

POLEMIKI

DUCH CZASU I JEGO ZNAKI

Edward Kasperski

**Treścią postawionych tu pytań jest teoria literatury, dziedzina stanowiąca miejsce przenikania się i wymiany idei z różnych gałęzi twórczości humanistycznej — sztuki, poznania, ideologii itp. Jest ona ważnym ogniwem życia ideowego, ześrodkowanego wokół literatury i poznania, a może być, rzecz zrozumiała, obszarem i przedmiotem konfliktów życie to ogarniających.**

Strukturalizm jest tu głównym ośrodkiem kontrowersji. W polskiej teorii literatury wydaje się on dobrze i od dawna zadomowiony. Przed wojną jego wyrazicielami byli m.in. F. Siedlecki i K. Budzyk. Nie zjawiał się więc — jak stwierdzono swojego czasu — jako moda paryska. Bodajże najwięcej zawdzięcza on formalistom rosyjskim i szerzej, radzieckiej myśli literaturoznawczej z lat 1918–1930. Nie piszemy jednakże o dziejach doktryny ani nawet o jej założeniach. Pozostaje faktem, że strukturalizm wniósł wiele konstruktywnych rozwiązań do nauki o literaturze. Współcześnie wydaje się nurtem złożonym i twórca jego, Ferdinand de Saussure, z trudem mógłby porozumiewać się ze swoimi następcami. Myśl strukturalna, zdaniem Levi-Straussa, należy do tych, które w dobie obecnej bronią barwy materializmu. Czy rzeczywiście, we wszystkich wypadkach?

Strukturalizm wydaje się najważniejszym, chociaż nie jedynym układem odniesienia dla *Powieści młodopolskiej* Michała Głowińskiego, której dotyczą przedstawione niżej spostrzeżenia. Stanowi ona próbę realizacji podstawowych postulatów poznawczych, więcej, pisana jest jako manifest strukturalizmu w krytyce literackiej, w teorii i w historii literatury.

Ograniczymy się do przedstawienia dwóch zagadnień podejmowanych przez autora *Powieści młodopolskiej*. Pierwsze — to problem strukturalnej interpretacji zjawiska historycznego. Jak przedstawia się poczęta z ducha strukturalizmu koncepcja procesu historyczno-literackiego. Drugie zagadnienie — koncepcja literackości z perspektywy teorii i historii literatury oraz krytyki literackiej. Autor *Powieści* patrzy na powieść z pozycji narracji, narrację zaś charakteryzuje z punktu widzenia języka. Powstaje tutaj pytanie, jakie są zasady rekonstrukcji historycznej języka powieści, jak wygląda narracja Młodej Polski. Chodzi zatem o dwie różne, lecz w istocie dopełniające się strony jednej kwestii — o zasady

strukturalizacji przedmiotu historycznego i historyczność struktury powieściowej. Jako historyk Młodej Polski, Głowiński, mówiąc jego słowami, wydaje się wybitnie „steoretyzowany”, a jako krytyk literacki jest on z kolei „zhistoryzowany”. Autorskie wcielenia umożliwiają więc porównywanie deklaracji teoretycznych i spełnień historycznych.

Prąd literacki to kluczowe ogniwo procesu historyczno-literackiego i tym samym jedno z centralnych zagadnień teorii literatury. Jego rozwiązanie rozstrzyga o treści historyzmu w obrębie przywołanej dyscypliny. W niniejszej pracy — oznajmia autor *Powieści* — *rozważamy zagadnienie prądu z punktu widzenia poetyki historycznej*. Przywołany punkt widzenia różni się od prezentowanego w *Zarysie teorii literatury*, którego Głowiński sam jest współautorem. W podręczniku jest bowiem mowa o ideologicznym, i filozoficznym fundamencie prądu, poetyce (*system zasad wyrosłych z filozoficznego fundamentu prądu i odnoszących się bezpośrednio do twórczości*), zespole tematów i idei oraz zespole środków artystycznych i literackich. Pisząc o prądzie jako kategorii poetyki historycznej, Głowiński przenosi zagadnienie w dziedzinę spekulacji teoretycznej, w sferę dociekań nad kategoriami poznawczymi. Próbuje wyprowadzić definicję prądu literackiego z opinii zebranych z rozmaitych opracowań, niekiedy przypadkowych. Czy słusznie? Droga obrona przez teoretyka prowadzi do stwierdzeń dowolnych, pomieszania kwestii zasadniczo odrębnych, odwracania rzeczywistych proporcji i zależności wśród zjawisk literackich. Widać to w podejściu do zagadnienia prądu. W rachubę wchodzi, naszym zdaniem, nie prąd literacki z punktu widzenia poetyki historycznej, lecz odwrotnie, poetyka w obrębie historycznego prądu literackiego, w świetle jego uwarunkowań ideologicznych i dążeń estetycznych, z perspektywy przeobrażeń, dynamiki rozwojowej, na tle innych równoczesnych z danym prądem propozycji literackich. Głowiński z góry zakłada centralne, uprzywilejowane miejsce poetyki w ramach prądu literackiego, podczas .gdy jest to teza, której w każdym literackim zjawisku historycznym należałoby dowieść. Punkt wyjścia jest w *Powieści* dogmatyczny i ponadhistoryczny.

Zdaniem autora, *prąd literacki jest pewnym zespołem możliwości uwarunkowanym przez czynniki różnego rodzaju, które mają bezpośredni bądź pośredni udział w rozwoju literatury, ich repertuar nie ma w zasadzie charakteru stałego, zmienia się zależnie od sytuacji* (patrz s. 48, podkr. M.G.). Definicja ta ilustruje najbardziej abstrakcyjne możliwości omawianej pracy, chociaż podobnych określeń można by przytoczyć znacznie więcej. Na przekór autorytatywnym stwierdzeniom Głowińskiego, prąd, jak to wynika z podanej definicji, wydaje się w istocie zespołem niepewnym, skoro zmienia się zależnie od sytuacji. Podobne zastrzeżenia rodzi także rdzeń definicji — potencja. Została ona jakby

skojarzona z niewłaściwym obiektem, jej związek z prądem literackim wydaje się luźny i chyba przypadkowy. Potencja, tj. zespół możliwości, pojawia się w dociekaniach teoretycznych Głowińskiego obsesyjnie, m.in. w kontekście rozmaitych powikłań dramatycznych. *Zespół możliwości*, powiada on, *nie musi być konstrukcją ujednoczoną i wewnątrznie konsekwentną, dopuszcza luźne związki między elementami, a nawet sprzeczności. Sprzeczności te, mogą w pewnym momencie rozłożyć zespół od wewnątrz (sprzeczności rozkładają tu możliwości, zdumiewające! — E.K.), spowodować, że rozpadnie się on na tendencje, pomiędzy którymi nie będzie już żadnej płaszczyzny porozumienia. Nie stanowi to jednak reguły, zespół możliwości jest bytem historycznym i kształtuje się w zależności od zmiennych sytuacji* (tamże). Zespołom możliwości, dodaje autor, towarzyszą również odpowiednie zespoły niemożliwości. Rzecz wydaje się przekonująca. Przykładem — niemożliwości treściowe, które wiążą się z powyższą próbą definicji prądu literackiego jako kategorii poetyki historycznej. To jedna strona perspektywy potencjalnej w teorii literatury. Druga ogarnia kwestie historyczne i punktem spornym zdaje się być ostatnie zdanie przywołanego cytatu. Gdy zespół możliwości jest przedstawiony jako byt historyczny, to historia ze swej strony wydaje się istnieć jedynie jako byt możliwościowy, mglisty, niedocieczony. I tak też istnieje ona w *Powieści młodopolskiej*.

Można to prześledzić na przykładzie historyczności gatunku literackiego. *Dlaczego gatunki w epoce tak bardzo zhistoryzowanej — zdumiewa się teoretyk — miałyby być enklawą pozaczasowości?* Tym niemniej stwierdza on, że *teza o historyczności gatunku, obowiązująca obecnie niemal powszechnie ... nie prowadzi do zakwestionowania silnie utrwalonego przeświadczenia o tym, że gatunek jest dany. A zatem jest on dany, czy jest produktem rozwoju historycznego?* Autor nie potrafi dokonać zdecydowanego wyboru i zadowala się formułami kompromisowymi. Odnośnie gatunku, jak pisze, *historia toczy się w obrębie tego, co dane i ukształtowane, tego, co jest już gotowe. Wydaje się, że dość powszechnie obowiązująca opinia głosi, iż nie ma ściśle określonego repertuaru gatunków, istnieją zaś pewne ramy dla struktur gatunkowych, w które można wprowadzić każdy istniejący sposób wypowiedzi, jeśli odznacza je jakimiś dla siebie tylko charakterystycznymi właściwościami.* Przedmiot dość powszechnie obowiązujących opinii, silnie utrwalonych przeświadczeń wydaje się nieokreślony i trudno pojąć, dlaczego sfera bytowa gatunku nie mieści się po prostu w utworach pisarzy. Głowiński umieszcza gatunki — podobnie jak prąd literacki — w sferze potencjalnej i powoduje to określone kłopoty teoretyczne: ogólniki, sprzeczności, odpowiedzi wymijające. Wahania i niepewność obejmują fakt tak

podstawowy, jak istnienie gatunków. Autor początkowo głosi że gatunki istnieją, potem zaś wydaje się z tego wycofywać.

Problem historii stawiany jest również w odniesieniu do analizy historyczno-literackiej. Zadaniem historyka literatury, pisze autor *Powieści, jest wykrywanie porządku i reguł działających we wszelkiego typu wypowiedziach literackich, może on więc pojąć zadanie to w ten sposób, że narzuca ów porządek tam również, gdzie go w istocie nie było* (s. 242). Dziwny to historyk literatury, który narzuca porządek tam, gdzie go w istocie nie było, zamiast mówić o porządku jedynie takim, jaki rzeczywiście istnieje. Praktycznie to wygląda tak, że autor *Powieści* przejrzał jedynie część źródeł — powieści młodopolskich (tak sam przyznaje), lecz wypowiada się na rachunek wszystkich napisanych w okresie 1890–1918 r. Najważniejszym celem pracy jest sytuacja gatunku powieściowego Młodej Polski. Jak twierdzi on, rzeczywistość gatunku nie jest rzeczywistością konkretnego utworu. Jako teoretyk, Głowiński uzasadnia więc swoją praktykę historyczno-literacką — metodą narzucania porządku również tam, gdzie go w istocie nie było.

Płodne podejście badawcze do zjawisk historycznych — czytamy w *Powieści* — to podejście systemowe i synchroniczne. *Zespół możliwości* (tj. prąd literacki — E.K.) *ma charakter systemowy: tworzy określone warunki dla wypowiedzi literackiej, tworzy literacką langue epoki*. Problem systemowości został przez Głowińskiego pryncypialnie postawiony w odniesieniu do gatunku literackiego. Jak deklaruje on, *działanie systemu gatunkowego jest uzależnione od możliwości, jakie otwiera system językowy, a więc system gatunkowy „siedzi” niejaka w systemie językowym*. Z dociekań autora wynika, że wszystko, co istnieje, posiada charakter systemowy — prąd, gatunek, poszczególne utwory, ich fragmenty, język w ogóle, każdy fakt językowy. Z drugiej strony, nie próbuje on wyjaśnić, na czym te systemy polegają, jakie są zależności między nimi. Posługuje się niekiedy analogią, jednakże prowadzi to do niezamierzonych efektów humorystycznych. Jednakże najistotniejsze jest to, że podejście systemowe i synchroniczne wobec przedmiotu historycznego, przynajmniej w *Powieści młodopolskiej*, okazuje się zawodne tak w płaszczyźnie teoretycznej, jak i w obrębie konkretnych analiz historyczno-literackich. Głowiński żadnej ze swoich deklaracji nie poparł dowodami materiałowymi lub przekonującymi argumentami. Zademontrował — chyba mimowolnie, jednakże w sposób pouczający i odstrasający zarazem — niemożności i skostnienie myśli prezentowanej przez siebie koncepcji strukturalnej.

Na czym polega historia synchroniczna z *Powieści młodopolskiej*? Polega na tym, że autor potraktował wybrane przez siebie utwory z lat 1890—1918 jako reprezentatywne dla powieści z tego okresu i przedstawił je tak, jak gdyby były one względem siebie

równoczesne. Zresztą nie powieść — integralne dzieło pisarza — jest podmiotem dziejowym. Podmiotem takim według Głowińskiego jest chwyt stylistyczny. Dopuszcza on tutaj, jak sam stwierdza, *luźne związki między elementami, a nawet sprzeczności*. Dotyczy to przede wszystkim sposobu przedstawienia konglomeratu chwytów. Dając obraz historii synchronicznej, autor pozbywa się tym kłopotliwego problemu, jaki stwarza synchronia historyczna — rekonstrukcja danego zjawiska w zespole jego uwarunkowań przez zjawiska tej samej rangi (chwyt na tle innych chwytów) oraz przez zjawiska innego rodzaju (powieść na tle pozostałych gatunków Młodej Polski, wobec ideologii, dążeń estetycznych, podziałów i przedziałów społecznych). Podobnie jak uwarunkowania, autor pominął również problematykę rozwoju historycznego. Daje on wyraz, jak widać, swojemu *silnie utrwalonemu przeświadczeniu, że gatunek jest dany i że historia toczy się w obrębie tego, co jest już gotowe*. Rezultat — najdziwniejsza historia, w której nic się nie dzieje. W której powieść z roku 1890 jest traktowana tak. Iak gdyby została napisana w 1918 r., natomiast powieści z 1918 r. — jak gdyby zostały napisane w r. 1890.

Przedstawiony w *Powieści młodopolskiej* obraz języka powieściowego posiada wiele cech zbieżnych z obrazem procesu historyczno-literackiego. Duch czasu, jak sugeruje krytyk, objawia się w mowie, w języku. W konsekwencji rozprawia on o systemach językowych, języku literatury, języku powieści (i o językach poszczególnych stron powieści — narratora, postaci w ogóle i każdej postaci z osobna, fabuły itd.); mówi o języku specyficznym, o językach autorytatywnych, języku instrumentalnym. Języki te nie są od siebie rozgraniczone, tak jak nie są choćby w przybliżeniu określone ich zasoby i ramy. *Język*, cytuje D. Lodge'a — *szczególny wybór i układ słów, z których składa się dzieło literackie — jest jedynym obiektywnym i ustalonym faktem. Przyjęcie tej tezy, podkreśla Głowiński, a trudno sobie wyobrazić współczesną analizę powieści, która nie uznałaby jej za obowiązującą, zwalnia z mówienia o utworze epickim jako prostej analogii świata rzeczywistego* (s. 12). Któż to mówi dzisiaj o prostej analogii świata rzeczywistego i powieści? Dla kogo ten upiór Pleriewierziewa? Autor *Powieści* staje się niewolnikiem dokonanego przez siebie odkrycia, nie potrafi się wyzwolić od *idée fixe* na punkcie obfitości języków. *W literaturze bowiem, powiada, czy światopogląd, czy funkcje instrumentalne (by pozostać przy tych przykładach)* są także sprawą jej specyficznego języka. Jak to rozumieć? Zapewne tak: że język pozostaje specyficzną ideologią literatury, że jej celem jest eksperyment w dziedzinie języka. Do tego prowadzi teza, że język utworu — wybór i układ słów — jest jedynym obiektywnym i ustalonym faktem.

Jednakże założenia postulowanej analizy powieściowej zostają w jakiejś mierze zdezakwuwane przez samego autora, gdy przyznaje on, że jednym z najważniejszych zadań powieści młodopolskiej były „misje społeczne” (Żeromski!) i że misji tych nie można sprowadzić do produkcji „specyficznego języka”. Niestety, autor nie przedstawia ani treści, ani odmian tych misji, tym samym rezygnuje on z wydobycia podstawowego wyróżnika gatunku. Dlaczego? Praca Głowińskiego jest, paradoksalnie, kontryktywna przede wszystkim w tej mierze, w jakiej uświadamia ona potrzebę przywołania tych zjawisk, które zostały wygnane z obszaru analizy powieści. Dotyczy to zespołu konkretnych okoliczności historycznych, w których powieści powstają i w jakich one żyją. Praca pokazuje, że to nie światopogląd jest sprawą specyficznego języka literatury, lecz odwrotnie — że przywołany język powieści młodopolskiej jest sprawą swoistego historycznego światopoglądu okresu dziejowego i, w szczególności, omawianego prądu literackiego.

Kwestia narracji. Zdaniem Głowińskiego, ośrodkiem struktury powieściowej jest narrator. Jak stwierdza jednakże, *sprawa narratora pojawia się w krytyce młodopolskiej wyjątkowo, w Młodej Polsce, w powszechnych opiniach twórców i odbiorców nie była ona najważniejsza, koncentrowano uwagę na samym przedmiocie relacji, na fabule, na konstrukcji bohaterów*. Chociaż, jak autor sam przyznaje, najważniejsze były przedmiot relacji etc., postanawia skupić się on na *pozycji narratora, powieści w pierwszej osobie, powieści jako zespole scen* (tytuły rozdziałów analitycznych). Rzeczy wyjątkowe w epoce są traktowane w *Powieści* jako zasadnicze i na odwrót, w pracy Głowińskiego wyjątkowo spotykamy zagadnienia, które dla powieści z omawianego okresu były najważniejsze.

Gdyby odwołać się do znanego opowiadania Gombrowicza *Tancerz mecenasa Krajewskiego*, tancerzem autora *Powieści* byłby z całą pewnością narrator autorytatywny. Natomiast persona, która uruchamia jego potencję, to narrator personalny. Zdaniem Głowińskiego, podstawowy fakt w dziejach powieści to przejście od narratora autorytatywnego do narratora personalnego. Kim jest ów narrator autorytatywny? Autor *Powieści* nie lubi go, po szczegóły kieruje czytelnika do szkicu *Powieść i autorytety*. Jak czytamy tam, narratora tego chciały ongiś przywołać do życia „*ruchy oficjalne*” (?), lecz dzisiaj on *zachowuje się tak, jakby odwoływał się do powszechnych przekonań, jakby był koryfeuszem chóru, ale ani takie przekonania, ani chór już nie istnieją* (*Porządek, chaos, znaczenie*, s. 21). Co się tyczy zagadkowego przywództwa nad chórem, to narrator autorytatywny jest „uzurpatorem”. Krytyk zaś uzurpacji nie cierpi. *Narrator tego typu rzuca słowa w próżnię, w ostateczności jest figurą śmieszoną, zachowuje się tak, jakoby mówił w imieniu zbiorowości i do niej, ale wokół niego znajduje się tylko powietrze* (tamże, s. 31). W

jakich okolicznościach w powieści pojawia się narrator autorytatywny? Gdy np. Wokulski mówi „pada deszcz”, natomiast Prus-narrator potwierdza „istotnie”, to, zdaniem Głowińskiego, Prus ukazuje się wówczas jako „autorytet” narracyjny. Taka jest jedyna podstawa rzeczowa wielkiego przełomu powieściowego; podstawa rozgraniczenia między powieścią XIX i XX wieku.

W przeciwieństwie do autorytatywnego, narrator personalny jest układny, od czasu do czasu. trochę skandalizuje, ale w zasadzie nikomu krzywdy nie czyni. Po trosze jest błaznem (do *Powieści młodopolskiej* zabłądziły bowiem jakieś odległe reminiscencje z *Kapłana i błazna*), niektóre cechy odziedziczył on po egzystencjalizmie, bywa „podejrzliwy” (?), cudza mowa „budzi jego nieufność”; z drugiej strony, kocha teksty (najpewniej — tylko własne), język jest dla niego jedynym obiektywnym i ustalonym faktem. Czytelnikom, którzy pragną wiedzieć wszystko, całą prawdę, zdradzimy tutaj, że narrator ten swojego czasu terminował u pani Nathalie Sarraute, następnie u Barthesa, Henry Jamesa, Sartre’a, Bachtina i jeszcze u wielu innych. Jego ambicja — Jamesa uzupełnić Bachtinem i *vice versa*. Jakie perspektywy narracyjne! Wydaje się jednakże, że z omawianego pośrednictwa wyszło niejaki pomieszanie materii. Jest istotne, że wśród powieści młodopolskich krytyk poszukuje dla narratora personalnego klejnotu szlacheckiego, nobilitacji historycznej. Darujemy czytelnikowi wykazu kosztów, które autor *Powieści* musiał ponieść szukając porządku tam, gdzie go nie było. Przypominamy jeszcze, że narrator personalny nieodmiennie zwycięża autorytatywnego (personalni zawsze i wszędzie mają ostatnie słowo).

Pojmowanie struktury powieściowej przez Głowińskiego wydaje się jednostronne i jest przewyżnione nawet w tej tradycji literaturoznawczej, której autorytatywności nie ośmieliłby się on otwarcie zakwestionować. Obraz tej struktury ogranicza się do narracji, obejmuje niektóre strony kompozycji fabularnej (montaż scen), nie uwzględnia zaś semantyki powieściowej — modelu świata przedstawionego i jego rdzenia, fabuły, podstawowego wyróżnika gatunkowego powieści młodopolskiej. Dla autora fabuła to w istocie kwestia schematyzacji motywów treściowych. Pod tym względem pozostaje on spadkobiercą niektórych formalistów (Szkłowskiego). Wprowadza fałszywą dychotomię języka i znaczenia, formy i treści, narracji i fabuły. Fabułę umieszcza w istocie poza językiem. Pisze: *im silniejszym ograniczeniem fabuła podlega, tym wyraźniej czynniki językowe ujawniają swoją moc organizującą, tym bardziej na pierwszy plan wysuwają się kwestie narracji*. Do Głowińskiego można tedy odnieść słowa krytyki, jakie pod adresem formalistów skierował (przywoływany w *Powieści* kilkakrotnie) C. Lévl-Strauss. *Dla formalizmu, pisze on, obie dziedziny (tj. forma i treść — E. K.) muszą być całkowicie oddzielone, ponieważ jedynie*

forma jest poznawalna, natomiast treść jest tylko resztką pozbawioną wartości znaczącej. Dla strukturalizmu opozycja ta nie istnieje: nie ma z jednej strony tego, co abstrakcyjne, z drugiej tego, co konkretne. Forma i treść są tej samej natury, podlegają tej samej analizie (rec. z *Morfologii bajki Proppa*). Pominięcie strony semantycznej powieści nie jest zresztą całkowicie możliwe. Kończy się przypisaniem utworom z Młodej Polski treści dowolnej — prezentacją alegorycznego moralitetu walki dwóch narratorów. Powieści młodopolskie są najmniej wątpliwe na tle powieści realistycznych i gdyby posługiwać się kryteriami Głowińskiego, najbardziej w zestawieniu z ostatnimi autorytatywne.

I ostatnia z poruszanych spraw. Pisząc o narratorze, nie możemy pominąć naratora *Powieści*. Według Głowińskiego, narrator to jest konwencja, tekst; rzecz, którą należy rozważać w oderwaniu od twórcy. W niniejszych uwagach staraliśmy się trzymać tych założeń tak samo jak autor trzyma się swoich deklaracji teoretycznych. Rzecz tedy dotyczy konwencji strukturalnej i nie sięga, przymiotów eksploatatora. Jaki zatem jest ten narrator *Powieści*? Klasyk, zauważył kiedyś Valéry, to pisarz, który nosi w sobie krytyka. Z Głowińskim natomiast odwrotnie — wydaje się on bowiem krytykiem, który nosi w sobie klasyka. Jest to perspektywa, w której tłumaczą się jego poczynania narracyjne. Przede wszystkim — brak wyobraźni i nużące mentorstwo. Pouczająca pod tym względem jest rozprawa o gatunku i problemach poetyki historycznej. Klasyk przemawia tak jak przemawia każdy urząd nauczycielski, z namaszczeniem i bez troski o zbornosć wypowiedzi. Liczy się tylko fakt mówienia; przedmiot, treść, porządek są to rzeczy wtórne. Stąd mentorskie roszczenia i stąd uproszczenia. Stąd mnogość bytów, hipostaz, niezliczone „lekcje”, jakich narrator *Powieści* udziela czytelnikowi: stąd najróżniejsze „zasady”, które, w konfrontacji z ich przedmiotem, okazują się bezzasadne. Narrator *Powieści* onieśmiela więc, jego mowa — przynajmniej jemu samemu — musi wydawać się porywająca. Tyle systemów, języków, przypisów. Najwyżej przypomina mowę rewizora z klasycznego dramatu Gogola: *po wszystkich ulicach kurierzy, kurierzy, kurierzy... Czy panowie potrafią sobie uprzytomnić? trzydzieści pięć tysięcy samych kurierów!* Taka to filozofia strukturalna, w której język stał się jedynym obiektywnym faktem i w której światopogląd stał się sprawą specyficznego języka.