

[w:] *Écriture/Pisanie*, Materiały z konferencji polsko-francuskiej, październik 1992, pod redakcją Zofii Mitosek i Jakuba L. Lichańskiego, Wydawnictwo DIG, Warszawa 1995, ISBN 83-85490-59-0, s.77-102

Edward Kasperski (Warszawa)

## Istota genezy — idiom tekstu i redakcja przeszłości

### 1. Geneza w *Kosmosie*. Na początku był chaos

Geneza zaskakuje nas wieloma zagadkami. Jedną z nich wyraźnie przedstawił Witold Gombrowicz w *Kosmosie*, w tej znakomitej, chociaż mrocznej powieści, która na swój sposób rozważa dociekliwie sens genezy i która przewrotnie właśnie w obsesyjnym poszukiwaniu sensu upatruje narodziny nonsensów, ich źródło, ich początek, ich genezę. Oddajmy wszakże głos Gombrowiczowi, który sam tłumaczy się najlepiej. „Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post* — zwierzał się narrator *Kosmosu*. Strzałka, na przykład... Ta strzałka, na przykład... Ta strzałka, wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona, gazety lub herbaty, wszystko — równorzędne, wszystko — składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenie roju. Ale dzisiaj, *ex post*, wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy nieodróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przeszłości. A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że, urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... Wszystko jedno. Niech i tak będzie. (...)”<sup>1</sup>. Tyle Gombrowicz, tyle *Kosmos*.

Pisarz oczywiście mylił się, brał rzecz jednostronnie, upraszczał sprawę. Nie jest bowiem tak, że „zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt”. Nie jest bowiem tak, że jedynie początek — moment narodzin — jest chaosem, natomiast wszystko potem stanowi mniej czy bardziej wybiórczą redakcję przeszłości. Dzieło tworzenia i dzieło zniszczenia, zauważał Norwid w *Rzeczy o wolności słowa*, „harmonijnie się kędyś łączy i spierścienia”. Spojrzenie porządkujące — spojrzenie *ex post* — samo przecież zmienia się w przeszłość i dla kogoś, kto spogląda na pozostawiony przez nie porządek, może on wydać się właśnie owym „bełkotem rodzącej się chwili”, „brzęczeniem roju”, „masą nieodróżnicowanych faktów”. Jeśli bowiem myśli się o kosmosie wydarzeń w kategoriach czasu oraz „dziejących się dziejów”, to nie ma żadnej gwarancji na to, że ustalony ład okaże się ostateczny i niezmienny, że nie zamieni się on kiedyś, jak to zwykli byli przedstawiać romantycy, w „ruinę” czy też, jak chciałby z kolei

---

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1988, s. 24.

Gombrowicz, w jakiś rodzaj chaosu, co prawda, wtórnego, powstałego na gruzach poprzedniego porządku. Narrator *Kosmosu* nałożył na siebie zjawiska, których związek nie jest bynajmniej konieczny. Z faktu, iż spojrzenie dokonuje się *ex post*, nie wynika, że ma ono charakter porządkujący. Podobnie też z faktu, iż pojawia się czynność porządkująca, nie wynika, że dokonuje się ona *ex post*. Jednakże prawdą jest zarazem to, że perspektywa *ex post* — a więc perspektywa określona czasowo, nie tylko przestrzennie — modyfikuje jakoś ogląd i obraz ogarnianych przez nią zjawisk. Jeżeli bowiem zdarzenia rozgrywające się w przeszłości nazwiemy idiomem (w tym znaczeniu, że tworzą one zbitkę, że nie dają się rozłożyć na składniki powtarzalne), to niewątpliwie spojrzenie *ex post* zawsze stanowi jakąś redakcję, którą można tu nazwać swobodnie redakcją przeszłości.

Redakcja taka może być strukturowaniem idiomu, tj. przypisaniem mu pewnego ładu i kształtu, może też, przeciwnie, zmierzać do jego dekonstrukcji. Jednakże ważne jest w tym momencie zdanie sobie sprawy z czegoś innego. Ważna jest świadomość tego, że widziane (w sensie: postrzegane zmysłami, pomyślane, powiedziane) uprzytamnia widzące, że skrywa je w sobie. Nie można rozdzielić widzianego od widzącego, nie występują one w odosobnieniu od siebie. Nie są one jednością, nie są tożsame ze sobą, nie zawsze bywają jednorodne, jednakże nie są również rozłączne. Widzące „wykrawa” widziane, widziane natomiast jakoś zawiera w sobie widzące. Ich związek jest w tym rozumieniu idiomatyczny. Ta zależność występuje również między przeszłością oraz jej późniejszymi redakcjami. Obraz wydarzeń skrywa w sobie ich redakcję. Sposób zredagowania wpisuje się w sens tego, co stanowiło przedmiot redakcji. Widzące nadaje widzianemu pewien kształt i znaczenie, chociaż nie znaczy to bynajmniej, że oddziaływanie odbywa się tylko w jedną stronę, że widziane zachowuje się biernie. Ono również na swój sposób kształtuje widzące: wypełnia je, zaklinowuje, przelatuje przez nie, modyfikuje je itd. Różnorodność i złożoność tych wzajemnych oddziaływań mogłaby stanowić temat odrębnego opisu. W tym miejscu trzeba poprzestać jedynie na stwierdzeniu, że perspektywa *ex post* dopuszcza całą gamę takich wzajemnych oddziaływań między widzącym i widzianym, między idiomem zdarzeniowym i jego redakcją (redakcjami). Dodatkowo komplikuje je fakt, że między widzącym i widzianym, idiomem przeszłości i jego redakcją — inaczej niż w oglądzie świata obecnego tu i teraz — występuje asynchronia, dystans czasowy, który modyfikuje ich związek, ich skleszczenie.

Uważna lektura fragmentu przytoczonego z *Kosmosu* pozwala wejść na trop jeszcze jednej zagadki, która dotyczy genezy. Gombrowicz przenikliwie wydobyl antynomię związaną z jej poszukiwaniem. Zawarł ją w pytaniu „jak opowiadać nie *expost?*”, w słowach „urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy się z nim zetknąć”. Najprościej mówiąc, idzie o to, że przeszłość nie jest w stanie pojąć siebie samej jako przeszłości, podobnie jak geneza genezy. Przeszłość bowiem jako taka może być uświadomiona z jakiejś innej perspektywy czasowo-wydarzeniowej niż ona sama.

Kategoria przeszłości stwierdza wszakże fakt „bycia poza tu i teraz”, bycia dokonany (co niekoniecznie oznacza brak następstw i dalszego ciągu) i bycia postrzeganym nie przez siebie samą. Inaczej mówiąc, stwierdza ona przemijanie i transgresję, pojawienie się momentu przekroczenia, przemiany z bycia w sobie w bycie dla kogoś lub dla czegoś, ze względu na owo przekroczenie. Domaga się zatem terażniejszości lub współczesności, które umożliwią ujęcie jej jako minionego. Domaga się zredagowania, rozczłonkowania, ograniczenia. Ukazuje się w postaci widzianego dla widzącego. Z kolei owa terażniejszość lub współczesność nie jest nigdy w stanie zniwelować ostatecznie asynchronii i dystansu, który oddziela ją od przeszłości. Pojawia się tutaj element różnicy, której nic nie jest w mocy usunąć, która w istocie rzeczy jest właśnie różnicą między idiomem i redakcją.

Jednakże słowa „urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy się z nim zetknąć” zawierają pewien paradoks. Jeżeli bowiem „nie możemy nigdy zetknąć się z chaosem”, to skąd wiemy na sto procent, że jesteśmy „z niego urodzeni”? Wydaje się, że powyższa trudność stosuje się również do genezy. Jej przebieg zdaje się odzwierciedlać drogę „od początku do końca”, od przyczyny do skutku, ale faktycznie sytuacja przedstawia się nieco inaczej. Punktem wyjścia w dociekaniu genezy nie jest bowiem początek procesu lub ciągu zdarzeniowego, lecz przeciwnie, jakaś faza w ich toku lub nawet koniec. Dlatego geneza posiada aspekt bytowy, faktyczny oraz aspekt poznawczy. W tym pierwszym jest oczywiście postępowaniem od początku do końca, od narodzin do śmierci, od przyczyny do skutku, od zamiaru do wykonania. Pokrywa się z dziejowością, z jej przebiegami, tokiem, kierunkiem (w rzeczywistości istnieje wiele rozmaitych, przeplatających się ze sobą dziejowości). Inaczej natomiast rozwija się tok poznawczy genezy. Zstępuje ona tutaj w odwrotnym kierunku. Jej punktem wyjścia jest zazwyczaj pewien stan faktyczny, pewna terażniejszość, która dopomina się wyjaśnienia, apeluje o nie. Geneza faktyczna jest więc progresywna (co jednak nie łączy się tutaj z wartościowaniem, z oceną stanu „po” jako lepszego od stanu „przed”, albo też na odwrót), zaś poznawcza — regresywna. Uwzględnia czynniki aktywne oraz bierne. Te pierwsze dotyczą możliwych skutków pewnego stanu rzeczy, te drugie — możliwych przyczyn i uwarunkowań. Pierwsze określa pytanie, co mogłoby z niego wyniknąć (i co ostatecznie powstało), zaś drugie — skąd i w jaki sposób się wyłonił.

Tok regresywny genezy nastrocza jednakże wiele kłopotów. Obrazuje je fragment z końcowych partii *Kosmosu*, w którym narrator medytuje w obecności powieszonoego Ludwika, jednej ze znanych mu postaci powieściowych:

„Ludwik? Ludwik. Wisiał. Przez jakiś czas przyzwyczajałem się... Wisiał. Jeszcze się przyzwyczajałem — wisiał. Jeżeli wisiał, no to jakoś to musiało się stać i zacząłem z wolna szukać, kalkulować, powieszony, kto go powiesił, czy sam siebie, kiedy, widziałem go przed samą kolacją, prosił o żyłkę, był spokojny, na spacerze zachowywał się jak zwykle... a jednak wisiał... a jednak

w ciągu tej godziny z okładem to się stało... wisiał... i to jakoś musiało się stać, jakieś przyczyny na to się złożyły, tylko że ja nie mogłem ich znaleźć, nic, nic, a jednak musiał nastąpić jakiś wir w rzece przepływającej wszystkiego, o którym ja nic nie wiedziałem, widocznie zator jakiś powstał, musiały się wytworzyć związki, zazębienia... Ludwik! Skądże Ludwik? Raczej już Leon, ksiądz, Jadeczka niechby, Lena nawet — ale Ludwik! A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb walący, wielki, ciężki, zwisający, coś w rodzaju byka płatającego się luzem, olbrzymi fakt na sośnie i z butami...”<sup>2</sup>.

Punktem zaczepienia dla opowiadającego historię narratora stał się wisielec — idiom, wiszący fakt, zagadka, która wymagała rozwikłania i wyjaśnienia i która swoją niezwykłością dopominała się o wykładnię zawartego w niej sensu. „Jeżeli wisiał, no to jakoś to musiało się stać” — rozumował w przytoczonym fragmencie narrator i w jakiejś mierze zdanie to odzwierciedlało istotę wszelkich pytań o genezę. Pojawienie się faktu pociągało za sobą całą lawinę pytań dotyczących jego powstania czy pochodzenia. Dotyczyły one, jak obrazował to fragment z *Kosmosu*, sprawcy, czasu, motywu. Dotyczyły związku poszczególnych przyczyn ze sobą, ich zazębienia się i zawężeń. Rodziły pokusę zastanawiania się nad ich prapoczątkiem, nad „przyczyną pierwszą”. Skłaniały do poszukiwania pierwszego ogniwa w łańcuchu wydarzeń, którego ogniwem ostatnim był powieszony Ludwik.

Nie ulega wątpliwości, że geneza jest historią, odpowiedzią na pytanie „jak do tego doszło”, redakcją przeszłości. Nie jest też wykluczone, że punktem wyjścia dla pytań o genezę i wyjaśnień genetycznych nie jest wcale jakiś idiom zdarzeniowy usytuowany w mniej czy bardziej odległej przeszłości. Przypuszczalnie tym punktem wyjścia bywa zwykle terażniejszość, powstały w niej niepokój, zrodzone w niej pytania, postrzeżone w niej zjawiska, które domagają się wyjaśnień. Podstawą genezy zdają się być oczywistości natarczywie przywoływane przez narratora *Kosmosu*: „wisiał, no to jakoś to musiało się stać”, „wisiał... jakieś przyczyny na to się złożyły”, „musiały wytworzyć się związki, zazębienia”, „musiał nastąpić jakiś wir w rzece przepływającej wszystkiego”. U podstaw tych rozumowań znalazła się zatem naoczna rzeczywistość — „wiszący fakt” — oraz słowo „musieć”, wyraz przekonania, że to, co jest, ma swoje źródło w czymś, co było, że między tym, co jest, oraz tym, co było, istnieją (istniały) jakieś związki konieczności, silniejsze niż proste następstwo czasów i związki słowne.

Jednakże narrator *Kosmosu* stanął w obliczu całkowitej klęski. Na nic zdały się oczywistości obligujące umysł do posłuszeństwa. „Parcie ku sensowi”, by posłużyć się jednym z jego wyrażen, okazało się puste. Jego próby zredagowania idiomu wisielca zawiodły, zaś wiedza o związkach występujących „w rzece przepływającej wszystkiego” sprowadziła się do ogólników i oczywistości. Jakoś musiało się to stać, rozumował, jakieś przyczyny na to się złożyły, „tylko że ja nie mogłem

---

2 Tamże, s. 138.

ich znaleźć, nic, nic”. Nastąpił jakiś wir w rzece wszystkiego, wyznawał, „o którym ja nic nie wiedziałem”. Próba opowiedzenia historii „nie *ex post*” była niemożliwością, zaś opowiadanie jej *ex post* rzucało ją na pastwę absurdalnych analogii. Sugerowały one w *Kosmosie* istnienie ukrytych związków przyczynowych między powieszonym wróblem spotkanym przypadkowo przez bohaterów powieści na samym początku wydarzeń, powieszonym patykiem, powieszonym kotem i... powieszonym Ludwikiem. „Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii, wyznawał narrator, ponieważ opowiadam *ex post*”. Nie potrafię opowiedzieć — ponieważ opowiadam. Trudno wyraziściej oddać ambiwalentny stosunek narratora do własnej powieści, jego zawieszenie pomiędzy dwiema niemożliwościami paralizującymi jego ruchy. Jedna z nich wyrażała się w niemożności znalezienia prawdy o początku wydarzeń, dotarcia do ich źródła, do „anonimowego stawania się”, wolnego od zredagowania *ex post* i narzuconych mu „składności”, odzwierciedlających jakieś porządki wtórne, nie zaś pierwotne, dziewicze. Druga wyrażała natomiast niemożność zaakceptowania uładowanego mitu genezy, o którym z góry było wiadome, że rozwiązuje kwadraturę koła, że musi różnić się od autentyku, że stanowi mniej czy bardziej sfingowaną redakcję wydarzeniowego idiomu, będącego przecież, jak to przedstawiała metafora z powieści, „brzęczeniem roju”.

Można jednakowoż — na przekór Gombrowiczowi — powiedzieć, że istniała powieść, istniał narrator, istniała historia. Tak, istniały one rzeczywiście, było to wszelako opowiadanie o niemożliwości opowiadania. „W ogóle nie wiem, oznajmiał narrator *Kosmosu*, czy to jest historia. Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów”<sup>3</sup>. Niemożliwość ta odnosiła się przede wszystkim do sytuacji, w której opowiadanie konstruuje mit genezy, sugeruje, że dociera do początków, źródeł i przyczyn wydarzeń. Nie można pokazać genezy, zdawała się sugerować powieść, ponieważ wyjaśnienia genetyczne zakładają u swoich podstaw jednorodność początku i końca, podmiotu i przedmiotu, dziania się oraz dokonanego. Tymczasem jednorodność taka jest fikcją. Dlatego wyjaśnienia genetyczne są formą świadomości mitycznej. Dlatego powieść o genezie wydarzeń mogła być jedynie parodią.

## **2. Gotowi i zvarci w strukturze**

Geneza jest pojęciem ogólnym, toteż w dziedzinie badań literackich ulega ona zazwyczaj zawężeniu. Przyjmuje się w nich potocznie, że badania genetyczne — jako gałąź tych pierwszych — zajmują się przede wszystkim wyjaśnianiem pochodzenia oraz procesu powstawania literatury. Dotyczy to na przykład czynników kształtujących twórczość danego pisarza: przeżyć z dzieciństwa (czynnik podnoszony przez psychoanalizę), warunków społecznych (krytyka socjologiczna) lub wzorów literackich (determinacje wskazywane przez kierunki estetyzujące i formalistyczne). Mniej czy bardziej świadomie uznaje się badania genetyczne za swoiste, odrębne od innych typów badań.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 136.

Ta odrębność odnosi się przede wszystkim do ich celu. Ten cel — wyjaśnianie pochodzenia oraz procesu powstawania literatury — różni je m.in. od badań strukturalnych, zajmujących się głównie wewnętrznym zorganizowaniem zjawisk literackich oraz od badań pragmatycznych, które z kolei skupiają się na wytwarzaniu przez literaturę różnego rodzaju efektów i wartości, na jej oddziaływaniu. Badania genetyczne nie kontentują się zatem stwierdzeniem, że takie czy inne zjawiska literackie istnieją, posiadają określone własności, wchodzą ze sobą w rozmaite związki i zależności, tworzą wewnętrznie zorganizowane całości („struktury”). Nie poprzestają na ich opisie, ustrukturuwaniu, systematyzacji. Nie wyczerpują się w badaniu „nagich faktów”, tego, co w literaturze już dokonało się, co występuje w niej w postaci zakrzepłej, stwardniałej. Nie zaspokaja ich ambicji analiza tych faktów, ich rozbiór, tworzenie na ich podstawie syntez. Badania te z samej swej istoty dociekają ich, jak zwykło się mówić, narodzin, źródeł, początków. Kierują się w tym względnie przekonaniem (niekoniecznie werbalizowanym), że „jeśli fakt jest, to jakoś musiało się to stać”, „to musiało się to skądś wziąć”. Biorąc za punkt wyjścia jakiś fakt literacki oraz posiadane przez niego własności, poszukują faktów i prawidłowości, które spowodowały lub umożliwiły jego powstanie. Zstępują do jego źródeł.

Niewątpliwie podstawą badań genetycznych jest pogląd, że żaden fakt literacki nie istnieje sam przez się, że również w literaturze — nie tylko gdzie indziej — nie działa zasada samoródtwa. Dlatego przyjmują one za wytyczną badania ogólną ideę, że „każde coś pochodzi od jakiegoś innego czegoś” i że to pochodzenie jest pewnym procesem rozciągłym w czasie, zależnym od właściwych mu warunków, materiałów, zdarzeń, działań i rezultatów. Ta reguła obejmuje zarówno pojedyncze utwory, jak też stosuje się do literatury w całości. Z pewnością w badaniach genetycznych najbardziej intrygująco przedstawia się owo „coś”, z którego poszczególne kierunki i badacze pragnęliby wywieść literaturę, w którym upatrują jej matecznik. Dotychczasowe rezultaty tych badań nie wskazują jednak, ażeby można było wyodrębnić jakiś jeden rozstrzygający czynnik wpływający na powstawanie literatury, jakieś źródło, z którego ona wypływa. Nie są nim oddzielnie siły nadprzyrodzone, przyroda, społeczeństwo, osobowość, kultura, nawet sama literatura. Nie są też nimi religia, historia, walka klas, erotyka, stosunki interpersonalne, język, komunikacja, panujące konwencje. Wszystko zdaje się podpowiadać, że owych czynników i źródeł jest wiele, że ta wielość i różnorodność jest podstawą bogactwa, zróżnicowania i zmienności literatury. Można by więc powiedzieć, że literatura sama z siebie jest „oryginalna” — jednak nie w tym znaczeniu, że jest sama dla siebie jedynym źródłem, że tylko sobie samej zawdzięcza posiadane własności, lecz właśnie w tym sensie, że stanowi ujście dla wszelkich źródeł bijących poza nią samą, włącznie z literaturą już istniejącą, uprzednią wobec momentu jej powstawania (tworzenia, produkcji). W tym rozumieniu literatura jest rojem źródeł.

Pogląd taki ma również tę zaletę, że oddala pokusę determinizmu. Jeśli podstawą istnienia

literatury jest wielość i różnorodność źródeł, to znaczy to jedynie, że ich obecność w niej tłumaczy się w kategoriach wyboru i przekształceń, nie zaś w kategoriach wywieranego na nią przymusu. Koncepcja wielości i różności źródeł nie daje się pogodzić z ideą bezwzględnej determinacji. Koncepcja ta wyklucza interpretację genezy literatury w kategoriach związków przyczynowo-skutkowych. Dowodziłoby to zarazem, że łączenie genetyzmu w nauce o literaturze z modelami wyjaśnień funkcjonującymi w naukach przyrodniczych nie jest nieodzowne, czy chociażby uzasadnione. Potwierdzałoby, że genetyzm nie rozmija się z kreatywnością literatury. Dla zarysowanego tu szkicowo modelu badań genetycznych oczywistym ich celem jest wyjaśnienie tej kreatywności (i związanego z nią elementu wolności, swobody wyboru), a nie zaś, jak to wielokrotnie w tej dziedzinie demonstrowano, przeprowadzenie dowodu, że jest ona niemożliwa, że rozmywa się bez reszty w przyczynach i skutkach, uwarunkowaniach, podporządkowaniu normom, przymusach itd. W dziedzinie literatury artystycznej kreatywność i swoboda należą do jej realności podstawowych i dlatego istotą genezy jest dotarcie do nich, odkrycie ich w obudowie utworów i w procesach ich formowania. Jej powstawania.

Prawdą jest także, że z badaniem genezy wiąże się wiele trudności oraz, jak to zwykle bywa, trudności te kryją się w oczywistościach. Za oczywistość tego rodzaju można uznać popularny pogląd, że istotą badań genetycznych jest „rekonstrukcja procesu powstawania gotowej struktury artystycznej”<sup>4</sup> — pogląd, w którym łatwo rozpoznać refleksy języka teoretycznego fenomenologii i strukturalizmu. Przyjmuje się w nim milcząco, że proces powstawania literatury jest „procesem powstawania gotowej struktury artystycznej”, że ta gotowa struktura artystyczna stanowi telos rozgrywających się w zasięgu literatury procesów. Czy rzeczywiście procesy powstawania literatury poddają się interpretacji typu finalistycznego, teleologicznego oraz funkcjonalnego? Czy z kolei interpretacje finalistyczne, teleologiczne oraz funkcjonalne nie zawężają literatury, nie ujmują jej nazbyt jednostronnie i płytko, sprzecznie z jej naturą, z jej właściwościami? Oto pytania, które się tu nasuwają i które wymagają odpowiedzi. Konsekwencją przytoczonej definicji jest bowiem podporządkowanie procesu powstawania utworu (literatury) temu, co uznaje się za wynik tego procesu, za osiągnięty w nim rezultat. Pozostaje nim stan gotowości struktury artystycznej, stan, który można określić słowami „koniec wszelkich działań — już więcej nic”. Jest nim, po

---

4 Z. Mitosek, *Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 400. Oto cytowana wypowiedź: „Czytelnikowi przytaczanych tu twierdzeń nieuchronnie nasuwa się pytanie o przedmiot badań krytyki genetycznej. Odpowiedź wydaje się jasna: nie o tekst literacki w tym przypadku chodzi, nie o gotową strukturę artystyczną, ale o rekonstrukcję procesu jej powstawania”. Zważywszy na fakt, że zaimiek „jej” odnosi się tu niepodważalnie do sformułowania „gotowa struktura artystyczna”, sens przytoczonej wypowiedzi wyraża się w następującym twierdzeniu: przedmiotem badań krytyki genetycznej jest rekonstrukcja procesu powstawania gotowej struktury artystycznej. Twierdzenie jest dobitne, jednoznaczne, nie widać możliwości interpretowania powyższej wypowiedzi w jakiś odmienny sposób. Jednak powyższa wypowiedź interesuje mnie tutaj nie jako indywidualny pogląd Autorki, lecz jako stanowisko modelowe, przejaw szerszego sposobu myślenia, niezależnie od tego, czy występuje on jako osobiste przekonanie badacza, czy jako kryptocytat lub przyjęta w tych czy innych kierunkach badawczych oczywistość.

drugie, uformowanie jakiejś „struktury”, tj. zestrojenie wchodzących w jej skład elementów w pewną spoiłą całość. Inną konsekwencją powyższego stanowiska jest, rzecz jasna, podporządkowanie badań genetycznych badaniom strukturalnym. W przywołanej perspektywie te pierwsze mają status badań pomocniczych, zajęcia dla hobbistów, dla ośmieszanych tak często w przeszłości wpływologów.

Oczywistości zaliczają się wszelako do idola fori i należy w nie wątpić. Cóż to jednak znaczy „gotowa struktura artystyczna”? Co znaczy przede wszystkim słowo „gotowa”? Czyż stanowisko powyższe, upatrujące cel procesu literackiego w „powstawaniu gotowej struktury artystycznej”, nie zasadza się na wartościowaniu przeciwstawiającym „strukturę gotową” — niegotowej, czyli, co na jedno wychodzi, niestrukturnej? Trzeba zresztą zauważyć, że określenie „struktura gotowa” ma zabarwienie pleonastyczne. „Bycie gotowym” zdaje się bowiem zawierać już w samym terminie „struktura”, który, jak to wiadomo z historii nauki, formował się w opozycji do zaabsorbowanych procesami badań genetycznych, jako pojęcie będące alternatywą dla procesu. Dlatego słowo „gotowa” jest, ściśle biorąc, ekspresywnym wzmocnieniem słowa „struktura”, choć eksponuje zarazem pewną intencję teoretyczną zawartą w idei struktury. Tą intencją jest kojarzenie struktury z urwaniem dziania się i dziejowości, z myślą „już koniec — dalej ani kroku”.

Przeciwstawienie struktura gotowa — struktura niegotowa ma jeszcze jeden ważny aspekt. Jest ono możliwe w rzeczywistości dopiero wtedy, kiedy zakłada się zasadniczą jednorodność procesu powstawania literatury oraz gotowych wytworów. Zakłada się, że produkt finalny, tj. dzieło literackie, istniało w takiej samej postaci już w fazie inicjalnej, tyle tylko że istniało w niej w postaci idealnej, wyobrażonej, podczas gdy produkt finalny stanowi urzeczywistnienie pierwotnej idei przez, jak mówił poeta, „wykonanie stopniowe po całość”. Taka jest bowiem logika myślenia teleologicznego. Cel ostateczny jest w nim spoiwem łączącym poszczególne fazy procesu twórczego oraz czynnikiem je ujednocającym. Cel ten transcenduje każdą fazę przed i po, co prowadzi do wniosku, że musi on istnieć już na samym wstępie tego procesu, że stanowi jego punkt wyjścia oraz stałą wytyczną. Dopełnieniem powyższej koncepcji jest rozumienie procesu powstawania „gotowej struktury” jako przechodzenia od części do całości. Tłumaczy się on jako sprzężenie dwóch projekcji. Pierwsza z nich polega na rzutowaniu synchronii w diachronię. Oznacza to, że wyobrażenie gotowej struktury musi być przełożone na działania twórcze, na rozciągnięty w czasie proces wykonań stopniowych, postępujących według zasady „część po części” oraz „część do części”, poprzez realizowanie kolejnych części zgodnie z planem przyjętym na początku. Druga projekcja jest z kolei rzutowaniem diachronii w synchronię. Poszczególne części muszą bowiem przystawać do siebie, muszą być składne, tworzyć całość spoiłą, strukturę. Dlatego każdemu działaniu cząstkowemu musi towarzyszyć obraz całości umożliwiającej połączenie części wykonanej z pozostałymi, już gotowymi bądź jeszcze nie. Inaczej bowiem procesowi powstawania



gotowej struktury literackiej groziłaby anarchia. O ile zatem z diachronii procesu części pojawiają się kolejno po sobie, na zasadzie dopełniania zasobu już wykonanego oraz przybliżania się do pożądanej całości, o tyle synchronia niweluje wszelkie następstwo, zaciera pamięć o nim, zamienia relacje przed i po w relacje równoczesności. Dzieło gotowe zapomina zatem o genezie, zapomina o swojej historii. Bycie gotowym urywa jego dziejowość.

Opisana tu modelowo koncepcja powstawania „gotowej struktury artystycznej” nastrocza jednakże trudności. Wątpliwe jest, jak się wydaje, założenie, że proces powstawania gotowej struktury i jego wynik są jednorodne. Wątpliwość ta wynika stąd, że dający się wyodrębnić i opisać porządek części wewnątrz tej gotowej struktury nie pokrywa się z porządkiem, w jakim owe części powstawały. Inne bowiem są zasady segmentacji — wydzielenia składników — w obrębie dzieła gotowego, inne zaś w procesie jego powstawania. Jeśli zaś celem badań genetycznych miałyby pozostać „rekonstrukcja” procesu powstawania gotowej struktury, to niechybnie rodzi to pytania, według jakiego klucza powinna się ona dokonywać. Rekonstrukcja zaczyna przecież od końca, od wyniku procesu, który — jako proces — zatarł po sobie ślady, schował się w strukturze, by tak rzec. Jak zatem go odnaleźć, jak do niego dotrzeć? Z faktu, że proces się schował w strukturze i że go trudno znaleźć, wielu badaczy wyciągało wnioski, że albo nie warto go szukać, albo też że go w ogóle nie było. Tam zaś, gdzie mimo wszystko poszukiwano go jednak, punktem wyjścia dla poszukiwań była owa już istniejąca, gotowa struktura artystyczna, zdefiniowana na wstępie — właśnie z racji tego, że była gotowa — jako przeciwieństwo swego powstawania. Powstawało zamieszanie, w którym trudno było się połapać.

Mimo przekonania o ich jednorodności oba te porządki — genezy i struktury — okazywały się w zasadzie na siebie teoretycznie nieprzekładalne. To prawda, że wielokrotnie usiłowano je godzić ze sobą, jednakże nie dawało to przekonywających rezultatów. I strukturalizm genetyczny, i genetyzm strukturalny okazywały się przy bliższym wejrzeniu kombinacjami mechanicznymi. Być może powodem tego było to, że łączono ze sobą doktryny w pełni uformowane i zamknięte, wychodzące wszelako z zupełnie odmiennych przesłanek ogólnych. Genetyzm stale pozostawał pod silnym wpływem modeli przyrodoznawczych, zaś strukturalizm formułował swoje aksjomaty wręcz w opozycji do genetyzmu. Ich pojednanie było chyba w tej sytuacji zadaniem niewykonalnym.

### **3. Potrawka z kury czy mózdzek?**

Czułym miejscem rozważanej dotychczas koncepcji badań genetycznych wydaje się przede wszystkim pojęcie „gotowej” struktury artystycznej, mającej zresztą znamiona czy tylko pozory oczywistości, odwołującej się do finalistycznie i teleologicznie rozumianego procesu twórczego. Rodzi się natomiast pytanie, czy idea gotowej struktury — w przeciwstawieniu do niegotowej — nie załęga się przypadkiem w etosie i wyobraźni klasycystycznej, nie jest jej świadomie lub nieświadomie kultywowanym dziedzictwem. W klasycyzmie osadza się bowiem rozumienie

procesu powstawania literatury jako celowej i przemyślanej pracy nad „dziełem doskonałym”, skończonym, wyczelowanym w każdym szczególe, spójnym i zamkniętym. Z klasycyzmu wywodzi się w gruncie rzeczy idea „struktury artystycznej”, idea dzieła literackiego charakteryzującego się idealnie zestrojonymi ze sobą składnikami, jednolitymi pod względem stylistycznym, realizującymi postulaty harmonii, jedności i całości. Idea ta wykluczała pojawienie się w dziele elementów luźnych, przypadkowych i dysonansowych, zakłócających obmyślony wcześniej porządek, wyłamujących się z przyjętych reguł harmonii, jedności i całości. Ideę tę uzasadniał perfekcjonizm, postawa nakazująca poprawianie skażonego ze swej natury stanu faktycznego, obfitującego w luki i szpetotę, doskonalenie go aż do granic możliwości, aż do granic ideału, którymi były w sensie konstrukcyjnym pełnia, szczelność, zespojenie, wygładzenie, zamkniętość, wykończenie. Dziełem gotowym było zatem dzieło doskonałe, zaś dzieło doskonałe było dziełem gotowym. Obie te właściwości — doskonałość i bycie gotowym — były w istocie wymienne, synonimiczne. Jeśli zatem idea gotowej struktury artystycznej osadza się w klasycyzmie, to ma ona charakter historyczny, nie przynależy bynajmniej do uniwersaliów, do czegoś, co trzeba bezwarunkowo zaakceptować, czemu trzeba się bezwzględnie podporządkować. Idea ta mieści się tedy w porządku ideologii i estetyki, które, jak wiadomo, są sprawą przekonań i gustów.

Dlaczego, wychodząc z dziejowości literatury, nie przyjąć, że struktura artystyczna (o ile jest ona rzeczywiście strukturą) nigdy w istocie rzeczy nie jest ostatecznie gotowa? Dlaczego nie przyjąć, że jest ona z samej swej istoty czymś nieostatecznym, niedomkniętym, nieszczelnym, luźnym, przypadkowym i dysonansowym? Naturalnie, stanowisko takie — sprzeciwiające się klasycyzmowi i uznające powyższe poglądy — napotyka wiele przeszkód. Jedną z nich jest mitologia, stanowiąca otoczkę literatury. Mitologia ta uznaje literaturę za coś wyjątkowego, jedyne w swoim rodzaju, wymagającego bezwzględnie nabożnych i celebryjących grymasów. Dąży — poprzez tezy o jej autonomii, autoteliczności, immanencji itd — do jej separacji wśród innych dziedzin ludzkiej działalności, dyskryminującego odepchnięcia ich od siebie, ekskluzywnego wyniesienia się ponad nie, narcystycznego zwrócenia się ku sobie i lubowania się sobą. Mitologia mitologią, a tymczasem przywoływane w jej obronie uzasadnienia teoretyczne wydają się kruche. Jeśli nawet abstrahować od omówionych uzasadnień estetycznych i światopoglądowych, to na pytanie techniczne, kiedy dzieło jest „gotowe”, trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Uznanie, że utwór jest „gotowy”, zależy przede wszystkim od samego autora (choć może zależeć również od krytyka, wydawcy, cenzora, słowem, od czytelnika innego niż sam autor), jest jego mniej czy więcej swobodną decyzją, którą w rzeczywistości trudno powiązać z jakimiś ograniczeniami powstającymi w obrębie samego dzieła, z koniecznością lub przymusami wyłaniającymi się w toku pracy nad nim, z jego właściwościami. Nauka o literaturze, podobnie zresztą jak krytyka literacka, nagminnie przyjmuje,

że skoro coś jest faktem, to z pewnością jest również konieczne. *Kosmos* Gombrowicza kończy się groteskowo i parodystycznie zabarwionym zdaniem „dziś na obiad była potrawka z kury”, ale czy można powiedzieć, że potrawka z kury była konieczna? Co zmieniłoby się w powieści, gdyby na obiad był mózdzek? Kwestia tego, czy i na ile dany składnik utworu jest w nim celowy i konieczny, jest w rzeczywistości wysoce sporna. Z faktu, że coś istnieje, można wnosić, że coś istnieje, a nie że jest konieczne, celowe lub funkcjonalne. Była potrawka z kury — i basta!

Jeśli zawęzić rozważania do pojedynczego utworu, to wypada zgodzić się, że jego wersja oficjalna, poparta przyzwoleniem na publikację, jest w mniejszym lub większym stopniu przypadkowa i dowolna. Nie można wykluczyć sytuacji, że mogłaby ona być gorsza, ani też że mogłaby być lepsza, jednym słowem inna. To zaś oznacza, że dany utwór jest w rzeczywistości aktem wyboru wśród faktycznych (gdy istnieją inne wersje) lub możliwych alternatyw (można, gdy pisarz żyje, to lub owo w nim zmienić). Dość zerknąć na podkreślone wiersze z manuskryptu *Vademecum* Norwida, by przekonać się, że pisanie utworu jest w pewien sposób procesem ciągłym i że pojęcie gotowego utworu jest raczej kategorią prawa autorskiego niż procesu twórczego czy szerzej, procesu literackiego. Nie istnieją utwory, którym by nie można było czegoś dodać, nie istnieją takie, którym by nie można było czegoś ująć. Przekonują o tym kolejne redakcje poszczególnych utworów, dokonywane w nich zmiany. Sytuacja ta powoduje, że tam, gdzie istnieje kilka wersji danego utworu — wśród nich wersje pominięte, uznane za brulionowe, chybione, niestosowne w danych okolicznościach itp. — każdą z wersji trzeba uznać za idiomatyczną, za zbitkę tekstowo-sytuacyjną, za fazę pisarskiej i literackiej dziejowości, w której dokonuje się, wyraża i utrwała pewne działanie i pewien sens. Także — pewna literackość.

Oczywiście, każdą wersję danego utworu (mowa tu o „danym utworze”, ale jego tożsamość w rzeczywistości jest problematyczna) można porównać z innymi, pod pewnymi względami równoważnymi wobec niej, pod innymi zaś — różnymi. Pojęcie wersji lepszej czy najlepszej zderza się tutaj z wieloma trudnościami. Pierwszą z nich stanowią kryteria „bycia lepszą”, udzielenie odpowiedzi na pytania, pod jakim względem, w czym i dla kogo bycia lepszą. Juliusz W. Gomulicki, jak wiadomo, poprawiał i ulepszał ortografię i pisownię Norwida. Dla Gomulickiego wersja przez niego poprawiona była w sposób oczywisty „lepsza” od wersji manuskryptowych. Ale czy ta wersja poprawiona byłaby lepsza dla Norwida? Czy Norwid chciał powiedzieć to samo, co „lepiej” powiedział za niego Gomulicki? Niewątpliwie edytor stał się w ten sposób ukrytym współautorem tekstów Norwida, być może zresztą jedynie w dziedzinie stawiania przecinków, ale przecież w traktatach państwowych spór o przecinek może być sporem o królestwo. Dlatego wybory wersji „lepszych” bywają tak sporne. Należy bowiem w nich rozstrzygnąć, czy ma się do czynienia z wersją rzeczywiście udoskonaloną, czy z wersją po prostu inną. Ta ostatnia może być motywowana zmienioną sytuacją polityczną (jak działo się w wypadku *Popiołu i diamentu*

Andrzejewskiego, który przeszedł znaczącą ewolucję od wersji publikowanej w odcinkach w prasie do wersji książkowej), postawą pisarza, sytuacją historyczną (wybuch wojny lub rewolucja) i wieloma innymi względami, ubocznymi w stosunku do idei doskonalenia utworu, nadawania mu postaci estetycznie i artystycznie optymalnej. Koncepcja procesu twórczego zmierzającego do stworzenia „gotowej struktury artystycznej” przyjmuje w tym względzie ukryte założenia, które są problematyczne. Izoluje ona często proces powstawania literatury od pozaliterackich okoliczności i warunków, w których on przebiega, abstrahuje od ich wpływu, czasami rzeczywiście trudno postrzegalnego, na jego przebieg. Być może w niektórych sytuacjach wpływ taki jest niewielki, jednakże ogólna teza o rozdzielności literatury i warunków pozaliterackich jest fałszywa. Koncepcja ta, po drugie, zakłada stałość (niezmiennosc) ja autorskiego w toku owego procesu, które zmagają się z oporem tworzywa i dochodzi do gotowej struktury artystycznej dzięki pokonaniu tego oporu. Tymczasem stałość ta (niezmiennosc) jest fikcją. Należałoby natomiast uznać, że treści składające się na ja autorskie są płynne i zmienne. Inaczej mówiąc, koncepcja procesu twórczego wymaga realistycznych założeń dotyczących podmiotu tego procesu, uwarunkowań i oddziaływań, którym on podlega i które rzutują na jego decyzje pisarskie, ważą na kształcie wersji oficjalnej, przeznaczonej do publikacji.

Wszystko to dowodzi, że poszczególne wersje danego utworu, o ile istnieją, odpowiadają zmiennym postawom pisarza, ich falowaniu i przepływowi. Dowodzą toczącego się w nim wewnętrznego dialogu, są jego emanacjami i świadectwami. Są w pierwszym rzędzie „inne”, chociaż nie znaczy to, że wszystkie one są równie dobre, literacko optymalne. Dlatego problemem badawczym jest nie to wcale, czy dana wersja jest lepsza albo gorsza od poprzedniej i następnej, lecz to, jaką postawę i strategię pisarską ono realizuje i odzwierciedla, jaka jest kolejność różnych wersji w czasie i, by tak rzec, kierunki ich adaptacji oraz gniazda oporu. Te właśnie czynniki określają ich odrzucanie, pomijanie, dobór, dopasowywanie do siebie wzajemnie i do pozatekstowych okoliczności. Poszczególne wersje są idiomami, tj. zrostami i zbitkami tekstowo-sytuacyjnymi, jednakże proces literacki transcenduje idiomy, wytwarza odrębną przestrzeń idiomów, ich stereometrię. Każdy kolejny idiom jest przeciw sobą samym i komentarzem poprzednich, ich krytyką, preredagowaniem. Dlatego proces powstawania literatury jest rzeczywiście procesem w podwójnym znaczeniu tego słowa: jako działanie się i dziejowość oraz jako kontrowersja idiomów.

Powyższy model zderza się z interpretacją teleologiczną (i jej pochodną, funkcjonalizmem) i dlatego należy wydobyć niektóre jej własności. Otóż teleologiczną wykładnią powstawania literatury tylko pozornie zwraca się ku przyszłości. Ponieważ przyszły proces literacki nie poddaje się przewidywaniu, interpretacja ta w rzeczywistości objaśnia przeszłość. Stanowi ona swoistą redakcję przeszłości, jest pewnym jej zorganizowaniem ze względu na potrzeby terażniejszości.

Ujmuje fazy wcześniejsze jako przygotowanie późniejszych pod kątem realizacji w nich nadrzędnego celu, jakim jest powstanie gotowego utworu. Ten ostatni jest spełnieniem dziejowości, ona sama natomiast stanowi przebytą drogę. Pod tym względem jest ona równocześnie nieodzowna i podrzędna. Jest nieodzowna, ponieważ struktura tak czy inaczej wyłania się z niebytu albo z chaosu (nieporządku), dziejowość zaś występuje w charakterze jej położonej. Jest podrzędna, albowiem dziejowość jest dla niej wyłącznie środkiem do celu. Wprawdzie ten cel wyłania się z dziejowości, lecz struktura — z chwilą osiągnięcia gotowości — pochłania dziejowość, kasuje ją. Do niczego więcej nie jest już ona dalej potrzebna. Nie ma dla niej miejsca w byciu. W tym właśnie sensie gotowa struktura artystyczna jest urwaniem dziejowości. Idea kontrowersji idiomów przeciwstawia się natomiast temu urwaniu, albowiem wyklucza zniknięcie dziejowości w czymś gotowym, wyłączonym z kontrowersji, z dalszych idiomatycznych skleszczeń. Wyklucza unicestwienie czasu w machinie „gotowej struktury artystycznej”.

Teleologia strukturalna uwzględnia historię w zasadzie tylko w dwojakiej postaci: jako redakcję przeszłości oraz trwanie struktury. Ta redakcja przeszłości ujmuje jednak czas jako zmierzający ku „wiecznej terażniejszości”, ku trwaniu struktury. Dotyczy to zarówno czasu pojmowanego jako czas doskonalenia (o ile terażniejszość ocenia się jako normalność, osiągnięcie, szczyt), jak też przeciwnie, interpretowanego katastroficznie jako czas upadku (o ile terażniejszość ceni się mniej od przeszłości). Tak czy inaczej terażniejszość — komponent „bycia gotowym” — jest tu poniekąd miarą wszechrzeczy, gdyż w niej zawiera się widzące i ona jedynie ogarnia widziane. To ona jest żywą aktowością i zdolnością uprzedmiotowiania, choćby miało ono dotyczyć jej samej. Narzuca się jednak pytanie, jaka jest ostatecznie pozytywność terażniejszości. Wydaje się, że odpowiedź na nie może być jedna i musi być zaskakująca. Pozytywnością terażniejszości jest redakcja przeszłości: pozytywnością widzącego jest wszak widziane. Dzieło gotowe, szerzej, gotowa literatura jest więc z tego punktu widzenia zawsze w tym samym czy innym stopniu redakcją przeszłości. Traktują one ustanowiony przez siebie i odnaleziony w sobie samych porządek jako porządek przeszłości. Dzieło gotowe jest więc nieuniknioną konstrukcją mityczną, pożerającą czas, pożerającą własną przeszłość. Jego struktura staje się genezą.

Istnieje ukryty konflikt między idiomatycznością tekstu oraz redagowaniem przeszłości. Tekst bowiem jest powodem i świadectwem samego siebie, podczas gdy w trakcie redagowania przeszłości (mitu genezy) staje się on świadectwem czegoś innego: kolejnego ogniwa rozwoju, dzieła pojętego jako całość, wykonania, literackości, idei literatury. W procesie redagowania przeszłości teksty mówią pod dyktando redagującej terażniejszości, zeznają niejako to, co ją szczególnie interesuje, co pragnie ona usłyszeć. I odwrotnie, przemilczają lub zatają to, co dla niej nieistotne, dysonansowe, niewygodne. Tekst jako idiom, świadectwo samego siebie, swojej sytuacji i własnej genezy, jest nieskończonością znaczeń. Z kolei tekst włączony w redagowanie przeszłości

staje się z natury rzeczy ogniwem tradycji, podlega jej mediatyzacji, nabywa znaczeń wynikających z osadzenia w niej. Ponadto tekst tego rodzaju jest także formą wypowiedzi terażniejszości o przeszłości i z tego tytułu podlega stosownej obróbce. Funkcjonuje jako tekst zacytowany. Odzwierciedla tym samym nie tylko swoją własną znaczeniowość dziejową, lecz również intencję cytującego. I na tym też polega jego obróbka: przekracza on pierwotny dla niego status świadectwa samego siebie, zamienia się w świadectwo czegoś dla kogoś, w świadectwo na coś. Mówi z konieczności mową zwielokrotnioną. Dlatego byt tekstu przywołanego w trakcie redagowania przeszłości jest problematyczny. Jego znaczeniowość ulega rozszczepieniu, przepracowaniom, rozchwianiu.

Redakcja przeszłości ciąży z samej swej istoty ku mitowi: poszukuje składowości w beładzie, konieczności w przypadku, sensu w nonsensach dziejowości. Jednak pozostaje ona „mityczna” w swoich intencjach i założeniach, nie zaś w swej faktyczności. Powstając wszak w obrębie jednej terażniejszości, jest kasowana przez następną (ponieważ terażniejszość jest przepływem terażniejszości, nieprzerwaną zmiennością jej faz). Ale czas kasuje czasowość, nie kasuje zaś dziejowości, wypełniającej ją materii. Dlatego terażniejszość przekroczona nie staje się niebytem, podlega natomiast retencji, zatrzymaniu. Jej sens zatrzymany staje się przedmiotem interpretacji dla kolejnych terażniejszości, zamienia się w nich w przeszłość, w widziane. Inaczej mówiąc, przekroczona terażniejszość i funkcjonujące w niej wersje przeszłości same stają się elementem redakcji przeszłości, ogniwem genezy.

Idiom tekstu i redakcja przeszłości — to dwie kategorie, które wprowadzają w problematykę procesu literackiego oraz genezy. Struktura w ich perspektywie nie jest czymś samodzielnym i samoistnym. Stanowi ona formę zredagowania przeszłości. Jest jedną z poetyk funkcjonujących w obrębie dziejowości, mianowicie jest poetyką mitu składowości (w Gombrowiczowskim znaczeniu tego słowa). Trzeba też na koniec podkreślić, że obie kategorie — idiom tekstu oraz redakcja przeszłości — wzajemnie się uzupełniają i tłumaczą. Idiom odnosi się przede wszystkim do procesu literackiego, redakcje — do genezy. Jednak geneza rozważana w oderwaniu od procesu (strumienia idiomów) utożsamia z konieczności dzianie się z poznawaniem, faktyczność — z jej obrazem, historię — z narracją. Z kolei proces rozważany w oderwaniu od genezy sprowadza się do przepływu idiomów. Dziejowość traci w nim materię — retencje i osady; traci poczucie ciągłości. Zamienia się w anarchię idiomów. Dlatego obie te kategorie — idiomu i redakcji — są sprzężone.

#### **4. Pod ołowianej litery urzędem**

Badanie genezy jest drogą od faktu — od tego, co bezpośrednio dane, naoczne, zmysłowe — ku temu, co częstokroć zakryte, nieznanne, odległe, po czym zostały jedynie świadectwa pośrednie. Nic dziwnego zatem, że opis i analiza faktów bezpośrednio dostępnych i intersubiektywnie

sprawdzalnych mają przewagę nad badaniem genezy, która stanowi wszak jedynie „rekonstrukcję” przeszłości na podstawie dowodów „z drugiej ręki”. Badacz genezy znajduje się stale w sytuacji tak znakomicie zobrazowanej w *Kosmosie* Gombrowicza: trup Ludwika wisiał, był, natomiast cała reszta należała do sfery domysłów i hipotez. Narrator bezbłędnie rozumował, że „jakoś musiało się to stać”, „jakieś przyczyny na to się złożyły”, ale póki co musiał zadowolić się wiedzą ogólną, czyli pustą. Pytania, jak do tego doszło, pozostawały bez odpowiedzi. Udzielenie ich wymagało sięgnięcia w przeszłość, która odeszła, oddaliła się od terażniejszości i wymagała rekonstrukcji oraz zredagowania. Działanie się, które zakrzepło w „wiszącym fakcie”, definitywnie ustało, rozwiało się niczym widziadło. Zostały po nim, co najwyżej, jakieś skrzepy, ślady, świadectwa, z których należałoby stworzyć dopiero obraz wydarzeń. Podkreślmy: obraz, ponieważ autentyku nie można było powtórzyć (powtórzenie wymagałoby wszak wskrzeszenia Ludwika). Jednak obraz to nie autentyk, to nie to samo, co doświadczenie bezpośredniej obecności faktu, bezpośredniego działania się wydarzeń, ich ciągłości. Obraz domaga się widzącego, zależy od wielu czynników, które są tylko w luźnym związku z przedstawianymi w nim wydarzeniami albo też w ogóle żadnego związku z nimi nie mają. Do czynników takich należy chociażby sama technika tworzenia obrazu oraz poetyka, która określa dobór składników i porządek przedstawienia. Należy do nich często sam autor obrazu, który występuje w charakterze obserwatora, nie uczestnika zaś lub co najmniej świadka wydarzeń. Ponadto obraz jako taki zalicza się do sztuk przestrzennych, podczas gdy działanie się jest, jak wiadomo, czasowe. W obrazie zatem zawsze czegoś zbywa i na odwrót, zawsze coś zostaje w nim dodane. Obraz autentyku jest więc w tym czy innym stopniu przybliżeniem, nigdy samym autentikiem. Dlatego — jako obraz — geneza jest ze swej istoty sporna, kontrowersyjna. Choć badacz mocno trzyma koniec łańcucha wydarzeń, ogniwa początkowe wymykają się mu, są często nieuchwytnie, wyślizgują się jak węgorz.

To właśnie powodowało, że przedkładano opis i strukturę faktu nad zagłębianie się w jego genezę. Ale to było również przyczyną tego, że samą genezę utożsamiano z opisami faktów oraz odpowiadających im świadectw, z ich analizą. Zadanie „rekonstrukcji procesu powstawania gotowej struktury artystycznej” stawało się niewykonalne właśnie z tego powodu, że kluczowe w tym sformułowaniu pojęcie „proces powstawania” nie miało swego rozwinięcia teoretycznego i sieci konceptualno-kategorialnej. Realność procesu ulegała zatem w badaniu elipsie, zaś słowo „proces” zamieniało się w retoryczny ozdobnik. Do tego też, jak się wydaje, sprowadziły się i sprowadzają propozycje tzw. krytyki genetycznej, w szczególności postulaty wzywające do skupienia się na badaniu „écriture”, pisania oraz „materialnego zapisu”, który wyznacza według krytyki kształt i właściwości utworów, szerzej, literatury. Nastawieniu temu odpowiada utożsamienie autora ze skrybą (skryptorem, piszącym) i próba dosłownej interpretacji słowa pisarza. Jednak te ogólne założenia teorii „écriture” nie we wszystkim wydają się przekonywujące,

niektóre zresztą przybierają charakter rażąco uproszczony, wręcz wulgarny.

Dyskusyjne jest przede wszystkim utożsamienie pisania z pismem oraz literatury z materialnym zapisem. Dyskusyjne jest ono dlatego, że dokonuje się w nim dwóch ryzykownych zabiegów. W jednym z nich myślenie i mówienie tak czy inaczej sprowadza się do pisania, w drugim natomiast, odwrotnie, pisanie odrywa się od myślenia i mówienia, usamodzielnia i w pewien sposób nadaje mu wartość absolutną, połączoną ze zdeprecjonowaniem myślenia i mówienia. Zabiegi te uzasadniają własności pisma. Należy ono bowiem niewątpliwie do łatwo rozpoznawalnych i dających się wyodrębnić „faktów”. Jest zjawiskiem stosunkowo trwałym, w każdym razie może się nim stać (w wypadku na przykład wykucia napisu w kamieniu lub w metalu). Inaczej niż lotny głos i niewidzialne myślenie, pismo jest rysunkiem, tworem przestrzennym, uformowaną materią znaczącą. Jest naoczne, intersubiektywne, sprawdzalne. Jego przewaga nad myślą wyraża się w urzeczowieniu. Myśl wszak znika w monologu wewnętrznym niepoznawalnym dla nikogo innego poza samym myślącym. Nie można obiektywnie i sprawdzalnie dla innych zbadać myślącej myśli, ponieważ myśli ona w sobie i dla siebie. Ponieważ nie można zbadać i potwierdzić intersubiektywnie myślącej myśli, hipoteza, że dana osoba myśli, jest warta dokładnie tyle samo co hipoteza, iż nie myśli ona w ogóle. Myśl zatem ujawnia się wtórnie, w świecie znaków i dzięki komunikacji, tj. głównie, choć nie wyłącznie, za pośrednictwem mówienia i pisania, lecz znowuż przypuszczenie, że mówienie i pisanie przekazują myślącą myśl, a nie na przykład samych siebie, może być łatwo zakwestionowane, ponieważ one same są bądź to słyszalne (mówienie), bądź to widzialne (pisanie), podczas gdy myślenie jako takie nie może być bezpośrednio dostępne dla nikogo innego — poza tą jedną jedyną osobą, która je myśli. Z kolei przewaga pisma nad mówieniem przejawia się w tym, że mówienie, jak to się obrazowo powiada, rozwiewa się w powietrzu. W przeciwieństwie do pisma nie zostawia ono po sobie żadnych trwałych śladów (o ile nie zostało nagrane, ale nagranie jako takie jest w istocie już rodzajem zapisu mówienia) — poza śladami odcisniętymi w pamięci. Badanie pisma daje więc badaczowi poczucie, że jest ono sprawdzalne, obiektywne, że można je potwierdzić w doświadczeniu innych. Daje mu poczucie, że wreszcie stąpa po twardej ziemi — nie buja w obłokach myśli, nie płynie w toku mowy.

Jednak stawka na pismo ma również niedogodności. Uznając pismo za „materię znaczącą” i pisanie za „znaczącą praktykę”, badacze z kręgu „écriture” wyjaskrawiają problem pierwiastka znaczącego (signifiant). Przedkładają oni znaczące ponad znaczenie, które staje się dla nich czymś prowizorycznym, trudno uchwytnym i wątpliwym. Przenoszą w rezultacie na znaczenie zastrzeżenia, które wcześniej odnosiły się do myśli i do mówienia. Przenoszą je również na kierunki badawcze, które zagadnienie znaczenia i sensu postawiły w centrum swoich zainteresowań. Przykładem może tu być niechętny stosunek badaczy z kręgu „écriture” do hermeneutyki, wszelako cena za eliminację problematyki rozumienia, znaczenia, sensu oraz interpretacji z kręgu „écriture” i



krytyki genetycznej jest nader wysoka. Wyznacza ją nie tylko to, że koncepcje z tego kręgu łatwo narażają się na zarzut uprawiania metafizyki materializmu oraz na zarzut redukcjonizmu. Poważniejszy zarzut dotyczy tego, że koncepcje te — eliminując problematykę znaczenia — wikłają się w sprzecznościach. Zamachy na znaczenie i sens mają bowiem to do siebie, że z natury rzeczy bywają obosieczne i kierują się przede wszystkim przeciwko tym, którzy je podejmują. Jeśli twierdzi się konsekwentnie, że kategorie znaczenia i sensu są badawczo nieistotne, to stanowisko takie kieruje się również przeciwko samemu temu twierdzeniu. Nie można przecież — z jednej strony — atakować generalnie wypowiedzi na temat znaczenia i sensu jako „naukowo niemożliwych” bądź „ukrytej ideologii” oraz — z drugiej strony — przekonywać, że sądy, jakie się samemu wypowiada o tych sprawach, są sensowne czy znaczeniowo istotne. Nazbyt pochopna eliminacja cudzych stanowisk jako „ideologii” powoduje, że samemu uprawia się w ten sposób ideologię szczególnie wątpliwą — mianowicie ideologię dyskryminacji.

Dążenie do „zrehabilitowania” pisma wydaje się skądinąd zasadne. Istotnie, w dziejach nierzadko pomniejszano jego znaczenie (tradycja platońska) bądź przeoczano jego obecność. Przedkładano nad „martwą literę” czy później nad „ołowiany druk” rzeczywistość wewnętrzną myślenia i żywą, bezpośrednią mowę. Jednakże rzecz nie w tym, by pismo „uciskać” bądź odwrotnie, wynosić je ponad myślenie i mówienie. Rzecz w tym, by osadzić je we właściwym mu środowisku myśli i mówienia.

Warto przywołać tu „obronę litery” Norwida i przypomnieć jej główne myśli. Poeta przeciwstawiał się traktowaniu litery — synekdochy pisma — „jakby czegoś dowolnego, jakby zwierzchniego piętna” oraz uważaniu jej „za rzecz szkolną” i „kietznającą umyślnie, nie bezwłasnowolną”<sup>5</sup>. Dowodził w traktacie poetyckim, że „bez słusznego litery uznania Ciągu nie ma i toku, lecz — fazy i drgania”<sup>6</sup>. Dla Norwida pismo było zatem czynnikiem ciągłości historycznej i tradycji, w synchronii natomiast — narzędziem przekazu, udzielania własnych myśli innym oraz utrwalania i upowszechniania słowa mówionego. Co więcej, polski poeta zgłębiał również pochodzenie pisma. Wywodził je z geometrycznych form elementarnych, takich jak prostopadła, trójkąt, koło, kwadrat i owal. „Pierwokszały takie, dowodził, są zarazem pierwogłosami, czyli samogłoskami *a, e, i, o, u*”<sup>7</sup>, gdyż w wykładnkiej *a* wywodziło się z trójkąta, *o* z koła, *i* z prostopadłej, *u* z kwadratu, zaś *e* z owalu. Formy te oraz ich odpowiedniki w literach, głoskach, liczbach i barwach miały w rozumieniu poety charakter uniwersaliów „wszystkim ludom bez

---

<sup>5</sup> *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 612.

<sup>6</sup> Tamże, s. 605.

<sup>7</sup> *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 279.

wyjątku właściwych, albowiem właściwych człowiekowi i ze Słowa tchnionego weń idących”<sup>8</sup>. Geneza pierwoksztaltów prowadziła zatem do biblijnej historii o stworzeniu człowieka i miała wyraźnie mityczno-aprioryczny charakter. Jednak naiwny wywód poety o „słowie tchnionym w człowieka” oraz o pochodzeniu mowy i pisma nie zmieniał faktu, że trafnie rozpoznawał on niektóre właściwości i funkcje pisma oraz doceniał jego rolę kulturotwórczą w dziejach i życiu społeczeństwa. Dotyczyło to zwłaszcza związanej z pismem funkcji utrwalania i upowszechniania znaczeń, tak podejrzliwie traktowanych współcześnie przez poststrukturalistów, postponowanych przez nich jako przejaw metafizyki obecności, źródła i głębi.

Mimo tych argumentów „za” fetyszyzacją pisma i pisania w kręgu teorii „écriture” budzi opory. Jego „faktyczność” i podległość widzeniu — bezpośredniemu doświadczeniu zmysłowemu — wydaje się problematyczna, ponieważ tak czy inaczej chodzi o rozumienie pisma, a nie jego postrzeganie. Z oglądania chińskich hieroglifów dla kogoś, kto nie zna chińskiego, nic nie wynika. Ale jeśli ktoś nawet zna dany język, to rozumienie tekstu to coś więcej niż rozumienie słów i znajomość gramatyki. Ktoś, kto nie przyswoił sobie podstaw kultury filozoficznej, nie zrozumie Kanta ani Hegla. To samo dotyczy literatury. To samo dotyczy innych dziedzin piśmiennictwa. Redukcja elementów rozumienia oraz interpretacji — w konsekwencji znaczenia, sensu, idei — oznacza desemiotyzację i desemantyzację tekstu oraz prowadzi do jego urzeczowienia. Trudno uzasadnić wówczas szczególną ważność pisma i zainteresowanie nim, gdyż kwestionuje się wszystko to, czemu ono służy, z czym wiąże się jego istnienie, pośrednio zatem — mimo przeciwnych deklaracji — samo pismo. Pozytywistyczna redukcja zjawiska semiotycznego do poziomu faktyczności podważa w ostatecznym rozrachunku sensowność podjętej redukcji, wysiłek włożony w jej przeprowadzenie. Unicestwia ona bowiem własny przedmiot. Zamiast go wyjaśnić, po prostu go likwiduje. Zamienia z uporem teksty w rzeczy, choć właśnie tekst pisany jest tym, co — mimo swej kondycji rzeczowej ucieleśnionej w formie artefaktu, dzieła, książki — rzeczowość przekracza i przekształca, przenosi ją w dziedzinę znaków, komunikacji i sensu.

Podobnie jak organizm nie może istnieć bez tlenu i pokarmu, tekst domaga się odbioru, czytania i rozumienia. Domaga się przyswojenia, myślenia i mówienia, które są, by tak rzec, biosferą pisma, bez których pisanie byłoby jedynie działaniem mechanicznym, pracą zaprogramowanego komputera. Instancja rozumienia — odrzucana przez pozytywistycznie i strukturalistycznie zorientowaną krytykę genetyczną — nie oznacza z kolei, że sprowadza się ono wyłącznie do „przebiegania” tekstu, prześlizgiwania się po nim i powielania go w świadomości czytelnika. Gdyby rozumienie polegało jedynie na tym, to istotnie byłoby zbędne, ponieważ byłoby zdublowaniem tekstu. Nie polega również na „gwałceniu” tekstu w lekturze, tj. na podporządkowaniu go subiektywności czytelnika, grymasom i kaprysom, zachciankom i

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 280.

wmówieniom, które nijak mają się do tego, co tekst zawiera. Ani bowiem rozumienie nie jest instancją zbędną wobec tekstu, ani też odwrotnie, tekst nie jest dla rozumienia czymś wtórnym i przypadkowym, rodzajem bodźca lub pretekstu. Istotą rozumienia jest to, że ustanawia relację i stanowi wymianę horyzontów. Ustanawia mianowicie relację między tekstem i świadomością czytelnika, której wcześniej nie było i która nie zaistniałaby, gdyby nie pojawił się czynnik rozumienia pośredniczący między tymi dwiema instancjami. Stanowi natomiast wymianę horyzontów. Wpisuje ona i wplata tekst w świadomość czytelnika, w horyzont jego czasu, przestrzeni, kultury. Działa też odwrotnie. Włącza świadomość czytelnika w horyzont tekstu, wprowadza i odnosi do niego pewien szczególny sposób postrzegania oraz interpretacji, słowem, uaktywnia ów horyzont. Rozumienie reinterpretuje tedy zastaną sieć znaczeń i sensów, zagęszcza ją albo przeciwnie, rozrzedza, upraszcza. I w jednym, i w drugim wypadku rozumienie „coś robi”, stwarza jakiś nowy stan rzeczy, który bez niego nie byłby w ogóle możliwy. Wprowadzając tekst w świadomość czytelnika — edukuje ją. Wprowadzając czytelnika w horyzont tekstu — „egzystencjalizuje” pismo. Tak czy owak rozumienie wplata jednostkę w dziejowość dziania się. Dzięki rozumieniu jest możliwa redakcja przeszłości, bez niej terażniejszość byłaby jedynie plagiatem przeszłości, jej mechanicznym powtórzeniem. Rozumienie wszak łączy pismo z myśleniem prezentującym i modyfikującym jego zawartość (treści, znaczenia, sensy), aktualizuje tekst pisany, który z natury rzeczy jest cofnięty i wsteczny względem momentu pomyślenia go. Rozumienie tedy rozkłada idiomy zastane i zastygłe, przetasowuje je i przesuwa względem siebie wzajemnie i względem momentu operacji. Ale ono samo również jest ze swej istoty idiomatyczne w swym terażniejszociowym modus operandi, niewymienialne, kreatywne.

Podobne do pisma zastrzeżenia wywołuje kategoria skryby (skryptora, piszącego, pisarza). Uznanie skryby za wyłącznego sprawcę utworu zaciera różnice między pisarzem i przepisywaczem, twórcą i kopistą, inwencją i odtwarzaniem. „Écriture” nie wyczerpuje genezy literatury.

### **5. Kierkegaard. Maniak manuskryptów**

Podnosząc znaczenie pisma i pisania, krytyka genetyczna zwróciła szczególną uwagę na badanie manuskryptów, na ich rolę w procesie powstawania „gotowego utworu”, tj. jego wersji oficjalnej, przeznaczonej do publikacji. Nie ulega wątpliwości, że badanie manuskryptów — zarówno czystopisu, jak wersji brulionowych — ma do czynienia ze świadectwami procesu powstawania danego utworu oraz szerzej, procesu twórczego, praktykowanego w danej fazie cywilizacji sposobu wytwarzania literatury. Forma rękopisu jest bowiem formą swoistą, historyczną, następstwem wynalazku pisma, który oznaczał wyjście z fazy literatury oralnej, właściwej społeczeństwom przedpiśmiennym oraz zaowocował później wynalazkiem druku oraz innych technik mechanicznego zapisu, które pomniejszyły znaczenie pisma własnoręcznego, zindywidualizowanego co do swego charakteru i posiadanych własności. Użycie maszyny do

pisania i komputerów osobistych, posługiwanie się dyktafonami oraz zatrudnianie sekretarzy i innego personelu technicznego (na przykład współpracowników pracujących nad powieścią według wskazówek znanego na rynku autora) uwidacznia, że pismo własnoręczne jest techniką wymienną i że nie jest wcale bezwzględnie konieczne dla zredagowania utworu. Jeśli bowiem utwór jest dyktowany, to oznacza to, że wyłania się on właśnie z myślenia i mówienia, że dosłownie rozumiany zapis jest tu czymś wtórnym, polegającym na wiernym odtworzeniu toku myśli i mówienia. Podważa to zasadność teorii „écriture” fetyszyzującej pisanie. Podważa też teorie genetyczne, które proces powstawania utworu utożsamiają z procesem jego zapisu i badanie genezy prowadzą do badania świadectw tego zapisu. Dowodzi to jednak równocześnie, że forma manuskryptu jest ze wszech miar szczególna, że odzwierciedla ona historyczne fazy powstawania piśmiennictwa i literatury i że w tym względzie może być formą literacko i światopoglądowo umotywowaną. Własnoręczny zapis rękopiśmienny — w opozycji do przepisywania, zapisu mechanicznego i powielonej w druku (pomnożonej) publikacji — może być znaczącym wyrazem sytuacji pisarza w jego własnej epoce, stosunku do epoki i własnego w niej miejsca. To „może być” wymaga jednak konkretów. Przypadkiem, który tu zostanie omówiony, będzie Kierkegaard.

Nic nie zdaje się wskazywać, by analiza materialnego zapisu — „papieru, pióra, atramentu” — prowadziła w wypadku tego pisarza do rewelacyjnych odkryć i pozwalała, dajmy na to, korelować biel kartki lub czerń atramentu z treścią, która została na niej albo na nim utrwalona. Nie ma na razie dowodów na to, że to czarny atrament był przyczyną upustu czarnych myśli pisarza, podobnie jak trudno o potwierdzenie poglądu, iż upodobanie do białych kart papieru odzwierciedlało anielską biel jego duszy. Być może inne świadectwa potwierdzą słuszność teorii produkcji literackiej jako materialnej i uzasadnią trafność zainteresowań krytyki genetycznej, jak i jej pozytywistyczne założenia. Prawdą jest jednak to, że pisanie było potrzebą i pracą Kierkegarda, rodzajem narkotyku i stałym, codziennym zajęciem uprawianym systematycznie, z niezwykłą pedanterią przez okres ponad 20 lat. Mając zapewnione stałe źródło utrzymania — kapitał odziedziczony po ojcu — i nie potrzebując uciekać się do pracy zarobkowej, Kierkegaard uprawiał pisanie poniekąd dla niego samego, z myślą o celach bardziej „wzniosłych” niż „przyziemne” zarabianie na życie. Pisanie było dla niego tyleż kreśleniem projektu egzystencjalnego, co samym egzystowaniem, sposobem na własne życie, próbą jego ogarnięcia i zarazem wypełnieniem. Pisanie było egzystencją, egzystencja — chociaż nie tylko ona sama — była materią pisania.

Zaowocowało ono ogromnym dorobkiem. Obejmował on, z grubsza biorąc, utwory i pisma wydane za życia autora, opublikowane później przez badaczy Kierkegarda pod zbiorczym tytułem *Samlede vaerker* (wyjątkiem było tu pismo *Punkt widzenia na moją działalność pisarską*, wydane pośmiertnie w 1859 roku) oraz zapiski i dzienniki, które Kierkegaard prowadził mniej więcej w sposób ciągły od 1834 roku aż do momentu śmierci w 1855 roku i które nie były przeznaczone do

publikacji za życia. Wydawcy opublikowali je pod wspólnym tytułem *Papirer*, czemu najlepiej odpowiada polski przekład *Zapiski*. Pomińmy tutaj utwory i pisma publikowane za życia autora lub bezpośrednio przygotowane przez niego do publikacji, tak jak dotyczyło to na przykład *Punktu widzenia na moją działalność pisarską*, który zdradzał tajemnice warsztatu Kierkegaarda oraz ujawniał i komentował intencje jego pisarstwa. Zatrzymajmy się nad jego *Papirer*, które ich autor spisywał w zasadzie wyłącznie dla siebie. Wydawcy podzielili je na trzy grupy. Pierwsza, tzw. grupa A, obejmowała zapiski o charakterze dziennika. Druga, czyli grupa B, zawierała materiały robocze i bruliony tekstów przeznaczonych do publikacji. Z kolei na grupę C składały się różnego rodzaju notatki z lektur i kwerend łącznie z obszernymi wypisami i zwięzłymi uwagami o charakterze aforystycznym. Mimo iż wydawcy uporządkowali notatki Kierkegaarda funkcjonalnie i tematycznie w obrębie wyróżnionych okresów chronologicznych (tom 1 *Papirer* objął na przykład okres od 1831 roku do 22 stycznia 1837 roku), to jednak dla samego autora tworzyły one wyraźnie ograniczoną całość. Nie chodziło tu jednakże o całość w znaczeniu wewnętrznego ustrukturywania *Zapisków*. Ten całościowy, jednorodny charakter zawdzięczały one pojętemu po prometejsku aktowi pisania, ustanawiającemu dla nich wspólny, chociaż trudno postrzegalny i pojęciowo uchwytny mianownik.

Zakresy tematyczne, formy pisarskie i funkcje tych zapisków Kierkegaarda prawie w ogóle dotąd pod tym kątem nie badanych — były nader różnorodne. Jeśli prześledzić na przykład zapiski włączone przez wydawców do grupy A, zawierały one m.in. notatki z podróży i wycieczek odbywanych przez Kierkegaarda, refleksje o życiu, opowieści i anegdoty, sentencje i aforyzmy, wyznania, opisy sytuacji, przytoczone lub wyimaginowane dialogi, obserwacje, intro i retrospekcje, komentarze do wydarzeń, bruliony listów, konspekty i szkice pomniejszych tekstów, cytaty, pomysły i projekty przyszłych utworów, wyimki i recenzje, utwory i wystąpienia polemiczne, uwagi krytyczne, notatki autobiograficzne itd. Z punktu widzenia wewnętrznych założeń zawartość *Papirer* odzwierciedlała niejako zawartość i przepływ myśli Kierkegaarda, ich zapis na gorąco, in statu nascendi. Kwestia tego, na ile pisanie jest w stanie oddać pełnię i przepływ myśli w sposób niewybiórczy i niekontrolowany jest oczywiście sporna. Zaznacza się jednak wyraźna i widoczna różnica między notatnikiem typu *Papirer* oraz publikowanymi za życia utworami Kierkegaarda. Niewątpliwie podstawową różnicą było to, że utwory były przeznaczone dla czytelnika innego niż sam autor, wyrażały stosunek autora do niego i równocześnie określały autora z jego punktu widzenia, podczas gdy zamierzonym czytelnikiem *Papirer* był sam autor. Zapiski odzwierciedlały jego spojrzenie na samego siebie, zamieniały widzące w widziane, ja piszące w przedmiot opisu w najszerszym tego słowa znaczeniu. Umożliwiały ich nieustanne, wzajemne oddziaływanie na siebie, stymulowanie ja piszącego ze względu na ja opisane i na odwrót, obustronne dokonywanie korekt, przemianę bycia procesualnego w zakrzepłe (w zapisie) oraz bycia zakrzepłego — w przypływy i

falowanie zwrotnej, drażącej i krytycznej refleksji, która koniec końcem znajdowała swoje bezpośrednie lub pośrednie ujście w notatkach, potem być może w utworach poddanych rygorom tematu, stylu i kompozycji.

Zresztą już sam akt przeniesienia myśli na papier uruchamiał „maszynę pisania”. Myśli występowały tu w formach i ramach języka pisanego, stosownie do obowiązujących w nim konwencji i gatunków, zgodnie z geometrią pisma i tekstu, choć w sposób jeszcze daleki od złożoności, która cechowała teksty przeznaczone dla współczesnych. Zdane one były na ich zrozumienie i krytyczny osąd, na ich przyswojenie, aprobatę bądź odrzucenie, kształtujące bezpośrednio stosunek czytelników do autora i przedstawianej przez niego sprawy (co autor chcąc nie chcąc musiał przecież uwzględniać w samym sposobie zredagowania tekstu i co stanowiło o różnicy między tekstem dla siebie i tekstem do i dla innych).

Odbiorca, rzecz jasna, nie wyczerpywał tych różnic, był wszelako powodem i przesłanką pozostałych. Usytuowane w perspektywie autora, ich jedyne adresata i czytelnika, *Papirer* funkcjonowały jako szeroko rozumiane preteksty i przed-teksty w stosunku do utworów publikowanych typu *Albo — albo*, *Powtórzenie*, *Pojęcie strachu*, *Kończąc nienaukowe postscriptum* i innych, aczkolwiek do funkcji tej bynajmniej nie ograniczały się, co zresztą należało do jednej(?) z ich osobliwości. Nie ograniczały się do funkcji „materiałów roboczych” i nie były wyłącznie dokumentacją procesu twórczego i genezy, ponieważ, po pierwsze, dzieła publikowane nie stanowiły dla Kierkegaarda celu tego procesu, jego zwieńczenia, po drugie zaś *Papirer*, co zakrawa na paradoks, były w jakimś sensie prawdziwsze i ważniejsze dla ich autora od dzieł publikowanych. Dzieła publikowane, tzw. dzieła pseudonimowe, nie były bowiem dla Kierkegaarda realizacją misji czy zawodu pisarza oraz wejściem w rolę autora w znaczeniu konwencjonalnym. Otóż przeciwnie, były swoistą kompromitacją instytucji pisarza i autora, zaprzeczeniem praktyk uznanych w epoce, swoistym antypisarstwem i antyautorstwem. Kierkegaard wcielał się w te instytucje, posługiwał się nimi, jednakże zmierzał w rzeczywistości — czy konsekwentnie i skutecznie, to inna sprawa — do ich obezwładnienia i sparodiowania. Temu celowi służyły m.in. pseudonimy, odwołania i zaprzeczenia głoszonych poglądów, zrównanie autora rzeczywistego z autorami fikcyjnymi i postaciami przedstawianymi w utworach, tzw. metoda majeutyczna, zasada ironii, komunikacja pośrednia.

Tło to rzutowało na charakter *Papirer*. Idiomatycznie wyrażały one bliskość (względną) myślenia i pisania, zbliżały — na ile to było możliwe — pisanie do myślenia. Ustalały intymną więź między skrybą diarystą oraz jego mową mówioną i myśleniem piszącym. Zakotwiczały *Papirer* w „chwili” (kategoria ta miała u Kierkegaarda specjalne znaczenie) oraz w sytuacji, w egzystencjalnym i biograficznym konkretności.

Intymność zapisków w *Papirer* powodowała, iż niektórzy badacze dostrzegali w nich w ich

treści — klucz do zrozumienia całego dzieła Kierkegaarda. Frithiof Brandt, wydawca rękopiśmiennych źródeł do *Diapsalmatów* Kierkegaarda (wydzielonego kompozycyjnie fragmentu w pierwszym tomie *Albo — albo*), stwierdzał wręcz, iż pisarz ten „w decydujących punktach daje się pojąć dopiero na podstawie intymnej historii jego życia”<sup>9</sup> zawartej w manuskryptowych *Papirer*. Brandt uważał, że „Kierkegaard był filozofem osobowości również w tym sensie, że to, co było istotne w jego filozofii w ogóle, było filozofią jego własnej osoby”<sup>10</sup>. Pietro Prini, włoski badacz Kierkegaarda, filozofię tego ostatniego utożsamiał z kolei z „dziennikiem intymnym”<sup>11</sup>. Dopatrywał się w niej struktury analogicznej do tej, która znamionowała dziennik intymny. Decydujące było w niej zatem „myślenie autobiograficzne” wyrażające się w wyznaniach i aforyzmach, w różnego rodzaju przybliżeniach i eksperymentach, w drażnieniu samego siebie, w poszukiwaniu uogólnień w materii własnego życia, w dostępnym introspekcji własnym wnętrzu (ponieważ cudze były dla niego nieosiągalne). Praktyka tego rodzaju oznaczała odejście od filozofii pojętej jako zdobywanie wiedzy ścisłej, prawd powszechnie ważnych i obowiązujących wszystkich bez wyjątku, jako budowanie całościowego systemu ogarniającego człowieka i świat. Ogniskowała się ona natomiast na życiu wewnętrznym filozofa, dążyła do oddania jego przeżyć i doświadczeń, do przekazania ich innym. W tym względzie Kierkegaard kontynuował tradycję sokratejską w filozofii, tę linię, którą w czasach nowożytnych znamionowały m.in. nazwiska Montaigne’a, Pascala czy Fryderyka Nietzschego. Jednak dla Kierkegaarda, współczesnego romantykowi europejskiemu, kontynuacja ta oznaczała zarazem konflikt ze współczesnością, z jej oficjalnymi instytucjami, opinią publiczną, systemem wartości. Prowadziła do sprzeciwu, do walki z nią. Formą oporu było również wymykanie się jej zachłanności, jej mackom oplatającym wszystkie przejawy życia jednostki. Dziennik intymny — manuskrypt spisany „tylko dla siebie” — temu oporowi służył.

## 6. Ukryty autentyk. Namiary na parodiowanie

W świetle idiomatyczności (autobiografizmu, zrośnięcia z sytuacją) notatek i zapisków gromadzonych w *Papirer*, utwory publikowane przez Kierkegaarda stanowiły swego rodzaju redakcję przeszłości. Wyrastały bowiem z selekcji, przeredagowania i wystylizowania myśli spełniających się w zapisie tu i teraz. Stanowiły ich powtórzenie, co jednakowoż równało się modyfikacji, albowiem powtórzenia takie — zakładając nawet, że Kierkegaard nie dokonywał w porównaniu z pierwotnymi zapisami w *Papirer* istotnych zmian — były zarazem przeniesieniem ich w inny kontekst. Dzieła przeznaczone do publikacji powstawały przecież na odmiennym zasadzie

---

<sup>9</sup> *Diapsalmata. Kierkegaard—Manuskripter*, København 1935, s. 3.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> *Kierkegaard e la filosofia come giornale intimo*, „Archivio di filosofia” 1959, s. 73-90

niż *Papirer*. Te pierwsze były jednak pisane według planu i z góry obmyślonej koncepcji. Podstawą ich kompozycji było istnienie pewnej ramy określającej początek i koniec utworu, jego tematu oraz idei wiodącej, przemiana pisarza w określoną figurę autorską (pseudonim), współobecność w nich adresata, zamiar na rzeczywistych odbiorców, współczesnych Kierkegaardowi, pojawienie się intencji pragmatycznych wobec nich, pragnienia „zadziałania” na nich w pewien sposób. Co więcej, utwory przeznaczone do publikacji bądź publikowane celowały z natury rzeczy w przyszłość, ujmowały przeszłość i teraźniejszość z jej punktu widzenia, ze względu na przewidywane w niej zamknięcie utworu i na jego odbiór. Inaczej mówiąc, czasowość podlegała w nich samotranscendencji. Pisarz musiał bowiem oceniać to, co było i co jest — widziane i widzące, po(prze)myślane i myślące, materiały zgromadzone w *Papirer* i refleksyjnie ujęty akt montażu utworu — ze względu na to, co będzie, tj. z uwagi na pomyślaną całość i trwanie utworu w odbiorze, spełniające się przecież „po” jego napisaniu i opublikowaniu (ale świadomość tego „po” wpisywała się w jego „teraz”).

Jak wynika z powyższego, utwory „gotowe”, przeznaczone do publikacji — sytuowane na tle *Papirer* — były z samej swej istoty w stosunku do nich redakcją przeszłości, ich przekształceniem ze względu na zamierzoną, konceptualną całość, dla której stawały się one rodzajem tworzywa. Dla niektórych badaczy Kierkegarda istota genezy sprowadzała się właśnie do rozpoznania w utworach publikowanych zapisu tej przeszłości, która uległa w nich takiemu czy innemu przeredagowaniu. Metodę badawczą tego typu stosował wobec Kierkegarda cytowany wcześniej Frithiof Brandt, dla którego *Diapsalmata* —fragment *Albo — albo* — były „nie literaturą, lecz życiem”<sup>12</sup> i wymagały dla ich zrozumienia klucza autobiograficznego. Z poglądem Brandta, rzecz jasna, nie można się zgodzić, ponieważ pomijał on wszystkie te elementy, o których mówiono wcześniej. Pomijał przede wszystkim fakt, że sam Kierkegaard był zdecydowanym przeciwnikiem pisarstwa autobiograficzno-konfesyjnego, relacjonującego w sposób bezpośredni i werystyczny przeżycia autora i że trudno przypuszczać, by poglądy te pozostawały całkowicie bez wpływu na jego twórczość. Kierkegaard uważał, że materiał autobiograficzny musi być przetworzony w „organiczną całość”, uniezależnić się od pisarza, żyć własnym życiem, mianowicie życiem utworu. Temu celowi miały służyć sztuka pisarska, dystans, ironia, podwójna refleksja, prozaizacja i kolokwializacja stylu, rezygnacja z epatowania i uwodzenia czytelnika, zejście autora z piedestału wszechwiedzy i własnej wyjątkowości na poziom „prywatnego humorysty”, zastąpienie werystycznego opisu lub relacjonowania kategorią możliwości, przybliżenia oraz intelektualnego eksperymentu. Dlatego jego dzieła pseudonimowe zrywały z weryzmem, realizmem, mimetyzmem, z sentymentalną i romantyczną poetyką „wylewu uczuć”. Dominowała w nich dwu- i wieloznaczność. Dominowała intelektualna konstrukcja w stylu „labiryntu myśli”, w którym

---

12 Op. cit., s. 6.



czytelnik musiał z konieczności poruszać się samodzielnie i szukać wyjść na własną rękę. Te właśnie względy powodowały, że *Diapsalmata* — inaczej niż sądził znakomity badacz duński, wydawca manuskryptów do *Diapsalmatów* — były przede wszystkim literaturą i dopiero dlatego, że były literaturą, mogły odnosić się do życia, w tym również do życia ich autora.

*Diapsalmata* — jako część *Albo — albo* — były bowiem modelem pewnego „poglądu na życie”, silnie zintelektualizowaną konstrukcją losu, „liryką myśli”. Były raczej apelem do czytelnika, zawezwaniem go do refleksji i dyskusji, niż lirycznym wyznaniem lub opisem własnych przeżyć autora (choć zawierały elementy tych ostatnich). Decydujący był bowiem w nich взгляд na „innego”, na czytelnika. Dlatego *Diapsalmata* stanowiły w swej istocie replikę w dialogu, w którym inne repliki pozostawały na razie niewidoczne dla czytelnika współczesnego Kierkegaardowi, do którego ów czytelnik był przyzywany. Jednym z jego uczestników był niewątpliwie sam autor — podkreślmy, jako jeden z wielu, nie jedyny — i to właśnie być może robiło wrażenie autobiografizmu.

Inni badacze ignorowali z kolei istnienie *Papirer*. Uznawali podział na Kierkegarda „prywatnego” oraz „oficjalnego”. Przyjmowali — jeśli nie wprost, to na podstawie niezwerbalizowanych założeń — że Kierkegaard prywatny i nieoficjalny jest dla historyka idei lub badacza poetyki kimś mniej istotnym. Skoro *Papirer* nie funkcjonowały faktycznie w świadomości epoki, w której żył ich autor, rozumowali, to ich znaczenie nie dorównywa pismom publikowanym i można je pominąć. Stwierdzano tu milcząco, że wersje z *Papirer* miały charakter roboczy, próbny i brulionowy. Nie były wiążącym wykładnikiem poglądów i stanowiska pisarza. To, co było w nich istotne, konsumowały tak czy inaczej pisma oficjalne, które tym samym uważano za dojrzałe i gotowy wyraz jego przekonań, za ich definitywną redakcję. Konsekwencją takiego ujęcia było m.in. ignorowanie pseudonimów, ironii, nacechowania ekspresywnego i wieloznaczności występujących w pismach oficjalnych oraz — z drugiej strony — traktowanie ich, jak to proponowali wybitni skądinąd znawcy Kierkegarda Thulstrup oraz Malanschuk, całkowicie serio, jako *sui generis* deklaracji. Rodziło się zatem pytanie, co jest właściwą podstawą dla zrozumienia poglądów omawianego pisarza, jaka zachodzi relacja rzeczywista między *Papirer* i pozostałą twórczością.

Dla sporu o charakter *Papirer* rozstrzygające wydaje się to, czy uznaje się je za wersję brulionową i materiały przygotowawcze do twórczości oficjalnej (dzieł publikowanych), czy też za twórczość samodzielną, chociaż odrębną w stosunku do tej pierwszej, czy — i byłaby to trzecia możliwość — za akompaniującą pierwszej i równocześnie komplementarną wobec niej. Pierwsze rozwiązanie odznacza się kilkoma niedogodnościami. Zakłada ono przezroczystość pisania w stosunku do głoszonych przez myśliciela idei i preferuje sytuacje, w których stwierdza on jednoznacznie, że te właśnie idee — i żadne inne — są tymi, które on wyznaje i deklaruje. Dzieła lub utwory pisarza uznaje się za wyraz w pełni skryzalizowanego światopoglądu, który zresztą

pozostaje względem nich uprzedni i mógłby zostać przekazany w jakiś inny sposób, byle tylko autor oświadczył, że jest to jego ostateczne stanowisko. Drugie rozwiązanie dopuszcza już możliwość przemawiania różnymi głosami i posługiwania się odmiennymi formami, jednakże sprawą otwartą pozostaje ich koordynacja, ich stosunki wzajemne. Najbliższe prawdzie wydaje się zatem rozwiązanie trzecie. Domniemywa ono, iż pisanie jest ze swej istoty działaniem organicznym, pewną jednością, formą życia, która uchyla schematyczne podziały i hierarchie na bruliony i formy „dojrzałe” oraz „gotowe” (w czym albo do czego gotowe?), na „dzieło” i „notatki”, na pojętą instrumentalnie czynność pisania i tekst ukończony, przerywający tę czynność, na utwory dla innych i zapiski dla siebie. Dla tej trzeciej wersji pisanie jest zarazem strumieniem idiomów (każdy moment pisania jest bowiem czymś w sobie i dla siebie jednym, zrostem wielu elementów na raz) oraz redakcją przeszłości (ponieważ piszące żywi się napisanym, ponieważ pisanie na sposób organiczny jest pewną kontynuacją, rozwijającą się syntagmą, gdzie następne ogniwo wynika z poprzednich i obejmuje je i gdzie kropką jest dopiero śmierć piszącego).

Należałoby zatem przyjąć, że *Papirer* były w ścisłym tego słowa znaczeniu „pisaniami” (*écriture*), dokładniej, ciągiem pisania. Były one dosłownie i przenośnie „dziełem otwartym”. Ich punkt wyjścia i dojścia był w jakimś sensie przypadkowy, albowiem nie mieściły się one w żadnej całościowej i uprzedniej wobec procesu pisania koncepcji. Nie były tekstem z góry obmyślonym, takim, który powinien od czegoś się zaczynać i na czymś kończyć. Nie były w tym znaczeniu dziełem autonomicznym — dziełem w swej logice, kompozycji i przebiegu niezależnym od piszącego i od otaczającego świata. Przeciwnie, *Papirer* stawały się piszącym autorem i piszącym je życiem tego autora, dokładniej, tym fragmentem jego życia, które on sam uważał za istotne i które dawało się „przełożyć” na pisanie. Do pewnego stopnia *Papirer* były więc abstrakcją. Były nią na przykład w tej mierze, w jakiej intelektualizowały rzeczywistość, w szczególności życie samego autora, pomijały natomiast ich aspekty sensualne. Kierkegaard, nawiasem mówiąc, miał świadomość tego stanu rzeczy i nie bez przyczyny uważał się za „męczennika intelektualizmu”. *Papirer*, rzecz jasna, respektowały semiotyczne porządki języka etnicznego i samego pisma i już z tego tylko względu nie były i nie mogły być wprost i bezpośrednio samym życiem żyjącym. Były z natury rzeczy jego skrótem, pewną redakcją uwzględniającą media i filtry kultury literackiej epoki. Z drugiej strony jednakże, te media i filtry ulegały w pisaniu Kierkegarda indywidualizującej i sytuacyjnej konkretyzacji: po użyciu (skonsumowaniu) ich przez autora były już czymś innym niż były wcześniej. Nabierały cech idiomu. Stawały się idiomatyczną redakcją przeszłości.

Ideą przewodnią *Papirer* był zatem proces powstawania *Papirer*, proces ich pisania. Dzieło i proces twórczy stawały się tutaj swoistą jednością. Pisanie (jako proces) oraz zapis (jako ślad) odcinały się wyraźnie od „przepisywania” (formowania wersji definitywnej, doskonałej), które można by uznać za podstawową kategorię teoretyczną klasycystycznej koncepcji dzieła gotowego.

Ta właśnie koncepcja domagała się selekcjonowania i dopracowywania poszczególnych wersji założonego u początku procesu twórczego „dzieła idealnego”. Domagała się jego dojrzwania, eliminowania w nim wszelkich usterek, nadania mu postaci „jedynie możliwej”. Postać taka — to dzieło pozbawione jakiegokolwiek przypadkowości i pierwiastków okolicznościowych, maksymalnie ustrukturuwane, gęste, spoiste i ściśle, poddane rządóm wewnętrznej konieczności, autonomiczne w stosunku do swego twórcy i czytelnika, jednorodne i jednolite. Demonstrowało ono swoją strukturalnością prymat logosu nad chaosem. I *Papirer* samą swoją zasadą — dzieła bez początku i końca, wypełniającego się materią spoza samego dzieła, chłonnaego okoliczności i dziejowości, negującego selekcję i hierarchizowanie materiału, piszącego się i żywiącego się pisaniem, nieustannie odradzającego się w piszącym pisaniu — sprzeciwiały się powyższej koncepcji dzieła idealnego. Dla Kierkegaarda dzieło gotowe było możliwe jedynie jako sparodiowany cytat dzieła gotowego. Można rzec nawet więcej. Ironia i parodystyczność były dla niego jednym z najważniejszych sposobów konsumowania napisanego. Odzwierciedlały właściwą dla „écriture” Kirkegaarda strategię odwrócenia i kontynuacji. Duński pisarz i myśliciel antycypował w tej dziedzinie poetykę postmodernizmu i *Papirer* dokumentowały to nader wyraźnie.

*Papirer* — poza innymi aspektami i funkcjami — były również dziennikiem intymnym w węższym tego słowa znaczeniu. Były nim w rozumieniu autobiograficznym i hermeneutycznym, jako miejsce spowiadania się przed samym sobą oraz jako autointerpretacja własnych myśli, własnego pisania, zwłaszcza dzieł pseudonimowych. *Papirer* odsłaniały i utrwały w zapisie ja egzystencjalne Kierkegaarda, jego „ja dla siebie”, ukryte dla otoczenia w steatralizowanym życiu zewnętrznym, przesłonięte różnymi maskami, pozami i gestami aktorskimi. Dlatego *Papirer* ujawniały skrywane (choć w tym wypadku ujawniały je dla samego skrywającego, co mogłoby m.in. wskazywać na terapeutyczną funkcję dziennika) i równocześnie ukrywały wyjawione (ukrywały dla współczesności, dla czytelników). Można więc powiedzieć, że właśnie w dzienniku intymnym forma manuskryptu okazywała się „formą znaczącą”, umotywowaną sytuacją, zawartością i przeznaczeniem. Manuskrypt jako medium — był tu również komunikatem informującym o egzystencjalnej, kulturowej i społecznej kondycji piszącego. Uprawianie twórczości w formie manuskryptu stanowiło bowiem w wypadku Kierkegaarda akt świadomego wyboru, wyrażającego się w pisaniu i kontynuowaniu egzystencji „człowieka pióra” w formie całkowicie bezinteresownej i maksymalnie nieskrępowanej, z drugiej zaś strony — odmowę publikacji, druku, powielenia, bycia na rynku, bycia bez reszty człowiekiem publicznym. Dla omawianego pisarza manuskrypt był zatem świadectwem potwierdzającym ważne dla niego z powodów światopoglądowych istnienie człowieka wewnętrznego, ja dla siebie, ja jedyne w swoim rodzaju, uwalniającego się poprzez spowiedź i pracę refleksji od przemożnej presji otoczenia, od alienujących i upraszczających formułek opinii, zdobywającego w pisaniu i pisaniem

*Papirer* niezbędne dla siebie poczucie niezależności. Manuskrypt — jako forma i jako praxis — przeciwstawiał się wszechwładnej, pochłaniającej subiektywność zewnętrznosci, która dla Kierkegaarda była czymś z natury rzeczy ogólnym i anonimowym. W tym sensie stanowił on akt nieufności wobec epoki oraz panujących w niej form uzewnętrzniania subiektywności. Wyrażał tyleż potrzebę jej afirmacji, zespolenia, umocnienia i ciągłości, co poczucie zagrożenia, lęku przed zachłannością anektujących ją instytucji i form życia zbiorowego. Manuskryptowy dziennik intymny był więc z tego punktu widzenia zjawiskiem ambiwalentnym. Ukazywał obronę przed zaborczą zewnętrznoscią, jak też — do pewnego stopnia — utopijność postawy, która przejawiała się w dążeniu do jej zanegowania. Nie ulega przecież wątpliwości, że zapis manuskryptowy — aczkolwiek ukryty przed okiem czytelnika współczesnego Kierkegaardowi — był również formą zewnętrznosci, formą zobiektywizowania subiektywności, wystawienia jej, w tym wypadku dla potomnych i historii, na widok publiczny, na licytację ocen i opinii.

### **7. Geneza z pierwszej i z drugiej ręki**

Ochrona subiektywności nie była jedynym powodem, dla którego Kierkegaard *Papirer* zachowywał „dla siebie”. Paradoksalnie, ich nieujawnianie było jak najściślej związane z tą częścią pisarstwa, którą decydował się publikować i która powstawała z myślą o publikacji, publiczności i czytelniku. Można powiedzieć, że oba ciągi pisarskie — twórczość manuskryptowa i publikowana — były względem siebie komplementarne. Ta pierwsza nie miałaby bowiem sensu bez drugiej, druga zaś nie byłaby w pełni zrozumiała bez pierwszej. I nie działo się tak jedynie dlatego, że *Papirer* w znacznej swej części stanowiły zapisy utworów przeznaczonych do publikacji, chociaż z tych czy innych względów przez pisarza zatrzymanych, nie oddanych do druku. Nie działo się też tak dlatego, że utwory publikowane posiadały swoistą dokumentację w *Papirer*, w tym również wersje rękopiśmienne. Ten ostatni fakt był o tyle znaczący, że Kierkegaard — z tej racji, że ukrywał własne autorstwo posyłał do drukarni utwory przepisywane na jego zlecenie cudzą ręką: miało to uniemożliwić rozpoznanie prawdziwego autora na podstawie charakteru pisma. Otóż komplementarność *Papirer* i dzieł publikowanych za życia, głównie tzw. pism pseudonimowych, wynikała przede wszystkim z faktu, że oba te ciągi twórczości realizowały tyleż odmienne, co uzupełniające się modele komunikacji. Chodziło mianowicie o model komunikacji pośredniej w twórczości pseudonimowej oraz bezpośredniej w *Papirer*.

Oba te modele spotykały się i zarazem zderzały ze sobą w książce, którą Kierkegaard zatytułował charakterystycznie *Punkt widzenia na moją działalność pisarską* oraz opatrzył podtytułem „komunikat bezpośredni, raport dla historii”. Książkę tę pisarz zamierzał początkowo wydać, jednakże w końcu rozmyślił się i pozostała ona ostatecznie wśród manuskryptów. W swoim „komunikacie bezpośrednim, raporcie dla historii” pisarz odkrywał najskrytsze tajemnice swego dzieła funkcjonującego publicznie. Dekonspirował reguły komunikacji pośredniej, odślaniał szyfr,

którym zostały napisane dzieła pseudonimowe. Jego oczywistym zamiarem było wyjaśnienie genezy i sensu własnego dzieła, ustrzeżenie się przed możliwością nieporozumień w odbiorze czytelników w przyszłości. Dotyczyło to w szczególności zastosowanej w pismach pseudonimowych metody majeutycznej oraz wszechobecnej w nich ironii. Obie one — jako podstawa komunikacji pośredniej — stanowiły źródło wieloznaczności, przyczynę rozbieżnych interpretacji. Pisarz pragnął ograniczyć tę wieloznaczność, ujawnić intencję autorską towarzyszącą ich powstawaniu. Inaczej mówiąc, dokonywał redakcji przeszłości, w tym wypadku — własnej przeszłości pisarskiej. Redakcja ta była zarazem swoistą redukcją idiomatyczności powstałych w niej utworów, dokładniej, napisanych tekstów ze względu na tę perspektywę i wykładnię, jaką ustanawiał *Punkt widzenia*.

Otóż *Punkt widzenia* stawiał twórczość pseudonimową w sytuacji dość niezwyklej. Demaskował ją — i w pewnej mierze również dezawuował — jako mistyfikację, bluff, podstęp, oszustwo w stosunku do czytelnika i opinii literackiej. Kierkegaard bowiem z właściwą sobie nieodpartą logiką dowodził, że utwory takie jak *Albo — albo*, *Bojaźń i drzenie*, *Stadia na drodze życia*, *Powtórzenie*, *Pojęcie strachu*, *Przedmowa* itd. od samego początku powstawały jako utwory podwójne, znaczące w rzeczywistości coś zupełnie innego, niż mogło się to wydawać na pierwszy rzut oka, niż sugerował to ich bezpośredni odbiór. Nie były to bowiem, jak mogło się komuś przedstawiać, utwory literackie, estetyczne czy filozoficzne. Literatura, estetyka i filozofia funkcjonowały w nich na prawach przytoczenia i cudzysłowu, jako swego rodzaju wabik wobec czytelnika. Autorowi ukrywającemu się w masce psudonimu były potrzebne jako przynęta mająca zwabić czytelnika. Dotyczyło to przede wszystkim czytelnika darzącego literaturę (poezję), estetykę i filozofię podziwem, ulegającego ich narkotycznemu wpływowi. Rzeczywistym celem autora było natomiast skompromitowanie ich. Pragnął on uwolnić czytelnika od ich wpływu. Pragnął przeciągnąć go na stronę religii: Kierkegaard — znany opinii czytelniczej jako pisarz, esteta i filozof — przedstawiał się jako autor religijny. Dzieła publikowane od pierwszego z nich do ostatniego były faktycznie dziełami religijnymi, podejmującymi problem „jak stać się chrześcijaninem”. Pismo, druk były zewnętrżnością, ułudą. Naprawdę liczyła się tylko treść egzystencjalna, przekład słowa na życie.

Dzieła pseudonimowe — inaczej niż w *Papirer*, gdzie nie miałyby to sensu — stanowiły w tej wykładni połączenie powierzchniowego tekstu i ukrytego pod nim kontrtekstu. Jego zadaniem było niepostrzegalne obezwładnienie tego pierwszego, wydobywanie w nim dysonansów, niespójności, samozaprzeczeń. Faktyczny autor występował incognito, zaś kontrtekst pozostawał nie zwerbalizowany, domyślny. Przywołane na zasadzie cytatu instancje światopoglądowe były zarazem samoistne, wewnętrznie zorganizowane, aktywne w prezentowaniu własnych racji i stanowisk oraz — z drugiej strony — relatywne, ponieważ nie były wyłączne, ponieważ utwór psudonimowy był ukrytą konfrontacją. Dominująca w pismach pseudonimowych poetyka

kryptocytatu zakładała bowiem nie tylko poznanie jego treści, lecz także intencji przywołania. Mogła ona mieć przecież charakter tyleż aprobujący, co dezawuuujący. Intencja ta niewątpliwie wymagała od czytelnika jej wykrycia i zwerbalizowania, tym bardziej że nie można jej było wywieść z uprzednio podanych przesłanek. Intencję tę czytelnik wydobywał tedy na własne ryzyko. Ale intencję tę znał także prawdziwy autor. Kierkegaard korzystał zatem w *Punkcie widzenia* z okazji, by ją „historii” przedstawić. Obawiał się, iż czas może ją zatrzeć, iż stanie się nierozpoznawalna.

Innymi słowy, dzieła publikowane — pomyślane pierwotnie jako cytat, szyfr i zagadka — domagały się rozwiązania, ujawnienia kontrtekstu, podobnie jak konfrontacja domagała się repliki. *Papirer* były w istocie rzeczy w stosunku do publikowanych pism pseudonimowych tego typu kontrtekstem i repliką, ich werbalizacją, i rozwinięciem. Nazywały po imieniu implikacje oraz presupozycje, które tworzyły dialogową otoczkę pism pseudonimowych. Jeśli pisma te były w kategoriach semiotyki Kierkegarda „znakiem sprzeczności”, zagadką dla czytelnika, to manuskrypty typu *Papirer* były ich faktycznymi (dla samego autora) i potencjalnymi (dla czytelnika w przyszłości) interpretantami. Stawały się hermeneutyką genezy. W tym szczególnym przypadku redakcja przeszłości dokonana przez Kierkegarda w *Punkcie widzenia* omijała terażniejszość i zwracała się wprost do przyszłości, która miała się dopiero stać i dlatego zasługiwała na miano „historii”.

Komunikacja pośrednia uprawiana w pismach pseudonimowych wymagała zatem uzupełnienia w postaci komunikacji bezpośredniej uprawianej w *Papirer*, w twórczości w typie dziennika intymnego, manuskryptowej, zachowanej wyłącznie dla siebie. Komunikat bezpośredni powinien być zgodnie z tą koncepcją paralelny wobec pośredniego pod względem znaczeniowym i przesunięty w czasie jako wydarzenie i powiadomienie, jako działanie na czytelnika i opinię. Inaczej bowiem — w sytuacji ich równoczesności — zniknąłby efekt komunikacji pośredniej, która miała na celu oddziaływanie na czytelnika ironią, skandalizowanie i gorszenie go. Niemożliwa okazałaby się uprawiana przez Kierkegarda mistyfikacja. Jednakże — i to jest odwrotna strona medalu — byłaby ona niemożliwa także wtedy, gdyby nie było *Papirer*, gdyby nie istniało autorskie dementi w stosunku do pism pseudonimowych, których literackość, estetyzm i filozofię poszczególni czytelnicy mogliby potraktować zupełnie serio. Dla Kierkegarda, autora w zamierzeniu religijnego, znaczyłoby to porażkę, osiągnięcie efektów odwrotnych od zaplanowanych. Dzieła pseudonimowe — zamiast zwracać czytelników ku religii — odciągałyby ich od niej, prowadziły do „zatracenia się” w poezji, estetycznym stosunku do życia, filozofii. Dlatego konfesyjny „raport dla historii” miał na wszelki wypadek zapobiegać sytuacji, w której Kierkegaard stałby się ofiarą własnej przewrotności, zaś zabójcza ironia wobec czytelników ugodziłaby w niego samego.

Podwójna egzystencja pisarska w utworach publikowanych i *Papirer* wskazywała, że w odczuciu Kierkegaarda istniał silny konflikt pomiędzy tymi dwoma sposobami egzystowania: dla siebie i dla innych i że dążył on do jego „zmediatyzowania”, zapośredniczenia występujących w nim sprzeczności. Dokonywał tego za pomocą uprawiania oficjalnej, publicznej literatury „na niby” oraz prywatnej, rękopiśmiennej *écriture* na serio. Pisanie znalazło się w opozycji do publikowania, które utraciło dla niego tę istotność, jaką posiadało dla epoki, dla „ogółu”, „masy”, „publiczności”. Odpowiadało to również opozycji pisania jako idiomu, gdzie stawało się ono świadectwem samego siebie oraz pisania pojętego jako redakcja przeszłości, w której ulegało ono kolejnym przepracowaniom i wystylizowaniu na użytek czytelników, zgodnie z normami kultury literackiej. W tej drugiej sytuacji pisanie stawało się przepisywaniem napisanego, aktem retrospekcji i zacieraniem śladów. *Punkt widzenia* wskazywał ponadto, że redagowanie przeszłości nieubłaganie nasyłało pokusę genezy: poszukiwania w niej „jednolitej drogi”, ciągłości, kontynuacji, sukcesji, poszukiwania w strumieniu idiomów Gombrowiczowskiej „składności” myśli, zjawisk i wydarzeń. Ale czyż Gombrowicz nie posiał w nas ducha zwątpienia wobec mitu genezy? I czyż pismo, jego trwałość, „wieczna terażniejszość” — nie jest iluzjotwórczym zapleczem tego mitu? A „początek” — czyż nie jest to jedynie „brzęczenie roju”?