

Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)

Ryszard Nycz

Ryszard NYCZ

Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)¹

I. Modernizmu model prototypowy

Podstawową trudnością w badaniach nad modernizmem jest, jak wiadomo, określenie zawartości tego pojęcia w sposób, który by mógł nie tylko liczyć na wspólną zgodę większości zainteresowanych tą problematyką badaczy, ale i obejmować zasadnicze (nader różnorodne, a często też sprzeczne, wykluczające się nawzajem) jego warianty artystyczno-ideowe, które ujawniają się zarówno w obrębie poszczególnych literatur narodowych, jak i (tym bardziej) w obszarze literatury europejskiej czy zachodniej – przy pierwszych próbach badań porównawczych. Sądzę, że fakty przemawiają za tym, iż należy tę trudność nie tyle próbować przezwyciężać czy neutralizować (bo to niemożliwe), co uznać za dyskursywną własność modernistycznej literatury. Nie tylko więc nie ma dwóch takich samych modernizmów w różnych literaturach narodowych, ale nawet w obrębie wielu (jeśli nie każdej z nich) modernizm „napędzany” jest (kształtuje się i ewoluuje) – w toku permanentnej ekskluzji i różnicowania – przez opozycje i sprzeczności wynikające i z jego ogólnoformacyjnej specyfiki, i z lokalnych tradycji i uwarunkowań. Jeśli w tych warunkach szukać jakiegoś poziomu współmierności, to na takiej zasadzie, na jakiej najpierw badacze folkloru, a potem intertekstualiści i badacze dyskursu szukali archetektu, o cechach nieodpowiadających zapewne żadnemu wariantowi konkretnemu, lecz ujmujących ich zestaw „prototypowy”².

^{1/} Tekst powstał przy wsparciu subsydium profesorskiego 2002 FNP.

^{2/} Wypada zastrzec, iż posługuję się tu pojęciem prototypu w sensie szerszym i bardziej abstrakcyjnym niż w przypadku utożsamiania go z konkretnym przykładem, okazem czy egzemplarzem danej kategorii naturalnej (jak to czyniono we wczesnym etapie badań z zakresu psychologii poznawczej i społecznej, a także kognitywizmu). Prototypem może być zatem nie tylko reprezentacja rzeczywistego egzemplarza, ale także układ cech typowych, tworzący schematyczne wyobrażenie – w znaczeniu „średniej statystycznej” lub „średniej ważonej”. W sprawie zasadności stosowania takiej

Nie mniej kłopotliwą trudnością jest również sam przedmiotowy zakres modernistycznej literatury i to w sensie zupełnie podstawowym. Czy pojęcie literatury funkcjonujące w ciągu XX wieku wyczerpuje się w tradycyjnym znaczeniu pojęcia „literatury pięknej” (zwłaszcza w sensie autonomicznej fikcji artystycznej)? I dalej, czy zakres tego pojęcia był stały? A jeśli podlegał zmianom w miarę przemian nowoczesnej literatury, to czy uchwycenie tej ewolucji w historycznej perspektywie nie zmusza do uwzględnienia owych korektur i przemieszczeń od początku owego procesu, to znaczy także wtedy, gdy miał on jeszcze charakter rodzących się dopiero, śladowo obecnych tendencji? Jeśli zgodzić się, że nie ma gotowych (w tzw. stanie badań) odpowiedzi na tego rodzaju pytania, to łatwiej zdać sobie sprawę z tego, że nasze systematyzacje i analizy dzieł nowoczesności literackiej są zazwyczaj zwykłą mieszaniną rutyny i zdrowego rozsądku; pozbawione miarodajnych, rzeczowych uzasadnień czy choćby próby świadomego sproblematyzowania faktycznego zakresu pojęcia literatury – zakresu funkcjonującego w praktykach artystycznych, w świadomości literackiej oraz w kategoryzacjach dokonywanych przez czytelników, krytyków, badaczy, jak i rozmaite instytucje życia literackiego. Wiele się dziś mówi i pisze (najzasadniej zresztą) o problemach historycznoliterackich, teoretycznych, estetyczno-światopoglądowych modernizmu literackiego, niewiele zaś – o jego przedmiocie, empirycznym fundamencie.

Wygląda na to, że sama literatura (jej sens i zakres) nie stanowi problemu w badaniach nad nowoczesnością. Traktowana jest najwyraźniej jako pojęcie o powszechnie przyjętym (wspólnie podzielanym, samo przez się zrozumiałym) znaczeniu, jak gdyby w obawie, że każda próba jego wysłowienia uruchomić może lawinę krytyk, dyskusji i problemów. Sądzę, że tę lawinę w końcu trzeba spróbować wywołać (choć w części), gdyż bez uprzytomnienia sobie owego zakresu badanej dziedziny (i jego zmiany) wszelkie orzeczenia o jej naturze, wewnętrznym zróżnicowaniu i stosunkach z innymi dziedzinami będą miały charakter hipotezy, by nie powiedzieć „przedsądu”. Nie zaszkodzi może jeszcze zauważyć, że z drugiej strony nie da się opisać, ani wyjaśnić „wszystkiego” – wszystkich korektur granic, niuansowych przemieszczeń, lokalnych czy czasowych odmierności w ewolucyjnym procesie. Stąd też na tym wstępnym etapie (i zresztą nie tylko na nim) nie da się uniknąć procedur idealizacji, tzn. konstruowania modeli schematyzujących cechy zjawisk kosztem ich idiomatycznej różnorodności, uwydatniających pewne aspekty przedmiotu kosztem innych, rozdzielających między rozmaite modele fazy, wy-

perspektywy analizy prototypowej budowy pojęć oraz idealizacyjnych modeli – jak sądzę szczególnie owocnej w badaniach nad kategoriami literackiego i literaturoznawczego dyskursu – zob. m.in.: B. Wojciszke *Teoria schematów społecznych. Struktura i funkcjonowanie jednostkowej wiedzy o otoczeniu społecznym*, Wrocław 1986; B. Witosz *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie” 2001 nr 5; J.R. Taylor *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2001. Rzecz jasna, to skrótove sformułowanie sygnalizuje jedynie problem wart osobnego rozpatrzenia.

Nycz Literatura nowoczesna: cztery dyskursy

miary czy poszczególne teksty, które tworzyć się zdają organiczną ciągłość indywidualnych literackich dokonań.

Przyjmijmy zatem w tej idealizacyjnej perspektywie, iż ewolucja nowoczesnej literatury dokonywała się w procesie dyferencjacji – tzn. w trybie kreowania i znoszenia kolejnych opozycji, które najpierw pozwalały na jej odróżnienie i wyodrębnienie, a następnie podlegały asymilacji i uwewnętrznieniu. Spośród nich najdonioślejsze i najbardziej ogólne dotyczyły samej koncepcji literatury, jej specyfiki, pozycji i funkcji. Jak próbowałem w innym miejscu pokazać (tzn. w *Języku modernizmu*), a tu muszę z konieczności przypomnieć, taki charakter przypisać można przede wszystkim dwóm parom opozycji: literatury *e l i t a r n e j* i *p o p u l a r n e j* (masowej) oraz literatury *a u t o n o m i c z n e j* i *i n s t r u m e n t a l n e j* (zaangażowanej), uzyskujących status kluczowych kategorii, w obrębie których konstytuuje się nowoczesne pojęcie literatury jako instytucji. Proces ten dokonuje się na przełomie XIX i XX wieku, tzn. w momencie wykrystalizowania się i usamodzielnienia nowoczesnych wariantów literatury autonomicznej z jednej strony, a popularnej – z drugiej (czyli owych, „brakujących” niejako dotąd, członów kluczowych alternatyw estetyczno-ideowych literatury, funkcjonującej wcześniej zasadniczo w ramach modelu elitarno-instrumentalnego). Rozpatrywane łącznie, oba opozycyjne układy określały zarówno przestrzeń znaczącego zróżnicowania form artystycznych, jak i wewnętrzną stratyfikację dyskursów literatury, pozwalając w efekcie zidentyfikować podstawowe zróżnicowanie literackich modeli (wraz ze stylami krytyki oraz typami obiegu komunikacyjnych).

Przedmiotem niniejszych uwag jest nowoczesna literatura polska – zarówno w sensie zawartości oraz zakresu tego pojęcia, jak i jego historycznej egzemplifikacji – do niej też ograniczam przykłady i systematyzujące propozycje. Sądzę jednak – jeśli rozumowanie moje jest poprawne – że wnioski mają charakter ogólniejszy, odnoszący się do statusu i specyfiki modernizmu literackiego, funkcjonującego w kręgu europejskich tradycji kulturowych. W nowoczesnej literaturze polskiej wykształciły się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku – w obszarze oddziaływania (wspomnianych wyżej) kluczowych opozycyjnych koncepcji literatury: autonomicznej *vs* instrumentalnej oraz elitarniej *vs* popularnej – cztery następujące modele (których poniższa egzemplifikacja ma charakter czysto przykładowy):

A) Model elitarno-autonomiczny. Obejmuje on np. twórczość „wysokiego modernizmu” (Wacław Berent, Bolesław Leśmian, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska), nieinstrumentalną ideologicznie twórczość awangardy (Julian Przytycki, Adam Ważyk, Józef Czechowicz, Tadeusz Różewicz, Bogdan Czaykowski, Sławomir Mrożek, Miron Białoszewski), eksperymentalną prozę psychologiczną (Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa, Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Kazimierz Brandys, Włodzimierz Odojewski), hermetyczny nurt twórczości członków grupy Skamander (Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz), krytykę (Karol Irzykowski, Jerzy Kwiatkowski);

Szkice

B) Model elitarno-instrumentalny. Obejmuje on m.in. programową, zaangażowaną twórczość I i II awangardy (Tadeusz Peiper, Bruno Jasiński, Aleksander Wat, Jerzy Zagórski), zaangażowaną poezję skamandrytów (po części Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego), krytyczną, zaangażowaną społecznie prozę dokumentalno-obyczajową (Andrzej Strug, Tadeusz Borowski, Józef Mackiewicz, Tadeusz Konwicki), krytykę (Stanisław Brzozowski, Kazimierz Wyka, Artur Sandauer);

C) Model popularno-instrumentalny. Należą doń np. takie formy z okresu międzywojennego, jak: proza poetyckich awangardzistów (Marian Czuchnowski), tradycyjna, konwencjonalna artystycznie poezja sympatyków lewicy (Władysław Broniewski) i/lub prawicy (Konstanty Ildefons Gałczyński), twórczość literacka ideologów lewicy i/lub prawicy, krytyka Stanisława Baczyńskiego z jednej strony, a Zygmunta Wasilewskiego z drugiej). W tym modelu mieści się też większa część literatury krajowej, powstałej w warunkach dominacji reżimu komunistycznego.

D) Model popularno-autonomiczny. Zaliczyć tu wypada takie zjawiska z okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak np. popularno-ludyczna twórczość skamandrytów (po części poezja K.I. Gałczyńskiego) popularna powieść obyczajowo-sensacyjna (Ferdynand Ossendowski, Sergiusz Piasecki, Tadeusz Dołęga-Mostowicz), pastisze i parodie (*Opętani* Witolda Gombrowicza), pisarstwo *science fiction* Stanisława Lema, krytyka (Tadeusz Boy-Żeleński). Literatura popularna rozwija się szczególnie dynamicznie od lat sześćdziesiątych.

Należy podkreślić, że z nich wszystkich pozycję dominującą – w sensie wzorca estetyczno-artystycznego – zyskał ostatecznie model pierwszy („elitarno-autonomiczny”), rywalizując długo o tę pozycję z modelem „elitarno-instrumentalnym” (*nota bene* rywalizacja ta omawiana bywa zazwyczaj w kategoriach relacji między modernistycznym klasycyzmem a modernistycznym awangardyzmem). Pozostałe dwa modele były stosunkowo słabo wykrystalizowane (ani też nieobfitujące w wartościowe – wedle przyjętych w modelu kanonów – zjawiska literackie) i przez pierwsze dziesięciolecia XX wieku stanowiły tło tego pojedynku – dopiero od lat sześćdziesiątych zaczęły uzyskiwać pozycje równorzędne z dwoma pierwszymi modelami. Dlatego też model elitarno-autonomiczny funkcjonować będzie w dalszej części tych uwag jako faktyczny przedmiot odniesienia pojęcia nowoczesnej literatury; on to bowiem właśnie stanowił prototypowy przykład specyficznych cech modernistycznej literatury, jak również główny układ odniesienia dla wszelkich prób dokonywania literackiej zmiany. Z tych przyczyn przyjęte „zmodernizowane” pojęcie modernizmu występuje tu ostatecznie w podwójnym znaczeniu: a) jako nadrzędne pojęcie literackiej formacji artystyczno-kulturowej (znaczenie szersze); b) jako określenie konfiguracji „prototypowych” cech modernistycznej literatury, której wzorcem jest model autonomiczno-elitarny nowoczesnej literatury (znaczenie węższe).

II. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury: wyjaśnienia wstępne

Wstępna hipoteza tych uwag nie ma w sobie wiele oryginalnego, należy bowiem raczej do dość powszechnie przyjmowanych przeświadczeń literaturoznawczych. Zgodnie z tym przekonaniem literatura nowoczesna (w wyżej wyspecyfikowanym znaczeniu) poddana jest, nieomal od początku XX wieku, coraz silniejszemu oddziaływaniu różnych form i gatunków prozy niefikcjonalnej, z których trzy zwłaszcza – proza intymistyczno-autobiograficzna, reportażowo-dokumentalna oraz eseistyczna – tworzą najpoważniejsze, zasadnicze „nurty” czy „bloki” pisarstwa usytuowanego – co prawda – „na zewnątrz” literatury (w jej standardowym, tradycyjnym rozumieniu), lecz zyskującego z czasem i na artystycznej wartości, i na uwadze oraz powodzeniu u czytelników. Jak wiadomo, jednym z bardziej kłopotliwych problemów jest określenie statusu genologicznego (gatunkowego, rodzajowego) tego typu (czy tych typów) pisarstwa. Bezdyskusyjny wpływ tego typu pisarstwa na literaturę (zwłaszcza na powieść) oraz wzrastająca ranga poznawczo-estetyczna skłaniała nie tylko do podejmowania pogłębionych studiów poświęconych wyłącznie poszczególnym jego rodzajom, ale i do określenia na nowo sytuacji genologicznej współczesnej twórczości (fikcjonalnej i niefikcjonalnej) o cechach częstokroć odbiegających wyraźnie od tradycyjnych rodzajowo-gatunkowych kategoryzacji literatury pięknej³.

Sądzę, że obserwacja ponad stuletniej ewolucji oraz dziejów wzajemnych kontaktów tych form pisarstwa (obecnie: literackiego) pozwala na sformułowanie znacznie dalej idących założeń i hipotez wyjściowych – aż do odwrócenia poglądów (na wstępie przywołanych) o relacjach między tymi zjawiskami. Można tedy powiedzieć, iż ewolucja nowoczesnej literatury – w rozważanej tu perspektywie i płaszczyźnie – przebiegała w trzech fazach i polegała:

a) w fazie pierwszej – na określeniu swoistości dominującego dyskursu literatury nowoczesnej jako autonomicznej fikcji „wysokoartystycznej” oraz wyłonieniu się trzech typów niefikcjonalnego pisarstwa (przy czym status fikcjonalności związany jest bardziej z charakterystyką dyskursywną kluczowych wariantów elitarno-autonomicznej literatury niż jej gatunkowymi preferencjami – *vide* część III);

b) w fazie drugiej – na wyodrębnieniu się tych czterech dyskursów jako relatywnie autonomicznych typów pisarstwa (literackiego i nieliterackiego) oraz ich przekształcaniu w procesie wzajemnych oddziaływań;

³ Na ten temat zob. przede wszystkim: M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000 (zwł. rozdz. *Odmiany prozy niefikcjonalnej*); por. także: S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, tamże; G. Grochowski *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2001; A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2000.

c) w fazie trzeciej (późno- bądź po-nowoczesnej) – na redefinicji literatury jako zinstytucjonalizowanej dziedziny dyskursywnej o cechach współokreślanych przez własności czterech dyskursów oraz rezultaty ich ewolucyjnych przemian i interakcji.

O autonomicznym dyskursie literatury wysokoartystycznej jako prototypowym wariacie literatury nowoczesnej była wyżej mowa. Teraz więc chciałbym bodaj wskazać na wybrane przykłady oraz zasięg dyskursów niefikcyjnych w obszarze literatury polskiej XX wieku. Zauważyć najpierw należy, iż jakkolwiek każdy z rodzajów niefikcyjnego pisarstwa ma prawo swą genealogię wyprowadzać z najstarszej tradycji – formy dokumentalne m.in. z relacji z podróży, formy autobiograficzne ze starożytnych gatunków parenetyczno-autobiograficznych, formy esejistyczne z dziedzictwa retorycznego i medytacji mądrościowych – to jednak nie ulega wątpliwości, że przełom XIX i XX wieku przyniósł w każdej z tych dziedzin inicjatywy na tyle nowe i odrębne, iż wypada je uznać za inauguracje istotnie odmiennych, właśnie nowoczesnych form owego pisarstwa.

Sprowadzając rzecz do konkretnych przykładów, można powiedzieć, że pisarstwo pierwszego nurtu – tzn. dokumentalne w jego głównym wariacie nowoczesnego reportażu – inauguruje w polskiej literaturze *Pielgrzymka do Jasnej Góry* Władysława S. Reymonta (z roku 1895). Inauguruje spektakularnie, bo nie brak w XIX w. znaczących antecedencji (od Kraszewskiego do Prusa). Początek wieku staje się czasem rozwoju reportażu pod wpływem nowego medium – wielkonakładowej prasy, okres I wojny światowej zaś przynosi spore i ciekawe materiały reportażowo-dokumentalne. Okres międzywojenny z kolei staje się czasem rozkwitu tego typu pisarstwa pod piórem m.in. Konrada Wrzosa, Wandy Melcer, a przede wszystkim Ksawerego Pruszyńskiego i Melchiora Wańkowicza. Wreszcie czas II wojny wzmacnia jeszcze tendencję, która w okresie powojennym (mniej więcej na przełomie lat 60. i 70.) przynosi formom pisarstwa dokumentalno-reportażowego awans do statusu dzieła literackiego głównie za sprawą wybitnych osiągnięć Kazimierza Moczarskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall i Henryka Grynberga.

Drugi nurt – pisarstwo autobiograficzne, w jego kluczowej odmianie nowoczesnego dziennika intymnego – rozpoczynają *Dzienniki* Stefana Żeromskiego (od 1882), Karola Irzykowskiego (od 1891), Zofii Nałkowskiej (od 1899), Henryka Elzenberga (od 1907), Bronisława Malinowskiego (od 1908), Stanisława Brzozowskiego (1913). Wiele z tych dzienników prowadzonych jest do końca życia piszących, niekiedy przez dziesięciolecia – do lat czterdziestych Irzykowski; do lat pięćdziesiątych Nałkowska; do lat sześćdziesiątych Henryk Elzenberg. Z biegiem czasu tę samą czynność diariuszową podejmują w różnych odmianach kolejni pisarze i intelektualiści młodszych generacji (m.in. Maria Dąbrowska, Jan Lechoń, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Adolf Rudnicki, Jerzy Andrzejewski, Andrzej Bobkowski, Gustaw Herling-Grudziński...). Proces ten narasta i zarazem przybiera nowe formy od końca lat 50., kiedy to – po publikacji *Dziennika* Gombrowicza – znika intymistyczne tabu wykluczające możliwość publikacji tego typu zapisków za życia autora i jego bohaterów.

Nycz Literatura nowoczesna: cztery dyskursy

Trzeci nurt – pisarstwo eseistyczne, podejmowane ze świadomością uprawiania osobnego gatunku nowoczesnego dyskursu intelektualno-literackiego, wszczynają szkice i dociekania Stanisława Przybyszewskiego (1892), Brzozowskiego (1902) czy Irzykowskiego (1903). Dwudziestolecie to czas rozwoju formy („inwazji eseju”), jak i wybitnych osiągnięć tego rodzaju twórczości, pióra Jerzego Stempowskiego i Bolesława Micińskiego. W okresie późniejszym aż do dzisiaj mamy do czynienia z nieprzerwaną właściwie intensyfikacją oraz wzrastającą rangą eseistycznego pisarstwa (Józef Wittlin, Stanisław Vincenz, Józef Czapski, Leszek Kołakowski), traktowanego od przełomu lat 60. i 70. równoprawnie z fikcjonalnymi tekstami literackimi (Miłosz, Herbert, Jan Kott, Andrzej Dobosz, Włodzimierz Paźniewski, Adam Zagajewski).

Ta, przywołana w encyklopedyczno-telegraficznym skrócie, historycznoliteracka dokumentacja sygnalizować ma jedynie skalę, bogactwo oraz doniosłość owych niefikcjonalnych nurtów pisarstwa, które na początku XX wieku stanowiły najbliższe otoczenie literatury (scil. fikcjonalnej), w latach dojrzałego modernizmu (1930–1950/60) wchodziły z nią i ze sobą we wzajemne interakcje przekształcające w rezultacie ich genologiczne wyznaczniki, a w latach późniejszych, można powiedzieć, przeniknęły w obręb literatury, przekształcając w konsekwencji jej właściwości, status i definicyjną charakterystykę. Każdy z tych typów pisarstwa odznacza się, jak wiadomo, wielkim wewnętrznym zróżnicowaniem oraz ewolucyjnym dynamizmem, które z konieczności przyszło tu pominąć. Pominąć też wypadnie, że każdy z nich – w moim przekonaniu – ma swe odpowiedniki w innych literaturach narodowych, w obrębie których okres nowoczesności i ponowoczesności odznacza się istotnym powinowactwem omawianych tu tendencji (jakkolwiek w każdej z nich realizują się one odmiennie). Powinowactwo to sprawia, iż rzeczą ciekawą i ważną staje się rozważenie teoretycznych konsekwencji owych tendencji.

III. Cztery dyskursy nowoczesnej literatury (teza I)

Dotychczasowe uwagi służyć miały jedynie bardzo sumarycznemu uzasadnieniu trzech tez ogólnych i paru bardziej szczegółowych. Literaturę nowoczesną charakteryzuje współdziałanie czterech rodzajów dyskursów w ramach każdego z wyżej wymienionych jej modeli. Ze względu na prototypowy charakter modelu elitarno-autonomicznego w procesie wykształcania się specyficznych cech literatury jako instytucji w dobie nowoczesności (i do pewnego stopnia ponowoczesności), do tego modelu, jak wspominałem, ograniczam dalsze uwagi. Tak rozumiana literatura nowoczesna kształtuje i przekształca swe cechy – oto pierwsza teza ogólna (1) – w toku interakcji: dyskursu fikcjonalnego; dyskursu dokumentalnego; dyskursu autobiograficznego; dyskursu eseistycznego. Owe odmiany pisarstwa nazywam dyskursami ze względu na ich postać zinstytucjonalizowanego społecznie typu praktyki o specyficznych kulturowo regułach i uwarunkowaniach, poniżej-rodzajowy i zarazem ponadgatunkowy charakter (wedle tradycyjnej klasyfikacji – każdy z nich zawiera wiązkę rozmaitych gatunków) oraz wyraziste wypowiedze-

Szkice

niowo-sytuacyjne nacechowanie, decydujące o ich relatywnej odrębności. Oto ich najkrótsza charakterystyka.

1.1. **D y s k u r s f i k c j o n a l n y**. To nowoczesny dyskurs literatury jako autonomicznej instytucji charakteryzujący się: a) rozdziałem odniesień przedmiotowych tekstu od przedtekstowej sfery rzeczywistości, a zatem zawieszeniem referencjalności wypowiedzi (nieprzechodność); b) rozdziałem autora empirycznego od podmiotu wypowiedzi (depersonalizacja); c) rozdziałem intencji autorskiej, jak też uprzedniej konceptualizacji pojęciowej od znaczenia dzieła – stopienie medium z przekazem powoduje, że zawartość semantyczna tekstu nie daje się przełożyć ani wyartykułować w innym języku, także funkcjonalnym (nieparafrazowalność) i z tego powodu traci charakter standardowo poznawczy.

1.2. **D y s k u r s d o k u m e n t a l n y** („reportażowy”). Za jego kluczową cechę uznaję zjawisko przemieszczonej czy odwróconej referencjalności, polegające na przeniesieniu ciężaru dokonywania i legitymizowania odniesienia z przedmiotu na podmiot. Odniesienie tekstu do rzeczywistości czy też związek utworu ze światem dokonuje się tu bowiem za sprawą statusu tekstu jako podmiotowego świadectwa; nie *via* symboliczna (znakowa) reprezentacja, lecz *via* indeksalna partycypacja; nie za sprawą korespondencji czy reprezentacji między przedmiotami wypowiedzi a przedmiotami świata życia codziennego, lecz dzięki uczestnictwu podmiotu w obu dziedzinach; dzięki aktowi przyświadczenia podmiotu, uwierzytelniającego powiedziane prawdą własnego (punktu) widzenia.

1.3. **D y s k u r s a u t o b i o g r a f i c z n y** („intymistyczno-wspomnieniowy”). Za jego cechę najdonioślejszą uznaję podważenie tradycyjnej esencjalistycznej koncepcji podmiotu; nowoczesny dyskurs autobiograficzny zaświadcza, że wypowiadanie prawdy o podmiocie i jego statusie prowadzi do dostrzeżenia procesualnego charakteru podmiotowej tożsamości oraz jej współkonstituowania się przez język (dyskursywną praktykę). Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji, lecz jest rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści; podmiotowa esencja okazuje się narratywizacją egzystencjalnych doświadczeń jednostki oraz efektem negocjacji jej widzenia siebie w toku społecznej, zmediatyzowanej znakowo, interakcji z innymi.

1.4. **D y s k u r s e s e i s t y c z n y**. Za jego szczególną cechę proponuję uznać głębokie przekształcenie relacji między ideą a słowem, myślą a językiem. Stawiam tezę, że nowoczesny esej rodzi się w momencie dostrzeżenia (m.in. za sprawą inspiracji płynących ze strony filozoficznego pisarstwa Nietzschego i Bergsona), iż myśl nie jest czymś uprzednim i niezależnym od języka, czymś, w stosunku do czego środki literackiego wysłowienia byłyby jedynie dodatkowym, „ozdobnym” retorycznie sposobem utrwalenia. W nowoczesnym dyskursie eseistycznym proces myślenia okazuje się nierozdzielnie związany z procesem językowej artykulacji; myślenie jest tu niejako uwewnętrznionym mówieniem; poznanie – interpretowaniem; prawda – procesem, poszukiwaniem.

IV. Konsekwencje: redefinicja tradycyjnego pojęcia literatury (teza 2)

W tej perspektywie widzianą redefinicję pojęcia literatury („literatury pięknej”) najłatwiej uchwycić w odniesieniu do „wczesnomodernistycznego” ujęcia literatury jako autonomicznej fikcji „wysokoartystycznej”. Każdy z trzech wymienionych wyżej wymiarów tego nowoczesnego rozumienia literatury zmienia bowiem swą charakterystykę pod wpływem (oczywiście, mówiąc w wielkim uproszczeniu) jednego z niefikcyjnych dyskursów (2):

2.1. Wrażenie zawieszoności referencjalności zostaje osłabione w rezultacie przenikania cech dyskursu dokumentalnego do tekstu literackiego i eksponowania (wcześniej z reguły schowanej za kulisami artystycznego przedstawienia) podmiotowej więzi między tekstem a światem. Mamy tu do czynienia z referencjalnością przemieszczoną czy też referencjalnością „przyświadczenia”;

2.2. Wrażenie depersonalizacji tekstu i odsunięcia podmiotu autorskiego przejmia pod wpływem oddziaływań konwencji i strategii dyskursu autobiograficznego, w konsekwencji czego nie tylko zmieniają się w literaturze nowoczesnej formy prezentacji podmiotu tekstowego, ale i dominujące koncepcje ludzkiej podmiotowości. Mamy tu do czynienia z uznaniem społecznej, kulturowej, a więc i językowo-dyskursywnej natury człowieka, współobecnego od początku w obszarach cielesnym i dyskursywnym; istoty, której odrębność i integralność określa proces dialogowo zdobywanej samowiedzy oraz koncepcja „narracyjnej tożsamości”;

2.3. Wrażenie skrajnej idiosynkratyczności (niemożliwości parafrazy) tekstu literackiego i jego znaczeniowej autonomii zmienia się w pewnej mierze pod wpływem dyskursu eseistycznego, który nie tylko oddziałał na (odrębny) dyskurs fikcyjny oraz uzupełniał go, ale także przekształcił sam charakter literatury jako całości – w rezultacie restytucji dyskursu literackiego jako prawomocnego medium poznania. I to tych zwłaszcza aspektów kulturowej rzeczywistości, które są przez nieliterackie dyskursy niedostrzegane, tłumione czy marginalizowane. Z jednej strony mamy tu do czynienia z uznaniem w figuralnym języku literatury eksperymentalnego narzędzia poznawczego (a nie dodatkowego ornamentu), z drugiej zaś – z rozumieniem toku rozwijanego dyskursu literackiego jako procesu inwencyjnego intelektualnego dociekania (a nie tylko słownego opracowania „przedjęzykowo” wykoncyrowanych wyników poznania).

Uznanie, iż zakres znaczeniowy pojęcia literatury nowoczesnej obejmuje cztery zasadnicze jej dyskursy (fikcyjny i niefikcyjny), które z biegiem XX wieku coraz silniej wiążą się z sobą, zmieniając swe dotychczasowe cechy i genologiczne charakterystyki, nie oznacza oczywiście, iż wszelkie przejawy owych dyskursów mają status „literacki”. Literatura nowoczesna jest dyskursywno-kulturową instytucją, do której przynależności mogą aspirować wszelkie formy dyskursywne, lecz której status zyskać mogą formy tylko określone. W praktyce status literacki uzyskują te zwłaszcza, których cechy (podobnie do wyżej omówionego dyskursu fikcyjnego) podległy interferencji pozostałych dyskursów, zmie-

nając w rezultacie istotnie swą wcześniej pozaliteracką, dyskursywną charakterystykę.

V. Konsekwencje: relacja literatury nowoczesnej do ponowoczesnej (teza 3)

Literatura ponowoczesna jest – w moim przekonaniu – konsekwencją ewolucji dyskursów literackiej nowoczesności, które stanowią nawet nie tyle jej stały układ odniesienia, co raczej niezbędny składnik jej wewnętrznej charakterystyki. Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej, polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od „albo – albo” do „zarówno... jak”) doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa, w tym zwłaszcza istotnych własności modeli literatury instrumentalnej i literatury popularnej. Przyjęty tutaj punkt widzenia ograniczał pole problemowe zasadniczo do literatury tzw. wysokoartystycznej czy autonomiczno-elitarnej. Było to o tyle uzasadnione, że literatura nowoczesna (w wąskim znaczeniu) definiowała się przez opozycje, tzn. przez to, od czego chciała się różnić; w tym wypadku przez świadome przeciwstawienie kulturze popularnej czy masowej z jednej strony, oraz literaturze zinstrumentalizowanej przez ideologię i władzę czy nawet tradycyjne (a często specyficzne dla danej wspólnoty etniczno-kulturowej) uzasadnienia pisarskiego powołania – z drugiej. W tym miejscu trzeba przynajmniej wspomnieć, że było to o tyle niewystarczające, iż owa autonomia wobec kultury masowej, jak też upolitycznienia czy „polityczności” literatury, okazywała się w miarę upływu czasu jedną z postaci wewnętrznych opozycji, poprzez budowanie i przewyciężanie których ewoluowała cała literatura nowoczesna (pojęta w szerokim znaczeniu). Była to nadto ta właśnie opozycja, której rozpad stał się jednym z najbardziej wyrazistych symptomów przesilenia nowoczesności (i rozwoju poetyk ponowoczesnych).

Rezultatem tego procesu było wyparcie zasady ekсклюzy (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowania swej swoistości przez współlistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk). Oznacza to między innymi, że cechy literatury nowoczesnej pozostają „inkluzem”, najgłębiej uwewnętrzną częścią ponowoczesnej twórczości (3). W konkluzji chciałbym zwrócić uwagę na trzy generalne tendencje będące rezultatem owej ewolucji literatury XX wieku.

3.1. Z biegiem XX wieku zmienia się ontologiczny status literatury, a więc także zakres i zawartość znaczeniowa pojęcia literatury pięknej (definiowanej nie przez immanentne cechy tkwiące w naturze wzorcowego literackiego dzieła sztuki, naturze pojętej ahistorycznie i pozakulturowo, lecz przez stabilne w ramach danej formacji historyczno-kulturowej, instytucjonalne kryteria uzyskiwania statusu „literackości”). Należy zauważyć, iż opozycja *e s e n c j a l n e g o* oraz *i n s t y t u c j o n a l n e g o* definiowania literatury pojawia się od początku wieku (ta druga pod postacią pojęcia „kanonizacji”, wprowadzonego przez Tynianowa i Szklów-

Nycz Literatura nowoczesna: cztery dyskursy

skiego). Ewolucja polegała na przejściu od prymatu esencjalnego rozumienia literatury (w sferze oddziaływania którego idea instytucjonalizacji miała charakter marginalny, ekscentryczny) do prymatu koncepcji literatury jako instytucji (w ramach której dawna koncepcja definiowana bywa jako substancjalizowanie instytucjonalności)

3.2. Zmianie ulega status literatury jako przedmiotu literaturoznawczego poznania. Nie jest już ona traktowana na podobieństwo systemu językowego, jako normatywny system gatunków i rodzajów mowy, specyficzny system reguł językowo-estetycznych, lecz jako dziedzina dyskursu językowego, praktyki skodyfikowanej społecznie czy kulturowo. Dyskurs określam tu najogólniej: jako zinstytucjonalizowany – w ramach danej wspólnoty historyczno-kulturowej scil. literackiej, dyscypliny wiedzy, struktury politycznej etc. – sposób społecznego użytkowania języka (raczej więc określony typ wypowiedzi niż konkretna praktyka dyskursywna). I w tym przypadku opozycja literatury jako języka i literatury jako dyskursu pojawia się na progu XX wieku pod postacią modelowej opozycji między poezją jako „językiem w języku” (systemową konstrukcją) i poezją jako językową heterologią (konstelacją kolokwialno-konwersacyjną). Ewolucja i w tej płaszczyźnie doprowadziła do odwrócenia hierarchii – od prymatu autotelicznej konstrukcji do prymatu wielogłosowej heterologii wydobywającej się z – i osadzonej w – uniwersum dyskursu.

3.3. Głębokim przemianom podlega pragmatyczny status literatury (w zakresie jej przed- i pozaliterackiego otoczenia, odniesień przedmiotowych, podmiotowych i „sytuacyjnych”), w rezultacie czego psychospołeczne, historyczno-polityczne, kulturowe konteksty przestają być traktowane jako zewnętrzne obszary w stosunku do zamkniętego, autonomicznego pola literatury, stają się natomiast jego koniecznym wymiarem wewnętrznym oraz pełnoprawnym składnikiem dyskursywnej dziedziny literatury. Przemianę tę ująć mogą opozycyjne kategorie *autonomii* oraz *przynależności*, które także pojawiają się na wczesnym etapie rozwoju literatury XX wieku, i które również z biegiem czasu zaczynają nieoczekiwanie zamieniać się miejscami. Dominująca pozycja zajmowana przez zasadę autonomii przejmowana jest w coraz większym stopniu przez zasadę przynależności (partycypacji) literatury jako dziedziny dyskursu do dyskursywnego uniwersum kulturowej rzeczywistości.

VI. Dopowiedzenie: przykład dzieła Tadeusza Różewicza

Gdyby trzeba było na koniec dać jakiś przykład faktycznego przejawiania się owych tendencji, wskazałbym – chyba w pierwszej kolejności – na twórczość Tadeusza Różewicza. Jest to bowiem dzieło – z przyjętego tu punktu widzenia – prawdziwie prototypowe, tzn. takie, w którym, niczym na palimpseście, zapisały się wszystkie kluczowe sprzeczności, jak też doświadczenia nowoczesnej sztuki, w którym utrwalił się proces jej dojrzwania i przeobrażania; w którym widoczna (i uchwytna w dyskursywnym konkrety) jest cała historia literackiej nowoczesności i (polskiej) ponowoczesności. Po pierwsze dlatego, że pozostały w nim widocz-

Szkice

ne traumatyczne ślady wpisywania tej twórczości w konkurencyjne modele literatury nowoczesnej. Po drugie, gdyż dzieło to – bardzo wczesnie – podlegać zaczęło zmianom wynikającym z równouprawnienia wszystkich czterech dyskursów we wzorcowej heterologii Różewiczowskiego tekstu. Po trzecie, bo jego teksty poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne odznaczają się cechą istotnej ontologicznej niestabilności: wylanianie się (publikowanie) kolejnych rękopiśmiennych wersji, jak też ciągle zmiany dotychczas napisanych utworów w nowych wydaniach sprawiają, iż w rezultacie zakwestionowany zostaje status „nienaruszalnego” przedmiotu artystycznego; nie można zidentyfikować „oryginału” tekstowego – ani wersji pierwotnej, ani ostatecznej⁴. Po czwarte, z uwagi na to, że stylistyczno-gatunkowe cechy tych utworów świadczą wymownie, iż mamy do czynienia ze zdecydowanym zakwestionowaniem „czystości” genologicznej literatury jako systemu; z praktykowaniem literackiej heterologii, otwartej na wszystkie rejestry czy odmiany dyskursu. I wreszcie, po piąte, ze względu na fakt, iż jest to twórczość ostentacyjnie odrzucająca nowoczesne zasady autonomicznej sztuki (odizolowującej się od „nieporządku” życia sztucznymi – tu: artystycznymi – regułami i hermetycznym często językiem) i równie otwarcie opowiadająca się za oparciem twórczości literackiej na zasadzie przynależności twórcy i jego sztuki do świata.

⁴ Zob. A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.