i stać się czystym *reagens*" (*Ecce Homo. Jak się staje – Kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa 1989, I, § 8, s.42), kiedy komenderował: „Autor ma usta zamknąć, skoro dzieło jego usta otwiera", kiedy wreszcie wyrokował: „Dobrzy czytelnicy czynią książkę coraz lepszą, czytelnicy źli czynią ją klarowniejszą" (*Zdania i myśli różne*, [w:] *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyludzkie, część druga)*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1994, § 140, s. 86 i § 153, s. 93), bronił rzetelnego filologicznie, ale aktywnego, twórczego, inwencyjnego czytania przeciw lekturze prointencyjnej (zob. M. P. M a r k o w s k i, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 227–237) – inwencyjnego, bo wymagającego perspektywicznej ingerencji. „Doskonały czytelnik" to wszak, wedle Nietzschego (*Ecce Homo*, III, § 3, s. 53) „potwór odwagi i ciekawości, […] coś giętkiego, chytrego, przezornego, urodzony poszukiwacz przygód i odkrywca [podkr. moje]". Można jednak znaleźć i w jego pismach (*Zdania i myśli różne*, § 137, s. 85) – choć ukazywał przecież niezbywalną zawisłość sensów nadawanych światu i tekstom od naszych ludzkich interesów – filipiki wymierzone w tych czytających, którzy zbyt swobodnie obchodzą się z tekstami; takie jak ta na przykład: „Najgorszymi czytelnikami są ci, co postępują jak żołdactwo rabujące: biorą to i owo, co się im przydać może, plugawią i rzucają na kupę resztę, a na wszystko wypluwają swe sprośności". Z problematyką etyczną wyraźnie łączy kwestię inwencji D. A t t r i d g e (zob. *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007 oraz *J. M. Goetze and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago 2004).

z epoki"[14] – można by nazwać pomysłowością czy odkrywczością, określoną przez to, co już istnieje w obiektywnej materii tekstu dynamizowanej przez zmienne konteksty lektury. Wedle Derridy, do takiego „odsłaniającego odkrywania" czy „ujawniania" sprowadzało się jej rozumienie „archaiczne", wywodliwe, jak powiada, z *De Inventionae* Cycerona i obowiązujące do początków wieku XVII. Później „zaczęto mówić o inwencji jako wytwórczym odkrywaniu instrumentarium, które w szerokim znaczeniu można by nazwać technicznym, techno-naukowym lub techno-poetyckim"[15] (przypisane Barthes'owi techniki czytania kwalifikowałyby się do uznania za takie instrumentarium, jeśli to rzeczywiście on odkryłby je „po raz pierwszy"). Pierwszeństwu – „od zawsze" związanemu z pojęciem inwencyjności z racji jednorazowości aktu inwencji – towarzyszy, w przypadku wytwórczych odkryć czy wynalazków, możliwość powtarzania, upublicznienia, instytucjonalizacji. Ich efekty, czyli owe „instrumentaria", które „mogą składać się albo z prostych lub skomplikowanych narzędzi, albo też z procedur wypowiedzeniowych, metod, formuł retorycznych, gatunków poetyckich, stylów artystycznych", muszą być dostępne „poza miejscem inwencji dla rozmaitych podmiotów, w różnych kontekstach". Taki status czyni ją podatną na upolitycznienie – poddanie „zaprogramowanemu obrachunkowi"[16], czynienie przewidywalną. W pełnych koniecznej inwencji rozważaniach na temat tego, „zawsze" związanego „z człowiekiem jako podmiotem", zdarzenia „nowości, które powinno zadziwiać", Derrida zastanawiał się,

> dlaczego słowo „inwencja", słowo klasyczne, zużyte, znoszone, przeżywa dziś swego rodzaju odrodzenie, odkrywa przed sobą nowy sposób życia? […] dowiodłaby tego statystyczna analiza zachodniej doksy: słowo to pojawia się w słowniku, w tytułach książek, retoryce życia publicznego, krytyce literackiej, polityce, a nawet w języku sztuki, moralności i religii. Dziwny powrót pragnienia odkrywczości. „Należy być odkrywczym": nie tworzyć, wyobrażać sobie, wytwarzać, ustanawiać, lecz przede wszystkim być odkrywczym. […] I dlaczego to pragnienie odkrywczości […] pozostaje współczesne doświadczeniu zmęczenia i wyczerpania, zmierzając do zniesienia jawnej sprzeczności między dekonstrukcją a inwencją[17].

I chociaż, oczywiście, nie odpowiedział wprost na postawione przez siebie pytania, można chyba przyjąć, że (w jego wpływowym projekcie) aktualną karierę, odkrycie czy raczej ciągłe odkrywanie na nowo, nowy „sposób życia" poza zaprogramowaną z zewnątrz polityką i ekonomią odkrycia, zawdzięcza inwencja karierze innej kategorii, czyli – zabsolutyzowanej i uświęconej zwłaszcza przez myśl Lévinasa[18] – inności. Jakoż to inwencję właśnie uznał Derrida za warunek konieczny odpowiedzi na to, co inne.

---

[14] Zob. część I, przypis 80.

[15] *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 91–93 (fragmenty *Invention de l'autre*, [w:] J. D e r r i d a, *Psyché*, Paris 1987). Dalej jako P z lokalizacją numerów stron w tekście głównym.

[16] *Ibidem*, s. 95–96.

[17] *Ibidem*, s. 88, 90.

[18] Któremu Derrida – jak chcą niektórzy komentatorzy (zob. np. S. C r i t c h l e y, *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*, London 1992) – przyznawał, mimo znaczących różnic tyczących owej, nie do końca przezeń akceptowanej, absolutyzacji stosunku między innym a tym samym, miejsce uprzywilejowane i z którym prowadził bodaj najważniejszy w całej jego twórczości dialog filozoficzny, począwszy od *Violence et Métaphisique, essai d'Emmanuel Lévinas* z 1964 r. po *Adieu à Emmanuel Lévinas*, książkę powstałą już po śmierci autora *Éthique et Infini.*

Inność czy (całkiem) inny, jako pojęcia *par excellence* etyczne, zdają się użyczać inwencji swojej etycznej aury. *Alter ego* (inny, który mówi o sobie „ja") albo tekst czy dzieło[19] innego, domaga się dekonstrukcyjnej inwencji, czyli dekonstrukcji, bo ma ona moc otwierania czytającego na możliwą co prawda do zaistnienia i dostrzeżenia jedynie w polu tego, co powtarzalne, ogólne, wspólne, ale niezbywalną niepowtarzalność i jednostkowość[20] owego dzieła, czyli na odmienność od tego, co już znane. W zdarzeniu lektury inwencja przeciwdziała zatem zawłaszczeniu innego i jego inwencji (zamknięciu ich w granicach tego samego), a zarazem wspomaga transformację naszych dotychczasowych przeświadczeń o innych i o sobie, dzięki której, za sprawą przynajmniej częściowej asymilacji ich inności, sami stajemy się inni.

Z niektórych interpretacji „heterologicznej" myśli Derridy można wysnuć wniosek, że za najpełniejszą i bodaj najpełniej angażującą inwencję manifestację etycznego stosunku do inności autor *Psyche* uznaje napisanie nowego, własnego tekstu – różnego, rzecz jasna, od czytanego i w ten m.in. sposób oddającego tej inności sprawiedliwość. „Czyta się po to, […] aby napisać własny tekst. Lektura jest więc w tym sensie przede wszystkim przestrzenią dla »inwencji« ciągle na nowo uaktywnianej przez czytane teksty"[21].

Wedle tego ujęcia, wartością jest to, co pozwala żywić nadzieję (jakkolwiek by była złudna), że można się wymknąć władzy instytucji – powtórzenia, lekturowych nawyków, wspólnotowych konwencji czy reguł, których przestrzegania domaga się, zdecydowanie różna od niekonkluzywnego czytania, tradycyjna onto-hermeneutyczna interpretacja. Wartością (etyczną) jest zatem to, co kreatywne, a tym samym „kreacjogenne", bo animujące kolejne zdarzenia „lekturopisarstwa"[22].

Konfrontując rozproszone w rozmaitych tekstach, „podwójne, rozdzielone, pozornie sprzeczne"[23] uwagi Derridy na temat intencji z wyjaśnieniami, jakimi opatrywali je różni komentatorzy, można dojść do wniosku, że jedną z przyczyn jej usytuowania poza przestrzenią inwencji mogłaby być przede wszystkim redukcyjna koncepcja, wedle której intencja jest tym jedynie, co dane na powierzchni tekstu jako autorska deklaracja, nieuchronnie samodekonstruująca (destabilizująca) się za sprawą jego retorycznych mechanizmów. W tej sytuacji inwencja nie miałaby rzeczywiście pola do popisu. W grę wchodzą też jednak tradycyjne rozumienia psychologiczne. Powtórzmy raz jeszcze za Anną Burzyńską:

---

[19] Swoje przywiązanie do tradycyjnego słowa *oeuvre* deklarował i wyjaśniał Derrida w rozmowie z Attridgem (zob. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11/12, s. 216–217).

[20] Zob., co pisze na ten temat D. A t t r i d g e (*Jednostkowość*, [w:] *Jednostkowość literatury*) w rozumieniu etycznego czytania najwierniej bodaj podążający tropem wskazanym przez Derridę.

[21] A. B u r z y ń s k a, *Lekturografia*…, s. 62.

[22] Sprowadzanie subtelnych rozważań Derridy do paru myśli „płaskich jak uliczny chodnik" (w ten sposób charakteryzowała zdolności refleksyjne swego męża Emma Bovary) jest z pewnością naganne. Dokładnie i wnikliwie pisali u nas na temat usytuowania oraz relacji „inwencji" i „innego" w Derridowskiej teorii i praktyce etycznego czytania: M. P. M a r k o w s k i (zob. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, przede wszystkim s. 172–182); A. B u r z y ń s k a (*Lekturografia*… oraz *Krajobraz po dekonstrukcji (cz. 1)*, „Ruch Literacki" 1995, z. 1, s. 80–85).

[23] Por. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*…, s. 216.

Derridzie-czytelnikowi zdecydowanie nie zależy przecież na ujawnieniu autorskiego zamysłu, na odkryciu tego, co hipotetyczny autor tekstu „mógł mieć na myśli". Raczej stara się, by w akcie czytania „otworzyć pole" dla jego inwencji, „ukazać" niepowtarzalność „zdarzenia" jego tekstu i jednocześnie wykazać się inwencją własną, tak żeby również lektura stała się kolejnym, niepowtarzalnym, twórczym i odkrywczym „zdarzeniem"[24].

Do etycznego namysłu nad czytaniem literatury zachęca też Richard Rorty, mający ją zresztą w podobnej jak Derrida, choć inaczej uzasadnianej estymie, nieprzywiązujący w zasadzie wagi do kwestii związanych z intencjami autorskimi. Choć autor *Philosophy and the Mirror of Nature* znów, tak jak Derrida, afirmuje etykę twórczości, nie uważa chyba wytwarzania nowych tekstów-odpowiedzi za sprawdzian jakości etycznej naszych kontaktów z literaturą. Czytamy, aby żyć, a nie po to, aby pisać; żyć, rzecz jasna, w zgodzie z imperatywem ciągłej indywidualnej i społecznej autokreacji, której literatura właśnie dostarcza najcenniejszych impulsów. Rorty – tak jak Martha Nussbaum[25] i tak, jego zdaniem, jak wszyscy czytający – instrumentalizuje literaturę. Robi to jednak, inaczej niż większość literaturoznawców (profesjonalistów), z ostentacyjną premedytacją. Niektóre dzieła poetów i, zwłaszcza, powieściopisarzy uważa za doskonałe narzędzie „edukacji sentymentalnej", rozwijającej wyobraźnię, sztukę rozumienia, wrażliwość na cudze cierpienie. Inne – tu należałoby wymienić bodaj najwyżej przez Rorty'ego cenioną samoświadomą, nieprzezroczystą prozę, np. taką, jaką uprawiał Nabokov – wspomagają pielęgnowanie postawy ironicznej, warunkującej tworzenie ciągle nowych form tożsamości i (auto)deskrypcji oraz nieustanne podawanie ich w wątpliwość[26].

Literatura jest też oczywiście używana do pisania o niej, do prezentowania wyników dokonanych przez nas interpretacji-użyć tekstu. I jeżeli już piszemy (aby żyć), to wzorem powinni być dla nas „ironistka", a nie „metafizyk", „krytyk literacki", a nie „filozof", a jeżeli już filozof, to „budujący", a nie „systematyczny" – co znaczy, że zamiast dociekać tego, co dany tekst naprawdę czyni, jaki jest i o czym jest oraz szukać kolejnych teoretycznych fundamentów naszych rozstrzygnięć, trzeba baczyć, by dokonująca się w interpretacji konstytucja jego znaczenia była interesująca, niepokojąca, inspirująca[27]. Słowem: trzeba sprostać nakazowi innowacji, czyli wynajdywania ciągle „nowych metafor", tworzenia „nowego słownika" lub co najmniej redeskrypcji słowników zastanych, które nie może się obyć bez inwencji przedmiotowej (przedmiotu nie sposób oddzielić od jego opisu, ale

[24] A. B u r z y ń s k a, *Lekturografia*, s. 62.

[25] To z tytułu jej rozprawy (*Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2) zapożyczyłam poręczną formułę określającą cel lektury.

[26] Zob. R. R o r t y, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996; i d e m, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, s. 58–59.

[27] *Ibidem*. Podane w tym artykule przykłady dzieł – uporządkowane wedle rodzaju płynącego z nich pożytku większego niż ten, który niosą traktaty filozoficzne, psychologiczne czy społeczne – pełniących tak ważne, w wymiarze prywatnym i publicznym, funkcje edukacyjne, zdają się świadczyć o tym, że dzieła te odznaczają się jednak jakimiś szczególnymi predyspozycjami (w sposób oczywisty są „jakieś" i „o czymś"), a nie, że jako takie zostały jedynie opisane za pośrednictwem arbitralnie dobranego kontekstu. Rorty zapewne zgodziłby się z obserwacją, że *Bracia Karamazow* np. niewiele zdziałali w „ukazaniu białym, co czynili czarnym", a *Chata wuja Toma* nie pokazała „zwyczajnym ludziom krzywdy wyrządzanej gejom" (s. 58).

opisy – co brzmi znajomo – nie „wytwarzają" przedmiotów, choć też ich nie „znajdują") i zarazem podmiotowej (*self-invention*), rozumianej jako nieprzerwana kreatywność, pomysłowość, wynalazczość[28]. Każdy „zespół znaczków lub dźwięków"[29], który interpretacyjnie ukonstytuujemy jako tekst, może być zatem niemal dowolnie użyty do dowolnego celu.

Richard Rorty, jak już pisałam wcześniej, niesłusznie chyba uchodzi za apologetę odczytań „nieautorskich" – antyintencyjnych. Jest wszelako wątpliwe, czy przystałby na propozycję przyznania przywileju etycznego czemuś, co jest – tak jak wszystko wokół – wytworem interpretacji, dla której jedynym ograniczeniem są standardy „etnocentryzmu". Jeśli jednak serio, a nie jako pustą sentymentalno-papierową deklarację, mamy traktować stale ponawiane apele o *fair play*, o wsłuchiwanie się w cudze, również literackie opowieści, dające nam m.in. pośredni dostęp do tego, co leży poza granicami naszego doświadczenia lub do odmiennych od tych, które już znamy, form jego reprezentacji, musimy próbować docierać do intencji autorów tych opowieści. Gdy motywowani „niestrudzoną ciekawością" i dążeniem do uzyskania „większej wrażliwości, większego zrozumienia, większego pola wyobraźni" chcemy rzeczywiście poznać „punkt widzenia Blake'a i Platona, Machiavelliego i Lutra, Buddy i Jezusa, Dickensa i Prousta, Toni Morrison i Ernesta Hemingwaya" – a zdaniem Rorty'ego, powinniśmy nie tylko chcieć go poznać, ale też dzielić z tymi autorami[30] – nie zdołamy tego osiągnąć bez wiedzy o autorskim kontekście, autorskiej idiokulturze i powstałej w jej ramach konfiguracji znaczenia.

Bez włączenia do naszych interpretacyjnych założeń i strategii pamięci o tym, że „znikąd" nie spoglądamy nie tylko my[31] – czytelnicy, ale też czytani przez nas autorzy, realizacja etycznego projektu ochrony inności, idiomatyczności i inwencji cudzych tekstów przed ich zawłaszczającym przedstawieniem w obcym im porządku kultury, dyskursu, teorii[32] oraz inwencji czytającego nie wydaje się możliwa. Autorska intencja, dla której respekt motywowany jest właśnie względami etycznymi, jest ściśle sprzężona z historyczną, lokalną, zależną w swym kształcie od dostępnych kategoryzacji językowo-pojęciowych „formą życia", określającą do pewnego stopnia charakter poszczególnych

[28] Warto by rozważyć, czy i jak ten podbudowywany deklaracją gotowości do autosceptycyzmu imperatyw realizowany był przez samego Rorty'ego. Wydaje się bowiem, że jego poglądy i słownik w zasadniczych kwestiach – oprócz wybiórczego komunitarystycznego suplementu do indywidualistycznego liberalizmu (zob. A. Szahaj, *Jednostka czy wspólnota. Spór liberałów z komunitarystami a „sprawa polska"*, Warszawa 2000) oraz krytycznej świadomości elitaryzmu własnego programu nieustannej autokreacji (zdecydowanie nieżyczliwie pisze o tym A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 1998, s. 194–196) – przez lata pozostawały niezmienne.

[29] R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 96.

[30] R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*…, s. 55–56.

[31] Odwołuję się tu do przywoływanej przez Rorty'ego formuły Thomasa Nagela (zob. *The View from Nowhere*, New York 1986).

[32] Zob. bardzo interesująca pod tym względem autoprezentacja punktu widzenia, wymienionej przez Rorty'ego, T. Morrison (*Niewypowiedziane niewypowiadalne: afroamerykańska obecność w amerykańskiej literaturze*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 414–416).

gier językowych i ich reguł. Poznając owe reguły, jesteśmy w stanie wskazać to, co już nie jest „ruchem" w danej grze[33]. Zmiana reguł powoduje powstanie nowej gry. Żeby utwory literackie (których twórcy wytwarzają w indywidualnych aktach inwencji nowe reguły gier, a wraz z nimi, odmienne od zastanych słowniki z przypisanymi do nich czy współkonstytuowanymi przez nie przedmiotami) mogły zmienić granice naszego języka, a wraz z nimi granice naszego świata – wszak spełnienia takich zadań oczekuje od literatury Rorty – muszą najpierw zostać rozpoznane w ich własnych kategoriach, przynajmniej po części nam obcych, bo różnych od tych, jakimi już dysponujemy, ale uchwytnych tylko na ich tle. „[Z]dolność do podtrzymywania jak długo się da stanu obcości przedmiotu (tekstu) względem tego, co dla interpretatora powszednie i swojskie" to – obok efektywnego uczytelnienia „tego, co interpretowane", podmiotowego uwierzytelnienia oraz wyraźnego odniesienia „do sfery »już powiedzianego«" na temat tego tekstu – jedno z kryteriów „swoistej prawdy" interpretacji, „jeden z kardynalnych warunków [jej] wiarygodności"[34]. Akceptacja owego „stanu obcości" oznacza też, że nie wszystko musi być zrozumiane, czyli oswojone. Nie wszystko też musi poddawać się uniwersalizacji ani być jej *en force* poddawane w myśl ciągle pokutującego, dziwnego poglądu, że to, co (jedynie?) historyczne i (zaledwie?) lokalne jest zawsze mniej interesujące od tego, co ponadczasowe i (jakoby) powszechne – z jednej strony – oraz natrętnej (programowej) aktualizacji, zakładającej konieczność sytuowania dzieł w jak najbardziej zaskakujących kontekstach i testowania ich atrakcyjności dla czytelnika współczesnego interpretatorowi – z drugiej.

6. Dwa, zarysowane tu, rodzaje zaleceń co do postaw, które ze względów etycznych winno się przyjąć w aktach lektury czy interpretacji oparte są, co oczywiste, na różnych „narracjach o moralności". Pierwszą, zakładającą atencję dla intencji autora, określiłabym jako koncyliacyjną, ale przecież nie uniformistyczną, etykę komunikacji; drugą – promującą, z rozmaitymi uzasadnieniami, inwencję czytelnika – jako skrajnie indywidualistyczną, nastawioną na różnicę, etykę redeskrypcji[35]. Te dwie narracje wydają się nie do pogodzenia.

7. Intencjoniści interpretacyjną inwencję oczywiście respektują, ale ograniczają pole jej aktywności, bo to właśnie rozpoznana przez nich intencja autora ją otwiera. Inwen-

[33] L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 39.

[34] J. Sławiński, *Bez przydziału (I)*, „Teksty Drugie" 1998, nr 6, s. 13–14.

[35] Nazwy te zapożyczyłam od G. Vattimo (zob. *Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*, Stanford 1997; *Etyka komunikacji czy etyka interpretacji*, [w:] idem, *Społeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006), ale tylko w przypadku „etyki redeskrypcji", przypisanej przezeń przede wszystkim Rorty'emu, odsyłam również do jej charakterystyki. „Etyka komunikacji" to, według Vattimo, projekt Karla-Otto Apla i, głównie, utopijno-formalistyczne roszczenia Jürgena Habermasa, których do interpretacji literaturoznawczej odnieść niepodobna. Etyka komunikacji w moim rozumieniu ma więcej wspólnego z trzecią „etyczną odpowiedzią" (zob. *Beyond Interpretation*, s. 294) dzisiejszej hermeneutyki, czyli „etyką kontynuacji". Zob. M. Januszkiewicz, *Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo)*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*. W „duchu krytycznego powtórzenia", a zatem etyki kontynuacji, rozumie „powinność badacza i interpretatora literatury" np. T. Kunz (*Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 246), jeden z niewielu badaczy młodego pokolenia, dobitnie przeciwstawiający się dyktatowi „obsesyjnej i iluzorycznej na ogół innowacyjności".

cja najpierw działa w polu intencji jako „archaiczne" odkrywanie tego, co już istnieje – nie jako własność obiektywna mitycznego (zdekontekstualizowanego i, co za tym idzie, zdepersonalizowanego) tekstu „samego w sobie", lecz jako własność relacyjna tekstu czyjegoś autorstwa. Inwencja zatem ma przede wszystkim „oddać sprawiedliwość" intencji, ma do niej – by tak rzec – dorosnąć. Chyba że w trakcie lektury okaże się, iż zwyczajnie nie ma do czego dorastać. Wtedy lepiej jest poszukać sobie innego, bardziej satysfakcjonującego utworu, niż przedstawiać jako interpretację tekst od początku do końca wymyślony przez nas samych, choćby i w zgodzie z przekonaniami większości.

Wykorzystując znaczenia źródłowo wiązane ze słowem *versus*, można relacje między intencją a inwencją określić jako zarówno *per inventionem in intentionem versus* i *per intentionem in inventionem versus.* Jeżeli wybiera się takie założenie, trudno nie dopatrzyć się w przeciwstawianiu owych pojęć pewnej nieuczciwości, protekcjonalności czy nawet pychy. W zarzutach, że interpretacja prointencyjna zawsze musi być układna, rozsądna, skrupulatna filologicznie, a przez to nieefektowna, bezbarwna, całkowicie nieatrakcyjna – zawiera się bowiem presupozycja, iż żaden autor nie ma nam do zaoferowania nic zajmującego, porywającego, stymulującego inwencję.

(Samo)ograniczenia na nią nakładane budzą inne jeszcze wątpliwości. Ci, którzy uważają, że niekonstruktywistyczna interpretacja prointencyjna jest w ogóle możliwa, obawiają się jej rzekomych autorytarnych roszczeń do konkluzywności (a przecież nie wysuwa ich nawet E. D. Hirsch Jr.) czy do konserwowania wykładni kanonicznych i wykpiwają jałowość efektów ograniczonych do reprodukcji historycznego znaczenia. Literaturoznawcze przesądzenia, w których władaniu pozostaję, podpowiadają mi jednak, że owa reprodukcja jest nieosiągalna nawet wtedy, gdy dosłownie powtórzy się jakiś tekst, co znakomicie pokazał Borgesowski *Pierre Menard, autor Don Kichota.* Płonne są zatem nie tylko obawy, ale i nadzieje, że można by jej dokonać w jakimkolwiek komentarzu. Ponadto intencjoniści sceptyczni, do których i siebie zaliczam, doskonale zdają sobie sprawę, że pełnia intencji jest nie do odzyskania.

Co się zaś tyczy sfery „już powiedzianego" przez innych interpretatorów, nie rozumiem, dlaczego za niestosowną uważa się pełną akceptację zaproponowanej przez kogoś lektury interesującego nas dzieła? Dlaczego odczytanie, które skłania – z racji zachwytu, w jaki nas wprawiło – do rezygnacji z jego kontrsygnowania, musi być mniej wartościowe od tego, które pobudza nas do napisania własnego tekstu na temat tego dzieła? Dlaczego nie wolno nam w milczeniu rozkoszować się przenikliwością, głębią, rzetelnością i inwencją cudzych interpretacji; z wdzięcznością przyjąć zawarte w nich objawienie czegoś, czego sami nie dostrzegaliśmy, a własnych sił próbować raczej na innym polu?

Pozostaje jeszcze pytanie – być może najważniejsze – czy deklaracja respektu dla autorskiej intencji (tzn. elementarnego szacunku dla czyichś twórczych działań i ich efektów oraz dla siebie samych jako rzetelnych interpretatorów) stanowi gwarancję interpretacji etycznej? Obawiam się, że nie. To, co jest przedstawiane jako zrekonstruowana intencja, samo bowiem stanowi zawsze jej mniej lub bardziej stronniczą interpre-

tację[36] i podlega takim samym instytucjonalno-środowiskowym ocenom jak interpretacje, które w centrum uwagi sytuują inwencję. Intencjonistom stawia się jednak inne wymagania niż inwencjonistom. Inne są wobec tego kryteria tej oceny. Intencjoniści (niekoniecznie zdeklarowani) mogą dyskutować i negocjować wyniki swoich dociekań na gruncie weryfikowalnych, dość precyzyjnie określonych, w s p ó l n y c h standardów i procedur. Wątpię natomiast w możliwość produktywnej dyskusji o znaczeniach przypisywanych cudzym tekstom (czyli ukonstytuowanych dopiero w aktach interpretacji), prowadzonej przez interpretacjonistów-inwencjonistów – zarówno z tymi, którzy nie podzielają ich założeń, jak i wewnątrz konstruktywistycznej wspólnoty. Chciałabym, żeby „porozumienie, spór, błąd, weryfikacja, korekta" pozostały pojęciami ważnymi dla literaturoznawczej praktyki.

[36] Interpretatorzy życzliwi – również tacy, którzy skrupulatnie rekonstruują intencje komentowanych przez siebie autorów, tyczące ich przekonań co do nieważności intencji – mają w zwyczaju łagodzić wydźwięk tych spośród głoszonych przez nich poglądów, które mogłyby być niedobrze odebrane przez przewidzianych odbiorców, twierdzeniem, że autorzy ci wcale nie mieli takich (skrajnych, złych) intencji, jakie przypisują im przeciwnicy, czyli interpretatorzy nieżyczliwi. Interpretację autorskich intencji może też zakłócać dysonans etyczny. Powszechny, zdawałoby się, w krytyce nowoczesnej antyintencyjny dogmat traktowany jest zresztą w sposób ideologicznie zinstrumentalizowany. Intencja autora bowiem, to nadal najbardziej poręczny argument za lub przeciw jakiemuś tekstowi. Na przykład: za nieżyczliwe wypaczenie intencji neopragmatystów można by uznać pogląd, że ponieważ wedle ich koncepcji nie ma haniebnych etycznie tekstów (wszak tekstom nie przysługują żadne przedinterpretacyjne, niezrelatywizowane kulturowo własności), tylko haniebne etycznie interpretacje (zob. A. S z a h a j, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6, s. 24, 29) oraz *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tekście, czego by pierwej nie było w kontekście*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4, s. 79–81), to każdy tekst, włącznie z *Mein Kampf*, możemy interpretacyjnie ukonstytuować tak, że ostatecznie (np. przez przypisanie mu intencji ironicznej) okaże się całkowicie zgodny z wyznawanymi przez jakąś wspólnotę cnotami ewangelicznymi lub liberalno-komunitarystycznymi – albo, że to, czy nasza przedstawiona w postaci tekstu interpretacja jest, czy nie jest haniebna etycznie, nie ma żadnego znaczenia, ponieważ jakości tego tekstu zostaną ustanowione dopiero przez czytelników.

Nota bibliograficzna

Do poszczególnych części książki zostały włączone fragmenty lub przeredagowane (zmodyfikowane, poszerzone albo skrócone) wersje tekstów, które były wcześniej publikowane w periodykach naukowych i tomach zbiorowych.

Oś konstrukcyjną części I i II stanowi artykuł *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1. W części III wykorzystałam rozważania przedstawione w szkicach: *„Klucz w studni" i „klucz na wierzchu" (O dwóch wierszach i ich autorskich interpretacjach)*, [w:] *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*, pod red. M. Jakubowskiej, T. Kłysa, B. Stolarskiej, Kraków 2005 oraz *O głosie w sprawie pornografii – po latach*, [w:] *Awangardowa encyklopedia czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, pod red. I. Hübner, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, D. Szajnert, Łódź 2008. W części IV fragmentarycznie wyzyskałam artykuły: *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana, W. Boleckiego, Warszawa 2000; *Peryteksty, Intencje, Interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2006, z. 1–2; *Przyczynek do przypisologii literackiej*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego, R. Nycza, Warszawa 2006; *Niesamowite, słowiańszczyzna, Zagłada. O „Pomalowanym ptaku" Jerzego Kosińskiego (architeksty i parateksty). Część pierwsza*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2009, z. 1–2. *Zakończenie* powtarza niektóre tezy sformułowane w artykule *Intencja versus inwencja. Dylemat etyczny?*, „Teksty Drugie" 2006, z. 1–2.

Bibliografia

Wybrana bibliografia dotycząca intencji

A l t i e r i Ch., *Subjective Agency: A Theory of First-Person Expressivity and Its Social Implications*, Cambridge 1994.

A n s c o m b e G. E. M., *Intention*, Oxford 1963.

B e a r d s l e y M. C., *Aesthetics – Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.

– *Textual Meaning and Authorial Meaning*; *The Authority of the Text*, [w:] i d e m, *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970 (przedruk [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992).

– *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived*, [w:] *The Aesthetic Point of View*, ed. M. J. Wreen, D. M. Callen, Ithaca, N. Y. 1982.

B e a r d s l e y M. C., W i m s a t t W. K., Jr., *The Intentional Fallacy*, „Sewanee Review" 54, Summer 1946 (przekład polski: *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy" (New York) 1966, z. 18; *Błąd intencji*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

B e t t i E., *Hermeneutics as the general methodology of the 'Geisteswissenschaften'*, [w:] *Contemporary Hermeneutics*, ed. J. Bleicher, Boston 1980.

– *The Epistemological Problem of Understanding As an Aspekt of the General Problem of Knowing*, trans. S. Noakes, [w:] *Hermeneutics: Questions and Prospects*, ed. G. Shapiro, A. Sica, Amherst 1984.

B u r h a n e t t i n T., *Interpretation and the Problem of the Intention of the Author: H.-G. Gadamer vs E. D. Hirsch*, Washington, D.C. 1998.

B u r k e S., *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes*, *Foucault and Derrida*, Edinburgh 1993.

C a r r o l N., *Art, Intention, and Conversation*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

– *Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism*, „Metaphilosophy" 2000, vol. 3.

C h l e w i ń s k i Z. (red.), *Modele umysłu. Zbiór tekstów*, wybór, redakcja naukowa i wprowadzenie Z. Chlewiński, Warszawa 1999.

C i o f f i F., *Intention and Interpretation in Criticism*, [w:] *On Literary Intention*: *Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.

C l o s e A. J., *Don Quixote and the „Intentionalist Fallacy"*, [w:] *On Literary Intention*: *Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.

C o m p a g n o n A., *L'Auteur*, [w:] i d e m, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 2000 (przekład polski: *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010).

C o n n o l y J. M., *Gadamer and the Author's Authority: A Language-Game Approach*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1986 (44), nr 2.

D a v i e s D., *Artistic Intentions and the Ontology of Art*, „British Journal of Aesthetics" 1999, nr 2.

D e n n e t D. C., *The Intentional Stance*, Cambridge, MA 1987.

D i c k i e G., *Meaning and Intention*, „Genre" 1968, nr 1.

– Rec. z: *Validity in Interpretation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1968 (26), nr 3.

D i c k i e G., W i l s o n W. K., *The Intentional Fallacy: Defending Beardsley*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1995, nr 3.

D u t t o n D., *Why Intentionalism Won't Go Away*, [w:] *Literature and the Question of Philosophy*, ed. A. J. Cascardi, Baltimore, UP 1987.
E a t o n M. M., *Art, Artifacts and Intentions*, „American Philosophical Quarterly" 1969, nr 6.
– *Good and Correct Interpretations of Literature*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1970/1971 (29), nr 3.
– *Intention, Supervenience, and Aesthetic Realism*, „British Journal of Aesthetics" 1998 (38), nr 3.
E c o U., *Intentio Lectoris. The State of Art*, [w:] *Recoding Metaphysics. The New Italian Philosophy*, ed. G. Borradori, Evanston 1988.
– *Interpretacja i historia*; *Nadinterpretowanie tekstów*; *Pomiędzy autorem a tekstem*; *Replika*, [w:] U. E c o, R. R o r t y, J. C u l l e r, Ch. B r o o k e - R o s e, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
E d w a r d s J., *Best Opinion and Intentional States*, „Philosophical Quarterly" 1992, vol. 42.
E m p s o n W., *The Intentional Fallacy, Again*, „Essays in Criticism" 1973, nr 4.
F i s h S., *Biography and Intention*, [w:] *Contesting the Subject*, ed. W. Epstein, West Lafayette, IN 1991.
– *Play of Surfaces: Theory and the Law*, [w:] *There's No Such Thing as Free Speech and It's a Good Thing, Too*, New York, Oxford 1994.
– *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
– *Intentional Neglect*, „New York Times", 19.07.2005.
– *Jestem tylko słabym antyfundamentalistą (ze Stanleyem Fishem rozmawia Leszek Drong)*, „Er(r)go" 2004, nr 2.
– *There is No Textualist Position*, „San Diego Law Review" 2005, nr 42 (http:www.law.columbia.edu/center_program/legal_theory/papers/fall05?exclusive=filemgr.download&file_id=96496&contendi). Tłumaczenie polskie: *Stanowisko tekstualne nie istnieje*, przeł. L. Drong, przekł. przejrzał i poprawił J. Mydla, „Er(r)go" 2006, z. 1.
– *One more time*, [w:] *Postmodern Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, ed. G. A. Olson, L. Worsham, New York 2004.
F o w l e r A., *The Selection of Literary Constructs*, „New Literary History" 1975, nr 1. Przedruk [w:] *On Literary Intention*: *Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.
G a d a m e r H.-G., *Hermeneutics and Logocentrism; Text and Interpretation*, [w:] *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, eds. D. P. Michelfelder, R. E. Palmer, Albany 1989.
– *Język jako medium doświadczenia hermeneutycznego*; *Problematyczność hermeneutyki romantycznej i jej zastosowanie do historyki*, [w:] *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
G a n g T. M., *Intention*, „Essays in Criticism" 1957, nr 7.
G i b b s R. W., Jr., *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge 1999.
G r a c i a J. J. E., *Texts: Ontological Status, Identity, Author, Audience*, Albany, NY 1996.
– *A Theory of the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT – London 2002.
G r i c e H. P., *Meaning*, „Philosophical Review" 1957 (LXVI).
– *Utterer's Meaning, Sentence-Meaning, and Word-Meaning*, „Foundations of Language" 1968, nr 4.
– *Utterer's Meaning and Intentions*, „Philosophical Review" 1969 (LXXVIII).
– *Logic and Conversation*, [w:] *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*, eds. P. Cole, J. L. Morgan, New York 1975 (przekład polski: *Logika a konwersacja*, przeł. B. Stanosz, [w:] *Język w świetle nauki*, wyb. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1980).
H a n c h e r M., *Three Kinds of Intention*, „Modern Language Notes" 1972, nr 7.
– *Humpty Dumpty and Verbal Meaning*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1981, nr 1.
H e r m e r é n G., *Intencja a interpretacja w badaniach literackich*, przeł. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4.
– *Allusions and Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.
H i n t i k k a J., *Gry językowe*; – *Intencje i intencjonalność*, [w:] i d e m, *Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. A. Grobler, oprac. nauk. i wstęp J. Woleński, Warszawa 1992.

H i r s c h E. D. Jr, *Validity in Interpretation*, New Haven–London 1967 (przekład polski – fragmenty: *Rozumienie, interpretacja*, *krytyka*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977; *Interpretacja obiektywna*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 3).

– *The Aims of Interpretation*, Chicago and London 1976 (przekład polski – fragment: *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1992.

– *Past Intention and Present Meanings*, „Essays in Criticism" 1983, nr 2.

– *Reading, Writing, and Cultural Literacy*, [w:] *Composition and Literature*, ed. W. B. Horner, Chicago 1983.

– *The Politics of Theories of Interpretation*, [w:] *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1983.

– *Meaning and Significance Reinterpreted*, „Critical Inquiry" 11 (December 1984).

– *Against Theory?*, [w:] *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1985.

– *Counterfactuals in Interpretation*, [w:] *Interpreting Law and Literature: A Hermeneutic Reader*, eds. S. Levinson, S. Mailoux, Evanston IL 1988.

H o u g h G., *An Eighth Type of Ambiguity*, [w:] *On Literary Intention*, ed. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.

I n e i c h e n H., *Philosophische Hermeneutik. Handbuch Philosophie*, Freiburg–München 1991.

I r w i n W. (red.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, CT–London 2002.

I r w i n W., *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*, Westport CT 1999.

– *Intentionalism and Author Constructs*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.

I s e m i n g e r G. (red.), *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

I s e m i n g e r G., *Preface*; *An Intentional Demonstration?*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

– *Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1996 (54), nr 4.

– *Interpretive Relevance, Contradiction, and Compatibility with the Text: A Rejoinder to Knight*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1998 (56), nr 1.

J a c o b P., *Intentionality*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2010 Edition), ed. E. N. Zalta. URL, http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/intentionality.

J a s z c z o ł t K., *Refering expressions*: *intensionality and intentionality*, [w:] *Lexical Semantics Cognition and Philosophy*, ed. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Łódź 1998.

J ę d r z e j k o E., *Modalność w języku i tekście: od gramatyki do stylistyki*, [w:] *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*, red. E. Sławkowa, b.m.w., b.d.w.

J u h l P. D., *Interpretation. An Essay in The Philosophy of Literary Criticism*, Princeton 1980.

K a l a g a T., *Omijać prawdę jak dziury w drodze: o relatywistycznym intencjonalizmie Stanleya Fisha*, „Er(r)go" 2006, nr 12, z. 1.

K e m p J., *The Work of Art and the Artist's Intentions*, „British Journal of Aesthetics" 1964, nr 4.

K n a p p S., M i c h a e l s W., *Against Theory*, „Critical Inquiry" 1982, nr 4. (Przedruk [w:] *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1985).

– *Against Theory 2*: *Hermeneutics and Deconstruction*, „Critical Inquiry" 1987, vol. 14.

– *The Impossibility of Intentionless Meaning*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

K n i g h t D., *Not an Actual Demonstration: A Reply to Iseminger*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1998 (56), nr 1.

K r a j k a W. [rec. z:] E. D. H i r s c h, *Validity in Interpretation*, New Haven–London 1967, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1.

– Rec. z: *The Aims of Interpretation*, Chicago and London 1976, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1.

K r o o k D., *Intentions and Intentions: The Problem of Intention and Henry James's „The Turn of the Skrew"*, [w:] *The Theory of the Novel: New Essays*, ed. J. Halperin, New York 1974.

K u h n s R., *Criticism and the Problem of Intentions*, „Journal of Philosophy" 1960 (57), nr 1.

K u ź m a E. [rec. z:] P. D. J u h l, *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton 1980, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3.

L a m a r q u e P., *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*, „British Journal of Aesthetics" 1990, nr 4.

L e c e r c l e J.-J., S h u s t e r m a n R., *L'Emprise de signes. Débate sur l'expérience littéraire*, Paris 2002.

L e d d y Th., *Iseminger's Literary Intentionalism and An Alternative*, „British Journal of Aesthetics" 1999 (39), nr 3.

L e v i n s o n J., *Intention and Interpretation. A Last Look*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

L i v i n g s t o n P., *From Text to Work*, [w:] *After Poststructuralizm: Interdisciplinarity and Literary Theory*, ed. N. Easterlin, B. Riebling, Evanston 1993.

– *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford 2005.

L i v i n g s t o n P., M e l e A. R., *Intentions and Interpretations*, „Modern Language Notes" 1992 (107), nr 5.

L o b s i e n E., *The 'intentional fallacy' revisited: on John Searle's Intentionality*, „Comparative Criticism" 1985, vol. 7.

L y a s C., *Wittgensteinian Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.

L y o n A., *Introduction: Intentions Assumed*; *Intention, Invention, and Interpretation: Rhetoric at the End of Twentieth Century*; *Kenneth Burke of Form, Motive and Purpose*, [w:] e a d e m, *Intentions: Negotiated, Contested, and Ignored*, University Park, PA 1998.

M c G o n i g a l A., *Metaphor, Indeterminacy and Intention*, „British Journal of Aesthetics" 2002 (42), nr 2.

M e l e A. R., *Against a Belief/Desire Analisisis of Intention*, „Philosophia" 1988 (18).

– *Springs of Action: Unterstanding Intentional Behavior*, New York–Oxford 1992.

– *Effective Intentions: The Power of Conscious Will*, Oxford 2009.

M e l e A. R., L i v i n g s t o n P., *Intentions and Interpretations*, „Modern Language Notes" 1992 (107), nr 5.

M i t s c h e r l i n g J., D i T o m a s o T., N a v a d A., *The Author's Intention*, Lanham, MD 2004.

N e v t o n - d e M o l i n a D. (red.), *On Literary Intention*: *Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.

O l s e n S. H., *Authorial Intention*; *Interpretation and Intention*, [w:] *The End of Literary Theory*, Cambridge 1987.

Ö s t e r b e r g J., *Intentions and Literary Interpretation*, [w:] *Understanding the Arts. Contemporary Scandinavian Aesthetics*, eds. J. Emt, G. Hermerén, Lund 1992.

P a t t e r s o n A., *Intention*, [w:] *Critical Terms for Literary Study*, ed. F. Lentricchia, Th. McLaughlin, Chicago and London 1990.

P e c k h a m M., *The Intentional? Fallacy?*, [w:] *On Literary Intention*, ed. D. Nevton-de Molina David, Edinburgh 1976.

R i c o e u r P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac. i wprow. S. Cichowicz, Warszawa 1985.

– *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, przeł. K. Rosner; *Zadanie hermeneutyki*, przeł. P. Graff, [w:] i d e m, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.

R o l l i n s M., *What Monet Meant: Intention and Attention in Understanding Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 2004 (62), nr 2.

R o s e b u r y B., *Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation*, „British Journal of Aesthetics" 1997 (37), nr 1.

S a m p l e I., *The Brain scan that can read people's intentions*, http://www.guardian.co.uk/science/2007/feb/09/neuroscience.ethicsofscience.

S a v i l l e A., *The Place of Intention in the Concept of Art*, [w:] *Aesthetics*, ed. H. Osborne, Oxford 1972.

S e a r l e J. R., *Indirect Speech Acts*, [w:] *Expression and Meaning Studies in the Theory of Speech Acts*, ed. J. R. Searle, Cambridge 1979.
– *Czym jest akt mowy?*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2.
– *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, „Glyph" 1977, vol. I.
– *Czynności mowy*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.
– *The Logical Status of Fictional Discourse*, „New Literary History" 1975, nr 1 (przekład polski: *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2).
– *Umysł, mózg i nauka*, przeł. J. Bobryk, Warszawa 1995.
– *Umysł na nowo odkryty*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.
– *Świadomość, inwersja wyjaśnień i nauki kognitywne*, przeł. E. M. Hunca, [w:] *Modele umysłu. Zbiór tekstów*, wyb., red. nauk. i wprow. Z. Chlewiński, Warszawa 1999.
S e t i y a K., *Intention*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2010 Edition), ed. Edward N. Zalta. URL, http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/intentionality/.
S h u s t e r m a n R., *Interpretation, Intention and Truth*; *Interpreting with Pragmatist Intentions*, [w:] *Intention and Interpretation*, ed. G. Iseminger, Philadelphia 1992.
S k i n n e r Q., *Hermeneutics and the Role of History*, „New Literary History" 1975, nr 1.
– *Motives, Intentions and Interpretations of Texts*, [w:] *On Literary Intention*: *Critical Essays*, select. and introd. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.
S t a l l m a n R. W., *Intention*, [w:] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey 1965.
S t r a w s o n P. F., *Intention and Convention in Speech Acts*, „Philosophical Review" 1964 (LXXIII).
– *Znaczenie i prawda*; *Odpowiedź McDowellowi*, [w:] *Filozofia języka*, wyb. i wstęp B. Stanosz, przeł. T. Szubka, Warszawa 1993.
S z a j n e r t D., *Jeszcze o błędzie intencyjności. (Intencja autora a interpretacja dzieła – wprowadzenie do analizy problemu)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1991, z. 1.
– *Interpretator na rozdrożu*, *albo rozterki byłego antyintencjonalisty*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1996, z. 1–2.
– *Intencja* versus *inwencja. Dylemat etyczny?*, „Teksty Drugie" 2006, nr 1/2.
T a t a r B., *Interpretation and the Problem of the Intention of the Author: H.-G. Gadamer vs E. D. Hirsch*, Washington, D.C. 1998.
U l i c k a D., *Obrona teorii*, [w:] e a d e m, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
W e b e r m a n D., *Gadamer's Hermeneutics and the Question of Authorial Intention*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
W a l t o n K. L., *Categories of Art*, [w:] *Aesthetics. A Critical Anthology*, eds. G. Dickie, R. Sclafani, R. Robin, New York 1989.
W i l s o n G. M., *Again, Theory: On Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text*, „Critical Inquiry" 1992, nr 1.
W i l s o n W. K., D i c k i e G., *The Intentional Fallacy: Defending Beardsley*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1995, nr 3.
W i m s a t t W. K., Jr, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954.
– *Philosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis, New York 1962.
– *Genesis: A Fallacy Revisited*, [w:] *On Literary Intention*, ed. D. Nevton-de Molina, Edinburgh 1976.
W i m s a t t W. K., Jr., M o n r o e C. B., *Intention*, [w:] *Dictionary of World Literature*, ed. J. T. Shipley, New York 1943.
– *The Intentional Fallacy*, „Sewanee Review" 54, Summer 1946 (przekład polski: *Błąd intencjonalny*, przeł. B. Grodzicki, „Tematy" (New York) 1966, z. 18); *Błąd intencji*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
W i t t g e n s t e i n L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1972.
– *Z analiz językowych rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. G. Sowinski, Kraków 1993.

W r i g h t C., *On Making Up One's Mind: Wittgenstein on Intention*, [w:] *Logic, Philosophy of Science and Epistemology*, eds. P. Weingartner, G. Schurz, Wienna 1987.
– *Wittgenstein's Later Philosophy of Mind: Sensation, Privacy and Intention*, „Journal of Philosophy" 1989, nr 1.
– *Truth and Objectivity*, Cambridge MA 1992.

Wybrana bibliografia dotycząca paratekstów

A b r i o u x M., *Intertitres et épigraphes chez Stendhal*, „Poétique" 1987 (69).
A d o r n o T. W., *Titel. Paraphrasen zu Lessing. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Mein 1981.
A l l a m a n d C., *Reading Prohibited: The Politics of Yourcenar's Prefaces*, [w:] *Subversive Subjects: Reading Marguerite Yourcenar*, ed. J. Holland Sarnecki, I. M. O'Sickey, Madison, NJ 2004.
A r y s t o t e l e s, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
B a d e l P.-Y., *Rhétorique et polémique dans les romans du moyen âge*, „Litterature" 1975, nr 20.
B a r t h e s R., *L'ancienne rhétorique (aide-mémoire)*, „Communications" 1970 (XVI).
B é h a r H., *O tytułach surrealistycznych*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1981, nr 2.
B e n s t o c k Sh., *At the Margines of Discourse: Footnotes in Fictional Text*, PMLA 98, march 1983.
B i n c z e k N., K r e i m e i e r K., S t a n i t z e k G., *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.
B o g d a n o w s k a M., *Komentarz i komentowanie. Zagadnienie konstrukcji tekstu*, Katowice 2003.
B ö h m R., *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975.
B ö h n k e A., *Paratexte des Films: über die Grenzen des filmischen Universums*, Berlin 2007.
B r z o z o w s k i J., *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999.
C a l l e - G r u b e r M., Z a w i s z a E. (red.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris 2000.
C a y u e l a A., *Paratexte au siècle d'or prose romanesque, livres et lecteurs Espagne au XVIIe siècle*, Genève 1996.
C h a m b e r s R., *Baudelaire's Dedicatory Practice*, „Sub-stance" 1988, nr 2.
C h o j e c k i A., *O tytule eposu Adama Mickiewicza*, „Kultura Niezależna" 69, kwiecień 1991; przedr. [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993.
C i e ś l i k o w s k a T., *Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych*, [w:] e a d e m, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995.
C o u t u r i e r M., *La Figure de l'auteur*, Paris 1995.
C u r t i u s E. R., *Prologe und Epiloge*, [w:] *Mittelalter-Studien*, XVIII, „Zeitschrift für romanische Philologie" 1943 (6), nr 3.
– *Umieszczanie imienia autora w literaturze średniowiecznej*, [w:] i d e m, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.
C y c e r o M a r e k T u l l i u s z, *Pisma krasomówcze i polityczne*, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. 6, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873.
– *O mówcy*, przeł. B. Awianowicz, Kęty 2010.
D a n e k D., *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.
D h i f a o u i A., *Le Roman épistolaire et son pèritetexte*, Tunis 2008.
D u c h e t C., *Pour une socio-critique*, „Littérature" 1971, nr 1.
– *„La Fille abandonnée" et la „Bête humaine", éléments de titrologie romanesque*, „Littérature" 1973, nr 12.
– *L'Illusion historique. L'enseignement des Préfaces (1815–1832)*, „Revue d'Histoire littéraire de la France" 1975, nr 2–3.
D z i a d e k A., *Przypisy Aleksandra Wata w tomie „Ciemne świecidło"*, [w:] *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002.

E s c a l F., *Le titre de l'oeuvre musicale*, „Poétique" 1987 (69).
F e b v r e L., M a r t i n H.-J., *L'Apparition du livre*, Paris 1971.
F o r e s t Ph. (red.), *L'Art de la preface*, Nantes 2006.
F o r e s t Ph., S z k i l n i k M. (red.), *Théorie des marges litteraires*, Nantes 2005.
F r a p p i e r - M a z u r L., *Parodie, imitations et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac*, [w:] *Le Roman de Balzac*, dir. R. Le Huenen, P. Perron, Montréal 1980.
G e n e t t e G., *Seuils*, Paris 1987.
G ł ó w c z e w s k i A., *Poetyka i pragmatyka „rozmów z…"*, Toruń 2005.
G r i v e l Ch., *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague–Paris 1973.
H a r k n e s s B., *Epigraf „Gry losu"*, przeł. M. Ronikier, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wyb. Z. Najder, Warszawa 1974.
H i l s u m M., *Les préfaces tardives d'Aragon pour les „Oeuvres romanesques croisées*, „Poétique" 1987 (69).
H o e k L. H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye–Paris–New York 1982.
H o l m g r e n B., *O „Rozmowach Witolda Gombrowicza*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1.
J a n s o n T., *Latin Prose Prefaces: Studies in Literary Conventions*, Stockholm 1964.
J o n c a M., *Funkcje motta w liryce*, „Litteraria", t. XX, Wrocław 1989.
– *Ze studiów nad mottem w poezji Cypriana Norwida*, „Litteraria", t. XXIV, Wrocław 1993.
J u l l i e n D., *La Préface comme auto-contemplation*, „Poétique" 1990, nr 1.
K a r i a n S., *Problems and Paratexts in Eighteenth-Century Collections of Swift*, „Studies in the Literary Imagination", Spring 1999, vol. 32, iss. 1.
K i t a M., *Wywiad jako gra. „Aktorzy" wywiadu z perspektywy paratekstualnej*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.
K o t W., *„Rozmowa z pisarzem" – reguły gry*, „Czas Kultury" 1990, nr 22–23.
K o w a l c z y k o w a A., *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 1/2.
– *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
K r e i m e i e r K., S t a n i t z e k G., B i n c z e k N., *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.
L a n e Ph., *La périphèrie du texte*, Paris 1992.
L e e B., *Le roman a éditeur. La fiction de l'éditeur dans „La Religieuse", „La Nouvelle Héloíse" et „Les Liaisons dangereuses"*, Berne 1989.
L e j e u n e Ph., *La voix de son maitre*; *Sartre et l'autobiographie parlée*, [w:] *Je est un autre*, Paris 1980.
L e v i n H., *The Title as a Literary Genre*, „The Modern Language Review" 1977, nr 4.
L o e w e I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007.
„Loxias" no 20, mars 2008 (*Les paratextes : approches critiques*).
Ł e b k o w s k a A., *Kariera książki mówionej*, „Dekada Literacka 1993, nr 6.
– *Rozmowy z pisarzem – Analiza gatunku*, [w:] *Kryzys czy przełom?... Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.
M a c i ą g K., *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych"*, Rzeszów 2001.
M a c l e a n M., *Pretexts and Paratexts. The Arts of the Peripherial*, „New Literary History" 1991, nr 22.
M a r k i e w i c z H., *Tytuły Żeromskiego*, „Prace Polonistyczne" 1964, seria 20.
– *Tytuły dzieł literackich*, [w:] i d e m, *Zabawy literackie*, Kraków 1992.
– *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, [w:] *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004.
M a r t i n H.-J., F e b v r e L., *L'Apparition du livre*, Paris 1971.
M a r t u s z e w s k a A., *Tytuły powieściowe*, „Ruch Literacki" 1972, nr 2.
M a z u r k o w a B., *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Kniaźnina (na tle porównawczym)*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992.
M c G a a n J. J., *The Textual Condition*, Princenton 1991.

M i t t e r a n d H., *Le discours préfaciel*, [w:] G. F a l c o n e r, H. M i t t e r a n d, *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto 1975.
– *La préface et ses lois: avant-propos romantique*, [w:] i d e m, *Le discours du roman*, Paris 1980.
„Narratologie" 1998, nr 1 (*Le paratexte*).
O c i e c z e k R., *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982.
– (red.) przy współudziale R. Ryby, *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, Katowice 2002.
O l i v e r A., L e H u e n e n R. (red.), *Paratextes balzaciens : la comédie humaine en ses marges*, Toronto 2007.
O n g W. J., *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1.
Ø s t e n s t a d I., *Quelle importance a le nom de l'auteur*, „Argumentation et Analyse du Discours" 2009, nr 3 – wersja online: http://aad.revues.org/index665.html3art...
O w c z a r z E., *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993.
P i e c h o t a M., *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.
– *Motto w dziele literackim. Rekonesans*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historyczno-literackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992.
– *Od „szlachcica" do „Pana Tadeusza". O wariantach tytułu arcypoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.
P i e r J., *Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's „Pale Fire"*, „Style" 1992, nr 1.
„Poétique" 1987 (69 – *Paratextes*).
P i s a r e k W., *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach". Prace językoznawcze III, 1966, nr 31.
P u ê c h J.-B., *L'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Paris 1982.
– *Du vivant de l'auteur*, „Poétique" 1985 (63).
R i g o l o t F., *Prolégomenes a une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, „L'Esprit créateur", Fall 1987, nr 3.
R o t h e A., *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main 1986.
R y b a J., *Stanisław Trembecki – mistrz przypisu*, [w:] *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992.
S a r n o w s k a-T e m e r i u s z E., *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] e a d e m i T. K o s t k i e w i c z o w a, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990.
S c h a e f f e r J.-M., *Note sur la préface philosophique*, „Poétique" 1987 (69).
S c h n a y d e r J., *Pro-oimion*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, z. 3.
S e g e r m a n n K., *Das Motto in der Lyrik*, München 1977.
S é i t é Y., *La note infrapaginale est-elle une forme brève? Le cas de Rousseau „editeur" de „Julie"*, [w:] *La Forme brève*, textes recueillis par S. Messina, Paris 1996.
S t a n i t z e k G., B i n c z e k N., K r e i m e i e r K., *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.
S t a n i s z M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
S t o f f A., *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici". Filologia Polska, t. XI, Toruń 1975.
„Sub-stance" 1988 (*Le paratexte*).
S z a j n e r t D., *Poetyka autokomentarza?* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
– *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

– *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2006, z. 1–2.
S z k i l n i k M., F o r e s t Ph. (red.), *Théorie des marges litteraires*, Nantes 2005.
T a a k M., *Is There No Body on the Scene of Writing?: Contemporary Conceptions of Textual Practice in/and Yourcenar's Paratexts*, [w:] *Subversive Subjects: Reading Marguerite Yourcenar*, ed. J. Holland Sarnecki, I. M. O'Sickey, Madison, NJ 2004.
W a l l i s M., *O tytułach dzieł sztuki*, [w:] i d e m, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
W y s ł o u c h S., *Tytuł a dzieło plastyczne. O „literackich" tytułach Hasiora*, [w:] e a d e m, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
Z a w i s z a E., C a l l e-G r u b e r M. (red.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris 2000.
Z i m a n d R., *Rozmowa z... – dokument czy literatura*, [w:] i d e m, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1990.

Varia (teksty literackie i nieliterackie)

A b r a m o w s k a J., *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Boleckiego, Warszawa 1992.
– *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2 (przedruk [w:] (red.) *Ja, Autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996).
A b r a m s M. H., *Ustalanie i dekonstruowanie*, przeł. T. Kunz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
A b r i s z e w s k i K., *Interpretacja i etyka dalekiego zasięgu*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
A d o r n o Th. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
A g a m b e n G., *Dzień sądu*; *Pochwała profanacji*, [w:] *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
– *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
A g u i r r e M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
A l e x a n d r i a n S., *Le Surréalisme et le rêve*, Paris 1974.
A l l e m a n B., *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1. Przedruk [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
A l l e n J. J., *Don Quixote, Hero or Fool: A Study in Narrative Technique*, Gainesville 1979.
A l t i e r i Ch., *From Expressivist Aesthetics to Expressivist Ethics*, [w:] *Literature and the Question of Philosophy*, ed. A. Cascardi, Baltimore and London 1997.
A n k e r s m i t F., *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2002.
– *Gadamer i doświadczenie historyczne*, przeł. P. Ambroży, [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004.
A p u l e j u s z, *Matamorfozy* albo *złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1958.
A r y s t o t e l e s, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
A t t r i d g e D., *J. M. Goetze and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago 2004.
– *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
A u e r b a c h E., *Zaczarowana Dulcynea*, [w:] i d e m, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
A u s t i n J. L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

B a c h t i n M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
– *Z prehistorii słowa powieściowego*, [w:] i d e m, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
– *O metodologii badań literackich i humanistycznych*, przeł. S. Zapaśnik, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
B a k u ł a B., *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego*, „Teksty Drugie" 2006, nr 6.
B a l b u s S., *„Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
– *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
– *Między stylami*, Kraków 1993.
B a l c e r z a n E., *Zagadnienie „ważności" elementów świata przedstawionego*, [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, Warszawa 1966.
– *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968.
– *W szkole świata*, „Teksty Drugie" 1991, nr 4.
– *Literatura okrzyczana – literatura zakrzyczana*, [w:] i d e m, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.
B a l l i f M., M o r g a n M. G. (red.), *Twentieth-Century Rhetorics and Rhetoricians. Critical Studies and Sources*, Westport 2000.
B a n a s i a k B., *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995.
B a r a n o w s k a M., *Oniryzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
– *Sen*, [w:] *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
B a r a ń c z a k S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1985.
– *„Niezliczone odmiany koloru szarego". Wisława Szymborska*, *„Ludzie na moście",* Warszawa 1986, [w:] i d e m, *Przed i po*, Londyn 1988.
– *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.
– *Słowo wstępne*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci.* Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu S. Barańczaka, Kraków 1993.
– *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
– *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem Głos w sprawie pornografii*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.
– *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.
– *Pesymista, który nie podnosi głosu.* Ze Stanisławem Barańczakiem e-mail-em rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety" (dodatek do „Gazety Wyborczej"), czwartek, 2 września 1999.
B a r t h J., *Giles Goat-Boy or, The Revised New Syllabus*, London, Toronto, Sydney, New York 1981.
– *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
B a r t h e s R., *Sur Racine*, Paris 1963.
– *Critique et Vérité*, Paris 1966 (fragment: *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972).
– *L'Ancienne rhétorique (aide-mémoire)*, „Communications" 1970 (XVI).
– *De l'oeuvre au texte*, „La Revue d'Esthétique" 1973, nr 3 (przekład polski, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie" 1998, nr 6).
– *Essais critique*, Paris 1964.
– *La mort de l'auteur* „Manteia" 1968 (*Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2).
– *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

– *S/Z*, Paris 1970 (*S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999).
– *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
B a r t o s z y ń s k i K., *Sternizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977.
– *O fragmencie*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
– *Podmiot literacki – konstrukcje i dekonstrukcje*, [w:] *Ja, Autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996 (przedruk [w:] i d e m, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004).
– *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, [w:] i d e m, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
B a u m a n Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1992.
– *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, przekł. przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995.
– *Nad granicami anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.
– *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996.
B e a r d s l e y M. C., *The Concept of Literature*, [w:] *Literary Theory and Structure*, eds. F. Brady, J. Palmer, M. Price, New Haven and London 1973 (przekład polski: *O pojęciu literatury*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2).
– *Fiction as Representation*, „Synthese" 1981 (46).
B e a r d s l e y M. C., W i m s a t t W. K., Jr., *Złudzenie oddziaływania emocjonalnego*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa Krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983.
B e a u j o u r M., *La poétique de l'automatisme chez André Breton*, „Poétique" 1976 (25).
B e c k e t t S., *Watt*, przeł. M. Kędzierski, Bydgoszcz 1993.
B é h a r H., *O tytułach surrealistycznych*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1981.
B e l l e m i n-N o ë l J., *Jak „psychoanalizować" sen Swanna?*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4.
B e r e ś S., *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987.
– *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990.
– *Socrealistyczne przypadki Stanisława Lema*, „Puls" 1990, nr 45.
– *Fikcje Stanisława Lema*, „Odra" 1992, nr 10.
– *Historia literatury w rozmowach*, *XX–XXI wiek*, Warszawa 2002.
B e r t r a n d A., *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta i Callota*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1984.
B e t t i E., *Hermeneutics as the general methodology of the 'Geisteswissenschaften'*, [w:] *Contemporary Hermeneutics*, ed. J. Bleicher, Boston 1980.
– *The Epistemological Problem of Understanding As an Aspekt of the General Problem of Knowing*, trans. S. Noakes, [w:] *Hermeneutics: Questions and Prospects*, ed. G. Shapiro, A. Sica, Amherst 1984.
B h a b h a H., *Mimikra i ludzie. Dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie" 2008, nr 2.
B i e d r z y c k i K., *Skalpel poety*, „Znak" 1998.
B i e l e c k i M., *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*, Kraków 2004.
B i e l i k-R o b s o n A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 1998.
B i e l s k a-K r a w c z y k H., *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
B i e ń k o w s k a E., *Zobaczone, przeczytane*: *Stanisław Barańczak*, *„Chirurgiczna precyzja" (wyd. A5)*, „Zeszyty Literackie" 68, jesień 1999.
– *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.

– *Przemilczenie*, [w:] e a d e m, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002.
B i e ń k o w s k i Z., *Ćwierć wieków intymności*, Warszawa 1993.
B i ń c z y k E., *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
B l a c k m u r R. P., *Przedmowy krytyczne Henry Jamesa*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983.
B ł o ń s k i J., *Powrót intelektu: „Traktat poetycki" (1957)*, [w:] i d e m, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.
B o b r y k J., *Akty świadomości i procesy poznawcze*, Wrocław 1996,
B o c c a c c i o G., *Dekameron*, przeł. E. Boyé, Warszawa 1974.
B o c h e ń s k i T., *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Łódź 1994.
B o l e c k i W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982; wyd. II (poprawione i rozszerzone): *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni (Studium z poetyki historycznej)*, Kraków 1996.
– *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne*; *Proza Miłosza*, [w:] i d e m, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991 (przedruk [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, część 2, 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000).
– *Podmiot jako przedmiot*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2.
– *Od „postmodernizmu" do „modernizmu" (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie" 2001, nr 2.
– *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie" 2001, nr 5.
– *„Aż do końca świata". (O „Podzwonnym dla dzwonnika" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)*, „Znak" 2003, nr 12.
B o l e c k i W. (Herling-Grudziński G.), *Rozmowy w Dragonei. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki*, Warszawa 1997.
– *Rozmowy w Neapolu. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki*, Warszawa 2000.
B o n d a n e l l a P., *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 1997.
B o n n e t M., *Notice*, *Réception de l'oeuvre*, *Note sur le texte*, *Note et variantes*, [w:] A. Breton, *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris 1998.
B o o t h W., *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed., Chicago 1983.
B o r g e s J. L., *Biblioteka Babel*; *Pierre Menard, autor „Don Kichota"*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] i d e m, *Fikcje*, Warszawa 1972.
– *Kwiat Coleridge'a*; *Nathaniel Hawthorne*, przeł. Z. Chądzyńska, [w:] i d e m, *Antologia osobista*, Kraków 1974.
– *Borges i ja*; *Przypowieść o Cervantesie i Don Kichocie*, [w:] i d e m, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974.
– *Utopia człowieka zmęczonego*, [w:] *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1980.
B o r g e s J. L., F e r r a r i O., *W dialogu*, przeł. E. Nawrocka, Gliwice 2007.
B o r o w s k i J., *„Między bluźniercą a wyznawcą". Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
B o r o w s k i T., *Milczenie*; *Spotkanie z dzieckiem*; *U nas w Auschwitzu…*, [w:] i d e m, *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1981.
B o x e r S., *Falls of Tower and the Rise of Polish Poetry*, „The New York Times" 2002 (March 16).
B r a u n K., R ó ż e w i c z T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
B r o n s o n E., *The Death of Cervantes and the Life of „Don Quixote"*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
B u c z y ń s k a-G a r e w i c z H., *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981.
B u d r e c k i L., *Guwernantka i duchy*, [w:] i d e m, *Jedenaście szkiców o prozie amerykańskiej*, Warszawa 1976.

B u r a n e n L., R o y A. M. (red.), *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, New York 1999.
B u r g i n R., *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992.
– *Rozmowy z Jorge Luisem Borgesem*, przeł. M. Kłobukowski, Gdańsk 1993.
B u r k e S., *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1993.
B u r z y ń s k a A., *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1.
– *Pomiędzy strukturalizmem i poststrukturalizmem: przypadek Barthes'a*, „Ruch Literacki" 2001, nr 4.
– *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
– *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.
– *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie" 2002, z. 1/2.
C a p p e l ø r n N. J., *„Centrum Badań nad Sørenem Kierkegaardem" i nowe krytyczne wydanie dzieł Kierkegaarda: „Søren Kierkegaards Skrifter"*, przeł. A. Djakowska, [w:] *Tożsamości Kierkegaarda*, red. A. Djakowska, A. Przybysławski, A. Schiffmann, „Principia" 1999 (t. XXIII).
C a r r o l D., *Pokusa faszyzmu a kwestia literatury: sprawiedliwość, smutek i błąd polityczny (list otwarty do Jacquesa Derridy)*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11.
C a r r o l L., *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass with an Introduction and Notes*, ed. M. Gardner, Cleveland and New York 1963.
– *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972.
C a r r o l N., *Moderate Moralism*, „British Journal of Aesthetics" 1996, nr 3.
– *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge 2001.
– *Art and the Ethical Domain*, [w:] *Blackwell Companion to Aesthetics*, ed. P. Kivy, Oxford MA, 2004.
– *Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker and Livingston*, „British Journal of Aesthetics" 2006, no. 1.
– *Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań*, przeł. J. Zięba, „Teksty Drugie" 2002, z. 1/2.
C a v a n a g h C., *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, przeł. E. Kulik-Bielińska, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.
C é l i n e L. F., *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris 1955.
C e r v a n t e s S a a v e d r a M. de, *Przemyślny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A. L. Czerny, Z. Czerny, Warszawa 1955.
C h a r b o n n i e r G., *Entretiens avec Raymond Queneau*, Paris 1962.
– *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris 1967.
C h a r t i e r R., *Cztery pytania do Haydena White'a*, przeł. M. Loba, [w:] H. W h i t e, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
C h ą d z y ń s k a Z., *Posłowie*, [w:] *Opowiadania zebrane*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1975.
C h l e w i ń s k i Z. (red.), *Modele umysłu. Zbiór tekstów*, wybór, red. nauk. i wprow. Z. Chlewiński, Warszawa 1999.
C i r l o t J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
C l o s e A. J., *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge 1978.
C o l l i n i S., *Wstęp*: *Interpretacja skończona i nieskończona*, [w:] U. E c o , R. R o r t y, J. C u l l e r, Ch. B r o o k e-R o s e, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
C o n n o l y J. M., *Gadamer and the Author's Authority: A Language-Game Approach*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1986 (44), nr 2.
C o o p e r D. E., *Metaphor*, Oxford 1986.
C o r t a z a r J., *O uczuciu bycia nie całkiem*, przeł. Z. Chądzyńska, „Literatura na Świecie" 1973, nr 2.
– *Opowiadania zebrane*, przeł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999.
C o u t u r i e r M., *La Figure de l'auteur*, Paris 1995.
C r e w s F., *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4.

C r i t c h l e y S., *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*, London 1992.
C u l l e r J., *Structuralist Poetics. Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, N.Y. 1975.
– *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i wstęp. M. Głowiński, Warszawa 1977.
– *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3.
– *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4.
C u r r i e G., *An Ontology of Art*, New York 1989.
– *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.
– *Work and Text*, „Mind" 1991, vol. 100.
C u r t i u s E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, wyd. II.
C y c e r o M a r e k T u l l i u s z, *Pisma krasomówcze i polityczne*, [w:] i d e m, *Dzieła*, t. 6, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873.
– *O mówcy*, przeł. B. Awianowicz, Kęty 2010.
C z e r m i ń s k a M., *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty" 1975, z. 4 (przedruk [w:] e a d e m, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000).
– *Dwukrotnie ocalony*, „Tytuł" 1992, nr 3.
– *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, [w:] *Kryzys i przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.
– *„Punkt widzenia" jako kategoria antropologiczna i narracyjna*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
D a n e k D., *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki"*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4.
– *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980.
– *Sen (marzenie senne)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
D a n i e l e w i c z J., *Relacja: autor – podmiot liryczny w liryce greckiej*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Wrocław 1983.
D a n t o A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA 1981.
D a v i d s o n D., *Actions and Events* oraz *Intending*, [w:] *Essays on Actions and Events*, Oxford 1980.
– *Umysł materialny*, przeł. T. Baszniak; *Zwierzęta racjonalne*, przeł. C. Cieśliński, [w:] *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, wyb. i wstęp B. Stanosz, Warszawa 1992.
D a v i e s D., *Works, Texts, and Contexts: Goodman on the Literary Artwork*, „Canadian Journal of Philosophy" 1991, vol. 21, nr 3.
D ą b r o w s k i S., *Kontrteksty teoretycznoliterackie*, Wrocław 1983.
D ą m b s k a I., *O konwencjach i konwencjonalizmie*, Wrocław 1975.
D e h n e l P., *Dekonstrukcja a hermeneutyka. 1.4. O poezji Paula Celana*, [w:] *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja*, Kraków 2006.
D e K o v e n E. S., *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. M. Michalski, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2.
D e l a p e r r i è r e M., *W poszukiwaniu autora. Gry i stawki polskiej literatury współczesnej*, [w:] e a d e m, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998.
D e l e u z e G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
D e r r i d a J., *La Dissémination*, Paris 1972.
– *Struktura i geneza „Essai sur l'origine de langues"*, [w:] *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
– *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
– *Niczym szum morza w głębi muszli. Wojna Paula de Mana*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11.

– *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
– *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.
D i c k s t e i n M. (red.), *Revival of Pragmatism. New Essays on Social Thought, Law and Culture*, Durham 1998.
D j a k o w s k a A., *Marginalia*, posłowie do: S. K i e r k e g a a r d, *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierworodnego. Przez Vigiliusa Haufniensis*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1966.
– *Jestem pseudonimem*, [w:] *Tożsamości Kierkegaarda*, red. A. Djakowska, A. Przybysławski, A. Schiffmann, „Principia" 1999 (XXIII).
D o b r z y ń s k a T., *Metafora*, Wrocław 1984.
– *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa 1994.
– *Mój intymny mały świat a poetyckie sposoby konceptualizacji. Metafora*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
D o m a ń s k a E., *Wokół metahistorii*, [w:] H. W h i t e, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
D o m a ń s k a E. (red.), *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, Poznań 2002.
D o u s t e y s s i e r-K h o z e C., P l a c e-V e r g h n e s F. (red.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos tours*, Oxford, Berlin, Bruxelles, New York, Wien 2006.
D r o n g L., *Zaskakująco poprawny profesjonalista*, „Er(r)go" 2003, z. 1.
– *Od konwencjonalizmu do normatywizmu. Kilka uwag o ewolucji poglądów teoretycznoliterackich Stanleya Fisha*, „Er(r)go" 2006, z. 1.
D u m m e t t M., *Język i komunikacja*, [w:] *Filozofia języka*, wyb. i wstęp B. Stanosz, przeł. T. Szubka, Warszawa 1993.
D y b e l P., *Lacan Jacques, Les quatres concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, przy współpr. S. Borzyma, H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997.
– *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004.
D z i a d e k A., *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6.
– *Stereotypy intertekstualności*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.
E a g l e s t o n e R., *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie" 2007, nr 5.
E a t o n M. M., *Liars, Ranters, and Dramatic Speakers*, [w:] *Language and Aesthetics,* ed. R. R. Tilgham, Lawrence 1973.
E c k e r m a n n J. P., *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960.
E c o U., *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987.
E i c h e n b a u m B., *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, [w:] i d e m, *Szkice o prozie i poezji*, wyb. i przekł. L. Pszczołowska, R. Zimand, Warszawa 1973.
E l S a f f a r R., *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, NC 1975.
E l g i n C. Z., G o o d m a n N., *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis 1988.
E l i o t Th. S., *Granice krytyki literackiej*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] i d e m, *Szkice literackie*, red., wyb., przedm. i przyp. W. Chwalewik, Warszawa 1963.
– *Od Poe'a do Valéry'ego*, [w:] i d e m, *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojowska, Warszawa 1972.
– *Kraj spustoszony*, przeł. J. Niemojowski, „Poezja" 1975, nr 7–8.
– *Poezje*, wyb. i posł. M. Sprusiński, Kraków 1978.
– *The Waste Land*; *Jałowa ziemia*, przeł. Cz. Miłosz, [w:], *Poezje*, wyb. i posł. M. Sprusiński, Kraków 1978.

– *Ziemia jałowa*, przeł. A. Piotrowski, [w:] T. S. E l i o t, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988.
E p s t e i n W. (red.), *Contesting the Subject*, West Lafayette, IN 1991.
F e d e r m a n R., *Imagination as Plagiarism*, „New Literary History" 1976, nr 3.
F e l m a n D., *Mit Maurice'a Blanchot* oraz *Maurice Blanchot, pomiędzy literaturą a polityką*, z Philippe'em Mesnardem rozmawia D. Felman, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8–9.
F e l m a n S., *Henry James. Folie et interprétation*, [w:] *La folie et la chose littéraire*, Paris 1978.
F e l s k i R., *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge 1989.
F e r r a r i O., B o r g e s J. L., *W dialogu*, przeł. E. Nawrocka, Gliwice 2007.
F i a ł a E., *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991.
F i e l d i n g H., *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*, przeł. A. Bidwell, t. 1–2, Warszawa 1987.
F i n k I., *Podróż*, Londyn 1990.
F i s h S., *The Living Temple: George Herbert and Catechizing*, Berkley 1978.
– *Interpreting the „Variorum"*, [w:] i d e m, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA 1980.
– *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham and London 1989.
– *Self-consuming Artefacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Pittsburgh, PA 1994.
– *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
– *Save the World on Your Own Time*, New York 2008.
F i u t A., *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981.
– *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988.
– *Uwierzytelnić swą nieprzynależność*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
F o r s t n e r D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
F o u c a u l t M., *Kim jest Autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] M. F o u c a u l t, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
F o w l e r A., *The Selection of Literary Constructs*, „New Literary History" 1975, nr 1.
F r a n z M.-L. von, *Komentarz*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" 1978, nr 3.
F r e u d Z., *Analiza skończona i nieskończona*, [w:] Poza *zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975.
– *Czynności pomyłkowe*, [w:] i d e m, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982.
– *Psychopatologia życia codziennego. Marzenie senne* (*Psychopatologia...*, przeł. L. Jekels, H. Ivànka, przekł., uzup. i popr. W. Szewczuk; *Marzenie...*, przeł. W. Szewczuk), Warszawa 1987.
– *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
F r i e d r i c h H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
G a d a m e r H.-G., *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall"*, [w:] i d e m, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1989.
– *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
G a l e y M., (Marguerite Yourcenar), *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris 1980 (przekład: *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*, przeł. K. Dolatowska, Gdańsk 1996).
G a n g T. M., *Intention*, „Essays in Criticism" 1957, nr 7.
G a z d a G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
G a z d a G., S a l s k a A. (red.), *Jerzy Kosiński: być tu i tam. Materiały z konferencji naukowej: Jerzy Kosiński: Człowiek i dzieło na skrzyżowaniu kultur*. Łódź 8–10 maja 1995, Warszawa 1997.
G e e r t z C., *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. i wstęp Z. Pucek, Kraków 2003.
G e n e t t e G., *Figures III*, Paris 1972.

– *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
G i b b s R. W., C o l s t o n H. L. (red.), *Irony in Language and Thought: a Cognitive Science Reader*, New York 2007.
G i d e A., *L'Immoraliste*, [w:] i d e m, *Romans*, Paris 1958.
– *Immoralista*, [w:] i d e m, *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, Warszawa 1984.
G ł o w i ń s k i M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1968.
– *Parodia konstruktywna* (*O„Pornografii" Gombrowicza*); *Powieść a dziennik intymny*, [w:] i d e m, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
– *Przyboś*: *najwięcej słów*, „Teksty" 1975, nr 1.
– *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
– *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 86 (przedruk [w:] i d e m, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992).
– *Jest wielkim poetą*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.
– *Czarne sezony*, Warszawa 1998.
– *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4.
– *O konieczności nie-bycia sobą*, „Teksty Drugie" 2006, z. 1/2.
G o m u l i c k i J. W., *Dodatek krytyczny do „Wierszy" C. Norwida*, [w:] C. N o r w i d, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 2, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
G o o d w i n D., *Rhetorical criticism*, [w:] *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, ed. and comp. I. R. Makaryk, Toronto, Buffalo, London 1993.
G o r c z y ń s k a R. [Ewa Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.
G o s k H., *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie" 2008, nr 6.
G ó r s k i K., *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] i d e m, *Rozważania teoretyczne. Literatura. Muzyka. Teatr*, Lublin 1984.
G r a f f G., *How I Learned to Stop Worrying and Love Stanley*, [w:] *Postmoderne Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, ed. G. A. Olson, L. Worsham, New York 2004.
G r e e n b l a t t S., *Zraniona ściana*, przeł. Agnieszka Szwach, [w:] i d e m, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
G r i m m G., *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, München 1977 (przekład polski – fragmenty: *Recepcja a interpretacja*, przeł. K. Jachimczak, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1992).
G r y n b e r g H., *Żydowska wojna*, Warszawa 1965.
– *Prawda nieartystyczna*, Oficyna Wydawnicza „Almapress-Czeladź" 1990.
– *Dziedzictwo*, Londyn 1993.
– *A New Look at „The Painted Bird"*, „TO BE. Polish American Academic Quarterly" 1995, no 5/6.
G u m b r e c h t H. U., *Konsequenzen der Rezeptionsästhetik, oder Literaturwissenschaft als Komunikationssoziologie* „Poetica" 1975 (7), z. 3–4.
H a l b w a c h s M., *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 1969.
H a n d k e R., *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie estetyki i recepcji oddziaływania*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992.
H a r t H. L. A., *Punishment and Responsibility. Essais in the Philosophy of Law*, Oxford 1968.
H a r t m a n G., *Freud* versus *interpretator*, przeł. J. Goślicki, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
H a z a s A. R., *La novela picaresca*, Madrid 1990.

H e l l e r Á., *Los odzyskany*, przeł. J. Goszczyńska, „Gazeta Wyborcza", 29–30 maja 2004, nr 125 (4639).
H e m p o l i ń s k i M., *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.
H e r l i n g-G r u d z i ń s k i G., *Od autora*, [w:] i d e m, *Wieża i inne opowiadania*, Poznań 1988.
– *Spór o „Martwą mniszkę". Z listów do redakcji. Dyskusja redakcyjna. Gustaw Herling-Grudziński*, „W drodze" 1992, nr 6.
– *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998.
– *Drugie przyjście. Opowieść średniowieczna*, [w:] i d e m, *Opowiadania zebrane*, t. 1. Zebrał i oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1999.
– *Legenda o nawróconym pustelniku*; *Prochy*, [w:] i d e m, *Opowiadania zebrane*, t. 2. Zebrał i oprac. Z. Kudelski, t. 2, Warszawa 1999.
H e r l i n g-G r u d z i ń s k i G., B o l e c k i W., *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997.
– *Rozmowy w Neapolu*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 2000.
H e r r n s t e i n-S m i t h B., *Poetry as Fiction*, [w:] *New Directions in Literary History*, ed. R. Cohen, Baltimore 1974.
– *On the Margins of Discourse. Relation of Literature to Language*, Chicago 1979.
– *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004.
H i r s c h M., *Family Frame., Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA–London 1997.
H o b s o n M., *The Object of Art. The Theory of Ilusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge 1982.
H o l t J., *The Marginal Life of the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
H o l t z m a n A., *Holocaust w literaturze hebrajskiej*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.
H o o p s W., *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 4.
H u s s e r l E., *Badania logiczne*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2000.
H u t c h e o n L., *Defining parody*, [w:] *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, New York and London 1985.
– *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.
I n d y k M., *Obszary pragmatyki*, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.
I n g a r d e n R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
– *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
I n g e n F. van, *Die revolte des Lesers oder Rezeption versus Interpretation. Zu Fragen der Interpretation und der Rezeptionsästhetik*, „Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik" 1974 (3).
I r z y k o w s k i K., *Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, Kraków 1976.
I s e r W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkunsbedingung literarischer Prosa*, [w:] *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. R. Warning, München 1975 (przekłady: *Apelatywna struktura tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1; *Apelacyjna struktura tekstów*, przeł. W. Bialik, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wyb., oprac., wstęp H. Orłowski, Warszawa 1986; *Apelatywna struktura tekstów*, przeł. M. Kłańska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 1).
I w a s i ó w I., *Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie*, „Teksty Drugie" 1998, z. 1/2.
J a c n i a c k a M., hasło: *Drzewo Poznania*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. VI, Lublin 1985.
J a c o b i J., *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993.

J a k o b s o n R., *Magia dźwięków mowy*, przeł. M. R. Mayenowa; *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, przeł. A. Tanalska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wyb., red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
J a k o w s k a K., *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992.
J a m e s H., *Preface to volume 12 of the New York edition – 1908* (*containing: „The Aspern Papers"; „The Turn of Screw"; „The Liar"; „The Two Faces"*), http://www.henryjames.org.uk/prefaces/intro_inframe.htm; bns.
– *W kleszczach lęku*, przeł. W. Pospieszała, Poznań 1959.
J a n i o n M., *Sam w ciemni*, [w:] *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
– *Nie wiem*; *Pułapka Jamesa*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
J a n o u c h G., *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, przeł. J. Borysiak, E. Dyczek, posł. i przyp. E. Dyczek, Warszawa 1993.
J a n u s z k i e w i c z M., *Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo)*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
J a r d i n e A. A., *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca 1985.
J a r n i e w i c z J., *Wojna i nieobecność wojny w „Malowanym ptaku"*, [w:] *Jerzy Kosiński: być tu i tam. Materiały z konferencji naukowej: Jerzy Kosiński: Człowiek i dzieło na skrzyżowaniu kultur*, Łódź 8–10 maja 1995, red. A. Salska, G. Gazda, Warszawa 1997.
– *Groźny klasycyzm*, [w:] *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001.
– *Niewyplute niedopałki, czyli kłopoty z Eliotem*, „Literatura na Świecie" 2002, nr 10–11–12.
J a s i ń s k a M., *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*, Warszawa 1965.
J a w o r s k i S., *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993.
– *Krytyka genetyczna we Francji*, [w:] *Kryzys i przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.
J e d l i c k i J., *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978 (przedruk [w:] Złe *urodzenie czyli o doświadczeniu historycznym. Scripta i postscripta*, Londyn–Warszawa 1993).
J e l e ń s k i K. A., *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982.
– Wypowiedź b. t. [w:] R. G o m b r o w i c z, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*, przekł. O. Hedemann i in., tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 1993.
J e n n i n g s L. B., *Termin „groteska"*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4.
J e n n y L., *La parole singulière*, [w:] *Littérature et simulation*, Paris 1990.
J e n s W., *Pan Meister. Dialog o pewnej powieści*, przeł. B. Wścieklica, Warszawa 1963.
J u n g C. G., *Duch Merkuriusz*, [w:] *Rebis czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989.
– *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
– *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.
– *Symbole senne procesu indywiduacji. Przyczynek do poznania procesów nieświadomych przejawiających się w marzeniach sennych*, [w:] i d e m, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.
K a l i c k i R., *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980.
K a l i s z e w s k i A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.
K a s p e r s k i E., *Epitafium dla podmiotu? Przyczynek do antropologii literatury*, [w:] *Kryzys i przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.
K a y s e r W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4.
K e r b r a t-O r e c c h i o n i C., *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki 1986, z. 1.
K e r s h n e r I., *Israel's Unexpected Spin-off From a Holocaust Trial*, „The New York Times", 6 september 2007.
K e r t é s z I., *Dossier K.*, przeł. E. Sobolewska, Warszawa 2008.
K ę d z i e r s k i M., *Posłowie*, [w:] S. Beckett, *Watt*, przeł. M. Kędzierski, Bydgoszcz 1993.
K i e r k e g a a r d S., *Albo – albo. Fragment życia. Wydane przez Wiktora Eremitę*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976.

– *Przedmowy. Dla rozweselenia niektórych stanów w miarę czasu i możliwości, pióra Nicolausa Notabene*, [w:] i d e m, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świderski, Warszawa 2000.
K l a w e J. Z., *Fernando Pessoa – poeta wieloosobowy (1888–1935)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1994, z. 1–2.
K l i n k o w i t z J., *Jerzy Kosinski: An Interview*, [w:] *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, ed. J. D. Bellamy, Urbana 1974.
K ł o s i ń s k i K., rec. z: J. J a r z ę b s k i, *Gra w Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4.
K o l a A. F., S z a h a j A. (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Kraków 2007.
K o ł a k o w s k i L., *Światopogląd i życie codzienne*, Warszawa 1957.
K o m e n d z i ń s k i T., A. S z a h a j (red.), *Filozofia amerykańska dziś*, Toruń 1999.
K o n i c k a H., *Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 1–2.
K o r n h a u s e r J., *Jak czytano „Wiersze śródziemnomorskie" Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
K o r z e n i e w i c z M., *Doktryna i szarlataneria*, „Teksty Drugie" 1993, nr 1.
K o s i ń s k i J., *Notes of the Author on The Painted Bird*, New York 1965.
– *The Painted Bird*, Boston 1976.
– *Malowany ptak*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1990.
– *Wystarczy być*, przeł. J. Wroniak-Mirkowicz, Warszawa 2004.
– *Pustelnik z 69 ulicy*, przeł. R. Czarny, Warszawa 1993.
– *Przechodząc obok*, Warszawa 1994.
K o t t J., *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wyb. i ukł. T. Nyczek, Warszawa 1991.
K o w a l s k a M., *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaryk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.
K o w a l s k a-L e d e r J., *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.
K r a l l H., *Sublokatorka*, [w:] e a d e m, *Sublokatorka. Okna*, Warszawa 2008.
K r a s k o w s k a E., *Intertekstualność a przekład*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
K r a w c z y ń s k a D., *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005.
K r i s t e v a J., *Mémoire*, „L'Infini" 1983, nr 1.
K u d e l s k i Z., *Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] i d e m, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998.
– *Posłowie*, [w:] G. H e r l i n g-G r u d z i ń s k i, *Dziennik pisany nocą 1993–1996*, Warszawa 1998.
– *Gustaw Herling-Grudziński – wątek żydowski*, „Rzeczpospolita" („Rzecz o książkach"), 5 lipca 2003.
K u n z T., *„Swój do swego po swoje"?(Kilka uwag do tekstu Michała Pawła Markowskiego)*, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2.
– *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
K u ź m a E., L a l a k M. (red.), *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, Szczecin 1991.
K w i a t k o w s k i J., *Notatki o Miłoszu*, [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, część pierwsza 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000.
L a c a n J., *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.
– *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, [w:] i d e m, *Écrits*, Paris 1966.
L a C a p r a D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London 2001 (przekład I rozdz.: *Pisanie historii, pisanie traumy*, przeł. A. Rejniak-Majewska, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, Łódź 2009.
L a c h m a n n R., *Płaszczyzny pojęcia intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4.

L a c l o s P. Ch. de, *Les Liaisons dangereuses*, Paris 1961.
– *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński (Boy), przekł. uzupełnił i posłowiem opatrzył M. Siemek, Warszawa 2001.
L a l a k M. (red.), *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993.
L a l a k M., K u ź m a E. (red.), *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, Szczecin 1991.
L a n g B., *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2.
– *Nazistowskie ludobójstwo – akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
L a u e r J. M., *Invention in Rhetoric and Composition*, West Lafayette, IN 2004.
L e c e r c l e J.-J., S h u s t e r m a n R., *L'Emprise de signes. Débate sur l'expérience littéraire*, Paris 2002.
L e e B., *Le roman a éditeur. La fiction de l'éditeur dans „La Religieuse", „La Nouvelle Héloíse" et „Les Liaisons dangereuses"*, Berne 1989.
L e g e ż y ń s k a A., *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*, [w:] e a d e m, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
L e i t c h V. B., *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, New York 1992.
L e m S., *Los społeczny, czyli znaczenie dzieła*, [w:] i d e m, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968.
– *Markiz w grafie*, „Teksty" 1979, nr 1.
– *Rozważania sylwiczne*, „Odra" 1992, nr 4.
– *Apokryfy*, Kraków 1998.
L e n t r i c c h i a F., M c L a u g h l i n Th. (red.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London 1990.
L e v i P., *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007.
L e v i n S. R., *Concerning What Kind of Speach Act a Poem is*, [w:] *Pragmatics of Language and Literature*, ed. T. A. Van Dijk, North-Holland 1976 (przekład: *Jakim aktem mowy jest utwór poetycki*, przeł. S. Kumor, „Przegląd Humanistyczny" 1978, z. 1).
L e v i n s o n J. (red.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge 1998.
L e w i n J. I., *Liryka w świetle komunikacji*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3.
L i b e r a A., *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.
L i l l y P. R., Jr, *Words in Search of Victims. The Achievement of Jerzy Kosinski*, Kent, OH 1988.
L i n k H., *Die Appellstruktur der Texte und ein Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft?*, „Jahrbuch der deutschen Schiller-gesellschaft" 1973 (17).
– *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976.
„Literatura na Świecie" 2003, nr 3–4 (*Wokół Lacana*).
L i v i n g s t o n P., *From Text to Work*, [w:] *After Poststructuralizm: Interdisciplinarity and Literary Theory*, ed. N. Easterlin, B. Riebling, Evanston 1993.
L o u r e n ç o E., *„Księga niepokoju" – tekst samobójca?*, przeł. A. Kalewska, „Literatura na Świecie" 2002, nr 10–11–12.
L u c a i t e s J. L., C o n d i t C. M., C a u d i l l S. (red.), *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*, New York 1999.
L u k i a n , *Prawdziwa historia*, [w:] i d e m, *Dialogi*, t. I, przeł. K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Madyda, Wrocław 1960.
L u r k e r M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
– *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
– *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan*, przeł. A. Łukaszewicz, Warszawa 1995.
L y r a F., *William Faulkner*, Warszawa 1969.
Ł a p i ń s k i Z., *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1980 (przedruk [w:] *Poznawanie Miłosza 2*, część pierwsza 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000).
– *Miłosz „zaraz po wojnie"*, „Teksty Drugie" 2001, z. 3/4.

Ł a w s k i J., *Narracja i „Wyniszczenie". O „Spowiedzi" Calka Perechodnika*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaryk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.
Ł e b k o w s k a A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
Ł u k a s i e w i c z J., *Tęcza – próba przymierza*, [w:] i d e m, *Laur i ciało*, Warszawa 1971.
– *Traktat o poezji – „Traktat poetycki"*; *„Wiersze śródziemnomorskie" – obrzęd ofiarny*, [w:] i d e m, *Oko poematu*, Wrocław 1991.
– *Wiersz wewnątrz gazety*, „Teksty Drugie" 1991, z. 4.
– *Miłość, czyli zmysł udziału*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.
M a c k e y L., *Kierkegaard: A Kind of Poet*, Philadelphia 1971.
M a g a l a S., *John Barth*, Warszawa 1985.
M a g r i t t e R., *Questions du titre*, [w:] i d e m, *Ecrits complètes*, ed. A. Blavier, Paris 1979.
M a j a k o w s k i W., *Liryka*, oprac. i wstęp S. Pollak, A. Stern, Warszawa 1965.
– *Навек любовью ранен*, Москва 1998.
M a l a n t s c h u k G., *Wprowadzenie do „Powtórzenia"*, [w:] S. K i e r k e g a a r d, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.
M a l c z e w s k i A., *Maria. Powieść ukraińska*, wprow. H. Kurkowska, J. Ławski, Białystok 1999.
M a ł e c k i W., *„Bardzo zły substytut dla prawd absolutnych". Pragmatyzm i teoria interpretacji*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
M a r i e J.-N., *Le nom de l'auteur*, [w:] *Penser de sujet aujourd'hui*, red. E. Guibert-Sledziewski, Paris 1988.
M a r k i e w i c z H., *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, [w:] i d e m, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
– *Odmiany intertekstualności*, [w:] i d e m, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
– *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz.1, Kraków 1992.
– *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
– *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1996, nr 1.
M a r k o w s k i M. P., *Głos Pana (Go)Lema*, „Znak" 1988, nr 11.
– *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
– *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
– *Przekład jako 'simulacrum'*, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8–9.
– *Postęp?*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.
– *Ciało, które czyta, ciało, które pisze* – wstęp do: R. B a r t h e s, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999.
– *O dekonstrukcji*, [w:] i d e m, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
– *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1.
– *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie" 2001, nr 5.
– *Przed prawem*, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2.
– *Nieswój po swoje*, „Teksty Drugie" 2002, nr 4.
– *Pragmatyzm*, [w:] A. B u r z y ń s k a, M. P. M a r k o w s k i, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
M a r t i n i è r e N., *Théories de la parodie et pratique contemporaine*, [w:] *Figures du double. Du personage au texte*, Rennes 2008.
M a r t u s z e w s k a A., *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992.
M a y e n o w a M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974.
M c D o w e l l J., *Znaczenie, komunikacja i wiedza*, [w:] *Filozofia języka*, wyb. i wstęp B. Stanosz, przeł. T. Szubka, Warszawa 1993.
M c E r l o y B., *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

M c H a l e B., *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. P. Dybel, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
M e l b e r g A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
M e n a n d L. (red.), *Pragmatism: A Reader*, New York 1997.
M e r i v a l P., *Estetyka perwersji – chwyty powieści gotyckiej u Jamesa i Gombrowicza*, przeł. B. Umińska, „Literatura na Świecie" 1982, nr 1.
M e y e r - K a l k u s R., *Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie" 1998, z. 1/2.
M i c h a ł o w s k i P., *Wypisy z „Księgi piasku"*, „Literatura na Świecie" 1988, nr 12.
M i c h e l f e l d e r D. P., P a l m e r R. E. (red.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer–Derrida Encounter*, Albany 1989.
M i ł o s z Cz., *List półprywatny o poezji*, [w:] i d e m, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
– *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990.
– *Przeciwko poezji niezrozumiałej. Postscriptum*, „Teksty Drugie" 1990, nr 5/6.
– *Wiersze*, t. 1–3, Kraków 1993.
– *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury* z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem, przypisy sporządził A. Fiut, Kraków 1998.
– *Zaraz po wojnie*. *Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998.
– *Przeciw modernizmowi*, ([w:] *Czesław Miłosz w Ratuszu*. Spotkanie z Czesławem Miłoszem w Nadbałtyckim Centrum Kultury), „Tytuł" 1999, nr 2–3.
– *A Treatise on Poetry*; trans. from the Polish by the author and Robert Hass, The Ecco Press, 2001.
– *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.
– *Druga przestrzeń*, Kraków 2002.
M i t c h e l l W. J. Th. (red.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago 1985.
M i t o s e k Z., *Intertekstualność*; *Krytyka genetyczna*, [w:] e a d e m, *Teorie badań literackich*, wyd. III rozszerzone, Warszawa 1995.
M i t t e r e r J., *Tamta strona filozofii. Przeciwko dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukaszewicz, Warszawa 1996.
M o k r z y c k i E., *Tak zwany mocny program a socjologia wiedzy*, [w:] *Racjonalność współczesności*, red. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki, M. J. Siemek, Warszawa 1992.
M o l d e n h a u e r J. J., *Unity of Theme and Structure of The Wild Palms*, [w:] *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, ed. Frederick J. Hoffman, O. W. Vickery, Michigan 1960.
M o n t e s q u i e u Ch.-L. d e S e c o n d a t, *Listy perskie*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979.
M o r a n M. G., B a l l i f M. (red.), *Twentieth-Century Rhetorics and Rhetoricians. Critical Studies and Sources*, Westport 2000.
M o r a w i e c A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000.
– *„…W tym pięknym obozie koncentracyjnym" (Bildungsroman Imre Kertésza)*, „Akcent" 2002, nr 4.
M o r a w s k i S., *Czy zmierzch estetyki?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987.
– *O zdradliwej swobodzie interpretacji*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.
M o r r i s o n T., *Niewypowiedziane niewypowiadalne: afroamerykańska obecność w amerykańskiej literaturze*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia*. *Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004.
M u e c k e D. C., *Ironia: Podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1.
M ü l l e r B., *Parody: Dimension and Perspectives*, Amsterdam–Atlanta 1997.
M u r d o c h I., *Czarny książę*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1977.
– *Spotkanie z Iris Murdoch*, „Literatura na Świecie" 1975, nr 3.
N a b o k o v V., *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, b. m. w. (Da Capo) 1997.

N a s i ł o w s k a A., *Nietrwałość*, „Res Publica" 1988, nr 7.
N e h a m a s A., *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal*, „Critical Inquiry" 8/1981.
– *Writer, Text, Work, Autor*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
– *Logics of Interpretation. The Persistence of Pluralism*, [w:] i d e m, *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca 2002.
N e i l e C. S., *Poetry after Auschwitz: Emotion and Culture in Fictional Representation of the Holocaust*, „Innovation: The European Journal of Social Science" 1997, nr 4.
N i e t z s c h e F., *Ecce Homo. Jak się staje – Kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa 1989.
– *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1990.
– *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (Studia i Fragmenty)*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1993.
– *Zdania i myśli różne*, [w:] *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyludzkie, część druga)*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1994.
N i e u k e r k e n A. van, *Dwa modernizmy i ich wpływ na poezję nowoczesną (czym różnią się Norwid, Eliot, Auden i Miłosz od francuskiego postsymbolizmu?)*; *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] i d e m, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.
N o r r i s Ch., *Postscript*, [w:] i d e m, *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, New York 1988.
– *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2000.
– *Nowoczesność/ponowoczesność – punkty interwencji. Z Christopherem Norrisem rozmawia Tetsuji Yamamoto*, „Nowa Krytyka" 2003, nr 13.
N o r w i d C., *Vade–mecum*, [w:] *Dzieła zebrane*. *Wiersze*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
– *Rzecz o wolności słowa*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
N o w a k o w s k a N., *Niewystarczalność teorii semantycznych i pragmatycznych w interpretacji metafory*, [w:] *Studia o tropach.* I, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1988.
N u s s b a u m M., *Czytać, aby żyć*, przeł. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2.
– *„Faint with Secret Knowledge": Love and Vision in Murdoch's „The Black Prince"*, „Poetics Today" 2004, nr 4.
N y c z R., *Tekstowy świat*. *Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
– *Literaturologia. Spojrzenie wstecz na dzieje nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej w Polsce*; *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
– *Zatargi graniczne*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.
– *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie" 1998, z. 3.
– *Wyrażanie niewyrażalnego w literaturze nowoczesnej*; *„Zamknięty odprysk świata". O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] i d e m, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
– *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i satusie dyskursu literaturoznawczego*; *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.
N y c z e k T., *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.
– *22 razy Szymborska*, Poznań 1997.
O h m a n n R., *Literature as Act*, [w:] *Approaches to Poetics*, ed. S. Chatman, New York–London 1973.
– *Speech Acts and the Definition of Literature*, „Philosophy and Rhetoric" 1971 (4), nr 1 (przekład polski: R. O h m a n n, *Literatura jako akt* oraz *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2).

– *Speech, Action, and Style*, [w:] *Literary Style*: *A Symposium*, ed. S. Chatman, New York 1971 (przekład polski: *Mowa, działanie, styl*, przeł. K. Rosner, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977).

O k o p i e ń-S ł a w i ń s k a A., *Sny i poetyka*, „Teksty" 1973, nr 2 (zeszyt tematyczny – *Sen mara*).

– *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Kraków 1998.

O l e j n i c z a k J., *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.

O l s o n G. A., *Fish Tales: A Conversation with „The Contemporary Sophist"*, [w:] G. A. O l s o n, *Justifying Belief. Stanley Fish and the Work of Rhetoric*, Albany 2002.

O n g W. J., *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1.

O z i c k C., *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2.

P a l m e r R. E., *Hermeneutics: Interpretations Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer,* Evanston 1969.

– *Manifest hermeneutyczny. (Fragmenty)*, przeł. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1.

P a r i a s V., *Heidegger i narodowy socjalizm*, przeł. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1977.

P a r k i n s o n E. J., *„The Turne of the Screw". A History of Its Critical Interpretations. 1898–1979*, http://turnofthescrew.com/).

P a w e l e c D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.

P a w ł o w s k i T., *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Wrocław 1977.

P a z O., *Nieznany samemu sobie*, przeł. W. Korcz, „Literatura na Świecie" 1975, nr 2.

P e r e c h o d n i k C., *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, oprac., posł., przyp. D. Engel, wydanie na podst. rękopisu, Warszawa 2004.

P f i s t e r M., *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4.

P i c a r d R., *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1965 (przekład polski – fragmenty: *Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo?*, przeł. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974).

P i e t r y c h K., *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.

– *O wierszach śródziemnomorskich Aleksandra Wata*, Warszawa 1999.

P i s a r k o w a K., *Język według Junga. O czytaniu intencji*, Kraków 1994.

P l a t o n , *Protagoras*; *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.

P l a u t F., S a m u e l s A., S h o t e r B., *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, 1994 (b.m.w.)

P l e s s n e r H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. A. Zwolińska, Z. Nerczyk, Kęty 2004.

P ł u c i e n n i k J., *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto...*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

– *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002.

P o d r a z a-K w i a t k o w s k a M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Warszawa 1985.

P o d s i a d A., W i ę c k o w s k i Z. (oprac.), *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską,* oprac. wprow. A. Podsiad, Warszawa 1985.

P o e E. A., *Filozofia kompozycji*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 5.

P o s n e r M. J., *Uwaga. Mechanizmy świadomości*, przeł. A. Dembińska, [w:] *Modele umysłu. Zbiór tekstów*, wyb., red. nauk. i wprow. Z. Chlewiński, Warszawa 1999.

P o t ę p a M., *Przełom w hermeneutyce – F. D. Schleiermacher*, [w:] *Oblicza hermeneutyki*, red. A. Przyłębski, Poznań 1995.

P r a t t M. L., *Ideology and Speech-Act Theory*, „Poetics Today" 1976, nr 1.

P r s t o j e v i c A., *Sens et sous-détermination, entretien avec Ronald Shusterman*, http://vox-poetica.org/entretien/shusterman.htm.

P u ê c h J.-B., *l'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Paris 1982.
– *Du vivant de l'auteur*, „Poétique" 1985, nr 63.
R a b a u S., *Lire contre l'auteur: synthèse (notes)*, http://www.fabula.org/atelier.php?/Lecture contrauctoriale
Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim, zebr. i oprac. J. Illg, Katowice 1993.
R i c o e u r P., *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Paris 1965 (przekład polski: *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2008).
– *Czas i opowieść*, t. 3; *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
– *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. nauk. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.
R i f f a t e r r e M., *Wiersz jako przedstawienie: Odczytanie wiersza Victora Hugo*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki" 1989.
R o r t y R., *Philosophy without Principles*, [w:] *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1985.
– *Kariera pragmatysty*, [w:] U. E c o i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
– *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
– *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, przeł. D. Abriszewska, przekł. przejrzał A. Szahaj, „Teksty Drugie" 2002, nr 1/2.
R o u s s e a u J. J., *Wyznania*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1956.
– *Nowa Heloiza*, przeł. E. Rzadkowska, Wrocław 1962.
Rozmowy z Tuwimem, wyb. i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994.
R u s i n e k M., *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.
R u s k i n J., *The Stone of Venice*, [w:] *The Works of John Ruskin*, vol. XI, eds. E. T. Cook, A. Wedderburn, London 1904.
R u s s e l Ch., *Cindy Herman, neogotycyzm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennik, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
R y a n M.–L., *Toward a Competence Theory of Genre*, „Poetics" 1979, nr 2.
R y l e G., *Czym jest umysł*, przeł. W. Marciszewski, Warszawa 1970.
S a i d E. W., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
S a m u e l s A., S h o t e r B., P l a u t F., *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, 1994 (b.m.w.)
S a n g s u e D., *La parodie*, Paris 1999.
– *La Relation parodique*, Paris 2007.
S a w i c k i S., *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] i d e m, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1983.
– *O sytuacji w metodologii badań literackich*, „Ruch Literacki" 1993, nr 6.
S c h l e g e l F., *Fragmenty z „Lyceum"*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.
S c h ü t z A., *Don Kichot i problem rzeczywistości*, przeł. D. Lachowska, „Literatura na Świecie" 1985, nr 2.
S c o t t W., *Prefaces to the Waverley Novels*, Lincoln 1987.
S h e r i n g h a m M., *Genèse(s) de la parole poétique: lecture de „Carnet" (1924) d'André Breton*, „Pleine Marge" 1990, no 11.
S h u s t e r m a n R., *Beneath Interpretation. Against Hermeneutic Holism*, „The Monist" 1990 (73), nr 2.
– *Pragmatism and Interpretation*, [w:] i d e m, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, UK and Cambridge USA 1992.
– *Beneath Interpretation*, [w:] *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, ed. D. R. Hiley, J. F. Bohman, R. Shusterman, Ithaca and London 1991 (przekład polski: *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Chmielewski, [w:] i d e m, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998).
– *Piękna sztuka rapowania*, przeł. A. Chmielewski, [w:] *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wrocław 1998.

– *Sztuka w akcji, sztuka prowokacji. Goodman, rap, pragmatyzm (Mix Nowej Rzeczywistości)*, [w:] i d e m, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, red. K. Wilkoszewska, przeł. A. Mitek, Kraków 2005.
– *Od literatury do somaestetyki. Z Richardem Shustermanem rozmawia Wojciech Małecki*, oprac. i przekł. tekstu W. Małecki, „Teksty Drugie" 2009, nr 6.
S i e d l e c k a J., *Czarny ptasior*, Warszawa 1994.
S k r e n d o A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
S k w a r c z y ń s k a S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954.
S l a t o f f W. K., *Quest for Failure. A Study of William Faulkner*, Ithaca 1960.
S l o a n J. P., *Jerzy Kosiński. Biografia*, przeł. E. Kulik-Bielińska, Warszawa 1996.
S l o a n Th. O., *Hermeneutics: The Interpreter's House Revisited*, „The Quarterly Journal of Speech" 1971, nr 1.
S l ø k J., *O pojęciu powtórzenia"*, [w:] S. K i e r k e g a a r d, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.
S ł a w i ń s k i J., *Sprawa Gombrowicza*, „Nurt" 1977, z. 2 (przedruk [w:] *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. III: *Teksty i teksty*, Kraków 2000).
– *Bez przydziału (I)*, „Teksty Drugie" 1998, nr 6.
– *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*, [w:] *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Wrocław 1987.
– *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie" 1995, nr 5 (przedruk [w:] *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000).
S o b e c z k o T., *Groteskowe ptaszysko*, „Więź" 1989, nr 11/12.
S o b o l e w s k a A., *„Poczekalnia sądu ostatecznego". Sen w poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
S o i n M., *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*, Wrocław 2001.
S o r r e n t i n o G., *Bigos totalny* (fragment), przeł. J. Kozak, „Literatura na Świecie" 1984, nr 9.
S o w i n s k i G. (red.), *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. G. Sowiński, Kraków 1993.
S p e r b e r D., W i l s o n D., *Implicatures and style: Poetic effects*; *Literalness and metaphor*; *Echoic utterances and irony*, [w:] *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford 1986 (przekład polski – fragment: *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1986, z.1).
S p r u s i ń s k i M., *Posłowie. Poeta wielkiego czasu*, [w:] T. S. E l i o t, *Poezje*, wyb. i posł. M. Sprusiński, Kraków 1978.
S t a r o b i n s k i J., *Nowa Heloiza*; *Powieściowa odmienność*, [w:] i d e m, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000.
S t e c k e r R., *Apparent, Implied, and Postulated Authors*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT– London 2002.
S t e i n e r G., *Obecności*; *Wtórne miasto*, [w:] i d e m, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
S t e i n l a u f M. C., *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001.
S t e r n a-W a c h o w i a k S., *Prywatny epos Pesaha Starka ze Stryja*, „Tytuł" 1992, nr 3.
S t i e r l e K., *Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?*, „Poetica" 1975 (7), z. 3–4.
S t r ó ż e w s k i W., *Dialektyka procesu twórczego: problematyka przeciwieństw*, [w:] *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
S w a t-P a w l i c k a M., *Z inkubatora systemu. Casus muzułmana w systemie koncentracyjnym*, „Teksty Drugie" 2004, z. 5.
S w i g g a r t P., *The Art of Faulkner's Novels*, Austin 1963.
S z a h a j A., *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 1996.

– *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.
– *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tekście, czego by pierwej nie było w kontekście*, „Teksty Drugie" 1998, z. 4.
– *Jednostka czy wspólnota. Spór liberałów z komunitarystami a „sprawa polska"*, Warszawa 2000.
– *Zniewalająca moc kultury*, [w:] S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
S z a h a j A., K o m e n d z i ń s k i T. (red.), *Filozofia amerykańska dziś*, Toruń 1999.
S z a h a j A., K o l a A. F., (red.), *Filozofia i etyka interpretacji*, Kraków 2007.
S z a j n e r t D., *Kukułcze jajo z myśli przodków ? O „Noli me tangere" Urszuli Kozioł*, Łódź 1995.
S z e w c P., *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Stryjkowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991.
– *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002.
S z k ł o w s k i W., *Narodziny nowej powieści*, [w:] i d e m, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, t. 1, Warszawa 1964.
– *Angielska powieść klasyczna*, [w:] i d e m, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, t. 2, Warszawa 1964.
– *Jak jest zrobiony „Don Kichote"*, przeł. A. Wołodźko, [w:] *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971.
– *ZOO albo listy nie o miłości*, przeł. M. B. Jagiełło, „Literatura na Świecie" 1986, nr 8.
– *Rozanow*, przeł. H. Chłystowski, „Literatura na Świecie" 1986, nr 8.
– *Как я пишу*, [w:] i d e m, *Гамбурский счёт. Статьии – Воспоминания – Эссэ*, t. 1, Москва 1990.
– *Заметки о прозе русских классиков*, Москва 1995.
S z y m a ń s k i W. P., *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981.
S z y m b o r s k a W., *Wielka liczba*, Warszawa 1976.
– *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.
S z y m c z y k-K l u s z c z y ń s k a G., *Proemat czyli wstęp wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny" 1984, nr 7/8.
– *Kino alchemiczne Antonina Artaud*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1990, z. 1.
– *Bambocjada nadrealistyczna (Aloysius Bertrand i Robert Desnos)*, „Przegląd Humanistyczny" 1997, nr 11.
S z y m u r a J., *Język, mowa, prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L. Austina*, Warszawa 1982.
Ś n i e ż k o D. (red.), *Ja, Autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
Ś w i d e r s k i B., *Postawić na „Powtórzenie"*, [w:] S. K i e r k e g a a r d, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.
– *Kierkegaard jako powieściopisarz*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2.
Ś w i e r c z y ń s k a D., *Polski pseudonim literacki*, Warszawa1983.
Ś w i e r k o c k i M., *Człowiek telewizyjny: media i rzeczywistość w „Wystarczy być"*, [w:] *Jerzy Kosiński: Być tu i tam*, red. A. Salska, G. Gazda, Warszawa 1998.
T a b u c c h i A., *Kufer pełen ludzi*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie" 2002, nr 10–11–12.
T a m é n M., *The Matter of the Facts*, Stanford 2004.
T a n n e r T., *Co jest faktem?*, przeł. B. Budzianowska, „Literatura na Świecie" 1980, nr 4.
T a y l o r Ch., *Zwrot ekspresywistyczny*, [w:] i d e m, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik Robson, Warszawa 2001.
T a y l o r M. C., *Kierkegaard's Pseudonimous Authorship. A Study of Time and the Self*, Princeton–New York 1975.
T e i c h o l z T. (red.), *Conversation with Jerzy Kosinski*, Jackson, MI 1993.
„Teksty Drugie" 1998, nr 1–2 (*Powrót psychoanalizy*).
„Text" 2004, nr 35/36 – numer tematyczny: *Ironie / parodie 1: réflexions théoriques*.
T i s c h n e r Ł., *Traktat poetycki*, [w:] i d e m, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.
T o e p l i t z K., *Nad Kierkegaardem i egzystencjalizmem*, [wstęp do:] S. K i e r k e g a a r d, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988.

T o k a r s k a-B a k i r J., *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.
– *Syn marnotrawny, dziesięć lat później*, „Teksty Drugie" 2005, nr 4.
– *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.
T o l h u r s t W. E., *On What A Text Is and How It Means*, „The British Journal of Aesthetics" 1979 (19), nr 1.
T o m a s i k W., *Intertekstualność i tendencja*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
– *Teoria aktów mowy a literatura.* (*Od etiolacji do ideologii szczerości*), [w:] *Po strukturalizmie.Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.
T o r u ń c z y k B., *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.
T r e u g u t t S., *Sny z premedytacją*, „Teksty" 1973, nr 2.
U l i c k a D., *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
U n a m u n o M. de, *Konkluzja. Don Kichote i tragikomedia współczesnej Europy*, [w:] i d e m, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków 1984.
U n t e r m a n A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994.
V a l é r y P., *Œuvres*, t. I, Paris 1957.
V a t t i m o G., *Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*, Stanford 1997.
– *Etyka komunikacji czy etyka interpretacji*, [w:] i d e m, *Społeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.
V e n c l o v a T., *Aleksander Wat, obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997.
– *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 65, zima 1999.
V e n d l e r H., *A Lament in Three Voices*, „The New York Review of Books", May 2001.
V e y n e P., *Ostatni Foucault i jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1988, nr 6.
V i c e S., *The Holocaust „From Below": Literary Child's-Eye Views*, [w:] *The Legacy of the Holocaust: Children of the Holocaust*, red. W. Witalisz, Z. Mazur, F. M. König, A. Krammer, H. Brod, Kraków 2002.
W a l k e r Ch., *Feminist Literary Criticism and the Author*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
W a l t o n K. L., *Style and the Products and Processes of Art*, [w:] *The Koncept of Style*, ed. B. Lang, Philadelphia 1979.
– *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary?*, przeł. P. Mróz, [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984.
–*Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge 1990.
W a t A., *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 2.
– *Metamorfozy futuryzmu*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 3.
– *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990.
– *Mój wiek. Pamiętnik mówiony.* Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, t. 1–2, Warszawa 1990.
– *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992.
– *Narodziny poety*, „Tygiel Kultury" 1998, nr 11–12.
– *Dziennik bez samogłosek*, wydanie zmienione, oprac., przyp., indeks K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001.
W a t t I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1975.
W e s t p h a l M., *Kierkegaard and the Anxiety of Authorship*, [w:] *The Death and Resurrection of the Author*, ed. W. Irwin, Westport, CT–London 2002.
W ę g r z y n i a k o w a A., *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice (b.d.w.).
W h i t e H., *Brzemię historii*, przeł. Ewa Domańska, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska; *Odpowiedź na cztery pytania profesora Chartiera*, przeł. M. Wilczyński, [w:] i d e m, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

W i ę c ł a w M., *Jak być dobrym relatywistą? (na marginesie późnej twórczości Paula K. Feyerabenda)*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne" 2005 (17).

W i l l e n G. (red.), *A Casebook on Henry James „The Turn of the Screw"*, New York 1960.

W i t k i e w i c z S. I., *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebr. i oprac. J. Degler, Warszawa 1976.

W i t t g e n s t e i n L., *Niebieski i brązowy zeszyt. Szkice do dociekań filozoficznych*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Warszawa 1998.

W o d z i ń s k i C., *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994.

W o j d a D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

W r e e n M., *Once is not Enough*, „British Journal of Aesthetics" 1990, nr 30.

W r ó b e l S., *Odkrycie nieświadomości czy destrukcja Kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego*, Wrocław 1997.

W y k a K., *Obrona van Meegerena*, [w:] i d e m, *Wędrując po tematach. Muzy*, t. 3, Kraków 1971.

Z a l e s k i M., *O „Traktacie poetyckim" Czesława Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. nauk. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.

Z a w o r s k a H. (oprac.), *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, Warszawa 1983.

Z e n i t h R., *Dramat i sen Bernarda Pessoi*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie" 2002, nr 10–11–12.

Z i e m b a K. [głos w dyskusji], *„Ohyda, i zgroza, i ból"*; *Flora i Miles (dyskusja przeprowadzona 25 stycznia 1981 roku, autoryzowana w roku 1983)* z udziałem M. Janion, E. Graczyk, S. Chwina, Z. Majchrowskiego, S. Rośka i K. Ziemby, [w:] *Dzieci*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, t. II, Gdańsk 1988.

Z i o m e k J., *Parodia jako problem retoryki*; *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] i d e m, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

Ž i ž e k S., *Wzniosły przedmiot ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001.

Ż m i g r o d z k a M., *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, nr 1.

Ż y g u l s k i Z., *Schelmenroman*, przekł. J. Jabłkowska, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

Indeks rzeczowy

antyintencjonizm, 5, 6, 8,13, 16, 18,19, 32, 45, 61, 62, 63, 80, 83, 85, 91, 95, 104, 114, 122, 126, 128, 129, 168, 189, 212, 401
aparat prefacjalny, 207, 229, 235, 236, 278, 282, 291, 292, 319, 320, 325, 338
autokomentarz, 10, 56, 90, 114–116, 151, 155, 168–171, 173, 188, 190, 192–193, 199–201, 202–204, 207, 209–210, 235–237, 344, 380, 391–394, 404, 410, 421
autor, *passim*
błąd intencyjności, 5, 6, 13–14, 16, 18, 20, 38, 97, 211
dzieło a tekst, 146–191
dzieło-wypowiedź, 121, 146–147, 168
etyka interpretacji, 12, 28, 29, 31, 58, 64, 71, 139, 143, 145, 421–432
gra językowa, 88, 115, 146, 147, 421, 430, 432
Humpty'ego-Dumpty'ego teoria języka, 25–26, 33, 95, 123
idiokultura, 146–147, 156, 189, 203, 214, 404, 429
intencja
– a cel, 29, 44, 45, 54, 85–86, 104, 105, 115, 118, 119, 131
– a motyw, 14, 16, 19, 114, 296, 338, 413
– a plan, 14, 109, 117–118, 131
– aktualna, 10, 87–88, 91, 121, 126, 146, 335
– autora, 8, 12, 19, 24, 29, 30, 33, 41, 42, 58, 63, 80, 82, 86, 91, 94, 95, 128, 130, 143, 238, 335
– czytelnika, 8, 20,74, 80, 81, 130–134
– dzieła, 28, 121
– hipotetyczna, 92–94, 104, 121, 123, 167
– jako pojęcie filozoficzne, 24, 39, 84, 134
– jako stan mentalny, 13, 16, 17, 29, 30, 43, 82, 114, 126
– kategorialna, 9, 10, 63, 95–99,104, 105, 109, 110, 114, 118, 121, 128, 129, 146, 167, 168, 169, 172, 189, 190, 191, 193, 212, 215, 219, 220, 232, 233, 238, 243, 245, 253, 257, 271, 273, 294, 296, 335, 338, 347, 381, 390, 404
– nieświadoma, 61, 82,109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116
– rzeczywista, 16, 30, 72, 92, 93, 94, 96, 104, 116
– semantyczna, 16, 63, 74, 94, 95,104, 109, 114, 121, 129,168, 169, 209, 212, ,219, 238, 245, 253, 257, 328, 404
– świadoma, 61, 82, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 201, 210
– tekstu, 41, 49–50, 91, 94, 111, 126
– wirtualna, 10, 85,, 86, 87–88, 89, 90–91, 93, 94, 96, 121, 132, 150, 152, 169, 191, 335
intencjonalność, 21, 24, 26, 39, 41, 56, 61, 62, 84,109, 117, 147, 201
intencjonizm, 6, 8, 12, 28, 32, 63, 80, 83, 122
– hipotetyczny, 60, 92–94, 121, 167
– rzeczywisty, 30, 92, 121
– skrajny, 62, 68, 91,121
– umiarkowany, 32, 121
inwencja, 64, 71, 124, 134, 170, 189, 215, 262, 424–432
paratekst, 10, 89, 95, 96, 203–210, 210–421 (*passim*)
– aktorialny, 283, 284, 306, 312, 332, 203, 312
– allograficzny, 204, 210, 227, 243, 257, 270, 278, 280, 283, 284, 294, 298, 308, 312, 316, 321, 322, 334, 404
– auktorialny, autograficzny (autorski), 56, 204, 234–235, 236, 237, 238, 240, 257, 270, 278, 280, 283, 284, 285, 292, 294, 298, 306, 308, 312, 323, 325, 332, 334, 336, 344, 404
– epitekst, 204, 254, 277, 279, 296, 352, 380, 392
– perytekst, 204, 212, 215, 218, 226, 234–235, 236, 277, 279, 285, 298, 336, 392, 393, 325, 334, 395
podmiot, 18, 27, 86, 112, 116, 125–129, 136, 144, 147
rozumienie, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 32, 41, 64, 70, 71, 77, 88, 91, 101, 120, 123, 124, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 156, 167, 173, 174, 183, 208, 210, 254, 262
znaczenie
– autorskie, 18, 22, 28, 30, 33, 80, 82, 85, 86, 91, 93, 150, 204, 395
– dzieła, 28, 68, 114, 121, 147, 148–191, 392, 393
– tekstu, 17, 22, 24, 25, 26, 28, 33, 49, 65, 76, 77, 82, 85, 91, 148–191

Indeks nazwisk

Abramowicz Maciej, 330, 459
Abramowska Janina, 54, 442
Abrams Meyer Howard, 62, 442
Abrioux Marielle, 229, 439,
Abriszewska Danuta, 423, 458
Abriszewski Krzysztof, 73, 424, 444
Adorno Teodor W. (właśc. Wiesenground Teodor Ludwig), 110, 218, 439, 442
Agamben Giorgio, 354, 366, 442
Aguirre Manuel, 365, 442
Akakia-Viala (właśc. Allévy Marie-Antoinette), 283,
Alain (właśc. Chartier Émile-Auguste), 283, 284
Alexandrian Sarane, 176, 442
Allamand Carole, 202, 439
Alleman Beda, 52, 442
Allen John Jay, 151, 442
Altieri Charles, 34, 85, 423, 442
Ambroży Paulina, 139, 442
Andronikow Iraklij, 342
Andrzejewski Jerzy, 214, 222
Ankersmit Frank, 139, 389, 442
Anscombe G. Elisabeth M., 32, 87, 435
Apulejusz z Madaury, 287, 442
Aragon Louis, 338, 403
Arendt Hannah, 420
Aronberg Lavin Marylin, 414
Artaud Antonin, 130
Arystofanes, 352
Arystoteles, 286, 287, 288, 442
Attridge Derek, 68, 135, 138, 147, 427, 442
Auerbach Erich, 150,151, 442
Austin John Langshaw B., 29, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 114, 206, 442
Awianowicz Bartosz, 288, 439

Bachórz Józef, 176, 229, 440
Bachtin Michał, 92, 208, 220, 291, 292, 332, 443
Baczyński Krzysztof Kamil, 260
Badel P.-Y., 290, 439
Bakuła Bogusław, 236, 384, 443
Balbierz Jan, 294, 456
Balbus Stanisław, 55, 56, 118, 157, 291, 443, 450
Balcerzan Edward, 45–48, 51, 53, 56, 85, 92, 159, 169, 221, 395, 439, 440, 443
Ballif Michelle, 9, 443
Balzac Honoré de, 221, 232, 238
Banasiak Bogdan, 149, 212, 443
Baran Bogdan, 17, 20, 202, 214, 449
Baranowska Małgorzata, 176, 443
Barańczak Stanisław, 95, 157, 191–200, 159, 160, 161, 404, 443
Barth John, 150, 310–311
Barthes Rolland, 32, 43, 51–53, 54, 93, 104, 288, 289, 366, 367, 425, 426, 439, 443
Bartoszyński Kazimierz, 43, 63, 149, 331, 444
Basiuk Tomasz, 386
Baszniak Tadeusz, 88, 109, 438, 447
Bataille Nicolas, 283
Bataille Georges, 321
Batko Zbigniew, 387, 458
Bator Joanna, 112, 463
Bauman Janina, 353, 423, 444
Bauman Zygmunt, 51, 353, 423, 444
Beardsley Monroe C., 7, 13, 16, 21, 36, 57, 223
Beaujour Michel, 110, 442
Beckett Samuel, 240–242, 444
Bédier Joseph, 288–289
Béhar Henri, 98, 218,223, 444
Bellamy Joe David, 385, 453
Bellemin-Noël Jean, 176, 444
Benstock Shari, 243, 439
Benveniste Émile, 278
Berent Wacław, 179, 222, 457
Bereś Stanisław, 154, 394, 396, 398–399, 403, 404, 444
Bernanos Georges, 237
Bernatowicz Feliks, 237
Bertrand Aloysius (właśc. Bertrand Jacques-Louis-Napoléon), 319–324, 444
Betti Emilio, 23
Bhabha Homi, 355, 444
Bialik Włodzimierz, 41, 451
Białoszewski Miron, 220, 226–227
Bidwell Anna, 326, 449
Biedrzycki Krzysztof, 193, 197, 444

Bielecki Marian, 89, 444
Bielik-Robson Agata, 429, 444
Bielska-Krawczyk Hanna, 409, 444
Biely Andriej (właśc. Bugajew Boris), 341
Bieńkowska Ewa, 192, 193, 420, 444
Bieńkowski Ludomir, 165, 451
Bieńkowski Zbigniew, 370, 445
Bieroń Tomasz, 48, 65, 91, 126, 429, 435
Binczek Natalie, 204, 439
Bińczyk Ewa, 72–73, 445
Biskupski Krzysztof, 6, 23, 105, 436, 445
Blackmur Richard P., 105, 106, 445
Blake William, 30, 429
Blanchot Maurice, 61, 63, 344, 392
Blavier André, 98, 455
Bleicher Joseph, 23, 444
Błońska Wanda, 52, 443
Błoński Jan, 255, 268, 445
Bobecki Wojciech, 177, 458, 459
Bobryk Jerzy, 85, 445
Boccaccio Giovanni, 290
Bocheński Tomasz, 334–335, 445
Bogatyriew Piotr, 341
Bogdanowska Monika, 335, 439
Bogucki Konstanty, 287, 454
Böhm Rudolf, 229, 439
Bohman James F., 80, 459
Böhnke Alexander, 204
Bolecki Włodzimierz, 53, 89, 90, 117, 120, 127–128, 149, 170, 215, 274–276, 335, 393, 395, 402, 403, 404, 405–406, 410–411, 418–420, 441, 442, 444, 448, 451, 453, 458, 460, 462
Bondanella Peter, 48, 309, 445
Bonnet Marguerite, 110, 445
Booth Wayne, 93, 103, 445
Borges Jorge Luis, 148–156, 168, 237, 282, 396, 400, 401, 403, 404, 431, 445
Borowski Andrzej, 153, 286, 439
Borowski Jarosław, 172, 445
Borowski Tadeusz, 372, 387, 445
Borradori Giovanna, 48, 435
Bortnowska Halina, 373
Borysiak Janusz, 394, 452
Borzym Stanisław, 112, 448
Boulenger Jacques, 288
Boxer Sarah, 164, 445
Boyé Edward, 445, 459
Bradbury Ray, 221
Brady Frank, 35, 36, 444
Braun Kazimierz, 402, 445
Breton André, 110, 111, 223
Brod Harry, 361, 462
Brodski Josif, 404
Brodzka Alina, 176, 443
Bronson Eric, 151, 445
Brooke-Rose Christine, 49, 91, 446
Brown Thomas sir, 229
Brożek Mieczysław, 287
Brugnot Jean-Baptiste-Charles, 324
Brzozowski Jacek, 217–218, 439
Brzozowski Stanisław, 152
Buczyńska-Garewicz Hanna, 20, 35, 38, 438, 445
Budrecki Lech, 106, 445
Budzianowska Barbara, 310, 461
Buranen Lise, 55, 446
Burgin Richard, 155, 396, 400, 401, 446
Burke Seán, 34, 43, 62, 64
Burns Robert, 222
Burzyńska Anna, 7, 11, 13, 43, 53, 63, 64, 113, 424, 425, 427, 428, 434, 438, 446, 455
Butler Augustin de
Byron George Gordon, 231

Calle-Gruber Mireille, 439, 442
Callen Donald M., 13, 434
Callot Jacques, 323
Camus Albert, 221, 233
Capote Truman, 398
Cappelørn Niels Jørgen, 318, 446
Carrol David, 61–62, 446
Carrol Lewis, 25, 124, 446
Carrol Noël, 37, 93, 128, 131, 132, 207, 423, 434, 446
Cascardi Anthony J., 423, 442
Caudill Sally, 8, 454
Cavanagh Clare, 192, 193, 197, 446
Cayuela Anne, 204, 439
Celan Paul, 19, 63, 222
Céline Louis Ferdinand, 402, 446
Cendrowska Grażyna, 36, 59, 444, 456
Cervantes Saavedra Miguel de, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 282, 325, 331, 446
Chagall Marc, 341
Chambers Ross, 205, 439
Charbonnier Georges, 155, 396, 446
Chariton z Afrodyzji, 287
Chartier Roger, 139, 446
Chatman Seymour, 36, 37, 457

Chądzyńska Zofia, 110, 150, 154, 238, 445, 446
Chełstowski Bogdan, 85, 459
Chlebnikow Wielimir (właśc. Chlebnikow Wiktor), 118, 338, 340, 341
Chlewiński Zdzisław, 114, 434, 438, 446, 458
Chłystowski Henryk, 341, 461
Chmielewska Katarzyna, 356, 453, 455
Chmielewski Adam, 80, 459
Chojak Jolanta, 210
Chojecki Andrzej, 218, 439
Chrétien de Troyes, 289
Chwalewik Witold, 244, 448
Chwedeńczuk Bohdan, 34, 114, 438, 442
Chwin Stefan, 107, 462
Cichowicz Stanisław, 18, 72, 373, 437
Cichy Michał, 191, 194, 443
Cieślikowska Teresa, 233, 229, 439
Cieśliński Cezary, 87, 447,
Cioffi Frank, 131, 434
Cirlot Juan Eduardo, 176, 178, 179, 180, 181, 446
Close Anthony J., 34, 38, 151, 434, 446
Cohen Ralph, 36, 451
Cole Peter, 35, 435
Coleridge Samuel Taylor, 236
Collini Stefan, 49, 65, 91, 429, 435, 446, 459
Colston Herbert L., 60, 450
Compagnon Antoine, 31–32, 33, 1009, 434
Condit Celeste Michelle, 8, 454
Connoly John M., 17, 446
Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad), 141, 229–239, 334
Cook Edward Tyas, 130, 446
Cooper David E., 120, 446
Cortazar Julio, 110, 238, 240, 446
Couturier Maurice, 43, 215, 289, 299, 439, 446
Crémieux Francis, 403
Crews Frederick, 113, 446
Critchley Simon, 426, 447
Crowley J. Donald, 292
Culler Jonathan, 43, 49, 62, 91, 108, 117, 126, 189, 216, 435, 446, 447
Currie Gregory, 98, 99, 100–105, 106, 108, 447
Curtius Ernest Robert, 153, 286, 290, 439, 447
Cyceron (Marcus Tullius Cicero), 288, 426, 447
Czaplejewicz Eugeniusz, 39, 92, 443
Czarny Roman, 379, 453
Czechowicz Józef, 257
Czermińska Małgorzata, 218, 333, 383, 400, 447
Czerny Anna Ludwika, 153, 446
Czerny Zygmunt, 153,288, 289, 446
Czerwiński Marcin, 460

Danek Danuta, 176, 218, 283, 298, 299, 325, 439, 447
Danielewicz Jerzy, 286, 447
Dante Alighieri, 216, 230
Danto Arthur, 152, 447
Dasko Henryk, 372, 380
Davidson Donald, 86, 87, 88, 447
Davies David, 94, 131, 152, 435, 447
Dąbrowski Stanisław, 44, 447
Dąmbska Izydora, 100, 447
Defoe Daniel, 219, 233, 292
Degler Janusz, 335, 465
Dehnel Piotr, 63, 447
DeKoven Ezrahi Sidra, 359, 447
Delaperrière Maria, 43, 447
Deleuze Gilles, 149
Dembińska Anna, 116, 458
Dennet Daniel C., 434
Derra-Włochowicz Aleksandra, 142
Derrida Jacques, 9. 20, 60–64, 67, 80, 113, 212, 279, 309, 314, 424, 425, 427, 428
Dewey John, 65, 80, 139
Dhifaoui Arbi, 204, 439
Dickie George, 26, 27, 92,96, 434, 438
Dickstein Morris, 65, 448
Dijk Teun A. van, 37, 454
Dilthey Wilhelm, 20, 21, 207
DiTomaso Tanya, 13, 437
Diogenes z Synopy, 291
Djakowska Alina, 313, 321, 448, 318
Dobrogoszcz Tomasz, 355, 444
Dobrzyńska Teresa, 36, 45, 119, 170, 448
Doderer Heimito von, 221
Dolatowska Krystyna, 238, 449
Domańska Ewa, 138, 139, 301, 389, 442, 446, 448, 462
Donne John, 222
Dopart Bogusław, 217, 439
Dostojewski Fiodor, 89
Dousteyssier-Khoze Catherine, 57, 448
Doyle Arthur Conan, 102
Dramińska-Joczowa Maria, 59, 60, 92, 442, 452
Drong Leszek, 7, 65, 72, 73, 75, 76, 78, 134, 145, 203, 435, 448
Drzewiecki Konrad, 65, 425, 457
Duchet Claude, 206, 218, 278, 439

Dummett Michael, 34, 145, 448
Dutton Denis, 435
Dybel Paweł, 107, 112, 448, 456, 463
Dyczek Ernest, 394, 452
Dziadek Adam, 53, 118, 247, 439, 448

Eaglestone Robert, 385–387, 448
Easterlin Nancy, 146, 437, 454
Eaton Marcia M., 34, 37, 131, 132, 435, 448
Eckermann Johannes Peter, 394, 448
Eco Umberto, 48–50, 65, 91, 96, 126, 133, 142, 143, 212, 308, 429, 437, 435, 446
Edwards Jim, 116, 435
Eichenbaum Boris, 339, 448
Eichmann Adolf, 377
El Saffar Ruth, 151, 448
Elgin Catherine Z., 67, 152, 448
Eliot Thomas Stearns, 15, 46, 81, 224, 230, 243–247, 253, 258, 263, 264, 265, 401, 448–449, 452, 461
Éluard Paul, 110, 224
Empson William, 435
Emt Jeanette, 9, 121, 437
Engel David, 388, 458
Epstein William, 68, 435, 449
Erazm z Rotterdamu (właśc. Gerritszoon Gerrit), 229
Erenburg Ilja, 341
Escal Françoise, 218, 440

Falconer Graham, 278, 441
Falski Maciej, 18, 459
Faryno Jerzy, 44, 454
Faulkner William, 69, 70, 71, 129, 222
Febvre Lucien, 290, 440
Federman Raymond, 55, 449
Fedewicz Maria Bożenna, 6, 15, 60, 62, 109, 113, 122, 159, 364, 372, 398, 422–435, 441, 446, 447, 452, 460
Feliksiak Elżbieta, 216, 224, 449
Felman Dorota, 61, 449
Felman Soshana, 106, 449
Felski Rita, 122, 449
Ferrari Osvaldo, 396, 398, 445, 449
Fiała Edmund, 111, 112, 449
Fiedorczuk Julia, 269
Fielding Henry, 221, 238, 292, 325–331, 449
Fink Ida, 352, 449
Fish Stanley, 7, 65, 67– 81, 89, 91, 94, 103, 124, 133–139, 144–145, 168, 189, 203, 424, 435, 449
Fiut Aleksander, 172, 261, 273, 334, 397, 449
Flaubert Gustave, 232, 238
Floryńska-Lalewicz Halina, 112
Forest Philippe, 204, 279, 440
Forstner Dorothea OSB, 165, 176, 449
Foucault Michel, 8, 9, 43, 60, 93, 213, 279, 314, 421, 423, 449
Fowler Alastair, 16, 435, 449
Franaszek Andrzej, 254, 255, 258, 456
Franz Marie-Louise von, 179, 449
Frappier-Mazur Lucienne, 229, 440
Frazer James G., 245
Frege Gottlob, 23
Freud Sigmund, 18, 53, 111, 112, 113, 175, 176, 182, 371, 372, 374, 390, 449
Friedrich Hugo, 216, 224, 449
Frisch Max, 386
Frycz Stefan, 425,457
Fryde Ludwik, 403

Gacki Stefan, 274
Gadacz Tadeusz, 377, 461
Gadamer Hans-Georg, 17, 19–20, 23, 63, 67, 72, 80, 138, 302, 210, 213, 435
Galey Matthieu, 396, 397, 400, 449
Gang T. M., 16, 449
Gardner Martin, 124, 446
Gasché Rodolphe, 64
Gazda Grzegorz, 53, 132, 274, 351, 365, 442, 448, 449, 452, 459, 461, 463
Geertz Clifford, 87–88, 142, 449
Genette Gérard, 56, 89, 96, 105, 152, 155, 204–206, 208, 217, 218, 219, 223, 228, 229, 230, 231, 236, 238, 240, 241, 243, 244, 255, 278, 279, 280, 283, 284, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 304, 313, 315, 318, 321, 323, 324, 325, 333, 334, 336, 338, 344, 392, 394, 395, 398, 403, 440, 449
Gent Joos van, 405, 412, 413, 414, 415
Gibbs Raymond W., Jr., 60, 79, 99, 133, 147, 152, 435, 450
Gide André, 299, 300, 301–302, 306, 337, 450
Gierulanka Danuta, 22, 451
Giono Jean, 217
Giraudoux Jean, 222
Glasenapp-Konkol Malgorzata, 28
Głowiński Michał, 6, 23, 54, 56, 57, 89–90, 156, 157, 159, 164, 167, 189, 202, 209, 333, 351, 352, 354, 356, 364, 436, 442, 447, 450, 453, 455, 458

Główczewski Aleksander, 394, 395, 440
Goddard Harold, 106
Goethe Johann Wolfgang von, 247, 394
Gołaszewska Maria, 101, 462
Gołębiewska Maria, 32, 53, 436, 455
Gombrowicz Rita, 202
Gombrowicz Witold, 56, 89, 202, 214, 275, 401, 424
Gomulicki Juliusz W., 26, 231, 255, 319, 450, 457
Goodman Nelson, 67, 152
Goodwin David, 8, 450
Gorczyca Barbara, 112, 453
Gorczyńska Renata [Ewa Czarnecka], 110, 210, 215, 216, 254, 256, 257–258, 260, 261, 263, 269, 398, 450
Goreń Andrzej, 301, 443
Goreń Anna, 301, 443
Gosk Hanna, 384, 450
Goszczyńska Justyna, 351, 451
Goślicki Jan, 111, 172, 247, 273, 450, 462
Górny Wojciech, 44
Górska Krystyna, 59, 451
Górski Konrad, 56, 450
Gracia Jorge J. E., 30, 435
Graczyk Ewa, 107, 108, 218, 439, 463
Graff Agnieszka, 386
Graff Gerald, 134, 450
Graff Piotr, 6, 17, 21, 23, 436
Grajewski Wincenty, 112, 220, 332, 443, 453
Greenblatt Stephen, 405, 406, 410, 413, 414–415, 450
Grice Herbert Paul, 34, 35, 36, 38, 91, 99, 435
Grimm Günter, 40, 41, 42, 45, 85, 92, 450
Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel, 350
Grivel Charles, 218, 440
Grobel Lawrence, 398
Grobler Adam, 88, 435
Grochowiak Stanisław, 221, 222
Grodzicki Bogusław, 7, 16, 435, 438
Gruszczyński Marcin, 337, 461
Grygiel Elżbieta, 420
Gryglewicz Feliks, 165, 451
Grynberg Henryk, 354, 362, 382, 383, 450
Grzeliński Adam, 71, 133
Guibert-Sledziewski Elisabeth, 43, 455
Gumbrecht Hans Ulrich, 41, 450
Gutorow Jacek, 7, 13, 435, 437
Guze Joanna, 233
Halbwachs Maurice, 138, 450
Halperin John, 106, 437
Hamacher Werner, 61
Hammer Seweryn, 286, 287
Hancher Michael, 25, 34, 85, 435
Handke Ryszard, 40, 365, 450, 452
Harkness Bruce, 230, 440
Hart Herbert Lionel Adolphus, 7, 450
Hartman Geoffrey, 111, 450
Hass Robert, 254, 456
Hazas Antonio Rey, 350, 450
Hedemann Oskar, 203, 452
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 280
Heidegger Martin, 11, 207, 208, 353, 420, 425
Heller Ágnes, 351, 451
Hemingway Ernest, 221, 222, 228, 429
Hempoliński Michał, 451
Heraklit z Efezu, 180, 249
Herbert George, 135, 193
Herbert Zbigniew, 27, 95, 210–211, 214, 220, 221, 222, 223
Herling-Grudziński Gustaw, 228, 233–235, 401, 402, 405–421, 418, 424, 451, 453
Hermerén Göran, 6, 9, 15, 20, 27, 38, 39, 54, 95, 121, 122, 123, 133, 422, 435, 437
Herodot z Halikarnasu (Herodotos), 286
Herrnstein-Smith Barbara, 31, 36, 37, 136, 451
Hezjod z Beocji (Hezjodos), 288
Hiley David R., 80, 459
Hilsum Mireille, 338, 440
Hintikka Jaakko, 88, 435
Hirsch Eric Donald Jr., 6, 7, 8, 13, 21–29, 30, 31, 32, 46, 60, 67, 82, 84, 91, 93, 109, 133, 203, 423, 431, 436
Hirsch Marianne, 363, 451
Hobson Marian, 331, 451
Hoek Léo H., 218, 440
Hoffman Frederick J., 129, 456
Holland Norman, 69
Holland Sarnecki Judith, 202, 439, 442
Holmgren Beth, 401, 440
Holt Jason, 43, 451
Holtzman Avner, 377, 451
Hoops Wiklef, 96, 298, 313, 451
Horner Winifred Bryan, 28, 436
Hough Graham, 38, 436
Howe Irwing, 359, 362
Hrabal Bohumil, 228
Huelle Paweł, 228

Hugo Victor, 216, 240, 278, 320, 323, 333
Hunca Ewa M., 114, 438
Husserl Edmund, 21, 22, 39, 451
Hutcheon Linda, 59, 60, 451
Huxley Aldous, 221, 222
Huysmans Joris-Karl, 278

Ignaczak Ewa, 80, 459
Illg Jerzy, 404, 459
Indyk Maria, 36, 454
Ineichen Hans, 31, 436
Ingarden Roman, 22, 24, 417, 451
Ingen Ferdinand van, 41, 451
Irwin William, 8, 17, 25, 30–31, 43, 93,151, 314, 435, 436, 438, 445, 451, 457, 460, 462
Irzykowski Karol, 46, 47, 152
Iseminger Gary, 6, 7, 21, 25, 66, 94, 122, 128, 132–133, 207, 434, 435, 436, 437, 438
Iser Wolfgang, 39, 451
Ivànka Helena, 113, 449
Iwasiów Inga, 176, 451
Iwaszkiewicz Jarosław, 221, 232, 257, 315, 452
Izdebska Agnieszka, 365, 442, 459

Jabłkowska Jolanta, 351, 463
Jachimczak Krzysztof, 40, 450
Jacniacka Maria, 165, 451
Jacob Pierre
Jacobi Jolande, 190, 451
Jacobson Howard, 376
Jagiełło Michał B., 339, 461
Jacobson Howard, 376
Jakobson Roman, 118, 143, 341, 452
Jakowska Krystyna, 57, 452
Jakubowski Jarosław, 331
James Henry, 105–109, 222, 452
James William, 153
Janion Maria, 107–109, 221, 348, 360, 373, 374, 375, 376, 379, 381, 390, 452, 463
Janouch Gustav, 394, 452
Janowska Dorota, 387
Janson Tøre, 288, 440
Januszewski Tadeusz, 404, 459
Januszkiewicz Michał, 430, 452
Jardine Alice A., 122, 452
Jarniewicz Jerzy, 246, 346, 352, 354, 355, 362
Jarzębski Jerzy, 89, 453
Jasieński Bruno, 222
Jasińska Maria, 330, 452
Jaszczołt Katarzyna, 141, 436
Jaszuński Franciszek, 362, 444
Jaworski Stanisław, 90, 147, 202, 335, 452
Jedlicki Jerzy, 355, 452
Jehlen Myra, 6
Jekels Ludwik, 113, 439
Jeleński Konstanty A., 202, 274, 403, 452
Jennings Lee Byron, 372, 452
Jenny Laurent, 56, 110, 452
Jens Walter, 308–310, 452
Jędrkiewicz Edwin, 287, 442
Jędrzejko Ewa, 394, 440
Johnson Barbara, 6
Jonca Magdalena, 229, 440
Joyce James, 222, 223
Juhl Peter D., 6, 28–29, 91, 121, 436, 437
Jullien Dominique, 279, 440
Jung Carl Gustaw, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 191, 452

Kafka Franz, 344
Kalaga Tomasz, 73, 75, 436
Kalewska Anna, 319, 454
Kalicki Rajmund, 155, 452
Kalinowski Witold, 384, 459
Kaliszewski Andrzej, 95, 167, 452
Kamińska Magdalena, 430, 462
Kania Ireneusz, 176, 446
Kapełuś Helena, 282
Karczewska-Markiewicz Zofia, 282
Karian Stephen, 317, 440
Karpiński Wojciech, 32, 458
Kasperski Edward, 39, 92, 220, 433
Kasprzysiak Stanisław, 354, 378, 454
Kayser Wolfgang, 365, 452
Kemp John, 16, 436
Kempnerówna S., 113, 449
Kerbrat-Orecchioni Catherine, 60, 62, 119, 452
Kershner Isabel, 377, 452
Kertész Imre, 351, 452
Kędzierski Marek, 242, 452
Kierkegaard Søren, 280, 313–315, 448, 452, 460, 461
Kilanowski Marcin, 69
Kita Małgorzata, 394, 440
Kivy Peter, 423, 446
Klawe Joanna Z., 319, 455
Klimowicz Mieczysław, 285
Klinkowitz Jerome, 385, 453

Kłańska Maria, 41, 451
Kłobukowski Michał, 155, 303, 396, 446, 456
Kłosiński Krzysztof, 89
Knapp Steven, 7, 65, 66, 67, 68, 72, 75, 76, 81, 91, 100, 436
Kniaźnin Franciszek Dionizy, 236
Knight Deborah, 21, 94, 436
Koczanowicz Leszek, 80, 459
Kola Adam F., 8, 65, 424, 442, 452, 455
Kolbuszewski Jacek, 217, 441
Kołakowski Leszek, 165, 211, 358, 453
Kołyszko Piotr, 350, 380
Komendant Tadeusz, 43, 213, 288, 421, 449, 462
Komendziński Tomasz, 453, 461
Konicka Hanna, 95, 453
König Fritz M., 361, 462
Kopeć Zbigniew, 202
Korcz Włodzimierz, 319, 458
Kornhauser Julian, 172, 453
Korzeniewicz Maria, 61, 453
Kosiński Jerzy Nikodem (właśc. Lewinkopf Józef), 132, 155, 345–391, 404, 453
Kostkiewiczowa Teresa, 229, 278, 281, 431
Kościółek Andrzej, 287
K.Tzetnik (lub Ka-Tzetnik 135633 – właśc. De-Nur Yehiel Feiner), 377
Kot Wiesław, 394, 440
Kott Jan, 110, 453
Kowalczykowa Alina, 176, 229, 323, 440, 447, 459
Kowalik Barbara, 36, 457
Kowalska Magdalena, 356, 453
Kowalska Małgorzata, 85, 459
Kowalska-Leder Justyna, 346, 351, 369, 453
Kozak Jolanta, 312, 460
Kozakiewicz Helena, 136, 456
Krajka Wiesław, 6, 36, 436, 457
Krall Hanna, 369, 453
Krammer Arnold, 361, 462
Kranz Walther, 248
Krasicki Ignacy, 26, 285
Krasiński Zygmunt, 221, 239
Kraskowska Ewa, 152, 453
Krasnodębski Zdzisław, 361
Kraszewski Józef Ignacy, 220
Krausz Michael, 7
Krawczyńska Dorota, 282, 453
Kreczmar Agnieszka, 292, 462
Kreimeier Klaus, 204, 439, 440, 441
Kristeva Julia, 53, 112, 453
Krokiewicz Adam, 248, 249, 250, 251, 253
Krońska Irena, 276
Kroński Tadeusz, 118, 255, 276
Krook Dorothea, 106, 437
Król Marcin, 138, 450
Król Marek, 20, 458
Król Wojciech, 406
Królak Sławomir, 354, 442
Krukowska Halina, 239, 240
Krzeczkowski Henryk, 15, 105, 223, 444, 445
Krzemieniowa Krystyna, 110, 323, 442, 459
Krzemień Wiktoria, 176, 444
Kubacki Wacław, 239
Kubińska Ola, 94, 139, 182, 460
Kudelski Zdzisław, 234, 402, 406, 415, 420, 451, 453
Kuhns Richard, 16, 437
Kujawińska-Courtney Krystyna, 405, 450
Kulik-Bielińska Ewa, 193, 375, 446, 460
Kumaniecki Kazimierz, 286
Kumor Stanisław, 37, 454
Kuncewiczowa Maria, 404, 421
Kunz Tomasz, 145, 216, 430, 442, 453
Kuraszkiewicz Władysław, 282
Kuźma Erazm, 6, 28, 43, 120, 437, 453, 454
Kwaterko Mateusz, 366, 442
Kwiatkowski Jerzy, 111, 256, 262, 443, 463

La Bruyère Jean de, 229
Labuda Alberta, 98, 218, 444
Lacan Jacques, 112, 113, 453
LaCapra Dominick, 389, 390, 453
Lachmann Renate, 53, 453
Lachowska Dorota, 153, 459
Laclos Pierre Choderlos de, 233, 302, 454
Lalak Mirosław, 43, 454
Lam Andrzej, 47
Lamarque Peter, 43, 437
Lane Philippe, 204, 440
Lang Berel, 359, 362, 454
Lang Candance D., 322
Lauer Janice M., 425, 454
Le Huenen Roland, 440
Lecercle Jean-Jacques, 31, 437
Lechoń Jan (właśc. Serafinowicz Leszek), 222,
Leddy Thomas, 21, 25, 94, 437
Lee Bongje, 294, 440, 454
Legeżyńska Anna, 193, 454

Leitch Vincent B., 11
Lejeune Philippe, 206, 394, 440
Lem Stanisław, 154, 280, 348, 374, 377, 378, 379, 454
Lentricchia Frank, 6, 16, 437
Leśmian Bolesław (właśc. Lesman Bolesław), 168, 210, 334
Levi Primo, 354, 378, 381, 454
Levin Harry, 217, 440
Levin Samuel R., 36, 454
Lévinas Emmanuel, 62, 426
Levinson Jerrold, 43, 96, 133, 152, 423, 437, 454
Levinson Sanford, 30, 436
Lewandowska-Tomaszczyk Barbara, 141, 436
Lewicki Zbigniew, 150, 443
Lewin Jurij I., 44, 454
Libera Antoni, 192, 198, 454
Libskner Ari, 377
Lichaczow Dymitr, 45
Ligęza Wojciech, 172, 173, 449, 453, 458
Lilly Paul R., Jr, 389, 454
Link Hannelore, 41, 454
Lipszyc Adam, 117, 463
Lisicki Paweł, 460
Littel Jonathan, 377
Livingston Paisley, 67, 68, 122, 133, 146, 152, 437
Llosa Mario Vargas, 232
Loba Mirosław, 139, 446
Lobsien Eckhard, 39, 437
Loewe Iwona, 204, 440
Lourenço Eduardo, 319, 454
Lubelska Magdalena, 43, 90, 394, 440, 447, 452
Lubowiecki Wojciech, 20, 458
Lucaites John Louis, 8, 454
Lukian z Samosaty, 287, 454
Lurker Manfred, 165, 166, 176, 454
Lyas Colin, 25, 26, 87, 133, 437
Lyon Arabella, 8, 131, 437
Lyra Franciszek, 129, 454

Łapiński Zdzisław, 15, 105, 119, 223, 269, 444, 445, 454
Ławski Jarosław, 239, 358, 455
Łebkowska Anna, 43, 90, 394, 395, 440, 447, 452, 455
Łotman Jurij, 56
Łukasiewicz Jacek, 155, 157, 168, 172, 175, 180, 183, 185, 186, 188, 262, 267, 455
Łukasiewicz Małgorzata, 19, 41, 53, 63, 96, 152, 298, 449, 451, 453, 458
Łukaszewicz Adam, 134, 176, 454, 456
Łukaszyk Romuald, 165, 451
Łypacewicz Stanisław, 200, 451
Łysak Tomasz, 377, 385, 448, 451

Maciąg Kazimierz, 394, 440
Mackey Louis, 316, 455
Maclean Marie, 205, 440
Madyda Władysław, 287, 454
Magala Sławomir, 311, 455
Magritte René, 98, 455
Mailoux Steven, 30, 436
Majakowski Włodzimierz, 347, 455
Majchrowski Zbigniew, 107, 218, 239, 463
Majewski Tomasz, 453
Makaryk Irena R., 8, 450
Makaryk Katarzyna, 356, 453, 455
Malantschuk Gregor, 314, 455
Malczewski Antoni, 239–240, 455
Malewska Hanna, 222
Mallarmé Stephane, 63, 120, 212, 215, 243, 344
Małecki Wojciech, 8, 65, 75, 81, 455, 460
Man Paul de, 61
Mann Thomas, 221
Marciszewski Witold, 117, 459
Margolis Joseph, 7, 13, 438
Marie de France, 289
Marie Jean-Noël, 43, 455
Markiewicz Henryk, 7, 54, 91, 101, 141, 152, 217, 218, 223, 229, 232, 236, 254, 312, 313, 440, 455
Markowski Michał Paweł, 9, 13, 32, 43, 48, 52, 53, 64, 66, 75, 137, 145, 152, 156, 213, 309, 390, 399, 422, 425, 426, 427, 434, 438, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 455,
Marrodàn Casas Carlos, 232
Marszałek Robert, 458
Martin Henri-Jean, 290, 440
Martinière Nathalie, 57, 455
Martuszewska Anna, 217, 286, 329, 330, 447, 455
Matuszewski Krzysztof, 149, 447
Mayenowa Marta Renata, 44, 118, 120, 141, 452, 455
Mazur Zygmunt, 361, 462
Mazurkowa Bożena, 236, 440
McGaan Jerome J., 204, 440,
McDowell John, 34, 455
McErloy Bernard, 364, 368, 371, 373, 384, 455
McGonigal Andrew, 120, 437
McHale Brian, 107, 456

McLaughlin Thomas Donald M., 6, 456
Melberg Arne, 152, 153, 294, 296, 456
Mele Alfred R., 67, 68, 85, 114, 117, 122, 133, 152, 437
Menand Louis, 65
Meredith George, 113
Merival Patricia, 106, 456
Mesnard Philippe, 61
Messina Simone, 237, 441
Meyer-Kalkus Reinhart, 112, 458
Michaels Walter Benn, 7, 65, 66, 67, 68, 72, 75, 76, 81, 91, 100, 436
Michalski Maciej, 359, 447
Michałowski Piotr, 152, 456
Michelfelder Diane P., 19, 435
Micińska Anna, 247, 274, 462
Miciński Tadeusz, 89, 90, 222
Miller Joseph Hillis, 6, 206, 208, 218
Milton John, 72, 75, 76, 222
Miłosz Czesław, 110, 118, 119, 127, 171, 186, 187, 188, 210, 214, 215, 216, 221, 222, 245, 246, 254–273, 275, 276, 277, 333, 394, 396, 398, 401, 402, 404, 448, 456
Miłosz Oskar, 270, 271, 272
Mirkowicz Tomasz, 155, 347, 353, 453
Mitchell W. J. Thomas, 6, 7, 30, 60, 423, 436, 459
Mitek Alina, 80, 460
Mitosek Zofia, 56, 90, 383, 447, 456
Mitscherling Jeffrey, 13, 437
Mitterand Henri, 278, 441
Mitterer Josef M., 134, 456
Modzelewska Natalia, 220
Mokrzycki Edmund, 136, 456
Moldenhauer Joseph J., 129, 456
Molisak Alina, 356, 453, 455
Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 293
Moran Michael G., 9, 456
Morawiec Arkadiusz, 351, 408, 418, 456
Morawski Stefan, 10, 11, 51, 96, 305, 307, 456
Morgan Jerry L., 35, 435
Morrison Toni, 429, 456
Mościcki Paweł, 68, 95, 135, 425, 442
Mróz Piotr, 101, 462
Muecke Douglas Colin, 59, 456
Müller Beate, 57, 456
Mukařovský Jan, 44
Murdoch Iris, 305, 307, 456
Mydla Jacek, 7, 75, 145, 435

Nabokov Vladimir, 303–305, 428, 456
Nadeau Maurice, 300
Nagel Thomas, 429
Najder Zdzisław, 230, 440
Nasiłowska Anna, 266, 457
Nathan Daniel O., 93, 104
Navad Aref, 13, 437
Nawrocka Ewa, 396, 445, 449
Nehamas Alexander, 94, 103, 457
Neile Caren S., 350, 457
Nerczyk Zbigniew, 370, 458
Nevton-de Molina David, 6, 13, 151, 434, 435, 436, 438
Niemojowska Maria, 391, 448
Niemojowski Jerzy, 248, 448
Nietzsche Friedrich, 56, 62, 65, 113, 138, 153, 179, 301, 422, 425, 457
Nieukerken Arent van, 193, 196, 245, 246, 264, 268, 457
Noakes Susan, 23, 434
Norris Christopher, 61, 64, 138, 457
Norwid Cyprian, 157, 210, 214, 230–231, 239, 255, 278, 326, 335, 337, 450, 457
Nowak Tadeusz, 220
Nowakowska Nina, 36, 457
Nussbaum Martha, 306, 423, 428, 457
Nycz Ryszard, 5, 9, 36, 43, 54, 55–56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 107, 111, 120, 123, 125, 137, 146, 148, 152, 153, 156, 157, 167, 168–169, 209–211, 212, 216, 223, 226, 314, 255, 269, 272, 318, 322, 408, 442, 446, 447, 448, 450, 451, 456, 457, 462
Nyczek Tadeusz, 110, 156, 157, 158, 159, 164, 166, 192, 193, 453, 457
Nysler Łukasz, 80, 459

O'Brien John, 312
O'Sickey Ingeborg Majer, 202, 439
Ocieczek Renarda, 229, 247, 278, 439, 440, 441
Ohmann Richard, 36, 37, 38, 457
Okopień-Sławińska Aleksandra, 36, 39, 45, 119, 126, 176, 183, 184, 186, 458
Olejniczak Józef, 175, 458
Oliver Andrew, 441
Olsen Stein Haugom, 16, 437
Olson Gary A., 78, 458
Ong Walter J., 398, 402, 441, 460
Orłowski Hubert, 41, 451
Orzechowski Andrzej, 80, 140, 459
Osborne Harold, 37, 437
Østenstad Inger, 213, 441

Österberg Jan, 9, 121, 437
Owczarz Ewa, 337, 441
Ozick Cynthia, 387, 390, 458

Pachciarek Paweł, 165, 176, 449
Palmer John, 36, 444
Palmer Richard E., 19, 20, 21, 435, 456, 458
Parias Victor, 425, 458
Parkinson Edward J., 106, 458
Parlej Piotr, 6, 23, 436
Parnicki Teodor, 222
Pasternak Boris, 341
Patterson Annabel, 16, 61, 437
Pawelec Dariusz, 193, 458
Pawłowski Tadeusz, 91, 458
Paz Octavio, 319, 458
Peckham Morse, 437
Perechodnik Calek, 388, 458
Perloff Marjorie, 269
Perron Paul, 440
Perrot Jean, 107
Pessoa Fernando, 318, 319
Petrajtis-O'Neill Elżbieta, 396, 446
Pfister Manfred, 53, 152, 458
Picard Raymond, 31, 458
Piechota Marek, 217, 219, 228, 229, 231, 232, 441
Pier John, 305
Piero Della Francesca, 413
Pietrych Krystyna, 172, 175, 176, 183, 186, 187, 247, 274, 458, 460, 462
Pietrych Piotr, 247, 462
Piotrowski Andrzej, 246, 449
Pisarek Walery, 218, 441
Pisarkowa Krystyna, 112, 458
Place-Verghnes Floriane, 57, 448
Platon, 62, 111, 201, 288, 429, 458
Plaut (Titus Maccius Plautus), 287
Plaut Fred, 177, 180, 181, 182, 458, 459
Plessner Helmuth, 361, 370, 458
Plutarch z Cheronei, 285, 297
Płuciennik Jarosław, 117, 365, 384, 442, 458, 459
Podbielski Henryk, 286, 439, 442
Podraza-Kwiatkowska Maria, 176, 458
Podsiad Antoni, 84, 458
Poe Edgar Allan, 221, 234, 391, 458
Pollak Seweryn, 331, 347, 451, 455, 461
Ponge Francis, 217, 403
Popowski Wacław Jan, 428, 459
Posner Michael J., 116, 458
Pospieszała Witold, 107, 108, 452
Potępa Maciej, 23, 458
Pratt Mary Louise, 36, 458
Preis-Smith Agata, 136, 429, 451, 456
Pręczkowska Helena, 244, 448
Price Martin, 36, 444
Prokopiuk Jerzy, 177, 179, 182, 449, 452
Proust Marcel, 61, 333, 379, 429
Prstojevic Alexandre, 31, 458
Przybysławski Artur, 64, 138, 313, 446, 448, 457
Przybyszewski Stanisław, 222
Przyłębski Andrzej, 23, 458
Pszczołowska Lucylla, 339, 448
Pucek Zbigniew, 87, 88, 142, 449
Puchalska Mirosława, 176, 443
Puêch Jean-Benoît, 318, 394, 396, 441, 459
Puni Iwan, 341
Puzynina Jadwiga, 210

Queneau Raymond, 396

Rabau Sophie, 131, 459
Rabelais François, 290, 291
Racine Jean Baptiste, 31, 32, 238
Radziwiłł Krzysztof, 394, 448
Rawls John, 79
Read Herbert, 90
Rej Mikołaj, 141, 282–283
Rejniak-Majewska Agnieszka, 453
Rembrandt Harmenszon van Rijk, 173, 323
Remizow Aleksiej, 341
Reszke Robert, 18, 175, 176, 180, 371, 449, 452, 459
Richardson Samuel, 237, 293, 299, 325, 328, 331
Ricoeur Paul, 17–19, 20, 63, 67, 72, 85–86, 87, 91, 208, 331–332, 373, 437, 459
Riebling Barbara, 146, 437, 454
Riffaterre Michael, 56, 330, 459
Rigolot François, 278, 441
Rimbaud Jean Artur, 122, 224, 283
Robin Ronald, 96, 438
Rogozińska Izabela, 299, 450
Rollins Mark, 437
Romaniuk Kazimierz, 166, 177, 454
Ronikier Michał, 230, 440
Rorty Richard, 45, 65–66, 67, 80, 91, 126, 133, 135, 423, 428–9, 430, 437, 446, 459
Rosebury Brian, 130, 437

Rosiek Stanisław, 107, 463
Rosner Katarzyna, 17, 37, 86, 117, 208, 437, 458
Rothe Arnold, 218, 441
Rousseau Jean-Jacques, 62, 228, 235, 237, 293–298, 309, 459
Roux Dominique de, 401
Roy Alice M., 55, 446
Różewicz Tadeusz, 27, 169, 209, 210, 214, 220, 221, 227, 228, 402, 445
Rusinek Michał, 9, 459
Ruskin John, 365, 459
Russel Charles, 365, 459
Rutkowski Krzysztof, 111, 462
Ryan Marie-Laure, 37, 39, 95, 459
Ryba Janusz, 236, 441
Ryba Renata, 247, 437
Rykaczewski Erazm, 288, 447
Ryle Gilbert, 117, 459
Rzadkowska Ewa, 237, 293, 298, 459

Sade Donatien Alphonse François de, 166, 377
Said Edward W., 384, 459
Saint-John Perse (właśc. Saint-Léger Alexis), 243
Salinger Jerome David, 221, 222
Salska Agnieszka, 132, 146, 452, 461
Sample Ian, 93, 437
Samuels Andrew, 177, 180, 181, 182, 458, 459
Sangsue Daniel, 57, 459
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta, 278, 282, 285, 292, 441
Saroyan William, 222
Sartre Jean-Paul, 237
Saussure Ferdynand de, 53, 118
Saville Anthony, 37, 437
Sawicki Stefan, 43, 93, 459
Schaeffer Jean-Marie, 280, 441
Schiffmann Aldona, 313, 446, 448
Schiller Fryderyk, 113, 221
Schlegel Karl Wilhelm Friedrich, 323
Schleiermacher Friedrich, 21, 23, 30, 207
Schnayder Jerzy, 285, 286, 441
Schütz Alfred, 153, 459
Schurz Gerhard, 87, 439
Sclafani Richard, 96, 438
Scott Walter, 238, 324, 334
Searle John R., 34, 35, 38, 62, 85, 109, 114, 117, 438
Sebyła Władysław, 267
Segermann Krista, 229, 441
Séité Yannnick, 237, 241
Semczuk Małgorzata, 176, 443
Senancour Étienne Pivert de, 237
Setiya Kieran, 440
Shakespeare William, 14, 222, 239
Shapiro Gary, 23, 434, 444
Sheringham Michael, 110, 459
Shipley Joseph T., 7, 438
Shoter Bani, 177, 180, 181, 182, 458, 459
Shusterman Richard, 7, 65, 80–81, 140, 440, 459–460
Shusterman Ronald, 31, 437
Sica Alan, 23, 434, 444
Sidorek Janusz, 22, 451
Siedlecka Joanna, 375, 381, 460
Siemek Andrzej, 233, 303, 454
Siemek Marek Jan, 136, 456
Sienkiewicz Henryk, 114, 222
Sieradzki Ignacy, 189, 447
Singer Isaak Bashevis, 396, 397
Skarga Barbara, 112, 448
Skinner Quentin, 16, 34, 38, 438,
Skoczylas Joanna,18
Skrendo Andrzej, 27, 209, 227, 460
Skwarczyńska Stefania, 114, 280, 281, 460
Slatoff Walter K., 129, 460
Sloan James Park, 375, 460
Sloan Thomas O., 21, 460
Sløk Johannes, 314, 460
Sławiński Janusz, 40, 89, 122, 143, 149, 229, 281, 286, 355, 430, 442, 444, 447, 450, 452, 453, 460, 462
Sławkowa Ewa, 127, 436
Słomczyński Maciej, 25, 124, 446
Słowacki Juliusz, 111, 218, 220, 337
Sobeczko Tomasz, 344, 460
Sobolewska Anna, 176, 443, 460
Sobolewska Elżbieta, 402, 452
Sobol-Jurczykowski Andrzej, 145, 154, 445
Soin Maciej, 86, 89, 460
Sollers Philippe, 403
Sollors Werner, 6
Solon, 288
Sommer Łukasz, 117, 463
Sommer Piotr, 61, 446
Sorrentino Gilbert, 310, 312, 460
Sowinski Grzegorz, 20, 88, 140, 208, 438, 460
Sperber Dan, 36, 60, 159, 160, 163, 460
Spinoza Benedykt (właśc. Spinoza Baruch de), 210–211

Sprusiński Michał, 230, 243, 244, 247, 448, 460
Stacjusz Publiusz Papiniusz (Publius Papinius Statius), 286, 288
Staff Leopold, 65, 425, 457
Stallman Robert Wooster, 16, 438
Stanisz Marek, 212, 231, 278, 282, 335, 337, 441
Stanitzek Georg, 204, 439, 440, 441
Stanosz Barbara, 34, 35, 87, 145, 435, 438, 447, 448, 455
Starobinski Jean, 295, 296, 460
Stecker Robert, 93, 460
Stefanowska Zofia, 355, 452
Steinbeck John, 222
Steiner George, 94, 139, 141, 144, 182, 424
Steinlauf Michael C., 375, 460
Stendhal (właśc. Henri Beyle), 238, 240
Stern Anatol, 347, 455
Sterna-Wachowiak Sergiusz, 398, 460
Sterne Laurence, 319, 331
Stevens Wallace, 269
Stevenson Robert Louis, 278
Stierle Karlheinz, 41, 460
Stoff Andrzej, 218, 441
Stoppard Tom, 222
Strawson Peter F., 34, 438
Strindberg August, 221
Stroiński Zdzisław, 260
Stróżewski Władysław, 111, 460
Stróżyński Tomasz, 434
Stryjkowski Julian, 397, 398, 400
Styron William, 224
Swat-Pawlicka Magdalena, 351, 460
Swift Jonathann, 317, 328
Swiggart Peter, 129, 460
Szahaj Andrzej, 7, 8, 28, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 75, 133, 134, 135, 139, 142, 423, 424, 429, 432, 435, 442, 449, 452, 453, 455, 459, 460, 461
Szajnert Danuta, 7, 32, 91, 134, 215, 438, 441, 461
Szary-Matywiecka Ewa, 176, 443
Szenwald Lucjan, 257
Szewc Piotr, 397, 400, 404, 461
Szewczuk Włodzimierz, 113, 449
Szkilnik Michelle, 204, 440, 442
Szkłowski Wiktor, 151, 229, 331, 338–343, 350, 461
Szpakowska Małgorzata, 15, 223, 444
Szubka Tadeusz, 34, 438, 448, 455
Szumańska-Grossowa Hanna, 238
Szwach Agnieszka, 405, 450
Szymanowski Adam, 200, 212, 308, 448
Szymański Wiesław Paweł, 404, 461
Szymborska Wisława, 157–170, 221, 222, 225, 355, 357, 461
Szymczak Mieczysław, 317
Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna, 130, 288, 320, 322, 323, 324, 461
Szymonowic Szymon, 55
Szymura Jerzy, 34, 461

Śnieżko Dariusz, 209, 461
Świderski Bronisław, 280, 314, 317, 453, 455, 460, 461
Świerczyńska Dobrosława, 317, 321, 461
Świerkocki Maciej, 132, 461

Taak Mieke, 202, 442
Tabucchi Antonio, 319, 461
Tacyt (Publius Cornelius Tacitus), 287
Tales z Miletu, 249
Tamén Miguel, 425, 461
Tanalska Anna, 118, 452
Tanner Tony, 310, 461
Tarkowska Teresa, 376
Tarnowska Krystyna, 90, 456
Tatar Burhanettin, 17, 434
Tatarkiewicz Anna, 289
Tatarkiewiczowa Teresa, 229
Taylor Charles, 337, 461
Taylor Mark C., 313, 317, 461
Teicholz Tom, 404, 461
Teleżyńska Ewa, 210
Teognis z Megary, 286
Terencjusz (Publius Terentius Afer), 287
Terlecki Władysław, 222
Terpander z Lesbos, 285
Tilgham Benjamin R., 37, 448
Tischner Łukasz, 267, 461
Toeplitz Karol, 315, 461
Tokarska-Bakir Joanna, 139, 382, 389, 406, 410, 413, 415, 423, 444, 462
Tolhurst William E., 92, 462
Tołstoj Lew Nikołajewicz, 221
Tomasik Wojciech, 36, 37, 38, 57, 117, 335, 441, 458, 462
Tomaszewski Borys, 45
Toruńczyk Barbara, 192, 198, 462

Tournier Michel, 222
Trembecki Stanisław, 236
Treugutt Stefan, 111, 175, 460
Triolet Elsa, 338, 341
Trznadel Jacek, 320, 367, 444
Trzynadlowski Jan, 46, 443
Tukidydes z Aten, 286
Turgieniew Iwan, 113
Turowicz Maria, 24, 451
Turzyński Ryszard, 165, 176, 449
Tuwim Julian, 369, 404
Tynecka-Makowska Słowinia, 350, 463
Tytus Liwiusz z Patawium, 286

Ujejski Kornel, 221
Ulicka Danuta, 7–8, 24, 39, 67, 84, 208, 338, 339, 342, 423, 438, 462
Umińska Bożena, 106, 458
Unamuno Miguel de, 151, 462
Unterman Alan, 184, 462

Valéry Paul Ambroise, 63, 154, 155, 243, 284, 391, 462
Vasquez Maria Esther, 403
Vattimo Gianni, 430, 462
Venclova Tomas, 111, 172, 175, 176, 179, 192, 197, 247, 273, 274, 275, 462
Vendler Helen, 333, 462
Veyne Paul, 421, 462
Vice Sue, 361, 462
Vickery Olga W., 129, 456

Wajszczuk Jadwiga, 35
Walker Cheryl, 122, 462
Wallis Mieczysław, 218, 223, 442
Walton Kendall L., 93, 96–98, 101, 102, 104, 438, 462
Warning Rainer, 41, 451
Warzenica Ewa, 220
Wasilewska Anna, 61, 319, 447, 461
Wasitowa Zofia, 232
Wat Aleksander (właśc. Chwat Aleksander), 111, 171–191, 247, 273–275, 372, 375, 381, 383, 384, 401, 462
Watowa Ola, 401
Watt Ian, 292, 293, 332, 462
Ważyk Adam (właśc. Wagman Adam), 224
Weberman David, 17, 19, 438
Wedderburn Alexander, 365, 459
Weingartner Paul, 87, 439
Wellek Albert, 58
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro), 230, 286
Westphal Merold, 314, 462
Węgrzyniakowa Anna, 157, 166, 462
White Hayden, 138, 139, 301, 446, 448, 462
Wiegandt Ewa, 202
Wiesenthal Simon, 387
Więckowski Zbigniew, 84, 458
Więcław Marek, 134, 463
Wilczyński Marek, 138, 139, 301, 446, 448. 462
Wilkoszewska Krystyna, 80, 460
Willen Gerald, 106, 463
Wilson Deirdre, 36, 60, 159, 160, 163, 460
Wilson Edmund, 106
Wilson George M., 67, 133, 438
Wilson W. Kent, 26, 27, 92, 96, 104, 434, 438
Wiłkomirski Binjamin (właśc. Doesekker Bruno), 386
Wimsatt William K., Jr., 6, 7, 13–16, 21, 70, 223, 269, 434, 438, 444
Wiśniewski Jacek, 150, 443
Witalisz Władysław, 361, 462
Witkiewicz Stanisław Ignacy, 221, 334
Wittgenstein Ludwig, 65, 67, 86–89, 115, 117, 130, 131, 140, 146, 182, 309, 430, 438, 463
Wittlin Józef, 222, 257
Witwicki Władysław, 110, 201, 458
Wodziński Cezary, 425, 465
Wojaczek Rafał, 230
Wojcieszak Janusz, 295, 460
Wojda Dorota, 157, 160, 161, 165, 443, 450, 455, 463
Wojnakowski Ryszard, 165, 454
Woleński Jan, 88, 435
Wolniewicz Bogusław, 87, 430, 438
Wolski Józef, 287
Wołodźko Alicja, 461
Wordsworth William, 72, 236
Worsham Lynn, 73, 134, 435, 450
Woźniakowski Henryk, 151, 462
Wójcik Maja, 453
Wreen Michael J., 13, 444
Wright Crispin, 87, 115, 116, 439
Wroniak-Mirkowicz Julita, 453
Wróbel Szymon, 115, 463
Wścieklica Bolesław, 310, 452
Wyka Kazimierz, 59, 463

Wyrzykowski Stanisław, 234
Wysłouch Seweryna, 219, 442

Yamamoto Tetsuji, 138, 457
Yourcenar Marguerite (właśc. Crayencourt Marguerite de), 202, 238, 392, 396, 397, 400, 449

Zakrzewska Wanda, 165, 176, 449
Zaleski Marek, 262, 268, 463
Zalta Edward N., 436, 438
Załuska Andrzej, 361
Zaniewicki W., 113, 449
Zapaśnik Stanisław, 92, 443
Zawisza Elisabeth, 439, 442
Zaworska Helena, 404, 463
Zbrzeźniak Urszula, 19, 459
Zeidler-Janiszewska Anna, 453
Zeltzer Janina, 394, 448
Zenith Richard, 319, 463
Ziejka Franciszek, 217, 439
Zielińska Lidia, 177, 458, 459
Zieliński Bronisław, 334
Zieliński Edward Iwo, 248
Zieliński Jan, 247, 274, 275, 363, 381, 462
Ziemba Kwiryna, 107, 439, 463
Zienkiewicz Olga, 184, 462
Zięba Jan, 423, 446
Ziębińska-Witek Anna, 359, 362, 454
Zimand Roman, 191, 277, 339, 393, 395, 396, 398, 442, 448
Ziomek Jerzy, 58, 59, 149, 325, 442, 444, 453, 462, 463
Zola Emil, 89
Zoszczenko Michaił, 58
Zwolińska Agata, 370, 458

Żabicki Zbigniew, 151, 442
Żeleński Tadeusz (Boy), 152, 232, 233, 288, 289, 290, 293, 296, 302, 333, 379, 454
Žižek Slavoj, 112, 463
Żmigrodzka Maria, 240, 468
Żukowski Tomasz, 356, 453, 455
Żurowski Maciej, 391, 458
Żydek-Bednarczuk Urszula, 394, 440
Żygulski Zdzisław, 350, 463

Authorial Intention and Interpretation: between Invention and Respect/Attention (Texts and Paratexts)

(Summary)

The book addresses the issues of authorial intention and it's role in making interpretations of literary texts. The first part: *'Intentional Fallacy'. Remarks on the history of dispute between intentionalists and anty-intentionalists* contains the brief review of standpoints on the issue of intention formulated by aestheticians, philosophers and literature specialists in the second part of 20th century and the beginning of 21st. It deals with attitudes towards this subject emerged on the ground of the most important and the most prominent modern literary theories and conceptions of reading and interpretation (*New Criticism*, hermeneutics, theory of speech acts, theory of reception, structuralism, semiotics, intertextualism, deconstruction and deconstructionism, new pragmatism).

The second part of the book: *On nature of intention and intentionalisms* deals with the meaning of *intention* concept. It's a commentary to my own pro-intentionalistic standpoint. Taking such a stand I'm trying to: 1. make the concept of intention less psychological by locating intention in subject-text and culture-situation contexts; 2. introduce the difference between virtual intention – established in author's non-fictional statements or possible to derive from them and actual intention – realized in literary texts and derived mainly from them; 3. prove value of distinction between categorical and semantic intentions and to indicate their inseparability; 4. search for intention's "nature" and to prove that complete control of conscience is not necessary condition of intentionality of semantic processes in literary texts.

In the third part: *Intention and interpretation – literary justifications*, I'm trying to deepen my pro-intentionalistic statement by proposing few theses on interpretation and understanding as subordinate to return to literary work, always authorial one. These arguments are supported with literary facts. I use them to show the consequences of admission the central authorial position in interpretation discourse and to reveal groundlessness of thesis about absolute autonomy of literary work. In this chapter I pay special attention to varied functions of authorial commentaries in interpretation of chosen literary texts.

The fourth part of the book: *Intention and interpretation – paratextual arguments* is expanded analyses of main issues and the polemics with standpoint of those researchers who denied that paratexts can support interpretation. However it doesn't mean that I claim that all paratexts have the same explanation potential and are the source of knowledge about authorial intentions. That's why I also propose the general characteristic of paratexts and I take to considerate briefly other (than communicating intentions) roles of paratexts.

In my book – which is the effort to remind and to animate the polemics between intentionalists and anty-intentionalists – I don't resign from the concepts of textual prestige, textual qualities (yes!) and suspicious idea of "proper understanding". To explain my standpoint, in the last chapter: *The place of intention: respect/attention vs invention*, I refer to the ethic argument as center of gravity of intentionalism. In my opinion, ethical regards are the hidden source and the final justification of consideration into authorial intention.

Od Redakcji

Autorka jest pracownikiem Katedry Teorii Literatury Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ. Ukończyła filologię polską w Uniwersytecie Łódzkim, gdzie uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych (1983) na podstawie rozprawy *Dramatyzacja w formach narracyjnych*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Teresy Cieślikowskiej. Współredagowała dwa tomy zbiorowe: pokonferencyjny *Postmodernizm po polsku?* (WUŁ: Łódź 1998) i *Awangardową encyklopedię czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe* (WUŁ: Łódź 2008). Współorganizowała, w 2002 r., XXXI Konferencję Teoretycznoliteracką *Stereotypy w literaturze (i tuż obok).*

Zainteresowania badawcze Danuty Szajnert koncentrują się w kilku kręgach zagadnień. W polu genologii mieści się praca doktorska czy takie artykuły, jak m.in. *Mirona Białoszewskiego podróż na Wschód* (współautor R. Kanarek, w: *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993, przedruk w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, PWN: Warszawa 2009) i *Mutacje apokryfu* (w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, WIBL: Warszawa 2000). Apokryficzność to szczególny wariant poetyki intertekstualnej. Teorie i rozmaite praktyki intertekstualności – zwłaszcza takie, w których nacisk położony jest nie na grę tekstowych różnic, lecz na relacje między literaturą a rzeczywistością kulturową, w której ta literatura jest pisana/czytana czy przepisywana – to kolejne pole badań, zainicjowane przed laty obszernym esejem *„Kukułcze jajo z myśli przodków"? O „Noli me tangere" Urszuli Kozioł* (WUŁ: Łódź 1995) i artykułem *La brièveté dans l'espace intertextuel…* (w: *La forme brève*, red. S. Messina, Paris 1996). Rozprawy *Poetyka autokomentarza?* (w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, WIBL: Warszawa 1995); *Osoba w paratekstach* (w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. W. Bolecki, E. Balcerzan, WIBL: Warszawa 2000); *Przyczynek do przypisologii literackiej* (w: *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, WIBL: Warszawa 2006); *Peryteksty, intencje, interpretacja* („Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2006, z. 1–2) świadczą, że naukowa aktywność Danuty Szajnert dotyczy też problematyki paratekstu ze szczególnym uwzględnieniem paratekstów autograficznych. To właśnie zainteresowanie intertekstualnością i paratekstualnością oraz – przede wszystkim – teoriami i praktykami interpretacji, rozpatrywanymi na tle przemian myśli literaturoznawczej i retorycznie dekretowanych w jej ramach, zwłaszcza w ostatnim półwieczu, kolejnych mniej lub bardziej rewolucyjnych „zwrotów", doprowadziło do namysłu nad pojęciem autorskiej intencji i powstania niniejszej książki. Poprzedziło ją kilka rozpraw na temat intencji i interpretacji opublikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich" i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich".

Obecnie najpilniejszą uwagę poświęca autorka studiom, wykorzystywanym dotąd głównie w dydaktyce uniwersyteckiej, nad literackimi i pozaliterackimi reprezentacjami Zagłady; przygotowuje rozprawę na temat pornografizacji i kiczu w literaturze i sztuce Holokaustu. Pisze też książkę na temat literackich apokryfów, która stanowi kontynuację i rozwinięcie wcześniejszych badań nad tą problematyką.

Spis treści

Wprowadzenie 5

Część pierwsza: „Błąd intencyjności". Uwagi o historii sporu między intencjonistami i antyintencjonistami 13
Intencja i Nowa Krytyka 13
Intencja i hermeneutyka 17
Intencja i „hermeneutyka intencji" (*backlash* 1) 21
Intencja i teoria aktów mowy (*backlash* 2 – problematyczny) 33
Intencja i teoria recepcji (*backlash* 3 – niezauważony) 39
Intencja i strukturalizm(-y) wraz z semiotyką 42
Intencja i intertekstualność (*backlash* 4 – lokalny) 53
Intencja i dekonstrukcja 60
Intencja i Nowy Pragmatyzm (*backlash* 5 – retoryczny) 65

Część druga: O rodzajach oraz naturze intencji i intencjonizmów 84
Rodzaje intencji 84
„Natura" intencji 109

Część trzecia: Intencja i interpretacja – argumenty literackie 125
Od (anonimowego) tekstu do (autorskiego) dzieła 125
Argument z *Pierre Menarda, autora „Don Kichota"* 148
Argument z *Głosu w sprawie pornografii* 156
Argument ze *Snów sponad Morza Śródziemnego – Sen piąty* 171
Argument z *Płynąc na Sutton Island* 191

Część czwarta: Intencja i interpretacja – argumenty paratekstualne 201
Ideologia paratekstu 203
Nazwisko autora, datowanie, tytulatura, motto 212
Przypisy 236
Argument z *Traktatu poetyckiego z moim komentarzem* 254
Wstępy, przedmowy, posłowia, glosy, zapiski do..., *post-scripta* (itp.) 277
Argument z *Uwag autora do „Malowanego ptaka"* i innych autorskich paratekstów 345
Rozmowy z pisarzami 392
Argument z *Rozmowy* autora z Włodzimierzem Boleckim na temat *Legendy o nawróconym pustelniku* 405
Zakończenie. Miejsce intencji: atencja *vs* inwencja? 422
Nota bibliograficzna 433
Bibliografia 434
Indeks rzeczowy 464
Indeks nazwisk 465
Authorial Intention and Interpretation: between Invention and Respect/Attention (Texts and Paratexts) (Summary) 479
Od Redakcji 480