



## **Zmyślenia i prawda, czyli dzieło literackie jako źródło historyczne**

Adam Kozuchowski

ADAM KOŻUCHOWSKI

ZMYŚLENIA I PRAWDA,  
CZYLI DZIEŁO LITERACKIE JAKO ŹRÓDŁO HISTORYCZNE

Historia jako nauka nie posiada – co powszechnie wiadome, ale o czym często się zapomina – właściwego sobie, specyficznego przedmiotu poznania, zmuszona jest bowiem dzielić go z innymi naukami społecznymi i humanistycznymi. Tym, co odróżnia badanie historyczne od innych sposobów badania przeszłości, którą historycy zwykli nazywać *dziejami*, są jedynie metody oraz reguły postępowania historyka wobec przedmiotów, których badanie pozwala nam, w poddający się weryfikacji sposób, wyciągać określone wnioski o przeszłości i w konsekwencji konstruować na jej temat twierdzenia roszczące sobie prawa do traktowania ich jako prawdy w naukowym znaczeniu tego słowa<sup>1</sup>. Z takiego też względu pytanie, co z tego, co nasza przeszłość zechciała nam po sobie pozostawić, może, co zaś nie może być przedmiotem badania historycznego, a zatem być określane mianem źródła historycznego, teoretycznie wydaje się pytaniem źle postawionym. Natomiast pytaniem jak najbardziej zasadnym jest, *primo*: jakie metody badania należałoby zastosować wobec danego typu źródeł, oraz *secundo*: jaki jest sens wykonywania owej pracy w świetle jej przypuszczalnych rezultatów, a więc jaką wiedzę spodziewamy się w efekcie tego badania uzyskać. Odpowiadając na te pytania, dokonuje się selekcji spośród nieprzebranej ilości materiału, jaką ma do dyspozycji historyk wszystkich epok, szczególnie zaś czasów po rozpowszechnieniu się wynalazku druku. Źródła powstałe w wyniku twórczości literackiej naszych przodków stosunkowo rzadko przechodzą tę selekcję z wynikiem pozytywnym. Uogólniając, można stwierdzić, że im odleglejsza epoka, zatem im mniej źródeł pisanych dostępnych badaczom, tym chętniej sięgają oni po nietypowe z wielu względów źródło, jakim jest dzieło literackie. W odniesieniu do czasów nam bliższych historycy korzystają z tego rodzaju źródeł jedynie sporadycznie, w dodatku przeważnie w celu zilustrowania twierdzeń sformułowanych na podstawie analizy źródeł innego rodzaju.

Mogłoby się zatem wydawać, że historycy nie dostrzegają mającej kilkadziesiąt lat tradycji badań nad socjologią literatury, tj. nad literaturą rozumianą jako

<sup>1</sup> Zob. R. Koselleck, *Historia, historie i formalne struktury czasu*. W: *Semantyka historyczna*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przel. W. Kunicki. Poznań 2001, s. 157. Definicję źródła historycznego zob. G. Labuda, *Próba nowej systematyki i nowej interpretacji źródeł historycznych*. W zb.: *Studia źródłoznawcze. Commentationes*. T. 1. Warszawa 1957, s. 22.

dziedzina tzw. faktów literackich<sup>2</sup>, czyli tego rodzaju obiektów kulturowych, które – z uwagi na zdeterminowanie przez struktury społeczne, w jakich powstają i funkcjonują – domagają się ujęcia innego niż proponowane przez historię literatury tradycyjnie zwanej piękną. Przyczyny tego stanu rzeczy są jednak bardziej złożone.

Istnieje szereg powodów, które każą nam zastanowić się nad sensownością analizy literatury pięknej pod kątem jej użyteczności dla badania historycznego, chociaż śladowe ilości tego typu przedsięwzięć w nowszej historiografii polskiej pozwalają sądzić, iż jest to metoda po prostu niedoceniana. Pomijając potężny wpływ przyzwyczajeni i utartych schematów myślowych, unikanie traktowania literatury pięknej jako źródła historycznego znajduje uzasadnienie w wątpliwościach, wpływających z obiektywnych przesłanek, z których najważniejsze spróbuję tutaj przedstawić. Można by je sprowadzić do następujących trzech rodzajów argumentów, zaczerpniętych z teorii literatury oraz estetyki: 1) rzeczywistość przedstawiona utworów literackich jest fikcyjna i nie da się odnieść jej, w ustalony i sprawdzalny sposób, do rzeczywistości historycznej; 2) konwencja literacka (lub także natura zawodu pisarza) sprawia, że wszelkie sądy formułowane w dziele literackim odnośnie do aktualnych zjawisk i procesów historycznych (politycznych, ekonomicznych, obyczajowych itp.) mają charakter intelektualnej lub emocjonalnej gry ich twórcy z jego potencjalnymi czytelnikami, nie można więc rozpatrywać ich ani w kategoriach prawdziwości, ani społeczno-historycznej reprezentatywności; 3) gusty i upodobania estetyczne epoki, których świadectwem i wyrazem jest dzieło literackie, są to zjawiska wysoce indywidualne, rządzące się prawami świata wyobraźni, z trudem poddające się naukowej obiektywizacji oraz naukowemu rozumowaniu opartemu na zasadzie indukcji. Naturalnie, powyższe argumenty przenikają się nawzajem. Tym, co je łączy, wydaje się przekonanie o istnieniu wyraźnej, chociaż trudnej do sprecyzowania (co postaram się wykazać dalej), granicy między światem fikcji literackiej a światem wiedzy opartej na doświadczeniu.

Pierwszym zagadnieniem, jakie się tutaj rysuje, jest więc kwestia statusu ontologicznego dzieła literackiego. Założenie, że świat dzieła literackiego jest czystą fikcją, istnieje zatem niejako *s a m d l a s i e b i e*, a konstituuje go jedynie osoba autora (jego wyobraźnia lub natchnienie), jest bowiem założeniem ontologicznym, którego przyjęcie czyniłoby rozważania nad odniesieniem treści owego dzieła do rzeczywistości historycznej bezprzedmiotowymi. Pogląd to dość często wyrażany przez XX-wiecznych teoretyków literatury<sup>3</sup>, odwołujący się do sięgającej Platona dyskusji nad kategorią *mimesis* w sztuce.

Charakterystyczne wydaje się, że jego uzasadnienie niejednokrotnie opiera się na przekonaniu o istnieniu granicy, jaką naukowemu (a także „zdroworozsądkowemu”) rozumowaniu wyznaczać mają tzw. autonomia dzieła literackiego oraz sztuka w ogóle. Specyficznym wariantem takiego podejścia jest pogląd zakładający wprowadzenie możliwości semantycznej analizy tekstu literackiego, zarazem jed-

<sup>2</sup> W rozumieniu zaproponowanym przez R. Escarpita w *Sociologie de la littérature* (Paris 1958).

<sup>3</sup> Najistotniejsze wątki dyskursu teoretycznoliterackiego w tym względzie referują A. Brodzka (*O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa 1966) i A. Lebkowska (*Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001).

nak zawieszający jego referencjalność wobec rzeczywistości pozatekstowej ze względu na jego literackość jako taką. W ujęciu tym „używanie zdań asertorycznych w tekstach literackich ustanawia wprawdzie w aspekcie semantycznym »jak i ś« rodzaj odniesienia do korelatów pozajęzykowych, odniesienie to jednak nie pretenduje do prawdziwości”<sup>4</sup>. Jak powiada Grabes za Fregem, „chodzi o teksty mające charakter sądów asertorycznych, ale nie pełniące funkcji stwierdzenia. Tym samym dementuje się pogląd, przypisujący wszelkim sądom asertorycznym funkcję stwierdzania”<sup>5</sup>, a zatem – według Fregego – „recepja tekstu jako faktu literackiego implikuje, że jego zdania oznajmujące są odczytywane jako zdania, które niczego nie stwierdzają”<sup>6</sup>. Podobnie sądzi van Dijk: „Stwierdzenia [takie] są [...] uważane za prawdziwe, przy założeniu, że ich układ odniesienia nie istnieje [...]”, opierając się na znaczącej przesłance: „referencjalną prawdziwość tekstu pojmuję się jako potencjalnie nieistotną dla komunikacji literackiej”<sup>7</sup>. Jak wynika z cytowanych tu opinii, fikcjonalność tekstu literackiego nie jest cechą dającą się udowodnić w efekcie analizy semantycznej samego tekstu, jest natomiast elementem przyjętej *a priori* strategii interpretacyjnej, traktującej wypowiedź literacką jako m o d a l n i e k o n t r a k t y c z n ą. Należy przez to rozumieć, że zjawiskom literackim odmawia się statusu faktów, jednocześnie uznając za możliwe traktowanie ich (a także łączących je, oddziałujących na nie i zawartych w nich zależności) jakby były one faktami. Co ciekawe, van Dijk tłumaczy to podejście i n t e n c j ą o d b i o r c y, popartą „milczącą aprobatą nadawcy”<sup>8</sup>. Argumentacja ta wydaje się dość karkołomna, jako że uzasadnia przyjętą tezę poprzez odwołanie się do domniemych intencji osób trzecich, tj. autora i jego czytelników, którym przypisuje ustalone, niezmiennie i z gruntu homogeniczne strategie postępowania wobec literatury. Zabieg taki wydaje się nieporozumieniem choćby w świetle sprzecznych deklaracji nadawców od dawna świadomych tego problemu (o odbiorcach, czyli czytelnikach, będzie mowa dalej). Odwołajmy się do słów Stanisława Lema:

język, jakim pisze się dzieła literackie, nie jest językiem<sup>9</sup>, którego używa nauka [...]. Koncepcja zdań fikcyjnych jako niepredykatów jest zabiegiem chirurgicznym, który ratuje logikę, rzucając literaturę na pożarcie zagadkowemu stanowi ni to bezsensu, ni to bez-prawdy i bez-falszu – bo nie są niepredykaty ani prawdziwe, ani fałszywe. Jeśli logik gotów jest uznać, iż *pereat ars, fiat logica*, osobiście się na takie zabiegi zachowawcze nie piszę<sup>10</sup>.

Deklarację tę warto potraktować nie tylko jako przejaw artystycznej dezynwoltury, ale także jako poważną refleksję epistemologiczną: interpretacja dzieł

<sup>4</sup> Cyt. za: S. J. Schmidt, *Interpretacja – fikcyjność – fikcjonalność*. W zb.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybrał, oprac., wstęp H. Orłowski. Warszawa 1986, s. 134. Podkreśl. A. K.

<sup>5</sup> H. Grabes, *Literaturwissenschaft oder Textwissenschaft?*. „Anglia” t. 91(1973), z. 4. Cyt. za: Schmidt, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>7</sup> T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammar*. The Hague – Paris 1972. Cyt. jw., s. 138, 137.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Mowa tu oczywiście o językach europejskich; dodajmy, że wiele języków rozróżnia materię realnie istniejącą i fikcyjną na poziomie gramatyki. Zob. uwagi o języku japońskim R. Barthes’a (*Imperium znaków*. Przeł. A. Dziedek. Warszawa 1999, s. 53).

<sup>10</sup> S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968, s. 83–84.

literackich jedynie przy pomocy reguł semantyki nie prowadzi do zadowalających rezultatów.

Najpewniej jedynie mnożąc pojęcia ponad potrzebę – można starać się udowodnić zasadniczą odmienność treści wyrażanych w komunikacji literackiej ze światem doświadczanym (czyli *r z e c z y w i s t o ś c i ą*) od innych typów komunikacji. Fikcjonalność nie daje się sensownie pomyśleć jako immanentna cecha tekstu literackiego jako takiego, ale jedynie jako cecha systemu pragmatycznego recypowania tego tekstu, w którym następuje substytucja faktycznego odniesienia przez intertekstualnie ustalony denotat fikcyjny<sup>11</sup>, czyli ogół tekstów arbitralnie uznanych za odpowiednie (w tym wypadku inne teksty fikcyjne). Nie sposób zatem nie ulec wrażeniu, że argumentów logicznych używa się dla uzasadnienia postępowania, które niewiele ma z logiką wspólnego, zawiesza bowiem reguły semantyki na rzecz usankcjonowanej tradycją konwencji recypowania literatury. Owa konwencja każe interpretować tekst literacki jedynie w odniesieniu do innych tekstów tego samego rodzaju, pozostałe odniesienia arbitralnie przekreśla, uznając za nieuprawnione. Trzeba zatem pamiętać, że teksty literackie rozpatruje się zazwyczaj w kontekście pojęcia sztuki w ogóle, czyli pewnego dogmatu obowiązującego wewnątrz społeczno-historycznie uchwytej elity, a zasada fikcjonalności reguluje wszelkie procesy semantyczne w nim zachodzące i tym samym oddziela dyskurs artystyczny (jako system procesów komunikacyjnych) od wszelkich innych dyskursów pragmatycznych.

Wydaje się oczywiste, że chcąc spojrzeć na tekst literacki jako na źródło historyczne należy porzucić optykę wyznaczoną przez dogmat nieprzystawalności świata sztuki i doświadczenia (lub po prostu rzeczywistości). Choć postawa taka może się łatwo spotkać z posądzeniem o przysłowiową świętą naiwność, istnieje jednak szereg przesłanek natury historycznej usprawiedliwiających ją. Punktem wyjścia mogą tu być uwagi Michała Głowińskiego o powieści:

Potoczne sądy głoszą często, że ta czy inna powieść jest prawdziwa lub nieprawdziwa bądź że prawdziwy lub nieprawdziwy jest taki czy inny jej element: bohater, fabuła, poszczególne sytuacje [...]. Gdyby rzeczywiście postawa taka była tylko dokumentem prostoty ducha tych czytelników, którzy nie mają kultury literackiej, nawet wtedy warta byłaby czegoś więcej niż pełne wzgardy wzruszenie ramion<sup>12</sup>.

Kwestia ta wydaje się sednem omawianego tu zagadnienia. Nie sposób polemizować z poglądem, że tekst literacki nie jest najlepszym źródłem do badania rzeczywistości historycznej na poziomie zdarzeń (faktów jednostkowych); może on natomiast być źródłem wyjątkowo cennym jako świadectwo wyobrażeń, jakie w danym miejscu i czasie powstawały i funkcjonowały w odniesieniu do świata otaczającego autora oraz jego czytelników. Anulowanie ich odniesienia do konkretnej rzeczywistości historycznej, na podstawie arbitralnego przypisania danemu tekstowi cech literackości (lub szerzej: artyzmu), wydaje się z punktu widzenia badania historycznego nieporozumieniem. Już sam fakt notorycznego dokonywania przez licznych czytelników utworów literackich nieuprawnionego z punktu

<sup>11</sup> Zob. J. Ihwe, *Linguistik in der Literaturwissenschaft*. München 1972, s. 213. Zob. też uwagi L. Gustafssona o powieści: *Utopien*. München 1969, s. 64 n.

<sup>12</sup> M. Głowiński, *Powieść i prawda*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 186.

widzenia teorii literatury zabiegu polegającego na porównywaniu m o d a l n e g o świata utworu ze światem rzeczywistym<sup>13</sup> pozwala nam traktować teksty literackie jako modelowe względem rzeczywistości historycznej. Wyrażając rzecz opisowo, jeśli traktować literaturę jako iluzję, to tylko mając na uwadze historyczne okoliczności powstania owej iluzji oraz warunki, jakie musi ona spełniać, aby społecznie określani czytelnicy mogli pozostawać pod urokiem wizji, które roztacza.

Tradycja interpretacji dzieła literackiego jako d z i e ł a s z t u k i, będąca tradycją dominującą w nowoczesnym literaturoznawstwie, ma skłonność do abstrahowania od kontekstu historycznego, a tym samym do zapominania o istocie procesu komunikacyjnego, jakim jest system komunikacji literackiej. U podstaw tego rodzaju rozumowania zdaje się leżeć, skądinąd oczekująca na szczegółowe zbadanie, tradycja swoistej konsekracji twórczości literackiej, eksponująca jej p o n a d c z a s o w y charakter. Szczególne dążenie do ideału tzw. interpretacji rozumiejącej (a więc takiej, która eksponuje i n d y w i d u a l n e podejście czytelnika do tekstu literackiego), wspiera się przede wszystkim na tradycji literackiej, a zatem ogranicza system referencji do tego samego rodzaju tekstów. Tendencja ta wydaje się wysoce adekwatna do kondycji, w jakiej a k t u a l n i e znajduje się literatura w krajach europejskiego kręgu kulturowego, zajmująca w globalnym systemie komunikacji społecznej pozycję *de facto* marginalną. Byłoby jednak prezentyzmem traktować w ten sposób literaturę powstałą w epokach, w których jej rola w owym systemie była podstawowa lub wręcz dominująca.

Ujmując rzecz tę w prostszy sposób – nie należy zapominać, że przynajmniej do drugiej połowy wieku XIX literatura piękna pełniła w społeczeństwach europejskich funkcję podstawowego nośnika informacji o świecie oraz odgrywała bardzo znaczącą rolę opiniotwórczą. Julian Krzyżanowski pisał na ten temat:

Powieść mianowicie bywała i bywa nie raz poprzedniczką nauki, chwyta bowiem i przedstawia sprawy, które muszą długo czekać na ujęcie naukowe. Widać to jaskrawie na przykładzie dwu nauk [tj. psychologii i socjologii], które powstały w XIX wieku, a to samo dotyczy historii<sup>14</sup>.

Powieść właśnie jest tym gatunkiem, którego historia w najjaskrawszy sposób zdaje się przeczyć pogładowi o konieczności zawieszenia odniesienia literatury do rzeczywistości.

Historyk nie może nie doceniać wrażenia, jakie wywierała powieść realistyczna na swoich czytelnikach w XIX wieku: Hegel nazwał ją „mieszczańską epopeją”, Engels nie zawahał się stwierdzić: „Z ksiąg wszystkich zawodowych historyków, ekonomistów i statystyków nie dowiemy się o społeczeństwie tyle, co od Balzaca”<sup>15</sup>. W świetle tego, co zostało tu już powiedziane na temat dogmatycznego rozumienia sztuki, warto też przypomnieć opinię Hegla: „proza jest tym rodza-

<sup>13</sup> Zob. uwagi końcowe Schmidta (*op. cit.*).

<sup>14</sup> J. Krzyżanowski, *Problematyka powieści*. W zb.: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicza. Seria 1. Wrocław 1967, s. 256.

<sup>15</sup> Cyt. za: G. L u k á c s, *Powieść jako mieszczańska epopeja*. W zb.: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Wstęp, wybór, oprac. A. M e n c w e l. T. 2. Warszawa 1977, s. 366, 372.

jem sztuki, w którym sztuka nieustannie się zaprzecza”<sup>16</sup>, którą – jak się wydaje – można rozumieć w ten właśnie sposób, że w prozie zasada tzw. autonomii dzieła sztuki wobec rzeczywistości obowiązuje w stopniu najbardziej ograniczonym. Niezależnie od tego, jak z dzisiejszej perspektywy oceniać trafność tego typu sądów, nie wolno ich przecież bagatelizować, zapominając, na gruncie jakich obserwacji powstały i jaki miały wpływ na swoich współczesnych. Można też sądzić, że filozofowie nie byli bynajmniej jedynymi czytelnikami powieści, którym ich bezpośrednie związki z rzeczywistością wydawały się oczywiste. Zarówno ich imponująca poczytność, jak i zabiegi licznych powieściopisarzy wskazują na coś wręcz przeciwnego. Nowoczesna powieść, w formie, w jakiej ukształtowała się w XVIII wieku w Anglii i Francji, najbardziej ze wszystkich gatunków literackich przypomina dokument, długo też zastępowała reportaż, biografię, pamiętnik itp., a potem z nimi na podobnych prawach koegzystowała<sup>17</sup>.

Jako tego, który uczynił najwięcej, aby nadać jej taki charakter, wymienia się zwykle, czytanego chętnie i dziś jeszcze, Daniela Defoe. Jego powieści, pisane z myślą o możliwie najszerszym gronie odbiorców<sup>18</sup>, ucharakteryzowane zostały na paradokumentalne relacje o wydarzeniach, które potencjalnym czytelnikom miały być już wcześniej znane „ze słyszenia”. Tytułem przykładu przypominam okoliczności powstania jego najlepiej znanych książek z lat 1719–1726: *Robinson Kruzo* nawiązywał do słynnej w owym czasie historii rozbitka, który przeżył dwa lata na bezludnej wyspie u wybrzeży Chile (w powieści czas ten wydłużył się ponad dziesięciokrotnie); *Moll Flanders* została przez autora antydatowana na rok 1683 – aby upodobnić jej „autorkę” do postaci znanej w Londynie około roku 1660 jako „Moll Rzezimieszek”; zabiegów pisarza towarzyszących powstaniu, opartego w znacznej mierze na dokumentach *Dziennika roku zarazy* nie trzeba nawet objaśniać. O tym, że Defoe rozmyślnie eksponował sensacyjność fabuły swoich utworów, przekonuje już sama karta tytułowa *Moll Flanders*:

*Fortunne i niefortunne przypadki sławnej Moll Flanders, urodzonej w więzieniu Newgate, która w ciągu lat sześćdziesięciu (nie licząc dzieciństwa) zmienne przechodziła koleje losu. Przez lat dwanaście była ladacznicą, pięciokroć wychodziła za mąż (w tym raz za własnego brata), przez lat dwanaście była złodziejką, po czym, zesłana, lat osiem przebywała w Virginii, w końcu zaś, żyła uczciwie i umarła żałując za grzechy. Wedle jej własnych zapisków podał Daniel Defoe*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Cyt. za: R. Sulima, *Dokument i literatura*. Warszawa 1980, s. 18.

<sup>17</sup> O przenikaniu się funkcji poznawczych fikcji literackiej i historiografii w owym czasie pisał m.in. H. R. Jaus (Zastosowanie fikcji w formach oglądu i przedstawiania historii. W: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*. Wybór, przekład J. Kałużny. Poznań 2003, s. 396): „Literatura fikcjonalna epoki mieszczańskiej jest zaangażowana w odkrywanie świata jako historii w nie mniejszym stopniu niż nowa historiografia historyzmu. Stworzenie powieści historycznej przez Waltera Scotta jest tylko jednym etapem w procesie literackiego ogarniania świata, które od powieści Richardsona do *Komedii ludzkiej* Balzaka polegało na dokonywaniu za pośrednictwem fikcji prób interpretacji i oceny historii jako codziennej rzeczywistości i społecznej totalności”.

<sup>18</sup> Warto tu przypomnieć, że Defoe, kupiec pisujący pamflety polityczne, rozpoczął karierę powieściopisarską przyciśnięty niepowodzeniami finansowymi, z których niebывały sukces jego książek skutecznie go wydobyl.

<sup>19</sup> D. Defoe, *Fortunne i niefortunne przypadki Moll Flanders*. Wyd. 3. Przeł. K. Tarnowska. Przedmowa B. Bałutowa. Warszawa 1984.

Podobnie rzecz się ma z *Robinsonem*, którego karta tytułowa głosi:

*Życie i zadziwiające przypadki Robinsona Kruzoa, marynarza z Yorku, który przeżył sam lat dwadzieścia i osiem na bezludnej wyspie u brzegów Ameryki, blisko ujścia wielkiej rzeki Orinoko, gdzie dostał się po rozbiciu okrętu, przy czym prócz niego zginęła cała załoga, z daniem, jak został nieoczekiwanie uwolniony przez piratów. Napisane przez Niego Samego*<sup>20</sup>.

Jeśli wolno tu pokusić się o analogię sięgającą czasów obecnych, to można stwierdzić, że wrażenia, jakich XVIII-wieczny czytelnik mógł oczekiwać po lekturze książek Defoe ewidentnie przypominają te, które obiecują swoim czytelnikom nagłówki dzisiejszych popularnych czasopism. Co więcej, nic nie wskazuje na to, aby czytelnicy ci spodziewali się podczas lektury obcować z czystą fikcją, a zatem – aby uważali za stosowne nie odnosić jej do otaczających ich rzeczywistości. Istotna różnica między sytuacją odbiorcy powieści Defoe a odbiorcy dzisiejszego kolorowego magazynu polega, być może, na tym, że Defoe zaopatrzył *Moll Flanders* dodatkowo w przedmowę, informującą czytelnika, iż ma do czynienia ze wspomnieniami osoby, co do której „należy się domyślać, że spisała swe własne dzieje [...]. Przeto nie pozostaje nam nic innego, jak tylko pozwolić czytelnikowi, aby sam powziął opinię o tych kartach i potraktował je wedle swej woli”<sup>21</sup>.

Historia literatury europejskiej następnych dwu stuleci obfituje w tego typu mistyfikacje i w tym akurat punkcie literatura najwyższych lotów niczym się nie różni pod względem formalnym od tej zwanej popularną lub niską. W wieku XVIII przypisywanie autorstwa swoich utworów postaciom fikcyjnym było zabiegiem korzystnym z rynkowego punktu widzenia, co udowadnia międzynarodowa sława *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, którego podstęp nie wykryto do śmierci autora w 1796 roku. Możemy tylko przypuszczać, że czytelnicy np. *Niebezpiecznych związków* Pierre’a Choderlosa de Laclos lub *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego byli na tyle dobrze zorientowani w zwyczajach panujących w literaturze, a także w otaczającej ich rzeczywistości, aby z założenia nie dać wiary słowom przedmów, w jakie autorzy ci zaopatrzyli swe dzieła, dobroduszenie przekonujących czytelnika o ich „autentyczności” (skądinąd nikt nigdy nie zakazywał ich lektury ludziom prostym i naiwnym).

Najsłynniejszym zapewne w historii literatury przykładem tego typu zabiegów są *Opowieści Artura Gordona Pyma* autorstwa Edgara Allana Poe. Utwór ten ukazał się po raz pierwszy w „Southern Literary Messenger” w 1837 roku, podpisany nazwiskiem autora. W roku następnym wyszło wydanie książkowe, zaopatrzone we wstęp, podpisany „A. G. Pym”, informujący, że ten sam tekst w „Southern Literary Messenger” opublikowano pod nazwiskiem niejakiego E. A. Poe, ponieważ treść jego była tak niewiarygodna, że postanowiono zaprezentować ją jako „zwykłą fikcję literacką”, obawiając się, że to jedyna postać, pod jaką czytelnicy zgodzą się ów tekst zaakceptować. Co więcej, wydanie książkowe kończyło się nie podpisaną informacją „wydawcy”, iż ostatnie rozdziały zaginęły w wyniku „nagłej śmierci A. G. Pyma”<sup>22</sup>. Autorzy książek o treści sensacyjnej, czy też wła-

<sup>20</sup> D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzoa*. Przel. J. Birkenmajer. Warszawa 1954.

<sup>21</sup> Defoe, *Fortunne i niefortunne przypadki Moll Flanders*, s. 15.

<sup>22</sup> Cyt. za: U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Przel. J. Jarniewicz. Kraków 1996, s. 25.



śnie „niewiarygodnej”, jeszcze w okresie międzywojennym chętnie posługiwali się podobną argumentacją, sprowadzającą się do stwierdzenia: *n i e w i a r y g o d n e*, a *j e d n a k p r a w d z i w e i d l a t e g o c i e k a w e / p o u c z a j ą c e*. Nie ma raczej powodu przypuszczać, aby autorzy w rodzaju Poego stosując tego rodzaju zabiegi mieli na celu jedynie zyskanie uznania grupki przyszłych literaturoznawców dla swej przewrotności, zapominając o współczesnych im czytelnikach i ich łatwowierności oraz podatności na tego typu, także i dziś świetnie funkcjonującą, reklamę<sup>23</sup>.

Powyższe przykłady nie zostały przytoczone dla udowodnienia szczególnej wartości poznawczej powieści przygodowych lub sensacyjnych, ale jedynie dla zilustrowania faktu, iż literatura nie musi być *t y l k o f i k c j ą* ani w intencji jej twórców, ani odbiorców, a bywa i tak, że od fikcji się odżegnuje. Jak udowadnia Umberto Eco, tekst literacki nie odwołujący się do wiedzy czytelnika o tym, jak opisywane w nim zdarzenia, postaci, poglądy itd. mają się do rzeczywistości, jest niemożliwy, musiałyby bowiem w nieskończoność ustalać realia obowiązujące w swojej własnej rzeczywistości.: „Byłby to wielki problem gdyby tekst miał powiedzieć wszystko, co odbiorca powinien zrozumieć – tekst taki nigdy by się nie skończył”<sup>24</sup>. W istocie interpretacja każdego tekstu literackiego opiera się na nieustannym porównywaniu tekstu z rzeczywistością czy też uzgadnianiu jego fabuły i wyobrażeń czytelnika, jak w danym momencie dana fabuła może, bądź powinna się rozwijać, którą to czynność nazywa się *w y c i e c z k ą i n f e r e n c y j n ą*. Przytoczone tu przykłady klasycznych powieści zdają się sugerować, że ich czytelnicy byli jeszcze skłonni w wysokim stopniu opierać swoje wyobrażenia o tym, jak rzeczy w tekście literackim pretendującym do prawdziwości mieć się powinny, na swoim doświadczeniu życiowym, a nie tylko na *universum* „adekwatnych tekstów”. Raz jeszcze pozwolę tu sobie zauważyć, że owym odbiorcom nie należy przypisywać kompetencji czytelników dzisiejszych (o teoretykach literatury nie wspominając), przyzwyczajonych interpretować *a priori* tekst literacki w kategoriach fikcji, natomiast często zawieszających tę wiedzę w odniesieniu np. do seriali telewizyjnych lub dramatycznych historii umieszczanych w kolorowych czasopismach. Wartość tego typu tekstów upatruje się w tym, iż sprawiają wrażenie – jak się to określa – *z ż y c i a w z i ę t y c h*, a zatem *p r a w d z i w y c h* w tym sensie, że prawdopodobnych<sup>25</sup>. Przypuszczalnie literatura utraciła tę cechę w oczach szerokich rzesz czytelników dość niedawno (co zapewne wiąże się z dramatycznym spadkiem popularności literatury pięknej w drugiej połowie XX wieku); jeszcze w opublikowanej w 1985 roku *Socjologii komunikacji literackiej* Janusz Lalewicz stwierdzał, że czytelnicy *n i e w y r o b i e n i* mają zwyczaj czytać różnorodne teksty ze względu na ich tematykę, a nie kategoryzację, mieszając literaturę piękną z reportażem, publicystyką itp.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> O relacjach między fikcją a świadomością/wyobraźnią historyczną od starożytności, poprzez epokę powieści realistycznej, aż do czasów kultury *pop* zob. N. P a r k e r, *Historicity in an Age of Reality Fictions*. W zb.: *A New Philosophy of History*. Ed. F. A n k e r s m i t, H. K e l l e r. Chicago 1995.

<sup>24</sup> E c o, *op. cit.*, s. 7.

<sup>25</sup> Analogicznie, teksty na tematy historyczne bywają oceniane ze względu na to, czy „wiernie” oddają minione realia, oraz na to, czy są „sprawiedliwe” wobec stron historycznych konfliktów.

<sup>26</sup> J. L a l e w i c z, *Socjologia komunikacji literackiej*. Warszawa 1985, s. 108–115.

Jednakże tego, co zostało tu powiedziane na temat „prawdziwości” tekstów literackich w oczach ich czytelników, nie należy – choć jest to czynnik istotny – sprowadzać wyłącznie do próby odtworzenia percepcji czytelnika przeciętnego lub też słabo w materii literackiej wyrobionego. Jak wskazuje Michał Głowiński, klasycy XVII-wieczni uważali *prawdę* za kategorię w literaturze podstawową, utożsamiając ją z tym, co *przekonywające*, a także za to co winno zyskać aprobatę czytelnika. Natomiast:

ówcześni recenzenci [drugiej połowy XIX wieku] wiele uwagi poświęcali temu, co w danej powieści jest prawdziwe, a co nieprawdziwe; czy prawdziwe są postaci, czy prawdziwy jest rozwój fabuły. Traktowali więc powieść na pozór paradoksalnie – jednocześnie jak fikcję i niefikcję. Powieść, prawda i zdrowy rozsądek współżyły harmonijnie w jednym polu, wyznaczonym przez świadomość społeczną<sup>27</sup>.

A zatem, konkluduje Głowiński:

Nie należy identyfikować literackiej prawdy z żadną z konkretnych poetyk historycznych: warunkiem istnienia każdego stylu było, że proponował swoim współczesnym to, co oni byli skłonni uważać za prawdę<sup>28</sup>.

Ową „prawdę literatury” należy zatem sytuować przede wszystkim na tle konwencji danej epoki lub też na poziomie jej znaczeniowości, który Roland Barthes nazwał „poziomem zerowym” literatury, czyli tym, co „zmusza literaturę do znaczenia zgodnie z możliwościami, nad którymi nie panuje”<sup>29</sup>. Na potrzeby niniejszego szkicu konwencję tę można by zdefiniować jako skorelowanie możliwości interpretacyjnych wyznaczanych przez świat przedstawiony danego tekstu literackiego ze strukturami rzeczywistości społeczno–historycznej, w jakiej tekst ten powstał, determinującymi dekodowanie zwartych w nim komunikatów w określony sposób. Tak rozumiana konwencja określa to, co *możliwe* w tekście zrodzonym w jakimś określonym *hic et nunc*. Jakkolwiek upieralibyśmy się przy tezie, że sztuka jest ponadczasowa, a zatem, że nie starzeją się pewne zawarte w literaturze stwierdzenia dotyczące prawidłowości rządzących psychiką ludzką, natury zjawisk społecznych itp. – nie można zapominać, że świat się starzeje (lub inaczej: starzeje się kontekst, przy pomocy którego czytelnik interpretuje tekst literacki) i nawet w sztuce pewne rzeczy (a dokładniej: pewne możliwości) przemijają. Nie sposób zaprzeczyć, iż postaci takie, jak Anna Karenina lub Emma Bovary utraciłyby wiele ze swego blasku, gdybyśmy zechcieli wskrzesić je w powieści współczesnej; zabieg taki byłby w istocie niemożliwy, a rzeczony bohaterki wydawałyby się dzisiejszemu czytelnikowi niezrozumiałe lub komiczne<sup>30</sup>, ponieważ przemiany społeczne XX wieku zniosły układ odniesienia umożliwiające czytelnikowi rozkodowanie znaczeń, jakie nadał tym postaciom kontekst istniejący w wieku XIX. Analogicznie – wydaje się niemożliwe, abyśmy mogli w pełni pojąć, co oznaczają słowa bohatera Czechowowskiego *Wiśniowego sadu*, mówiącego o sobie „jestem człowiekiem lat osiemdziesiątych”; w celu rozkodowania tego stwierdzenia – dla współczesnych odbiorców zapewne oczywistego – potrze-

<sup>27</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 193.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>29</sup> R. Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris 1953, s. 10.

<sup>30</sup> Zob. L. Lowenthal, *Literatura i społeczeństwo*. W zb.: *W kręgu socjologii literatury*, t. 1, s. 43.

ba by dziś gruntownych badań historycznych, których rezultat byłby najprawdopodobniej dość niepewny. Dogłębna znajomość kontekstu społeczno-historycznego, w jakim dany tekst literacki powstał, okazuje się w praktyce niezbędna do zrozumienia treści w nim zawartych.

Tak rozumiana konwencja literacka pozostawia zatem autorom i ich czytelnikom szerokie, niemniej jednak skończone i dające się opisać pole działania. Działaniu temu, będącemu mniej lub bardziej swobodną (a także świadomą) grą autora z konwencją literacką, granice wytycza to, co rozumiało dla kolektywu jego domniemyanych czytelników.

Przystawalność, lub może tylko podobieństwo, rzeczywistości dzieła literackiego do rzeczywistości empirycznej nie uszła naturalnie uwagi zwolenników poglądu o ontologicznej autonomii literatury. Najślynniejszy spośród nich teoretyk na gruncie polskim, Roman Ingarden, pisał na ten temat:

Jako osobny wypadek należy wyróżnić ten, w którym zachodzi ludzące podobieństwo przedmiotu przedstawionego w dziele nie do pewnej obiektywnej rzeczywistości, lecz w stosunku do subiektywnego, jak to się zazwyczaj mówi „obrazu” rzeczywistości, jaki o niej posiadamy, czy to wyobrażając ją sobie w pewien sposób, czy też pojmując ją tylko tak, czy inaczej. Ten subiektywny obraz rzeczywistości może być przy tym albo ściśle indywidualny, właściwy tylko jednemu podmiotowi psychicznemu (w szczególności perceptorowi dzieła lub jego twórcy), albo też niejako „ogólny”, przeciętny, nie tylko więc często powtarzający się w pewnym społeczeństwie, ale, co więcej – taki, który, jak nieraz mówimy, „utarł się” w nim dzięki podobnym reakcjom jego członków na otaczającą ich rzeczywistość, dzięki podobnym upodobaniom lub awersjom oraz wzajemnemu porozumiewaniu się ich między sobą<sup>31</sup>.

Ingarden, zgodnie z nakazami logiki, kładzie tu subtelny nacisk na fakt, że rzeczywistość tekstu literackiego może pozostawać w istotnej relacji jedynie do subiektywnej, a nigdy do obiektywnej rzeczywistości. Nie sposób nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, pamiętając jednak, jak wątpliwe są kryteria, na podstawie których opis najprostszycch zdarzeń zwykliśmy uznawać za obiektywny (w znaczeniu, jaki nadaje temu terminowi binarna opozycja subiektywny–obiektywny). Spośród licznych pisarzy krytykujących schematyczne przeciwstawianie pojęć „obiektywnej rzeczywistości” i „fantastyki” w odniesieniu do literatury, najdosadniej chyba wyraził się na ten temat Władimir Nabokow: „To subiektywne życie jest tak intensywne, że czyni z pojęcia tzw. obiektywnej egzystencji pustą, pozbawioną treści i spełaną skorupę”<sup>32</sup>. Zastrzeżenia te, choć nieco zbyt barwne, aby poddawać je logicznej analizie, wydają się o tyle istotne, że można je odnieść do zdecydowanej większości rodzajów źródeł historycznych jako takich, co przecież nie świadczy o tym, aby nie niosły one ze sobą określonych wartości poznawczych.

Wartości owych w dziele literackim uznawanym za źródło historyczne doszukuje się zwykle w tym, co jest w owym dziele, jak określił Ingarden, „ogólne”. Oznacza to traktowanie tekstu nie tylko jako celowego komunikatu – choć tego aspektu nie wolno, naturalnie, pomijać – ale także jako oznaki, co sprawia, iż koncentruje się uwagę na tzw. wartości wskaźnikowej tekstu<sup>33</sup>. Zasadnicza nieuf-

<sup>31</sup> R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1958, s. 377–378.

<sup>32</sup> W. Nabokow, *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Bątko. Warszawa 2001, s. 328.

<sup>33</sup> Zob. uwagi J. Topolskiego w pracy (*Źródło literackie w badaniu historycznym*). „Mie-

ność historyka wobec autora źródeł, z których korzysta, w przypadku badania literatury przekraczać musi zwyczajowe granice: intencje autora wobec tekstu są tu bowiem nieomal nieistotne. Informacje, jakich historyk poszukuje w dziele literackim, to nie te, o których przyjęło się sądzić, że stanowią konstytutywny czy też wyróżniający element przekazu literackiego.

Zadanie historyka będzie tu z pewnością podobne temu, jakie Eco stawia interpretacji w ogóle, wprowadzając pojęcie „*intentio operis*”, jako przeciwstawienie „*intentio auctoris*” oraz „*intentio lectoris*”<sup>34</sup>. Dla lepszego zobrazowania owej intencji tekstu Eco proponuje wprowadzenie kategorii autora modelowego, któremu możemy swobodnie przypisać intencje z tekstu wynikające, nie będące jednak najpewniej intencjami autora rzeczywistego. Zarówno autor, jak i jego czytelnicy, traktowani są tu więc poniekąd na wspólnej płaszczyźnie, ponieważ pośredniczący między nimi tekst dzieła literackiego ujmowany jest nie jako odrębny i niepowtarzalny fenomen (w czym zwykle się upatrywać jego wartość w rozumieniu sztuki), ale jako element dyskursu wyznaczonego konwencją. Głowiński pisze na ten temat:

Pierwsze [ujęcie] – nazwijmy je potocznym – głosiloby, że prawdziwe w utworze literackim jest to wszystko, co najbardziej konwencjonalne, a więc najbardziej uległe wobec panującej w danym czasie świadomości społecznej, rzeczywistej, bądź postulowanej przez daną grupę. Innymi słowy, czytelnik uznaje za prawdę to, o czym jeszcze przed lekturą był przekonany: zadaniem dzieła jest więc utwierdzenie we wcześniej powziętych mniemaniach, pełne aprobowanie jego wiedzy pozaźródłowej<sup>35</sup>.

Kontynuując to rozumowanie trzeba stwierdzić, że pierwszym przedmiotem zainteresowania dla historyka badającego dzieło literackie byłby moment poprzedzający jego powstanie, w którym – jak to sformułował Janusz Sławiński – „Można wyodrębnić taki poziom zbiorowej świadomości literackiej na którym nie występuje jeszcze opozycja »punktów widzenia« twórcy i odbiorcy”<sup>36</sup>, zatem poziom konwencji, pozostającej punktem odniesienia zarówno dla autora, jak i dla jego czytelników; kwestia oryginalności danego autora, a więc tego, czy dostosowuje się on do panującej konwencji, czy też przeciwstawia się jej, będzie tu drugorzędna. Konwencję tę, jeśli chcemy traktować literaturę jako źródło historyczne, trzeba – naturalnie, z daleko idącą ostrożnością<sup>37</sup> – postrzegać w kontekście szerszym, tj. jako domniemany korelat struktury społeczeństwa, w którym powstała i funkcjonowała, lub też, innymi słowy, w kontekście Arystotele-

sięcznik Literacki” 1977, nr 4). Zob. też tego autora: *Problemy korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*. W zb.: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. Stefanowska, J. Sławiński. Warszawa 1978.

<sup>34</sup> U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 62–63. Zob. też A. J. Greimas, *Du sens*. Paris 1979, s. 88.

<sup>35</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 200.

<sup>36</sup> J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*, s. 45.

<sup>37</sup> Zob. W. Kula, uwagi w dyskusji (nad artykułem P. Skubiszewskiego *Dzieło sztuki jako źródło historyczne*). W zb.: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Red. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967, s. 300–304. Na temat lektury konwencyjnej pisze obszerniej M. Głowiński w szkicu *Lektura dzieła a wiedza historyczna* (w: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992).

sowskiej *doksa* – ogólnego, powszechnie podzielanego sądu na dany temat. Nie interesuje nas tu bowiem w a ż n o ś ć danego tekstu literackiego z punktu widzenia historii literatury w jej tradycyjnym rozumieniu, ale jego p r a w o m o c n o ś ć w ramach obowiązującego w danym *hic et nunc* systemu komunikacyjnego, zgodnie z podstawową regułą interpretacji w ujęciu Juergena Habermasa, który pisze:

W wypadku działania komunikacyjnego ostateczny wynik interakcji wręcz uzależniony będzie od tego, czy uczestnicy mogą między sobą zgodzić się co do intersubiektywnie prawomocnej oceny swych odniesień do świata.

Nieco zaś dalej Habermas konkluduje:

Aby zrozumieć jakąś ekspresję – w modelowym przypadku czynność językową ukierunkowaną na dochodzenie do porozumienia – interpretator musi znać warunki jej prawomocności; musi wiedzieć, jakie warunki mają być spełnione, aby mogło być zaakceptowane związane z nią rozszczenie ważnościowe, tzn. pod jakimi warunkami miałyby ono zostać normalnie przez słuchającego uznane<sup>38</sup>.

Powracamy tutaj do tego, co w danym miejscu i czasie, powtórzmy za Ingarde-nem, u t a r ł o s i ę s ą d z i ć, i co autor ten traktuje z charakterystycznym dla współczesnej nauki, w jej ścisłym rozumieniu (do którego spośród nauk humanistycznych zdaje się pretendować jedynie filozofia), brakiem respektu, a przecież „od zawsze” jest to jeden z podstawowych punktów odniesienia literatury – właśnie dzięki temu literatura stanowi dla historyka doskonały materiał do rekonstrukcji. Wszystkie przytoczone tu przykłady mające na celu ukazanie wiarygodności literatury dla jej czytelników, a więc sytuowania się treści przez nią komunikowanych w *universum* komunikatów uznawanych w danym miejscu i czasie za sensowne i wiarygodne, do tego właśnie rodzaju sądów potocznych możemy zaliczyć.

Są co najmniej dwa powody, dla których literatura wydaje się źródłem szczególnie cennym, gdy chce się poznać owe potoczne mniemania czy też powszechne sądy. Po pierwsze, przez szalenie długi czas inne rodzaje dostępnych nam dzisiaj źródeł pisanych tego typu informacji celowo nieomalże nie notowały, były to bowiem rzeczy zbyt ogólne lub też zbyt dobrze znane, aby mieli się nad nimi rozwodzić autorzy pamiętników, dzienników podróży bądź dyplomaci<sup>39</sup>. Literatura modeluje rzeczywistość na sposób odmienny, operując w sposób świadomy schematami w ramach systemu nazwanego przez Jurija Łotmana w t ó r n y m s y s t e m e m m o d e l u j ą c y m – wedle tego uczonego „konstruuje [on] w ł a s n y system denotatów, który stanowi nie kopię, lecz model świata denotatów w znaczeniu ogólnojęzykowym”<sup>40</sup>. W związku z tym Jerzy Topolski konstatował:

Historyk, jeżeli chce korzystać z pewnego typu dzieł literackich jako ze źródła, musi traktować autora dzieła (chodzi tu głównie o powieść) jako szczególnego rodzaju kronikarza, a mia-

<sup>38</sup> J. H a b e r m a s, *Teoria działania komunikacyjnego*. Przeł. A. M. K a n i o w s k i. Przekład przejrzał M. J. S i e m e k. T. 1. Warszawa 1999, s. 212.

<sup>39</sup> Naturalnie, są od tej reguły liczne wyjątki, ale właśnie wyjątkowość np. charakteru informacji zawartych w *Rosji 1839 roku* markiza de Coustine każe nam widzieć ich autora bardziej jako reportażystę, a zatem w kategoriach ówczesnych literata, niż jako typowego dyplomata, którego ciekawość nie wykraczałaby poza bieżące sprawy dworu i polityki państwowej.

<sup>40</sup> J. R. Ł o t m a n, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 292.

nowicie kronikarza modelującego rzeczywistość w sposób idealizacyjny, czyli zwracającego uwagę na jej istotne cechy i zagęszczającego swoją uwagę wokół nich<sup>41</sup>.

Owo „zagęszczanie uwagi” jest drugą przyczyną upoważniającą nas do przypisywania literaturze istotnych własności poznawczych.

Jak już zostało powiedziane, obiektem docelowym badania historycznego będzie zatem moment poprzedzający właściwą twórczość jako taką, poziom świadomości zbiorowej będący istotnym elementem tworzywa modelowanego przez autora. Owa świadomość – a nie fabuła utworu – jest momentem historycznie zdeterminowanym i dającym się uchwycić w badaniu historycznym. Dlatego też – jak pisał Stanisław Mackiewicz:

Każda powieść jest powieścią historyczną prócz powieści historycznych [...]. Powieści noszące przymiotnik historyczne są jedynie usiłowaniem odtworzenia życia odległego, usiłowaniem zawsze jak najfatalniej obciążonym anachronizmem. Wyobraźnia ludzka tworząca obrazy przeszłości zwykle tworzy je wedle własnych gustów<sup>42</sup>.

To samo dotyczy powieści fantastycznych; przypomnijmy – jakkolwiek banalnie by to brzmiało – że z powieści *Rok 1984* możemy dowiedzieć się sporo o realiach panujących w tzw. Eurazji w roku 1948 (lub raczej w latach rok ów poprzedzających), a nie w roku 1984. Podobnie bezcelowe byłoby np. interpretowanie *Biesów* Dostojewskiego poprzez pryzmat rewolucji bolszewickiej, choć kusząca wydawałaby się możliwość przypisania autorowi zasługi sugestywnego przewidzenia atmosfery wypadków mających miejsce blisko 40 lat po jego śmierci. *Biesy* mogą być natomiast bardzo cenne jako bezpośrednia reakcja na wiadomości o procesie tzw. grupy Nieczajewa podane przez członka innej antyrządowej (w rozumieniu władz carskich) grupy – tzw. pietraszewców, a jednocześnie pisarza, który wywarł przemożny wpływ na kształtowanie się oficjalnej rosyjskiej doktryny państwowej za panowania dwu ostatnich carów.

Powracając jednak do rzeczywistości, którą tekst literacki odzwierciedla, a nie tej, którą kształtuje, trzeba raz jeszcze napomknąć o stosunku autora do jego tekstu. Wydaje się oczywiste, że z punktu widzenia historyka najcenniejszym typem tekstów literackich jest proza o tendencji zwanej potocznie realistyczną, a zatem taka, w której świat przedstawiony utworu zbudowany jest na zasadzie bezpośredniego podobieństwa względem rzeczywistości empirycznej jego twórcy i kręgu jego czytelników. Używając kategorii „realizm” należy pamiętać, że nie chodzi tu o realizm o charakterze programowym, a więc taki, jakim go pojmowały rozmaite kierunki i szkoły, chcące być realistycznymi, tj. bliższymi rzeczywistości niż ich poprzednicy. Stosując takie naiwne i dosłowne kryterium, zapomnielibyśmy o oczywistym fakcie, że literatura każe swym czytelnikom spoglądać na świat przez okulary powiększające i pomniejszające wybrane jej fragmenty w sposób daleki od zdroworozsądkowego, a niekiedy wręcz bliski szaleństwu; będąc konsekwentnym w tym błędzie, trzeba by zapewne uznać *Ulissesa* Joyce’a za najdoskonalsze z literackich źródeł historycznych. Podejście takie byłoby absurdem. Toteż nawet krytycy marksistowscy, pomimo swej programowej admiracji dla literatury realistycznej, zauważali, że wspomniane tu już uznanie Engelsa dla prozy Balzaka nie ozna-

<sup>41</sup> Topolski, *Problemy korzystania ze źródeł literackich [...]*, s. 10.

<sup>42</sup> S. Mackiewicz, *Dostojewski*. Warszawa 1957, s. 111. Podkreśl. A. K.

czało podobnego stosunku patrona komunistycznej krytyki do współczesnych mu realistów, owych „Zolów *passés, présentes et à venir*”. „Proza Balzaka – pisał Engels – nie chyli się przed realiami, ale wpatruje się w nie, aż staną się przejrzyste i odsłonią swoją niećność”<sup>43</sup>. Balzac, przypomnijmy, znalazł uznanie Engelsa jako kronikarz nowego porządku społecznego, wyznaczonego uformowaniem się burżuazji jako klasy, jako skrupulatny i bezwzględny obserwator mentalności młodych elit. Pisarz jest jednak kronikarzem „s z c z e g ó l n e g o r o d z a j u”<sup>44</sup>, tj. kronikarzem zaangażowanym – w tym sensie, że nie jest obserwatorem postronnym. Ekspresja literacka, stanowiąc celowe działania komunikacyjne, nie może być pozbawiona subiektywnego zaangażowania autora jako nadawcy komunikatu, którego *raison d'être* jest owo zaangażowanie, będące dla odbiorcy uzasadnieniem zwrócenia uwagi na to, co autor ma mu do powiedzenia, do czego chce go przekonać, itp. Z tego punktu widzenia sytuacja pisarza jest nieomalże odwrotna (lub raczej: jest odwrotna w przypadkach modelowych) wobec sytuacji badacza, odwołującego się w swojej pracy do reguł wyznaczonych w ramach znajdującego się poza układem nadawca– odbiorca paradygmatu wiedzy obiektywnej.

Realizm w literaturze, o jakim tutaj mowa, będzie więc wyznaczany, z jednej strony, przez realistyczną konwencję powoływania do życia świata przedstawionego utworu; z drugiej zaś strony – przez realność zaangażowania autora w problematykę, której utwór ten jest poświęcony. Stąd też owa „niećność” realiów u Balzaka – psychologiczna trafność i ekspresyjna sugestywność opisu. Próbując ją wyjaśnić, można by się pokusić o analogię do wspomnianych tu już *Biesów*. Balzakowska krytyka mentalności burżuazyjnej wydaje się nam bowiem tak samo trafna, jak krytyka mentalności rewolucjonistów Dostojewskiego – obie są w pewnej mierze efektem osobistego doświadczenia autorów, których realizm wydaje się z perspektywy dzisiejszej wyrazistszy od moralistyki.

Przedstawione tu uwagi należałoby jeszcze uzupełnić próbą sformułowania pozytywnych założeń historycznej interpretacji tekstów literackich jako obiektów kulturowych, których poznanie dawałoby nam wgląd w stan świadomości określonych grup wytwórców i konsumentów kultury. Ciekawą propozycję stanowią tu rozważania Pierre'a Bourdieu, poświęcone zagadnieniu przez samego autora określone jako „geneza i struktura pola literackiego”, wywiedzione z socjologicznej analizy francuskiej kultury literackiej XIX i początków XX wieku, zawarte w książce *Reguły sztuki*<sup>45</sup>. Po pierwsze, propozycje Bourdieu wydają się nadzwyczaj adekwatne w swej warstwie polemicznej, skierowanej przeciwko tradycji interpretowania tekstów literackich przy abstrahowaniu od historyczno-społecznych czynników determinujących ich powstanie i recepcję, a zatem przeciwko takiemu pojmowaniu tzw. autonomii dzieła literackiego, które sprzeciwia się próbom jego czysto racjonalnego rozumienia, stawiając twórczość jako taką poza

<sup>43</sup> Zob. F. Engels, list do M. Harkness. W: *Dzieła*. T. 37. Warszawa 1977, s. 53. Zob. też G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin 1952, s. 65. – Th. Adorno, *O naiwności epickiej*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Wybór, wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990.

<sup>44</sup> Topolski, *Problemy korzystania ze źródeł literackich [...]*, s. 10.

<sup>45</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków 2001.

obszarem analizy naukowej. Bourdieu w sposób następujący charakteryzuje swoje stanowisko:

Charyzmatyczne przedstawienie pisarza jako t w ó r c y prowadzi do wzięcia w nawias tego wszystkiego, co jest wpisane w pozycję autora w łonie pola produkcji oraz w trajektorię społeczną, która go tam doprowadziła. Z jednej strony – geneza i struktura przestrzeni społecznej w pełni specyficznej, w którą t w ó r c a jest wrzucony, w której zostaje stworzony jako taki, zaś jego p r o j e k t t w ó r c z y – ukształtowany. Z drugiej strony, geneza dyspozycji zarazem rodzajowych oraz specyficznych, powszechnych oraz indywidualnych, które wnoszą w tę pozycję. To właśnie pod warunkiem poddania badanego twórcy oraz dzieła bezwzględnej obiektywizacji (obejmującej również, za jednym zamachem, także jej autora) i pod warunkiem odrzucenia wszelkich śladów narcyzmu, który łączy tego, kto analizuje, z przedmiotem analizy, będzie możliwe zbudowanie nauki o obiektach kulturowych oraz ich twórcach<sup>46</sup>.

Przedstawione postulaty odnoszą się w głównej mierze do relacji autora i jego dzieła. Trzeba też zaznaczyć, że mowa tu o autorze specyficznym, mającym do czynienia z nowoczesnym rynkiem czytelnictwa<sup>47</sup>. Z omawianego punktu widzenia równie istotna wydaje się relacja danego tekstu (lub raczej grupy tekstów) oraz ich czytelników w badanym okresie, przy czym nie chodzi tu o wąsko pojmowane badanie czytelnictwa jako takiego, tego rodzaju badanie przynosi bowiem dość ściśle wprawdzie, ale i ograniczone rezultaty<sup>48</sup>. Informacje dotyczące wysokości nakładu poszczególnych wydań utworu dają zazwyczaj wymierne wyobrażenie o skali zainteresowania, jakie ów utwór wzbudził<sup>49</sup>, niewiele natomiast potrafią nam powiedzieć o przyczynach takiego zainteresowania, czyli o mniej lub bardziej świadomych potrzebach publiczności czytającej zaspokojonych przez dany tekst. Potrzeby te stanowiłyby najważniejszą niewiadomą, której odcyfrowaniem zająć by się miał historyk. Nieuprawnionym uproszczeniem byłoby również traktować tekst literacki jako pisany n a z a m ó w i e n i e czytelników, a więc realizujący owe domniemane potrzeby dzięki świadomemu zamysłowi autora, co oczywiście może się zdarzyć, ale raczej tytułem wyjątku od reguły, którą w sposób następujący ujął Bourdieu:

Jeśli dzieło z n a j d u j e, jak się to określa, swoich odbiorców, to prawie zawsze jest to rezultat koincydencji, spotkania między siłami przyczynowymi częściowo niezależnymi, prawie zaś, a w każdym razie nigdy całkowicie – efekt świadomych starań o dostosowanie się do oczekiwań klienteli bądź też do ograniczeń związanych z popytem lub zamówieniem<sup>50</sup>.

Kolejną niewiadomą w zadaniu „relacje czytelników z tekstem” byłby zatem ów splot okoliczności, który sprawia, że konkretny tekst znajduje u czytelników zainteresowanie, że np. w danym momencie uznawany jest za a k t u a l n y lub też w a ż n y dla danej grupy odbiorców.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 293–294.

<sup>47</sup> Konsekwencje powstania takiej sytuacji w Polsce pokazuje np. J. P r o k o p (*Poeta a rynek*. W zb.: *Literatura polska i rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Materiały konferencji IBL PAN*. Warszawa 1978).

<sup>48</sup> Przegląd problematyki i stanu badań nad czytelnictwem daje R. D a r n t o n (*History of Reading*. W zb.: *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. P. B u r k e. University Park, Pennsylvania, 1991).

<sup>49</sup> Trzeba tu zaznaczyć, że wysokość nakładu może być myląca w odniesieniu do autentycznego zainteresowania danym tekstem wśród czytelników w nowoczesnym społeczeństwie, gdzie władza drukuje książki ze względów prestiżowych, a reklama skłania ludzi do nabywania produktów, które bez niej uznaliby za bezwartościowe.

<sup>50</sup> B o u r d i e u, *op. cit.*, s. 383.



Próbując zrekapitulować powyższe rozważania, dotyczące – z uwagi na dominującą w badaniach historycznych praktykę – głównie wątpliwości, jakie przedstawia zagadnienie analizy utworów literackich jako źródeł historycznych, wypada powtórzyć co najmniej dwa główne wnioski przewijające się przez cały ten tekst:

– Po pierwsze, fikcjonalność tekstów literackich nie jest przeszkodą uniemożliwiającą przypisywanie im znaczących walorów poznawczych w odniesieniu do rzeczywistości historycznej. Przeciwnie – utwory literackie o tendencji realistycznej, w rozumieniu, jakie zostało tu zaproponowane, wydają się wiarygodnym odzwierciedleniem panującej w danym miejscu i czasie świadomości zbiorowej, której twórcza inwencja pisarza nadaje cechy modelowe wobec rzeczywistości w sposób poddający się analizie naukowej. Analiza ta musi opierać się na dostępnej nam wiedzy o uwarunkowaniach rządzących komunikacją literacką, a zatem o specyfice relacji autora i jego czytelników oraz autora i jego otoczenia, który to drugi typ relacji można za Pierre'em Bourdieuem nazwać polem produkcji literackiej.

– Po drugie, upatrując w pisarzu kronikarza historycznych wydarzeń i procesów, należy traktować jego utwory ze specyficzną ostrożnością. Obraz rzeczywistości historycznej, jaki na ich podstawie rekonstruujemy, jest bowiem zazwyczaj tzw. produktem ubocznym (*by-product*) komunikatu, który dany tekst ze sobą niesie. Cechy charakterystyczne takiego komunikatu muszą pozostawać na znacznym poziomie ogólności, a ich uchwycenie nie wydaje się możliwe na podstawie analizy pojedynczych bądź też nadmiernie rozproszonych tekstów. Dopiero komunikat powtarzany przez szereg tekstów o podobnej proveniencji – i zazwyczaj rozmaicie przez nie modelowany – ma dla nas większą wartość jako świadectwo przynależności do zbiorowego poziomu świadomości, kształtującego zarówno indywidualność autora, jak i style odbioru jego czytelników.

Najogólniej rzecz tę ujmując, literatura może więc być wyjątkowo cennym źródłem dla historii szeroko rozumianej mentalności: z jednej strony, obyczajów, w jakich najwyraźniej uwidaczniają się kulturowe paradygmaty, wobec których i literatura nie pozostaje obojętna; z drugiej zaś strony – wyobraźni<sup>51</sup>, czyli zbiorowych lęków i pragnień, na tyle skrywanych, aby to literatura musiała wydobywać je na światło dzienne, a jednocześnie na tyle powszechnych, aby literatura ta mogła zostać zrozumiana i doceniona. Ponadto, co wydaje się oczywiste, historia literatury jest też historią myśli; dlatego też wszystkie przytoczone tu przykłady pochodzą z epoki, kiedy czytano wiele i kiedy literatura stanowiła najpowszechniejszy bodziec intelektualny w życiu nieomal każdego choć trochę wykształconego i aktywnego uczestnika kultury.

<sup>51</sup> W rozumieniu np. historii wyobraźni (*l'imaginaire*) zaproponowanym przez Ch. Morure (*La Logique de l'histoire*. Paris 1967).