

ANDRZEJ KARCZ

GŁOS STŁUMIONY O KONWENCJONALNOŚCI LITERATURY

Co jest w stanie wyrazić literatura? Nie sposób nie postawić tego pytania przy refleksji nasuwającej się już po przeczytaniu intrygującego tytułu konferencji „Pominięte, przemilczane, stłumione, zatarte w narracjach XX wieku”¹. Sugeruje on bowiem – podążając za pewnymi kontrowersyjnymi nurtami myśli ponowoczesnej – że są tematy i treści, ale chyba i formy, z których wyrażeniem i użyciem literatura zawsze miała i ma niemały kłopot. Kwestionując racjonalność i możliwości ludzkiego poznania, postmodernizm w istocie podał w wątpliwość skuteczność języka i każdej sformułowanej w nim wypowiedzi, a więc i literatury, jako narzędzi dotarcia do racjonalnej wiedzy i mówienia o niej. Czy się akceptuje myśl ponowoczesną, czy też nie, z tą sugestią o kłopotcie i nieskuteczności literatury trzeba się jednak zgodzić. Jeśli założymy bowiem, że literatura czy dzieło literackie w pewien sposób odzwierciedla rzeczywistość lub wyraża świadomość, uczucia i doświadczenia człowieka, to musimy zarazem przyznać, że rzadko czyni to – nawet spełniwszy warunek prawdziwej sztuki – skutecznie i wiarygodnie; najczęściej robi to w sposób ograniczony, ułomny i niedoskonały.

Istnieje wiele powodów – i myśl ponowoczesna nie musi tu być drogowskazem – dlaczego to, o czym mówi oraz co i jak wyraża literatura, może

Dr ANDRZEJ KARCZ – adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN i wykładowca w Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców „Polonicum“ Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; adres do korespondencji: e-mail: alk17@wp.pl

¹ Konferencja odbyła się na Uniwersytecie Warszawskim w dniach 4-6 grudnia 2007 r. (szczegóły na stronie www.pominietewnarracjach.arts.ubc.ca).

być niepełne i dalekie od doskonałości. Można te powody wskazać dostrzegając je albo w zjawiskach zlokalizowanych na zewnątrz literatury, albo w zjawiskach tkwiących ściśle wewnątrz niej.

Wśród zjawisk zewnętrznych oczywiście rozmaite warunki polityczne, społeczne i obyczajowe mogą być potraktowane jako czynniki determinujące i ograniczające literaturę. Najbardziej wymownym przykładem takiego czynnika jest funkcjonowanie urzędu cenzury w państwie totalitarnym i uprawiana przez władze takiego państwa dyskryminująca polityka wydawnicza i kontrola publikacji książek. Jednak cenzura to nie tylko instytucja państwa totalitarnego – to także zjawisko niezinstytucjonalizowane o charakterze zwyczajowym, mogące dojść do głosu w każdym typie państwa na zasadzie społecznej presji, nacisków czy nawet oczekiwań, które nie dopuszczają do publikacji i rozpowszechniania materiałów o treści nieakceptowalnej przez społeczeństwo czy jakąś jego grupę lub organizację. Dzieła literackie, stawiające sobie za cel wyrażenie trudnych, kontrowersyjnych czy nieaprobowanych przez państwo lub społeczeństwo treści, mogą być zatem przedmiotem szczególnej kontroli, ograniczeń, nacisków i restrykcji ze strony cenzury. Może ona – i to jako zjawisko zewnętrzne literatury – wpływać na treści dzieł i sposoby ich wyrażania².

Jednak, jak świadczy przeszłość i jak dokumentuje to historia literatury, nawet w najbardziej totalitarnych państwach i restrykcyjnych społeczeństwach o wyjątkowo silnej i rozbudowanej cenzurze literatura – i to ta politycznie zaangażowana, krytykująca totalitaryzm i walcząca przeciwko zniewoleniu człowieka – powstawała, kwitła i potrafiła, pomimo prześladowań, dość efektywnie stawiać czoła cenzurze i wyrazić treści zakazane przez opresyjną władzę³. Literatura to wielkie niebezpieczeństwo i zagrożenie dla takiej władzy, zwłaszcza wtedy, gdy pisarze obracają swe dzieła w forum wolnej myśli, spo-

² Na temat cenzury, a zwłaszcza literatury wobec cenzury, zob. przykładowo hasła w: *Censorship: A World Encyclopedia*, ed. D. Jones, London–Chicago: Fitzroy Dearborn 2001; *New Dictionary of the History of Ideas*, ed. M. Cline Horowitz, vol. 1, New York: Charles Scribner's Sons, 2005; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000.

³ Wskazywanej tu problematyce, w odniesieniu do literatury w Polsce, poświęcono w ostatnich latach wiele prac. Por. np. *Literatura źle obecna. (Rekonesans)*, Kraków: X, 1986; *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa: Wyd. IBL 1996; *Autor, tekst, cenzura*, red. J. Pelc, M. Prejs, Warszawa: Wyd. Uniw. Warszawskiego 1998; *Granice wolności słowa*, red. G. Miernik, Kielce: Presspublica 1999; J. H o b o t, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968-1976)*, Kraków: Wyd. Literackie 2000.

łecznego protestu i politycznej niesubordynacji. Potrafią oni sięgnąć po rozmaitą broń i skutecznie przeciwstawić się władzy za pomocą różnych środków – artystycznych i pozaartystycznych: od posługiwania się pisarskimi technikami perswazyjnymi i „strategiami obejścia” zakazów cenzury⁴, od aplikowania i udoskonalania ezopowego języka oraz innych narzędzi wypowiedzi literackiej, aż do wykorzystywania w procesie publikacji podziemnych oficyn wydawniczych lub wydawnictw emigracyjnych. Takie same lub bardzo podobne środki, zwłaszcza artystyczne, twórcy literatury potrafią zastosować, wyrażając również treści obyczajowe. Trudno sobie wyobrazić, by mogło być inaczej. Jako wypowiedź nie tylko estetyczna, ale i humanitarna, literatura w sposób naturalny – z wyjątkiem oczywiście zaprzęgniętych w służbę ideologii i władzy prymitywnych utworów sztuki propagandowej – przeciwstawia się opresji czy to politycznej, czy obyczajowej. Jeśli jednak czyni to często niedoskonale i ułomnie, to – wydaje się – powodem tego są nie tyle działania cenzury czy inne warunki polityczne, społeczne i obyczajowe literatury, ile zjawiska i problemy tkwiące bardziej ściśle wewnątrz niej samej.

Należy zatem mówić o prawach estetycznych literatury i to tych prawach niezrozumianych, zaniedbanych czy zignorowanych przez ponowoczesną refleksję nad literaturą, które są dyktowane i ustalane przez konwencję i tradycję literacką. Należy podkreślić, że to one, bardziej niż przyczyny polityczne, społeczne czy obyczajowe, w naturalnym procesie powstawania i rozwoju literatury sprawiają, iż to, o czym ona mówi oraz co i jak wyraża, może być niedoskonałe, ułomne i ograniczone⁵. Trzeba też dopowiedzieć, że prawa konwencji i tradycji literackiej określają każdą wypowiedź, każdy głos literatury – pełny i stłumiony, wyrażony i przemilczany, wolny i opresjonowany.

Co najmniej ogólnego przypomnienia wymagają w tym miejscu obserwacje o wskazywanej tu problematyce, dokonane przez szkołę formalno-strukturalistyczną. Dla zagadnienia konwencjonalności literatury niektóre spośród nich wydają się szczególnie istotne. W ramach refleksji o procesie historyczno-literackim, ewolucji literatury, komunikacji literackiej i socjologii literatury szkoła formalno-strukturalistyczna dokonała bowiem ustaleń podstawowych i do dziś niezbędnych dla zrozumienia, czym jest i jaką rolę odgrywa kon-

⁴ Tamże, s. 51, 53 n.

⁵ W definicjach cecha ograniczoności jest podawana jako jeden z podstawowych elementów konwencji. Por. np. H. L e v i n, *Notes on Convention*, w: *Perspectives of Criticism*, ed. W. Jackson Bate [i in.], Cambridge: Harvard University Press 1950, s. 55-83.

wencja dla zaistnienia i funkcjonowania dzieła literackiego⁶. Należy przywołać obserwacje odnoszące się do sposobu, w jaki dzieło jest uzależnione od już istniejących norm, schematów i wzorców ukształtowanych przez dotychczasowy rozwój i funkcjonowanie literatury. Nie sposób pominąć tak podstawowych pojęć opracowanych przez szkołę formalną, jak automatyzacja form literackich, ich odpowszednienie i odstępstwo od normy – pojęć określających mechanizmy funkcjonowania literatury, a odnoszących się do interesujących nas tu zjawisk konwencji i jej przełamania. Podobnie należy pamiętać o zjawiskach „dynamiki literackiej”, którymi badacze formalistyczni zajmowali się, opracowując swoją koncepcję historii literatury, rozumianą jako ewolucja gatunków i stylów, jako zmiana starych form na nowe, jako wpływ jednych dzieł na drugie, jako interakcja pomiędzy elementami tradycji i innowacji⁷.

A zatem, aby nowe dzieło literackie mogło zaistnieć, musi ustosunkować się do ukształtowanych przez tradycję norm, schematów i wzorców, musi je uwzględnić i musi im się poddać⁸. One warunkują jego powstanie i rozwój;

⁶ Por. niektóre podstawowe prace na gruncie polskim: M. G ł o w i ń s k i, A. O k o - p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Zarys teorii literatury*, Warszawa: PZWS 1962 (zwł. rozdziały „Dzieło literackie jako fakt socjalny” i „Charakter prawidłowości rządzących ewolucją literacką”); M. G ł o w i ń s k i, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa: PIW 1967, s. 31-60; J. S ł a w i ń s k i, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, tamże, s. 8-30; t e n ż e, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1971, s. 29-52; A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*, w: *Proces historyczny w literaturze...*, s. 61-80.

⁷ Zob. V. E r l i c h, *Russian Formalism: History – Doctrine*, New Haven: Yale University Press 1981 (zwł. rozdział XIV: „Literary Dynamics”). Spośród licznych prac rosyjskiej szkoły formalnej podejmujących temat ewolucji form literackich zob. zwłaszcza: J. T y n i a n o w, *Fakt literacki*, wyb. dok. E. Korpała-Kirszak, przeł. E. Feliksiak i in., Warszawa: PIW 1978; W. S z k ł o w s k i, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. S. Pollak, Warszawa: PIW 1964. Spośród polskich badaczy formalistycznych o historii literatury jako ewolucji pisał m.in. Kazimierz Wóycicki (*Historia literatury i poetyka*, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie 1914).

⁸ Wypowiadając się na temat stosunku między dziełem a tradycją i określając normę literacką jako elementarną jednostkę tradycji, Sławiński wskazał m.in., że specyficzna niepowtarzalność dzieła „uobecnia istnienie norm” i że w nim „przecinają się rozliczne zbiory norm”. Stwierdził też: „Pojedynczy utwór jest [...] wykładnikiem kompromisu między różnymi repertuarami norm, które w jego ramach wchodzi w określone związki, uzgadniają swoje rozszczenia, «deformują» się nawzajem, osiągając w rezultacie jakąś formułę dynamicznej równowagi”. (*Synchronia i diachronia...*, s. 17, 20, 19).

one określają każdy element dzieła oraz ustalają jego sposoby konstrukcji, cechy gatunkowe, styl, formę, kategorie estetyczne itd. Determinują też tematykę dzieła i wyłaniające się z niego znaczenia. Musi ono zawrzeć ustanowione przez tradycję swoiste kody i zasady, które rządzą i jego wewnętrzną strukturą, i znaczeniami generowanymi przez tę strukturę wobec świata zewnętrznego dzieła. Ponadto – co niemniej ważne – zignorowanie czy niezrozumienie tych kodów i zasad prowadzi do nieczytelności dzieła, a ich znajomość i rozumienie wymagane jest nie tylko od twórcy, ale i od czytelnika. I trudno sobie wyobrazić dzieło stojące ponad wskazywanymi tu podstawowymi mechanizmami czy też obok nich – dotyczą one bowiem spraw tak elementarnych, jak komunikacja literacka i społeczny odbiór literatury⁹.

Aby zatem wyrazić cokolwiek, czy to świadomość, przekonania, uczucia czy doświadczenia człowieka lub odzwierciedlić w jakiś sposób otaczającą go rzeczywistość, dzieło literackie jest zmuszone stosować się do ustalonych przez tradycję norm, zasad i schematów i odnieść się do innych dzieł, stylów, nurtów czy form literackich. One wywierają na dzieło nacisk, współtworzą jego strukturę i pozwalają mu zaistnieć¹⁰. Są dla niego szansą; konwencja, imitacja stale powtarzających się wzorców, umożliwiała i ułatwiała jego powstanie. Dzieło nie jest zdane na zaistnienie w próżni (co byłoby niemożliwe) – jego twórca sięga po już wcześniej użyte wzorce i ustalone normy. One dostarczają mu narzędzi, zmuszają do ich wykorzystania, podsuwają artystyczne rozwiązania, mogą nawet być inspiracją. Jednak – i tu zasadniczo odmienna jakość – to wszystko, co pozwala dziełu zaistnieć, wszelkie ustanowione przez konwencję normy, schematy, wzorce i kody, są też dzieła wielkim ograniczeniem i skrzepowaniem. One sprawiają na przykład, że dzieło staje przed niebezpieczeństwem zautomatyzowania się, że może stać się tworem szablonowym, że może ulec skonwencjonalizowaniu. Istnieje zagrożenie z ich strony, że dzieło nie będzie w stanie zdobyć się na indywidualność i oryginalność.

Swoiste ograniczenia, restrykcje i zagrożenia niosą już, mało podatne na zmiany, znaki językowe i system języka ogólnego, którym dzieło jako przekaz językowy musi się posłużyć. Specyficznie ukształtowany przez tradycję język literacki, w sposób jeszcze bardziej skomplikowany niż język ogólny, narzuca reguły i krępuje¹¹. Jest tworzywem dzieła i wikła je w swoje struktury, każe mu dostosować się i być obecnym na podobieństwo innych wypo-

⁹ Por. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Rola konwencji...*, zwł. s. 72-73.

¹⁰ Por. S ł a w i ń s k i, *Synchronia i diachronia...*, s. 28.

¹¹ Por. tamże, s. 14-15.

wiedzi i dyskursów literatury, zmusza do stania się wypowiedzią pośród innych tekstów literackich. Dzieło staje się czytelne na tle i w odniesieniu właśnie do nich. Może oczywiście próbować się wyłamać, opierać, odróżnić, być inne. Jednak jego możliwości oponowania i odróżnienia się są bardzo ograniczone. „Wszelkie nieposzanowanie okazywane językowym konwencjom – zauważa Okopień-Sławińska – pociąga za sobą natychmiastowe sankcje w postaci ograniczenia komunikatywnej sprawności tekstu”¹². Dzieło ma bowiem wybór: albo podporządkować się ograniczeniom skonwencjonalizowanych dyskursów i zautomatyzowanych tekstów literatury, uszanować je i zaistnieć, albo nie przystając na nie, odrzucić je i skazać się tym samym na niebyt. Nieprzystanie na ograniczenia i schematy konwencji literackiej, czyli na bycie tekstem literackim pośród innych tekstów, dzieł, stylów czy form literackich, na posłużenie się strukturami języka literackiego i na stanie się wypowiedzią pośród innych wypowiedzi, oznacza bowiem zawężenie komunikatywności i negację literatury, oznacza usytuowanie się poza nią. Dzieło nieprzystające na ograniczenia konwencji i normy tradycji nie może stać się tworem literackim, nie może zaistnieć w ramach literatury. Odrzucając ograniczenia i konwencje staje się ono tym samym tworem niezrozumiałym i nieczytelnym, wypowiedzią, która nie daje się odczytać jako literatura.

Oczywiście tak wygląda sytuacja skrajna i przedstawiona dość jednostronnie. Wiadomo bowiem, że każde wybitne, nowatorskie i oryginalne dzieło literatury, a zwłaszcza każde arcydzieło, jest nim między innymi właśnie dlatego, że próbując wyrazić przekonania, uczucia i doświadczenia człowieka, efektywnie opiera się ograniczeniom i przełamuje to, co w literaturze uległo uschematyzowaniu, zeszytywnieniu i skonwencjonalizowaniu. Czyniąc tak, arcydzieło przyczynia się do zmian w konwencji, modyfikuje jej kształt, przesuwa jej granice – dokonuje wręcz, jak ujął to J. Sławiński, swoistego wyłomu w zastanym przez siebie systemie literatury¹³. I tak, w sposób ustanawiający swą oryginalność, arcydzieło odstępuje od norm i przekracza ramy, których inne dzieła nie są w stanie przekroczyć. Dokonuje tego posługując się własnymi nowatorskimi środkami artystycznymi, a zwłaszcza sięgając po ujęcie transformujące i odnawiające skostniałe formy literackie, ujęcie, które formalisci określili mianem chwytu odpowszednienia. Arcydzieło wykorzystuje formy zastane i uschematyzowane poprzez ich absorbowanie, przekształca-

¹² *Rola konwencji...*, s. 70.

¹³ *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, w: t e n ż e, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa: Wydawnictwo PEN 1992, s. 78.

nie i dostosowanie do własnych potrzeb, celów i rozwiązań artystycznych. Stawiając konwencji opór i konstruktywnie ją zarazem wykorzystując, arcydzieło ustanawia swą oryginalność, zapewnia sobie wyjątkową zdolność oddziaływania estetycznego, a przede wszystkim osiąga najwyższe standardy sztuki, które stawiają go ponad inne dzieła.

W refleksjach na temat natury arcydzieła czy w ogóle dzieł sztuki słusznie podkreśla się zależność i przeciwstawienie pojęć konwencji i oryginalności artystycznej¹⁴. „Nawet najbardziej nowatorskie dzieło – zauważyła Okopień-Sławińska – daje się w swych częściach składowych wywieść z form egzystujących poprzednio na innym terenie i w innych konfiguracjach”¹⁵, oraz: „Nie ma utworu tak epigońskiego, by dał się we wszystkich swych składnikach i ich układach sprowadzić do ustalonych reguł, ani tak nowatorskiego, by był od nich w pełni wyzwolony”¹⁶. „Oryginalność artystyczna – odnotował z kolei Arnold Hauser – ujawnia się zarówno w przeciwstawieniu się, jak i w uleganiu konwencjom i może okazać swoją wartość w ogóle jedynie wśród ustalonych konwencji”¹⁷. Ze względu m.in. na możliwość rozpoznania arcydzielności utworu podobnie słusznie w tego typu refleksjach arcydzieło jest odnoszone do zjawisk wobec niego zewnętrznych, takich jak kryteria i wartości leżące poza nim – w systemie literatury, „w analogicznych właściwościach innych dzieł [czy] [...] w sferze skutków, dla których osiągnięcia [utwór] został powołany do życia”¹⁸.

Dzięki swojemu szczególnemu usytuowaniu wobec zjawisk zewnętrznych i dzięki swojej elastyczności, polegającej na przełamywaniu tego, co uschematyzowane przy jednoczesnym dostosowywaniu się do ustalonych norm, arcydzieło – twór o najwyższym stopniu sztuki – staje się głosem w literaturze szczególnie: głosem nowym i czystym, brzmącym pełniej od innych głosów, takim, który jest nieograniczony i być może doskonały. Trzeba go uznać za głos będący w stanie powiedzieć więcej i przede wszystkim wyrazić te przekonania, uczucia i doświadczenia człowieka, o których inne, przeciętne

¹⁴ Zob. L e v i n, *Notes on Convention*.

¹⁵ *Rola konwencji*, s. 69; por. też uwagę autorki o pojedynczym utworze, będącym „stanem napiętego kompromisu między tym, co konwencjonalne, a tym, co oryginalne” (tamże, s. 75).

¹⁶ T a ż, *Dyskusja*, w: *Proces historyczny w literaturze...*, s. 112.

¹⁷ *Filozofia historii sztuki*, przeł. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa: PIW 1970, s. 384.

¹⁸ R. H a n d k e, *Arcydzieło w horyzoncie oczekiwań odbiorcy*, „Ruch Literacki” 1975, z. 4 (91), s. 255; por. też: S ł a w i ń s k i, *Odbiór i odbiorca*; E. B a s a r a - L i p i e c, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa: Instytut Kultury 1997; W. C a h n, *Arcydzieła – studia z historii pojęcia*, przeł. P. Paszkiewicz, Warszawa: PWN 1988.

lub epigońskie dzieła milczą lub o których co najwyżej są w stanie mówić jedynie głosem ułomnym i stłumionym¹⁹.

Za znakomitą ilustrację arcydzieła mogą posłużyć, przykładowo, utwory poetyckie Tadeusza Różewicza. Podejmując próbę wyrażenia najbardziej ekstremalnych i najtrudniejszych doświadczeń człowieka, oparły się one ograniczeniom konwencji literackiej i przełamały wszelkie uschematyzowane wzorce i wyznaczniki poezji. Nie było to proste po rewolucjach awangard poetyckich i po nowatorskich rozwiązaniach artystycznych poezji bardziej tradycyjnej pierwszej połowy XX wieku. Poezja Różewicza potrafiła jednak je wykorzystać do własnych celów – sprzeciwiając się ich wzorcom rytmicznym, elementom powtarzalności wierszowej i dotychczasowym typom metafory i gatunku, a nawet niszcząc je, zaakceptowała tylko niektóre ich elementy i wyszła z tym, co tak dla niej oryginalne i charakterystyczne: elementarność języka zaaplikowanego do poszukiwania podstawowych znaczeń, jego surowość, oszczędność i prozaickość, jego antypoetyckość. Efektywne przeciwstawienie się ograniczeniom konwencji literackiej – odbywające się w tej poezji również poprzez manifestowanie niespójności tekstu, przełamywanie gatunków i stylów – daje usłyszeć w niej głos wyjątkowy, pełny i niestłumiony, głos w dziełach przeciętnych i niebędących arcydziełami – nieobecny.

Dzieła przeciętne, a z tych – jak wiadomo – składa się znakomita większość literatury, nie podejmują prób przełamania konwencji, a jeśli podejmują, to są to próby nieudane. Ich autorzy, świadomie lub nieświadomie, zwykle akceptują ustalone normy i schematy wypowiedzi literackiej i kontynuują je, gdyż nie są w stanie sprzeciwić się im, twórczo ich wykorzystać, sięgnąć po nowatorskie rozwiązania artystyczne. A sama akceptacja zastanych form i reguł albo użycie, więcej: naśladowanie, stale pojawiających się literackich wzorców nie wystarcza do przemówienia głosem autentycznym, pełnym i niestłumionym. Żeby ten głos można było usłyszeć, potrzeba nowych i niekonwencjonalnych środków, nowych wzorów i sposobów wyrażania, sprzeciwiających się dotychczasowym wypowiedziom i ich rozwiązaniom artystycznym. Gdy te nowe sposoby wyrażania nie mogą być osiągnięte, tematy dla lite-

¹⁹ Właściwość arcydzieła jako głosu nieograniczonego i będącego w stanie wyrazić więcej daje się również naświetlić w ramach rozmaitych teorii sztuki. Przykładem może być tak ważna dla ustanowienia i funkcjonowania arcydzieła estetyka recepcji. W jej ramach interesująco z punktu widzenia wskazywanej tu właściwości rysuje się problematyka przekształcania horyzontu świadomości odbiorcy. Handke (*Arcydzieło...*) pisze o „szczególnie olśniewającej iluminacji” będącej intencją arcydzieła, w czym można dostrzec specyficzną manifestację owego nieograniczonego głosu.

ratury trudne i próby przekonującego odzwierciedlenia rzeczywistości czy starania o wyrażenie zawłości przekonań, uczuć i doświadczeń człowieka nie znajdują efektywnego wyrazu. Jego brak jest cechą charakterystyczną dzieł przeciętnych.

Historia literatury odnotowuje wiele dzieł, które już ze względu na podejmowaną problematykę mogły być przełomowe i zapisać się jako arcydzieła, a które nie potrafiły zdobyć się na przełamanie konwencji i przewyższenie szablonów wypowiedzi literackiej. Zwykle są to dzieła zaledwie „poprawne” artystycznie i najczęściej kontrowersyjne ideologicznie; zawsze zaś – skonwencjonalizowane już w momencie pojawienia się na scenie literackiej. Wśród nich są – niemal paradoksalnie – dzieła „z pogranicza”, utwory zaangażowane społecznie i ideologicznie, inspirowane w ostatnim czasie myślą postmodernistyczną, podejmujące drażliwą tematykę oraz reprezentujące różne skrajne grupy obyczajowe, społeczne i polityczne. Są to teksty mające być głosem ludzi pokrzywdzonych, opresjonowanych, zepchniętych na bok, głosem grup mniejszościowych²⁰. W swojej wyłącznej trosce o pomijane i marginalizowane treści ideologiczne i w swoim podporządkowaniu się potrzebom z góry przyjętej ideologii – by wymienić choćby kolonializm, rasizm, feminizm, homoseksualizm, wielokulturowość – dzieła te korzystają jedynie z istniejących już form wypowiedzi literackiej, w tym sięgają czasem do pastiszu, *collage'u*, parafrazy, cytatu, i przesadnie, niczym z obawy przed brakiem zrozumienia u odbiorców, zdają się na zastane schematy i szablony literatury. Oczywiście i bez przesadnego zdania się na nie dzieła te podlegają powszechnym prawom rozwoju literatury – pretendując do jej miana, w sposób naturalny muszą poddać się istniejącym zasadom, formom i regułom ukształtowanym przez konwencję i tradycję literacką. Słabość tych dzieł polega jednak na tym, iż nie są w stanie przełamać uwikłania w nie i zależności od nich, nie potrafią przewyższyć szablonów konwencji i zmodyfikować jej kształtu, nie są w stanie wyjść poza wtórność i naśladowanie i to nawet wówczas, gdy w podejmowanej przez siebie tematyce próbują rewidować stereotypy społecznych zachowań czy burzyć utarte wyobrażenia o przedstawicielach różnych grup mniejszościowych. Podporządkowując się przy tym formom wyrażania

²⁰ Z pewnością są to teksty będące w bardzo bliskiej relacji do lansowanej w wieku XX w krajach komunistycznych literatury realizmu socjalistycznego czy w ogóle literatury podejmującej szeroko rozumianą problematykę rewolucyjną i tzw. postępu społecznego. Błędem byłoby jednak dojść do wniosku, co przedstawiane tu – przyznajemy – w dużym uproszczeniu uwagi mogą sugerować, że wśród tych utworów, mających być głosem ludzi opresjonowanych czy pokrzywdzonych, nie zdarzają się dzieła wybitne czy udane artystycznie.

ideologii i treści propagandowych oraz bez wysubtelnienia angażując się społecznie niczym kiedyś literatura socrealizmu, dzieła te nie potrafią znaleźć własnych oryginalnych rozwiązań artystycznych, wyzbywają się wartości estetycznej, odchodzą od sztuki, stają się kiczem. W skrajnych przypadkach dzieła, o których tu mowa, potrafią przybrać kształt mogący przypominać niejednemu czytelnikowi sztukę propagandową, a nawet – to już w najskrajniejszym przypadku – sztukę totalitarną. Nie ma wątpliwości, że podporządkowanie się formom wyrażania treści ideologicznych i propagandowych wraz z uzależnieniem od konwencji ogranicza i tłumi głos próbujący się wydobyć z tych dzieł.

Niniejsze uwagi o prawach estetycznych literatury, które są dyktowane i ustalane przez konwencję i tradycję literacką, należy jeszcze uzupełnić o przypomnienie kilku dodatkowych obserwacji na ten temat, dokonanych również przez szkołę formalno-strukturalistyczną, ale i obecnych w fenomenologii literatury czy innych pokrewnych nurtach badań literackich. Zaobserwowano trafnie, że literatura jest wynikiem manipulacji języka i trudno chyba nie przyznać, że jest bardziej zaabsorbowana nim, aniżeli możliwościami odtworzenia rzeczywistości czy wyrażenia świadomości i doświadczeń człowieka. Można też ująć to inaczej i rzec, że poszukując efektywnych sposobów wyrazu, literatura ze swej natury jest zaabsorbowana językiem i jego manipulacją. Stąd, od tej strony, dzieło literackie najlepiej traktować w sposób, który postulowali badacze formalistyczni – to znaczy, nie zapominając, że ma się do czynienia z tworem zrobionym i ukształtowanym sztucznie, tworem wymyślonym, którego autor świadomie manipuluje i językiem, i środkami artystycznymi, i normami estetycznymi, i szablonami wypowiedzi literackiej²¹. Autor manipuluje także elementami dzieła dotyczącymi jego tematyki, treści, znaczeń i funkcji poznawczych. Czyni to nawet wówczas, gdy wyraża rzekomo swoje uczucia. Gdy te rzeczywiście dochodzą do głosu i zostają zwerbalizowane, ulegają natychmiast uogólnieniu pod wpływem języka i konwencji i przestają być ekspresją osobowości²². Autorska manipulacja to gra kon-

²¹ Por. B. E i c h e n b a u m, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: *Rosyjska szkoła sylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa: PIW 1970, s. 491-513; W. S z k ł o w - s k i, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1971.

²² Jak Manfred Kridl napisał, poeta liryczny nie wyraża swoich uczuć, ale przekształca je i uogólnia, tworząc w ten sposób konwencjonalną strukturę literacką, poddaną konkretnym prawom i wymogom poezji. W co zmienia się uczucie poety? – pytał też Kridl. I odpowiadał: w sonet, triolet, oktawę, sekstynę, rytm, rym i strofę. Zob. M. K r i d l, *O elemencie fikcyjnym w liryce*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, red. M. Kridl i in., Wilno: Dom

wencjami, ich absorbowaniem, przekształcaniem, wykorzystywaniem do własnych celów. Rezultatem tych zabiegów – w przypadku, gdy są udane – jest arcydzieło, ale i położenie podwalin pod odnowę, zmianę i ewolucję w literaturze, procesów niezbędnych dla jej istnienia i rozwoju.

Takie cechy dzieła literackiego, jak sztuczność jego zorganizowania i podanie manipulacjom, uświadamiają, iż nie należy w nim szukać autentyczności w postaci szczerości wyznania pisarza, prawdy w wyrażeniu jego osobowości czy wierności w odzwierciedleniu rzeczywistości. Ujął to zwięźle Erlich pisząc o postulatach i praktyce formalistów: literaturę traktować należy „as a convention rather than as a confession”²³. Podobnie ostrożnie trzeba postępować w doszukiwaniu się autentyczności głosu dającego się słyszeć w dziele literackim. Z powodu konwencjonalności literatury, z powodu sztuczności dzieła ów głos tylko w sytuacjach i przypadkach wyjątkowych może być głosem bliskim autentyczności, głosem pełnym i niestłumionym. Daje się go usłyszeć, gdy dzieło – powtórzmy – potrafi oprzeć się ograniczeniom narzuconym przez konwencję i tradycję literacką, umiejętnie, arcydzielnie je wykorzystując i przekształcając.

Jednak większość dzieł nie jest w stanie przełamać tych ograniczeń. Determinowane przez konwencję ścisłe prawa rozwoju i funkcjonowania literatury nie dają się łatwo obejść czy nagiąć. Właśnie dlatego to one – bardziej niż przyczyny polityczne, społeczne czy obyczajowe – sprawiają i są powodem tego, iż pewnych głosów literatury, być może, nie da się w pełni usłyszeć. Tymczasem myśl ponowoczesna, upominając się o głosy „stłumione”, „przemilczane” i dotychczas „opresjonowane” i doszukując się przyczyn ich nieobecności w warunkach zewnętrznych literatury, powinna włączyć w zakres swoich zainteresowań pojęcie konwencji, uwzględnić właściwy jego sens i w taki sposób docenić wagę rzeczywistych praw rządzących literaturą.

Książki Polskiej 1937, s. 61, 66; por. też: t e n Ź e, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Wilno: Dom Książki Polskiej 1936, s. 106.

²³ E r l i c h, *Russian Formalism...*, s. 190.

THE MUFFLED VOICE
ON THE CONVENTIONAL CHARACTER OF LITERATURE

S u m m a r y

In the article a reflection is proposed on literature's inner problems concentrated around the concept of literary convention. It seems that in the postmodernist demands to give more attention to those voices in literature that up till now have been "muffled", "passed over" and "oppressed" the meaning of the concept of "convention" has been distorted. However, its proper understanding is as elementary for the existence and development of literature as treating a literary work as an artificially organized form, and not as the writer's confession. The author of the article, on the basis of the definitions formulated by the formalist-structuralist school, discusses the inner, esthetic laws of literature dictated and defined by literary convention and tradition, and he indicates that it is them – more than political, social or moral causes – that in the natural process of creation and development of literature cause that some voices, perhaps, cannot be fully heard.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: literatura, konwencja literacka, tradycja literacka, konwencjonalność literatury, szkoła formalno-strukturalistyczna, arcydzieło, dzieło literackie, postmodernizm, ekspresja w literaturze.

Key words: literary convention, literary tradition, conventional character of literature, formalist-structuralist school, literary work, postmodernism, expression in literature.