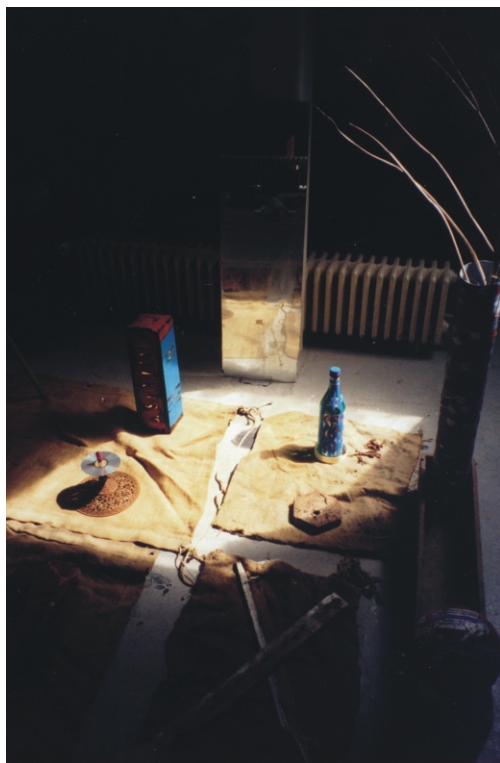


RYSZARD NYCZ

---

LITERATURA JAKO TROP  
RZECZYWISTOŚCI



UNIVERSITAS

LITERATURA JAKO TROP  
RZECZYWISTOŚCI



Komitet redakcyjny:

**Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz** (przewodniczący),  
**Małgorzata Sugiera**

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

---

#### **W przygotowaniu:**

Tom 15: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*

Tom 19: Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*

Tom 20: Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*

RYSZARD NYCZ

---

LITERATURA JAKO TROP  
RZECZYWISTOŚCI

POETYKA EPIFANII W NOWOCZESNEJ  
LITERATURZE POLSKIEJ

KRAKÓW

© Copyright by Ryszard Nycz and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001

ISBN 97883-242-1441-9  
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy  
*Małgorzata Sugiera*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Katarzyna Nalepa*

Na okładce:  
Fotografia własna

# Wprowadzenie

## LITERATURA JAKO TROP RZECZYWISTOŚCI

Jest to książka o nowoczesnej literaturze polskiej w jej nurcie obiektywistycznym; nurcie głównym, jak sądzę, choć raczej nie najbardziej znanym czy rozpoznawalnym jako fakt historii literatury (w rodzaju kierunku, prądu czy szkoły). Twórcy opowiadający się za sztuką obiektywną nie stanowili zresztą żadnego odrębnego ugrupowania czy orientacji, z reguły należeli do rozmaitych formacji artystycznych, które w swych programach głosiły hasła inne niż przedstawianie rzeczywistości, a i sami w swej twórczości hołdowali także innym, nierzadko sprzecznym z tu rozpatrywanymi, ideałom estetyczno-światopoglądowym. Od razu muszę też zastrzec, że książka ta nie obejmuje wszystkich (ani nawet wszystkich najważniejszych) literackich zjawisk nowoczesnej literatury polskiej. Spełnienie takiego celu równałoby się napisaniu historii nowoczesnej literatury polskiej (ostatniego stu pięćdziesięciu lat, jeśli włączyć jej antycypacje i kontynuacje czy konsekwencje) z punktu widzenia jej relacji do rzeczywistości – a to zadanie, choć ważne, a pewnie i pilne, wydaje mi się teraz niewykonalne. Stąd zresztą rozmyślnie interpretacyjny charakter tej książki; także partie teoretycznych uogólnień czy historycznoliterackich systematyzacji pozostają z założenia blisko, czasem nawet bezpośrednio związane z interpretowanymi tekstami czy ich fragmentami.

Określenia „literatura nowoczesna” używam wymiennie z terminem „literatura modernistyczna”, rozumianym w szerokim znaczeniu intelektualno-artystycznej formacji, którego zasadniczy zakres próbowałem scharakteryzować w poprzedniej książce (to znaczy w *Języku modernizmu*, a po części także i wcześniej, w *Tekstowym świecie i Sylwach współczesnych*). W dalszym ciągu sądzę, że jest to pojęcie poznawczo płodne i operacyjne analitycznie; ono bowiem dopiero umożliwia uchwycenie wewnętrznej ciągłości kluczowych założeń, zachowujących artystyczno-światopoglądową aktualność ponad gmatwaną estetycznych proklamacji, ideologicznych zaangażowań, historycznych przymusów i wyzwania. Ono też pozwala dostrzec wspólne cechy tej literatury, o której mówi się, skądinąd całkiem słusznie, że pozbawiona jest jednorodności – jako jawnie, a nawet manifestacyjnie proklamująca zaprzeczające sobie wzajemnie charakterystyki, zobowiązania i ideały.

Rozpatrywanie tej literatury w perspektywie mimetycznej (w kategoriach przedstawiania rzeczywistości i pojęciach pokrewnych czy pochodnych) może się wydać pomysłem albo banalnym, albo ekscentrycznym. Banalnym – jeśliby próbować analizy w standardowym historycznoliterackim trybie, w którym opisy relacji literatury do rzeczywistości, jak też odzwierciedleń historyczno-społecznych wydarzeń, pojawiają się obowiązkowo, bez względu na epokę, ale też wszędzie podobnie stereotypowe i jałowe poznawczo przynoszą rezultaty. A ekscentrycznym – gdyby, wzięwszy pod uwagę artystyczne programy autonomii literatury i autoteliczności dzieła oraz estetyczno-filozoficzne diagnozy kryzysu reprezentacji i tryumfu subiektywności, braku czy zaniku referencjalności, śmierci podmiotu (także autorskiego) itp., itd., próbować dowodzić, że praktyka literacka tym ideologicznym proklamacjom przeczy, dokumentując faktycznie całkiem sumienne wywiązywanie się najbardziej nawet awangardowych dzieł z powinności mimetycznych.

Mój zamysł jest pod tym względem o wiele skromniejszy, choć jego celem jest postawienie i selektywne sprawdzenie ogólnej tezy o wspólnym, modernistycznym właśnie wariancie stosunku literatury do rzeczywistości. W tym przedsięwzięciu okazało się niezwy-

kle pomocne pojęcie epifanii, acz wykorzystanie go do tego celu również może się wydawać pomysłem ryzykownym, jeśli nie dziwacznym. Z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że pojęcie to, o długowiecznym rodowodzie – najpierw teologiczno-religijnym, później literacko-estetycznym – używane było do określania religijno-metafizycznego statusu specyficznych zjawisk empirycznych a pochodnie literackich; statusu uznawanego za skrajnie przeciwstawny „zwykłym” odniesieniom do rzeczywistości. A po wtóre z tej przyczyny, że w nowoczesnej fazie dziejów tego pojęcia służyło ono historykom literatury (przede wszystkim zachodnioeuropejskim, głównie anglosaskim; w Polsce pierwszy, wedle mej wiedzy, posłużył się nim Michał Głowiński w *Powieści młodopolskiej*) przede wszystkim do analizy szczególnej techniki opisowej, odmiennej od dotychczasowych a znamiennej dla wielu wpływowych pisarzy XX wieku i stąd reprezentatywnej (a przynajmniej istotnej) dla całej literatury nowoczesnej.

W tej książce zachowuję znaczenie epifanii jako kategorii specyficznej dla literatury nowoczesnej, ale rezygnuję z możliwości teologicznego jej rozumienia, jak też z potraktowania jej jako narzędzia analizy literatury religijnej. Nie dlatego, iżbym nie dostrzegł owocności takich zastosowań (przeciwnie). Ograniczenie się do wymiaru „ateologicznego”, „pre-” czy „parareligijnego” pozwala jednak zidentyfikować ważne wspólne cechy poetologiczno-estetyczne oraz odnaleźć powinowactwa strukturalne z poziomu podstawowego, mogące stać się medium rozmaitych, ale nie narzucające żadnych konkretnych zaangażowań czy przesłań religijno-światopoglądowych (choć pochodnie sygnalizujące specyficznie nowoczesny typ literackiego dyskursu religijnego; zakładającego radykalną niewspółmierność „ludzkiej” i „pozaludzkiej” strony rzeczywistości i stąd odpowiadającego postawie przyjmowanej wobec tego, co „niepojęte”, „niewyraźalne”, „inne”). Umożliwia też zachowanie jednorodnej perspektywy historycznej poetyki kulturowej oraz porzucenie na literaturoznawczej analizie dyskursu. Utrzymując się w tych granicach, proponuję równocześnie rozumieć pojęcie epifanii, dużo szerzej, mianowicie jako wykładnik całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego. A można mówić o poetyce epifanii –



najprościej biorąc – dlatego, że dają się z niej wydobyć odpowiedzi na trzy zasadnicze pytania, które „zadają” rozpatrywanej tu nowoczesnej literaturze: o rozumienie czy koncepcję tekstu (dzieła), podmiotu (autora) i rzeczywistości (doświadczanego świata).

Modernistyczny dyskurs epifaniczny wyróżnia przede wszystkim szczególny stosunek do szeroko pojętego a specyficznego „przedmiotu”. Nie jest to zwykły obiekt, traktowany jako uprzedni i niezależny od jego opisu czy przedstawienia, a dostępny (postrzegalny i pojmowalny) także na innej drodze poznania. Nie jest to także obiekt wykreowany przez pisarza zgodnie z prawami literackiej twórczości, posiadający status przedmiotu fikcjonalnego, przynależącego wyłącznie do rzeczywistości przedstawionej dzieła. Pisarz rezygnuje w tym przypadku z wykorzystywania swych uprawnień do eksponowania własnej subiektywności, bogactwa wyobraźni czy siły artystycznej inwencji – i oddaje pierwszeństwo „przedmiotowi” (stając nie tylko „naprzeciw” niego, lecz niejako po obu stronach poznawczej barykady), możliwości swej sztuki zaś wykorzystuje do maksymalnie wiernego i skrupulatnego jego uchwycenia czy ujawnienia. Jednakże, choć każda z wypowiedzi epifanicznych mówi na pozór o obiektach, zdarzeniach czy sytuacjach tego pierwszego rodzaju (z reguły zresztą są to zjawiska należące do najpowszechniejszych, najbardziej banalnych doświadczeń egzystencjalnych), nie one są jej faktycznymi „przedmiotami”.

W obrębie epifanicznego tekstu – i oczywiście w ramach określonych, instytucjonalnych założeń dotyczących tworzenia i odbierania nowoczesnej literatury – stają się one jedynie powierzchniowymi, empirycznymi symptomami, wykładnikami czy manifestacjami a) nieznanych i niepoznawalnych dotąd aspektów rzeczywistości, to znaczy takich, które ani nie wchodziły w skład wspólnie podzielanego doświadczenia, ani nie były dostępne (poznawalne) w inny sposób. W konsekwencji, b) nie są to obiekty czy aspekty rzeczywistości, które by można uznać za dające się zidentyfikować i określić niezależnie od ich językowo-artystycznej artykulacji. To zaś może oznaczać, że c) cechy przedmiotu – jeśli nie samo jego istnienie – są (czy mogą być) współzależne od medium, w którym się „ucieleśniają”. Przeświadczenie to, warto zauważyć, sygnalizuje

jedną z najbardziej znamienitych cech nowoczesnego poznania. Jak dobrze wiadomo, dostrzeżenie wpływu warunków i sposobu poznania na jego rezultaty, zwiększyło tyleż rangę mediacyjnego poziomu, co skalę poznawczego kryzysu, związanego z utratą poczucia bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, a zatem i sprawowania nad nią kontroli. I w końcu, samo medium, epifaniczna literatura, nie tylko nabiera statusu d) autonomicznego (i uprzywilejowanego, bo przez nic nie zastępowalnego) narzędzia poznania owych „przedmiotów”, ale i odwrotnie: partycypując w ich własnościach, odsłania swą niesuwerenność – e) wymiar własnej przynależności do owej „innej” rzeczywistości.

Oczywiście, tego rodzaju epifaniczna struktura ontologiczno-poznawcza może być zarówno właściwością szczególnych („uprzywilejowanych”) empirycznych doświadczeń jednostki, jak cechą literackiego dyskursu. W istocie, literatura XX wieku dostarcza obfitej dokumentacji jej występowania w obu dziedzinach. Na ogół zresztą, trzeba przyznać, teksty literackie każą się traktować jako jedynie rejestracja gdzie indziej i kiedy indziej zaszłego wydarzenia, a tylko niekiedy, raczej rzadko, jako medium *in statu nascendi* zachodzącego, acz skądinąd momentalnego, wglądu poznawczego w „inną” rzeczywistość. Różnica ta wszakże nie ma charakteru zasadniczego. Z jednej strony bowiem daje się zaobserwować z biegiem XX wieku tendencja do coraz częstszego traktowania dzieła jako „miejsca” – a nie tylko zapisu – epifanicznych wydarzeń. Z drugiej zaś „takożsamość” tej specyficznej struktury ontologiczno-poznawczej, aktywnej w obu sferach (empirycznego doświadczenia i praktyki artystycznej), pozwala traktować również literackie zapisy jako miejsca „epifanogenne” (bo istotnie współkształtujące cechy przedmiotu), a samą formę literacką tego rodzaju uznać za modernistyczną postać sztuki mimetycznej, pojętej w tym przypadku jako sztuka nowoczesnej inwencji: wynajdywania możliwych (nowych) form organizacji ludzkiego doświadczenia.

Dlaczego jednak uznawać tę osobliwość dyskursywną i licencję artystyczną za kwintesencję modernistycznej literatury i znamię jej odrębności? Odpowiedź na to pytanie tylko po części może się odwoływać do ugruntowanych już rozpoznań – w reszcie argumenta-

cji może być jedynie próbnie uzasadnioną hipotezą, otwartą na bardziej systematyczne jej weryfikacje (i falsyfikacje). Prowadzące do niej ważniejsze przesłanki zostały wyżej wymienione. W największym, karkołomnym nieco, uproszczeniu sprowadzić się one dają do przeświadczenia, że epifaniczna poetyka jest literacką realizacją (czy wersją) formacyjnej cechy struktury myśli nowoczesnej, uznającej, że treść doświadczenia nie daje się odróżnić od warunków jej przejawiania się w owym doświadczeniu. W sferze poetyki nowoczesnej literatury odpowiadałaby temu współzależność cech antynomicznych: w koncepcji dzieła – autonomii i partycypacji czy przynależności; w koncepcji podmiotu – suwerenności i podporządkowania czy ubezwłasnowolnienia; w koncepcji rzeczywistości – poznawczej „niedosięgalności” czy niewyraźności i znakowego zmediatyzowania.

Tę właśnie osobliwą strukturę sprzężenia zwrotnego cech antynomicznych (samoistności i plastyczności – by sięgnąć po jeszcze inną parę opozycyjnych pojęć), która wydaje się wszechobecną właściwością nowoczesnego doświadczenia a także znakiem rozpoznawczym poetyki modernistycznej literatury, próbuję uchwycić i zobrazować czy uzmysłowić w metaforze „tropu rzeczywistości” (metaforze „przetestowanej” zresztą przeze mnie w tej funkcji już wcześniej, bo w jednym z rozdziałów – pt. *Tropy „ja” – Języka modernizmu*). Słowo „trop” (gr. *trópos*) ma, jak łatwo sprawdzić, i ciekawą etymologię, i nader rozbudowaną rodzinę znaczeniową (zwrot, kierunek, tryb, kształt, wygląd, obyczaj, charakter, temperament, usposobienie...), którą w miarę potrzeb i możliwości staram się wykorzystywać w kolejnych interpretacjach. Ma też szereg homonimicznych znaczeń, z których dwa zasadnicze zostały tu wykorzystane i związane relacją współzależności: tropu jako śladu, odcisku pozostawionego przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło; oraz tropu jako kategorii językowo-literackiej, obejmującej te „zwroty” retorycznej mowy, które (jak metafora, metonimia, symbol, alegoria, ironia) polegają na semantycznym przekształceniu konwencjonalnego znaczenia przedmiotu.

Mówiąc najprościej, trop-ślad jest świadectwem istnienia; świadectwem tyleż bezspornym (bo „bezpośrednio” wywołanym przez

przedmiot), co „ślepy” czy niezrozumiałym (bo ani nie jest do niego podobny, ani nie pozwala go pojąć – jako pozbawiony jakiegokolwiek semantycznej zawartości); trop retoryczny zaś albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub tego sensu jest pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego. Współzależność obu zakresów pojęciowych tej kategorii dobrze – wedle mego przekonania – zdaje sprawę z mechanizmu konstytuowania się typowego tekstu modernistycznego jako artystycznego świadectwa istnienia, poddanego sprzecznym naciskom radykalnej suwerenności i całkowitego podporządkowania, a także dyskursu epifanicznego, na rozmaite sposoby przesuwającego granice (nie tylko artystycznego) poznania; pomnażającego o nowe terytoria świat dostępny ludzkiemu doświadczeniu; troskliwie pielęgnującego kolejne trof[ph]ea – przywiezione z „wypraw w pozaludzkie” tropy rzeczywistości.

Rozpatrywaną tu twórczość literacką nazwałem na początku „nurtem obiektywistycznym”, biorąc pod uwagę fakt, że w wielkim sporze dwudziestowiecznej filozofii, sztuki i literatury między stanowiskiem realistycznym a legionem jego antagonistów (idealizmem, subiektywizmem, relatywizmem, konwencjonalizmem, konstruktywizmem...) nurt ten obstaje za niezależnym od percepcyjno-poznawczo-językowych władz podmiotu istnieniem rzeczywistości. Jednakże, wbrew czasem nazbyt jednoznacznym deklaracjom, pisarzy tego nurtu nie da się oczywiście potraktować jako typowych reprezentantów stanowiska realistycznego. Co więcej, twórczość tego rodzaju nie dąży wcale do dokonania wyboru i próby rozstrzygnięcia dualistycznego dylematu. Obstając za istnieniem „tamtej strony” dyskursu, równocześnie uznaje, że nie mamy do niej żadnego bezpośredniego dostępu. Rezultatem obu tych przeświadczeń jest swoista strategia „niewybierania”, unikania pułapki alternatywności; dążenia do usytuowania się poza dualizmem i uchwycenia oraz opisanie paradoksalnej natury owego granicznego doświadczenia (w kategoriach „zarówno-jak”, a nie „albo-albo”). Wyrazem tych poszukiwań jest właśnie epifaniczna struktura ontologiczno-poznawcza. Literacka epifania jest bowiem tyleż określeniem sposobu poznania („stanu umysłu”), co jego rezultatu („rewelacji”

jakiegoś fragmentu czy aspektu rzeczywistości) – sprzężonych, w sposób nie dający się rozdzielić, w artystycznej formie.

Można powiedzieć, że w tym sensie epifaniczny dyskurs nowoczesnej literatury staje się „miejscem” spotkania z rzeczywistością – nabywając przy tej okazji właściwości, w których nietrudno rozpoznać kluczowe cechy modernistycznej sztuki. Jest to bowiem spotkanie z tym, co nieznanne i nowe, co rozrywa spójność dotychczasowego doświadczenia i tradycyjne sposoby jego narratywizacji, wymuszając niejako nieprzerwaną inwencję formalną. W rezultacie, rozważana w perspektywie poetyki epifanii literatura nowoczesna odsłania swój status dyskursu granicznego, dążącego do usytuowania się na prymarnym poziomie ludzkiego doświadczenia; nie „ponad”, lecz „przed” wszelkimi symbolicznymi systemami społecznego obrazu rzeczywistości czy jego ujednoznaczniającymi interpretacjami. Literatura – zwłaszcza literatura nowoczesna – staje się tym specjalnym miejscem, gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawiania „bezimiennej” rzeczywistości zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu. Tam i wtedy właśnie ślad staje się tropem; literatura – „zaszyfrowanym zapisem” rzeczywistości.

Tytułową tezę tej książki o specyficznym rysie poetyki nowoczesnej literatury jako tropu rzeczywistości traktuję zatem, jak wiadać, ostatecznie również jako własną wyjściową hipotezę rozumienia ogólnego związku literatury z rzeczywistością. Intuicyjny sens tej hipotezy można by – w kategoriach tropologicznych i w perspektywie nowoczesnego doświadczenia literackiego – wyrazić najkrócej tak oto mniej więcej. Odniesienie do świata jest trwałym i nieusuwalnym „tropizmem” literatury, jednakże świat, choć oczywiście nie jest tekstem, to nie udostępnia się nam inaczej, niż w formie „tekstu” (w ogólniejszym rozumieniu tego terminu: obiektu zsemiotyzowanego oraz pojęciowo i językowo zmediatyzowanego). Toteż i rzeczywistość pokazywana w literaturze nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzonym i odkrywaniem w procesie tropologicznej reprezentacji. Mówię o procesie, bowiem

w porządku logicznym można w nim wyróżnić dwie fazy: a) fazę tropu-śladu, tzn. tekstualizacji realnego, będącą równocześnie wpisaniem owego realnego w tekst, który odtąd niesie czy zawiera w sobie (w swoich pojęciowo-językowych formach) „zewnątrzną” rzeczywistość; oraz b) fazę tropu-figury (figuralnego języka), czyli retorycznej reprezentacji owego tekstualizowanego realnego jako nie tylko sensownego, ale i niezależnie, jak też uprzednio w stosunku do literatury istniejącego przedmiotu.

Ale z równą słusnością można by mówić o literaturze jako tropologicznym akcie – bowiem fazy te następują niemal równocześnie i w sposób wzajemnie związany: w dziele literackim następuje transfiguracja realnego w ślad, tego zaś w trop figuralnej (retorycznej) reprezentacji. W efekcie mamy więc do czynienia z paradoksalnym poznawczym aktem, w którym realność jest przedstawiana, niejako „wywoływana” do istnienia (jak gdyby po raz pierwszy), przez tekst i jednocześnie przez niego reprezentowana, jako odtworzenie (zawsze już) pozasłownie danej rzeczywistości. Można powiedzieć, iż sztuka literackiego przedstawienia to w tej perspektywie przede wszystkim dzieło retoryki obecności: teksty literackie w akcie tropologicznej reprezentacji „wynajdują” swoje pre-teksty i równocześnie je „naturalizują” jako pozaliterackie, obiektywne postaci rzeczywistości. Właśnie w owym akcie tropologicznej reprezentacji – za sprawą którego literatura odnawia stare i wynajduje nowe formy organizacji ludzkiego doświadczenia realności – szukać by trzeba, jak sądzę, wyjaśnienia nie tylko specyfiki literackiego tworzenia, poznania i oddziaływania, ale i ogólniejszej pozycji literatury wśród dyskursów kulturowej rzeczywistości.

Teksty składające się na tę książkę powstawały w ciągu lat kilkunastu; w większości też w swych wstępnych wersjach bywały w ostatnim dziesięcioleciu osobno publikowane. Wszystkie jednak powstały w ramach tego samego myślowego projektu (co, mam nadzieję, okaże się czytelne), który oto dochodzi do swego urzeczywistnienia; wszystkie zostały również przejrane, poprawione, uzupełnione, a także dostosowane do swego miejsca w prezentowanej tu całości problemowej. Nie jest ona, jak już wspomniałem,

omawiana w sposób systematyczny i kompletny. Poza dwoma pierwszymi rozdziałami, charakteryzującymi istotne tu aspekty nowoczesnych koncepcji tekstu i podmiotu w sposób historyczno-przekrojowy, w pozostałych łączą się narzędzia interpretacji i teorii. Ośrodkiem uwagi są konkretne teksty (czy ich fragmenty), traktowane jako reprezentatywne warianty epifanicznej poetyki, a rozpatrywane w ramach indywidualnych artystycznych stanowisk, jak również w szerszym kontekście formacyjnych cech nowoczesnej literatury oraz jej teoretycznej samowiedzy. Mimo różnorodności tematycznej książka zachować powinna, w moim przekonaniu, wewnętrzną spójność problemową. Taki przynajmniej był cel, jaki sobie stawiałem: uchwycenie „jedności w różnorodności” nowoczesnej polskiej literatury w rezultacie analizy, która – respektując w pełni „osobność” i suwerenność twórczości bardzo odmiennych, a przy tym bardzo wybitnych pisarzy – pokaże równocześnie na czym polega ich wewnętrzne powinowactwo, jak i przynależność do modernistycznej wspólnoty.

# Część pierwsza





# „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)

## 1. NIEWYRAŻALNOŚĆ I NOWOCZESNOŚĆ

Pojmowanie specyfiki nowoczesnej literatury, jak też nowoczesne pojmowanie natury literatury i sztuki w kategoriach negatywnych, w relacji do tego, co nieuchwytnie, niewyraźne czy nieprzedstawialne należy do najczęstszych, powszechnie akceptowanych składników świadomości estetycznej i literackiej. Jednakże próby uchwycenia ich funkcji i znaczenia w ramach uogólnionej „negatywnej poetyki” literatury nie prowadzą do równie zgodnie wyrażanej aprobaty dla wyników takich teoretycznych dociekań<sup>1</sup>. Dzieje się tak, jak sędzę, nie tyle w rezultacie metodologicznego pluralizmu, symptomatycznego dla współcześnie prowadzonych literaturoznawczych badań, co przede wszystkim z powodu silnego „osadzenia” poszczególnych zjawisk tego rodzaju (jak estetyka niewyraźności, lingwistyczna negacja, egzystencjalna analityka milczenia czy retoryczne środki

---

<sup>1</sup> Zob. m.in. *Ineffability. Naming the Unnamable from Dante to Beckett*. Eds. P.S. Hawkins and A.H. Schotter, New York 1984; *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Eds. S. Budick and W. Iser, New York 1989; E. Jayne, *Negative Poetics*, Iowa City 1992; D.C. Niebylski, *The Poem on the Edge of the Word. The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*, New York 1993; *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*. Ed. D. Fischlin, Dordrecht 1994.

przemilczania, omijania i pośredniego komunikowania) w specyficznych dla nich tradycjach myślenia o literaturze i języku.

Wydaje się, iż to owa historyczna, poetologiczna, estetyczno-filozoficzna rozmaitość, niekiedy nawet niewspółmierność „macierzystych” kontekstów skutecznie utrudnia dokonanie pełniejszych – a ponadhistorycznych – systematyzacji. Przeświadczenie o istotności historycznych form artykulacji tej problematyki dla jej podstawowej pojęciowej zawartości sprawia, że trzeba przyjąć odmienny tryb postępowania, mieszczący się w zasadzie w sferze metod właściwych dla poetyki historycznej. Praktycznie sprowadza się on tutaj do prześledzenia głównych etapów przemian jednego tylko wątku z dziejów „negatywnej” myśli o literaturze, lecz wątku, jak miętęmam, o specjalnym znaczeniu dla zrozumienia nie tylko niektórych przejawów literatury nowoczesnej, ale istotnej części jej poetyki; ogniskującego bowiem w sobie tematykę, antynomie, jak też znamiona, decydujące o jej specyfice.

Od Novalisa, Schellinga i Hegla po Friedricha, Steinera, Adorna, Derridę i Lyotarda motyw niewyraźności – a w jego ramach zwłaszcza oksymoroniczna formuła „wyrażania niewyraźnego” – zdają się określać kluczowe cechy nowoczesnej twórczości tyleż w jej szerokim rozumieniu, sięgającym od romantycznych antecedenencji po zmierzch awangard, co – w nie mniejszym stopniu, w jej węższym znaczeniu – symbolistycznej sztuki przełomu XIX i XX w. Obserwację tę w pełni potwierdzają polskie diagnozy i dokumenty poetologicznej świadomości modernistycznej formacji.

„Wyrazić niewyraźne, uchwycić nieuchwytnie” – oto hasło sztuki nowoczesnej<sup>2</sup>.

Tymi właśnie słowami streszczał Ignacy Matuszewski zasady symbolistycznej poetyki, powołując się na sformułowania Novalisa,

---

<sup>2</sup> I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. IV, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 142. Szerzej na ten temat pisze M. Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975). Z kontekstem europejskim zaznajamia praca H. Friedricha, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978.

Ch. Morrisa, Maupassanta, a następnie charakteryzując młodopolskie przejawy i warianty neoromantycznej estetyki niewyraźności.

W dwudziestoleciu międzywojennym sformułowania tego rodzaju – interpretowane naturalnie bardzo rozmaicie – należały do żelaznego repertuaru nowoczesnej refleksji o literaturze. Bez trudu znaleźć je można w poezji Bolesława Leśmiana, jak też w jego przedwojennych esejach i próbach dramaturgicznych. Sygnalizowana w tego rodzaju formułach problematyka należy do częściej podejmowanych wątków w estetycznych pismach Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego punkt widzenia znalazł także swą literacką artykulację – przede wszystkim w *Jedynym wyjściu*. Jednak najmocniejszy wyraz estetyka „wyrażania niewyraźnego” znajduje zapewne w twórczości Brunona Schulza, w której nie tylko przewija się na zasadzie lejtmotywu przez większość tekstów artystycznych, krytycznych i programowych, ale i – jak się zdaje – stanowi definiującą część, po części dyskursywnie wyłożonej, poetyki.

Lecz ów styl myślenia określa również rdzeń poglądów wielu innych twórców aktywnych w okresie międzywojennym. Takich choćby, jak Stefan Napierski, który wiele uwagi poświęcił tym kwestiom zwłaszcza w swym piśmarstwie fragmentaryczno-epigramatycznym. Jeden z takich zapisów głosi:

Poezja nowoczesna rozpoczyna się tam, gdzie kończy się wielka poezja klasyczna. Tam, gdzie rozpoczyna się niewypowiedziane<sup>3</sup>.

Wspomniana estetyczna tradycja pozostaje wreszcie wyraźnym zapleczem najlepszej części twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, a potem dochodzi do głosu m.in. u Mieczysława Jastruna. Jak zauważa Jastrun w jednym ze swoich esejów:

Poezja nadaje kształt rzeczom nieobecnym albo raczej jeszcze nie widzialnym<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> S. Napierski, *Cienie na wietrze*, Warszawa 1928, s. 53. O tym wątku u Napierskiego pisałem w szkicu *Jamy słów* („Teksty” 1979, nr 1).

<sup>4</sup> M. Jastrun, *Nieobecne obecne*, w: tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 124.

Z nie mniejszą częstością pojawiają się tego rodzaju definicje również w obrębie poetologicznych wypowiedzi twórców międzywojennej awangardy. Józef Czechowicz np. dawał wprost wyraz przeświadczeniu – które próbował też urzeczywistnić w metodycznie budowanej poetyce swych wierszy – iż „poezja wyraża rzeczy niewyrażalne, niemożliwe do sformułowania”<sup>5</sup>. Adam Ważyk, rekonstruując po wielu latach swe ówczesne poglądy na zadania poezji, dopowiadał: „Co nie może być nazwane, to właśnie należałoby uchwycić”<sup>6</sup>. Jan Brzękowski zwracał w tym czasie uwagę, iż w utworze awangardowym – budowanym na zasadzie montażu odległych obrazów – „całość wiersza staje się równoważnikiem pewnego uczucia metafizycznego”<sup>7</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy chyba jednak najwięcej miejsca, a także merytorycznej wagi, ma ten aspekt poetyki i ten wątek poetologicznej refleksji w pisarstwie Juliana Przybośa. Brzękowski – co prawda – uważał, że Przyboś jedynie „starał się wyrażać wyrażalne”<sup>8</sup>, lecz przecież złośliwość ta odnosić się mogła zasadnie tylko do wczesnej jego twórczości. Na istotny kierunek całości jego artystycznych poszukiwań wskazują lepiej inne określenia, w rodzaju poetyckiej autodefinicji, zawartej w późnym dystychu zatytułowanym *Poeta*:

Żadne słowo mi nie wystarcza  
a bezsłowie mnie unicestwia<sup>9</sup>.

Popularność i znaczenie tej problematyki nie wygasa bynajmniej wraz z twórczością pisarzy, których poetyki ukształtowały się w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nietrudno dostrzec,

<sup>5</sup> J. Czechowicz, *Treść i forma w poezji*, w: tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 30.

<sup>6</sup> A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 274.

<sup>7</sup> J. Brzękowski, *Kilometraż*, w: tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, oprac. i wstęp A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 259.

<sup>8</sup> J. Brzękowski, *Awangarda. Szkic historyczno-teoretyczny*, w: tegoż, *Wyobrażenia uwolniona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 130.

<sup>9</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, Kraków 1959, t. 2, s. 134.

że nawet syntetyczne zrelacjonowanie dziejów ujmowania literatury – w kategoriach afirmatywnego, krytycznego czy negatywnego jej odniesienia do „niewyraźnego” – musiałoby się przekształcić w zarys ewolucji nie tylko poezji, lecz zapewne i całej nowoczesnej literatury polskiej XX w. Zwłaszcza jeśli zważyć, że istotne warianty tej koncepcji wypracowali Miłosz i Różewicz, Herling-Grudziński i Gombrowicz, Herbert, Szymborska i Białoszewski, by poprzestać na wybranych przykładach twórców starszej generacji. Obfitości występowania topiki niewyraźności nie towarzyszyły właściwie jednakże jakieś większe próby uchwycenia jej ogólniejszych założeń, motywacji i konsekwencji. Poza nielicznymi wyjątkami „wyrażanie niewyraźnego” i sformułowania podobnego rodzaju – określające definicyjną cechę nowoczesnej poetyki – pojawiają się z reguły jako określenia samo przez się zrozumiałe; jak gdyby autorom i krytykom „nawijały się pod pióro” w aurze zagadkowej oczywistości, której sens pozostawał niewytłumaczony bądź nie dawał się w miarę jasno wyrazić.

Nie mniej zagadkowy od znaczenia samej formuły wydaje się związek wskazywanej przez nią estetyki z literacką i nie tylko literacką nowoczesnością. Na pierwszy trop wyjaśnienia naprowadza definicja nowoczesności rzucona mimochodem przez Georga Simmla. Jest to – zdaniem Davida Frisby’ego – jedyne (sformułowane przez tego pierwszego socjologa nowoczesnego społeczeństwa) bezpośrednie określenie pojęcia nowoczesności:

Istotą nowoczesności jako takiej jest psychologizm; przeżywanie (*das Erleben*) i interpretowanie świata w kategoriach reakcji naszego życia wewnętrznego, a zatem faktycznie jako świata wewnętrznego; rozpad stałych treści w płynnym pierwiastku duszy, w który przemienia się wszystko, co substancjalne, a którego formy są po prostu formami ruchu.

Nowoczesność byłaby więc zapewne w tej perspektywie subiektywizacją poznania, szczególną formą przeżywania świata, która sprawia, iż rzeczywistość zewnętrzna nie tylko staje się częścią wewnętrzną rzeczywistości, ale też nabiera jej własności: nieustannego przepływu ulotnych, fragmentarycznych, niezgodnych z sobą chwil przeżywanego doświadczenia. Tego rodzaju efemeryczna

i płynna materia jednostkowych doświadczeń wewnętrznych nie poddaje się jednak standardowym zewnętrznym sprawdzianom nauki ani konwencjonalnym zasadom realistycznego przedstawienia. Nie poddaje się przede wszystkim dlatego, że przeżycie – a więc treść doświadczenia w e w n ę t r z n e g o – domaga się artykulacji, wyrażenia, a nie odbicia.

Z tego powodu właśnie, według Simmła, zadanie uchwycenia owego nieuchwytnego doświadczenia spełnić może najlepiej nowoczesna sztuka, przeistaczająca owo wrażenie nowoczesności w swego rodzaju „bezczasowe wrażenie”. Sztuka nowoczesna zatem uwiecznia to, co przemijające. Udaje jej się to – po pierwsze – dzięki temu, iż ujmuje dynamikę życia, a nie statyczny obraz rzeczywistości, i że czyni tak nie dzięki temu, że „odzwierciedla świat w ruchu, lecz że sama staje się ruchomym zwierciadłem”, po wtóre zaś dlatego, że swój walor prawdziwości czerpie nie z iluzyjnej poprawności kopiowania świata, lecz z daleko wiarygodniejszej relacji – rzeczywistego związku swej f o r m y ze światem, z przyległości swego stylu do stylu życia nowoczesnych społeczności:

Styl, w którym pulsuje sens naszego życia, jest z zasadniczych powodów o wiele prawdziwszy, i to prawdziwszy w stosunku do rzeczywistości, niż wszystkie kopie; on bowiem nie tylko zawiera prawdę, on j e s t prawdą<sup>10</sup>.

Z przenikliwych intuicji Simmła warto wyprowadzić wstępną hipotezę, dotyczącą nieprzypadkowej natury związku między estetyką wyrażania niewyraźnego a „poetyką” nowoczesności. *Primo*: nowoczesność musi się dać wyrazić (nie przedstawić), by nieuchwytny sens owego przeżycia zmienności mógł się zobiektywizować, skryształizować i utrwalić. *Secundo*: dla człowieka nowoczesnego – korzystam z określenia Leśmiana – „świat się trwali, ale tak niepewnie”, że z zadania „uwiecznienia” specyficznej natury tego efemerycznego sposobu istnienia, jak też objawienia jego znaczenia

---

<sup>10</sup> G. Simmel, *Rodin*, w: tegoż, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911. Wszystkie cytaty z tego eseju Simmła podaję za: D. Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Krakauer and Benjamin*, Cambridge, Mass. 1986, s. 46–47.

najlepiej wywiązać się może sztuka, w każdym razie sztuka w tej swej odmianie, która od dawna zmagala się z problemem wyrażania tego, co nieuchwytnie, nieprzedstawialne i niewyraźne.

Niewyraźność jeszcze silniej związana została z nowoczesnością znamionującą modernizm w teorii Adorna, być może dlatego, że cechy nowej sztuki, które Simmel na początku wieku wychwytywał *in statu nascendi*, Adorno w latach sześćdziesiątych rejestrował z przeciwnej perspektywy: jej historycznych (w tym zwłaszcza awangardowych) przejawów, sprzeczności oraz utopijnych idei, z których główną bodaj była idea nowości. W tej mierze sztuka modernistyczna, jego zdaniem, wyraźnie odróżnia się od sztuki wcześniejszych okresów, w których style i artystyczne praktyki negowane były przez nowe style i praktyki, podczas gdy modernizm (zgodnie ze swą zasadą estetycznego dystansu) neguje tradycję jako taką w każdej postaci. W tym sensie modernistyczna nowość jest raczej regulatywnym ideałem, bardziej „pragnieniem nowego”, aniżeli urzeczywistnianiem go w jakiegokolwiek określonej formie. Zaistnienie nowego powoduje bowiem „oswojenie” jakiejś części tego, co nieokreślone i nieznanne, a dzieło włącza do tradycji („tradycji nowego”), przeciw której właśnie skierowana jest naczelna „idea” nowości.

Konsekwencją tego rozumowania jest uznanie artystycznej wynalazczości, nieprzerwanego eksperymentowania, nieustannego wykraczania poza każdy teraźniejszy stan sztuki za podstawowy nakaz i motor aktywności artystycznej. Z tego punktu widzenia sztuka modernistyczna spełnić się nie może i nie powinna – jeśli nie chce zaprzeczyć zasadzie swej szczególnej tożsamości. Odnosząc sygnalizowane tu jedynie stanowisko Adorna do spostrzeżeń Simmla można powiedzieć, że także dla Adorna charakter nowoczesnego życia może w sztuce się jedynie wyrazić – a nie przedstawić. Dzięki subiektywnej konstrukcji artystycznego ujęcia „sztuka wypowiada to, co niewypowiadalne”. Jednakże owa „transcendencja tego, co momentalne”, która zachodzi w modernistycznym dziele sztuki, oznacza tu m.in. również, że choć niewyraźna dotąd „nowość” życia w nowej sztuce wyrazić się w pełni nie może, to powinien wszakże utrwalić się w niej ślad czy „zapis” tego, co jedynie „momentalnie” mogło się przejawiać. Jak definiująco dopo-



wiada Adorno, uogólniając swe obserwacje, to właśnie ze względu na ten świecki, nominalistyczny, immanentny wymiar rzeczywistości artystycznej „dzieła sztuki są zneutralizowanymi i przez to jakościowo odmiennymi epifaniami”<sup>11</sup>.

Zagadkowa oczywistość sensu obiegu (w języku krytycznym dotyczącym literatury nowoczesnej) formuły „wyrażania niewyraźnego”; a także tajemnicze jej powiązanie, tak intrygująco ujęte przez Simmla, z pojęciem nowoczesności jako rodzaju uwewnętrznionego doświadczenia; wreszcie, osobliwa Adornowska dialektyka modernistycznej sztuki jako nieprzerwanego wysiłku wyrażania nowości, która ostatecznie uchyla się wyrażeniu, neguje możliwość urzeczywistnienia, skazana na wieczną odmienność od tego, co terażniejsze – określają punkt wyjścia poniższych uwag. Zmierzają one do uchwycenia historycznych form oraz przemian – co prawda wybranych, ale podstawowych – aspektów zjawiska, a mianowicie do wskazania na te założenia i konsekwencje pojmowania poezji (i szerzej – literatury) w kategoriach „wyrażania niewyraźnego”, które wynikają z osadzenia go w kontekście: 1) określonej teorii języka (ogólnego i poetyckiego); 2) konkretnej teorii procesu twórczego; 3) specyficznej teorii dzieła literackiego.

## 2. OD KŁAMSTWA JĘZYKA DO PRAWDY SZTUKI

Stawianie tezy o niewyraźności oraz definiowanie sztuki słowa jako wyrażania niewyraźnego wiąże się bezpośrednio z określonymi poglądami na temat języka, jego możliwości artykulacyjnych, relacji myślenia i mowy, itd. Jest to niewątpliwie najogólniejszy kontekst tej problematyki. Nie każda jednak teoria języka pozwala na sformułowanie takich przeświadczeń. Wykluczają je, z jednej strony, teorie monistyczne, utożsamiające myślenie i mowę lub też teorie ujmujące relacje między nimi w kategoriach „paralelistycz-

---

<sup>11</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61, 148, 156.

nych”. Z drugiej strony zaś, teorie skrajnie dualistyczne, które – stawiając tezę o zasadniczej niemożliwości wyrażenia w mowie myśli, także przeżyć, zwłaszcza mistycznych – wykluczają w konsekwencji możliwość nadania formule „wyrażania niewyraźnego” jakiegokolwiek pozytywnego sensu (bowiem to, co „niewyraźalne”, może być jedynie *post factum* relacjonowane, a nie wyrażane; co zresztą nie przeszkodziło poetom w opisywaniu zjawisk tego rodzaju właśnie w mistycznych kategoriach).

W grę wchodzi więc zasadniczo rozmaite „umiarkowane” wersje wspomnianych teorii: tzn. koncepcje przyznające językowi walory komunikacyjne, lecz odmawiające mu ekspresywnych; uznające w nim narzędzie poznania pojęciowego, lecz nie intuicyjnego, bądź też akcentujące fundamentalną *n i e a d e k w a t n o ś ć m o w y*. Wydaje się, iż przede wszystkim ten ostatni pogląd, który przywykło się nazywać teorią „grzechu pierworodnego” języka<sup>12</sup>, uznać wypada za podstawowy kontekst wyjaśniający głoszone przez pisarzy przeświadczenia. Antecedencje tej teorii znaleźć można zapewne już w uwagach Platona o „niedoskonałości mowy” (z *Listu VII*), której wrodzone wady przezwyciężone mogą zostać jedynie w wychowawczym zadaniu „pisania” w ludzkich duszach (*Fajdros*, 278a)<sup>13</sup>. Spokrewniony i często splatający się w historii z tą teorią wątek tworzy tradycja charakteryzowania własności i zadań sztuki za pomocą kategorii wzniosłości; tradycja w wersji retorycznej zapoczątkowana przez Pseudo-Longinosa i odnowiona przez Boileau, a w wersji estetycznej ukształtowana w okresie przedromantycznym przez Burke’a i – przede wszystkim – Kanta.

Rozwiniętą postać nadał tej teorii języka i sztuki romantyzm. Pod koniec XIX w. osiąga ona swe apogeum (w dotychczasowej tradycyjnej postaci) w doktrynie symbolizmu. Na początku XX w. natomiast zaczyna przechodzić istotną metamorfozę w praktyce

---

<sup>12</sup> Zob. E. Grodziński, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*, Wrocław 1978 (za nim idę w elementarnych rozróżnieniach).

<sup>13</sup> W sprawie Platonskiego ujęcia tych motywów zob. *Platon. Nowa interpretacja*, red. A. Kijewska i E.I. Zieliński, OFMConv., Lublin 1993; M. Przełęcki, *Platon o niewyraźności poznania filozoficznego*, „Przegląd Filozoficzny”. Nowa Seria, 1992, nr 1.

i teorii rozmaitych ruchów sztuki nowoczesnej. Symptomatycznym świadectwem przełomu może być w tym względzie choćby wczesny (1916) szkic Waltera Benjamina o mitycznym, „adamowym” języku właściwych nazw i o jego skażonej „pierworodnym grzechem” historycznej postaci – języku konwencjonalnych, arbitralnych znaków.

Niewyraźność wpisana w nowoczesną świadomość językową, którą odkryli romantycy, wypada jednak wyraźnie odróżnić od jej wcześniejszych, klasycznych przejawów. Występujący bowiem w przedromantycznym okresie motyw „niewystarczalności” mowy miewał nierzadko charakter retorycznego ornamentu czy logicznego paradoksu służącego niektórym pisarzom jako środek argumentacji prowadzącej do wykazania wyższości malarstwa lub muzyki nad poezją. Topika niewyraźności bodaj jeszcze częściej należała też do zasobu wykorzystywanych retorycznych środków, stosowanych dla wyeksponowania wielkości tematu i zarazem skromności mówcy czy poety, który głosił, że temat przerasta jego możliwości wyrazu. W szczególności bywała ona charakterystycznym środkiem maksymalizacji pochwały w panegirykach utrzymanych w konwencji krasomówczej przesady – wówczas, gdy mówca orzekał, że np. „brakuje mu słów” lub „nie może ich znaleźć” dla stosownego wyrażenia walorów osoby, rzeczy czy sprawy<sup>14</sup>.

By uchwycić tę różnicę, dość porównać dwa sposoby użycia tego motywu, z których oba można znaleźć u Mickiewicza. Pierwszy to żartobliwa retoryczna pochwała nie dających się wyrazić słowami walorów staropolskiego bigosu:

W kociołkach grzano bigos; w słowach wydać trudno  
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;  
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,  
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.

*Pan Tadeusz*, IV 826–829

---

<sup>14</sup> O pierwszym motywie wspomina G. Steiner (*Language and Silence*, New York 1982, s. 48); o „topoi niewyraźności” zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1996, s. 167–170.