

Kulturowa natura. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego

Ryszard Nycz

Kulturowa natura.

Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego

1.

Od razu wyjaśniam, że mam na uwadze dwa rodzaje przedmiotów: te, o których mowa w dziełach literackich, oraz te, które one same stanowią, gdy występują jako obiekty literaturoznawczego poznania. Sądzę, że oba te rodzaje przedmiotów łączy „kulturowa natura” (że tak oksymoronicznie się wyrażę); cecha, która zarazem je odróżnia od przedmiotów znanych i z doświadczenia potocznego, i z nauk przyrodniczych. Stąd też, konsekwentnie, przez „poznanie literackie” rozumiem zarówno ten rodzaj wiedzy, który przynosi literatura, jak i ten, który jest rezultatem profesjonalnych literaturoznawczych dociekań nad tekstami literackimi. I w tym przypadku – jak sądzę – to, co łączy oba rodzaje literackiego poznania (chodzi mi o nierozdzielność sposobu i wyniku poznania), zarazem decyduje o jego odrębności w stosunku do typowych form poznania potocznego, jak również naukowego (o specyfice tego literackiego poznania, jak też jego powinowactwie z kulturowym poznaniem, będzie mowa dalej). Zacznę od kwestii statusu dzieła literackiego, czy szerzej: specyficznego artystycznego przedmiotu (oraz krótkiej historii przemian jego rozumienia), a następnie spróbuję na jednym – dwóch przykładach ukazać specyficzny status, jaki przedmiot uzyskuje w literaturze.

2.

Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego autonomicznymi, niezmiennymi i niezależnymi od kontekstu własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega na dokonaniu trzech operacji: 1) na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień, uprzedzeń i „przedsądów”, które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie 2) na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwia nam 3) rozpoznanie jego kategorialnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki, czy obiektem użytkowym; arcydziełem, czy kiczem; wierszem, czy prozą). Krótko mówiąc, uważamy, iż to, co odczytujemy jest utworem poetyckim, ponieważ jego język odznacza się własnościami, które rozpoznamy jako istotnie poetyckie; uważamy też, że oglądamy np. mistrzowskie dzieło renesansowego malarstwa, ponieważ

odznacza się ono stylem i plastycznymi rozwiązaniami, które rozpoznajemy jako ucielesnienie najwyższych ambicji, możliwości i zadań sztuki tamtego okresu itp.

Ten pogląd na naturę dzieła i charakter poznania artystycznego, przenoszący na teren sztuki cechy nowożytnego poznania naukowego przedmiotu fizycznego, pozwalał traktować wyniki artystycznego poznania w scjentyficznych kategoriach prawdziwości i obiektywnej sprawdzalności: jeśli dzieło sztuki zawiera obiektywne (niezależne od obserwatora) własności, to ich uchwycenie i rozpoznanie jest nie tylko możliwe, ale i wymagane od poprawnej interpretacji, która zasadniczo winna przynieść pełne i ostateczne wyjaśnienie dzieła. Wszelkie rozbieżności odczytania są tu traktowane jako usterki procesu poznania, rezultat błędu w sztuce, niedostatków wiedzy czy umiejętności. Jak łatwo zauważyć, siłą tej koncepcji jest poznawczy optymizm i wzmacnianie dobrego samopoczucia badacza (bowiem pełne i pewne poznanie jest tu zawsze możliwe); słabością zaś – skłonność do pomijania wszystkiego, co mogłoby jej przeczyć, a co z biegiem XIX i (zwłaszcza) XX wieku zdecydowało o jej podważeniu, czy przynajmniej krytycznym przewartościowaniu.

Świadomość, że właściwości dzieła sztuki jedynie pozornie – czy na tzw. pierwszy rzut oka – mają charakter obiektywny i bezpośrednio dostępny, a jego odbiór, lekturowe doświadczenie, czy estetyczne przeżycie jedynie uchodzą za spontaniczne i indywidualne, stosunkowo niedawno utorowała sobie drogę w dziejach refleksji o sztuce i literaturze. Jedną z najwcześniejszych obserwacji tego rodzaju jest ta oto uwaga z połowy XIX wieku:

Nie będę zbyt zuchwałym utrzymując – pisał Julian Klin-Kaliszewski w *Szkicach* z roku 1868 – że a n i j e d e n z podziwiających Rafaelowskie arcydzieło n i e z a c h w y c a s i ę z g ł ę b i przekonania ale n a z a s a d z i e, j e ż e l i u k s z t a ł c o n y, o k l e p a n y c h f o r m u ł e k z n a w s t w a s z t u k i l u b t e ż, wedle przysłowia „za panią matką pacierz”, na wiarę i okrzyk uwielbienia innych¹ (podkr. R.N).

Klin – nasz czołowy acz zapomniany pre-modernista i oryginalny eseista – zmierzają w dalszym ciągu swych dywagacji do prekursorskiej (w sensie – „pre-Benjaminskiej”) obserwacji, wedle której dzieło sztuki straciło swą siłę auratycznego od-

¹ J. Klin-Kaliszewski *Szkice*, Warszawa 1868, s.52.

Wstęp

działywania i przemieniło się w melancholijną pamiątkę; jak sam powiada, stało się dla jemu współczesnych „pięknym zabytkiem” (s. 53), z którym nie potrafią nawiązać żadnego autentycznego (intelektualnego, estetycznego czy emocjonalnego) kontaktu – a to, jak można wnosić, z powodu radykalnej przemiany wrażliwości i zainteresowań. Warte uwagi są jednak także inne jeszcze konsekwencje jego refleksji, zwłaszcza gdy spojrzeć na nią jako na „pre-Gombrowiczowską” z ducha instytucjonalną krytykę statusu i natury poznania dzieła sztuki. Jakoż fakt, że nie mamy z dziełem sztuki bezpośredniego kontaktu, wynika – w świetle obserwacji Klina – nie tylko ze względów wyżej wymienionych, lecz z powodów bardziej zasadniczych, leżących i po stronie dzieła, i poznającego.

Po stronie dzieła, gdyż „Rafaelowskie arcydzieło” nie ukazuje patrzącemu wyłącznie swych autonomicznych malarskich właściwości, lecz także wyraźne wskazówki mówiące o jego pochodzeniu, wartości, społecznej ocenie (autorska atrybucja, miejsce w muzeum, sposób eksponowania etc.). Można by powiedzieć, że nie stajemy nigdy oko w oko z dziełem samym w sobie; przedmiot artystyczny ukazuje się nam bowiem łącznie z kontekstami, które określają jego wartość i sens; staje przed nami zawsze już – jeśli można się tak wyrazić – „opakowany” we wcześniejsze odczytania, a także wyposażony w wspólnotową (przyjętą w danej kulturze) instrukcję odbiorczą „obsługi” jego pozycji i funkcji; dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony; włączony w instytucjonalny porządek tradycji i kultury. Po stronie patrzącego, gdyż ten jedne „przedsądy” – własne upodobania, percepcyjne nawyki i stereotypowe reakcje – próbować może zastąpić jedynie innymi: wiedzą samodzielną zdobywaną lub nabytą, pochodzącą z drugiej ręki (np. informacją z baedekerów, wchodzących właśnie wówczas w modę), czy nawet „stadną” reakcją wymuszoną na jednostce przez zbiorowość. A i jedne i drugie wykluczają nie tylko możliwość bezpośredniego przeżycia, ale i (jak się powiada) poznanie prawdziwej natury dzieła sztuki. W rezultacie, postrzeganie wydaje się tak silnie uwarunkowane naszą uprzednią wiedzą, że nie potrafimy rozstrzygnąć, czy cechy obiektu są rezultatem odkrycia jego obiektywnych znamion, czy też rzutowania nań własności percepcyjnego schematu.

Nazwałem tę uwagę pre-Gombrowiczowską przez pamięć na powstały w sto lat prawie od obserwacji Klina, sławny pamflet Przeciw poetom. Gombrowicz nie tylko stawia tam prowokującą tezę, „iż nikt prawie nie lubi wierszy i że świat poezji wierszowanej jest światem fikcyjnym oraz sfalszowanym”, ale też skutecznie ośmiesza obiektywistyczne założenia tradycyjnej estetyki, głoszące, iż „sztuka zachwyca nas, ponieważ jest piękna”. Następnie argumentuje:

Czy myślicie, że gdyby nas w szkole nie zmuszano do zachwywania się sztuką, mielibyśmy dla niej, w późniejszym wieku, tyle gotowego już zachwytu? Czy sądzicie, że gdyby cała nasza organizacja kulturalna nie narzucała nam sztuki – my byśmy się nią tak interesowali?

Kulturowa natura. Kilka uwag ...

Na koniec zaś tak podsumowuje swój wywód, parafrazując nieomal przy okazji określenia swojego zapomnianego poprzednika:

Wszyscy „zachowują się” jak gdyby byli zachwyceni, choć nikt nie jest „naprawdę”, w tym przynajmniej stopniu, zachwycony. [...] widocznie tak ma być i jest zgodne z naturalnym porządkiem rzeczy, aby sztuka, podobnie jak zachwyt, który budzi, były raczej dziełem ducha zbiorowego niż bezpośrednią reakcją jednostki.

Świadomość kulturowego uwarunkowania poznania (w tym i dzieła sztuki), która Gombrowicza doprowadziła w pobliże tzw. instytucjonalnej teorii sztuki, należy dziś już, w sensie ogólniejszym, do wiedzy potocznej, nieomal powszechnie uznawanej, ale nie zawsze tak było. Wiele wskazuje na to, że było to odkrycie nowoczesnych, źródło doświadczanego przez nich kryzysu poznawczego oraz główny problem, którego rozwiązywanie określało w następstwie specyfikę poszukiwań teoretycznych.

Odwołam się do jeszcze jednej refleksji podobnego rodzaju, z okresu niewiele późniejszego; do refleksji, która uogólnia i rozszerza podobne obserwacje na proces ludzkiego poznania w ogóle. Oto fragment rozważań Henryka Bergsona, wyjęty z wykładu skierowanego do adeptów Sorbony w 1895 roku:

Nareszcie zauważyliśmy przed naszymi pomnikami i w naszych murach cudzoziemców, którzy w ręce trzymają otwartą książkę, gdzie znajdują bez wątpienia opis cudów, które ich otaczają. Pochłonięci tą lekturą czy nie zapominają oni czasem, zdaje się, dla niej o pięknościach, które zobaczyć przyszli? Tak też wielu między nami podróżuje poprzez byt, z oczyma utkwionymi w formuły, które recytują w pewnego rodzaju przewodniku wewnątrznym, zapominając spoglądać w życie, czytają, by się kierować jedynie tym, co się mówi, i myśleć zwyczajnie raczej o słowach niż o rzeczach, lecz może jest w tym coś więcej i coś lepszego niż roztrzepanie umysłu. Może jakieś prawo naturalne i konieczne chce, by nasz umysł początkowo przyjmował idee gotowe i żył pod pewnego rodzaju opieką oczekując odkładanego u niektórych ustawicznie aktu woli, przez który by się sam od nowa wzmocnił? (...) stają one u niego [te „idee gotowe”] między okiem a przedmiotem, przedstawiając wygodne uproszczenie; u wielu spomiędzy nas będą one stawały w ten sposób tak długo, aż sztuka przybędzie, by nam otworzyć oczy na naturę² (podkr. R. N).

Metafora turysty należy w dzisiejszej antropologii i socjologii kultury do najpopularniejszych obrazowych środków charakterystyki współczesnego sposobu życia. Dość wspomnieć choćby o szkicach Zygmunta Baumana, w których tę właśnie metaforę wykorzystano do charakterystyki alegorycznej figury „turysty”, która obok „włóczęgi” i „nomady” stała się modelowym zobrazowaniem głównych ponowoczesnych wzorów osobowych (ilustrując sytuację jednostek pozbawionych zakorzenienia i życiowego celu w opozycji do dawnego wzoru „pielgrzyma”, który swego celu nigdy nie tracił z oczu, bez względu na to, czy usytuowany on był w wieczności czy doczesności).

² H. Bergson *Zdrowy rozsądek i nauki klasyczne*, przeł. F. Thumen, „Widnokreśli” 1911, s. 198.

Wstęp

Bergson sięga po tę metaforę z podobnego powodu: aby unaocznić istotne cechy aktualnego wzoru osobowego; choć, jak się okazuje, widzi w nim – bodaj z większym uzasadnieniem – kwintesencję specyficznie nowoczesnych uwarunkowań egzystencjalno-poznawczych, w jakich znalazł się człowiek na przełomie XIX i XX wieku.

Podstawą „turystycznego” metaforycznego przeniesienia jest bowiem u filozofa porównanie pozycji człowieka w uniwersum do sytuacji obcego, „cudzoziemca” znajdującego się na nieznanym sobie terytorium i rozpoznającego w nim jedynie to, co udostępnia mu jego uprzednio zgromadzona podręczna („przewodnikowa”) wiedza; porównanie nadzwyczaj dobrze przystające do doświadczenia artykułowanego przez nowoczesnych myślicieli i pisarzy. Owa wiedza „gotowa” „staje między okiem a przedmiotem”, powiada dalej Bergson i przywołuje tym samym klasyczny dualistyczny model poznania. Zgodnie z nim mamy tu bowiem po jednej stronie obiektywne, niewarunkowany świat, po drugiej niezależny podmiot, pomiędzy nimi zaś siatkę językowo-kulturowych kategorii i wyobrażeń, która, deformując rezultaty poznania, buduje równocześnie symboliczne uniwersum społecznej rzeczywistości zapewniającej człowiekowi „pewnego rodzaju opiekę”.

Bergson argumentuje dalej, że zadaniem filozofii oraz nauk szczegółowych jest dostarczenie (wynalezienie) specjalnych narzędzi – metod, technik, słowników pojęciowych – pozwalających przedrzeć się przez warstwę owych codziennie-praktycznych wyobrażeń do rzeczywistości podstawowej i uchwycić ją bez zniekształceń wypływających z uwarunkowań właściwych poznaniu potocznemu. Wysoki prestiż sztuki w jego koncepcji bierze się najwyraźniej z przyznanego jej statusu wzorcowego przykładu wypełniania (sobie właściwymi środkami) tego najtrudniejszego zadania poznawczego dla nowoczesnej świadomości: sztuka (literatura) zmusza nas bowiem do odrzucenia rutyny percepcyjnej, automatyzmów języka, stereotypów pojęciowych (ucząc przy okazji, jak to robić), i w ten sposób „otwiera nam oczy na naturę”. Poznanie artystyczne, dawniej traktowane jako niedoskonała, skażona własnymi słabościami forma poznania naukowego, staje się w Bergsonowskiej perspektywie modelem ludzkiego poznania w ogóle, w tym zwłaszcza poznania kulturowej rzeczywistości.

Chciałbym teraz powołać trzeciego (po Klinie-Kaliszewskim i Bergsonie) świadka w tym procesie wytoczonym zdroworozsądkowemu pogładowi na naturę dzieła sztuki i charakter jego poznawania. Chodzi o Stanleya Fisha, literaturoznawcę tyleż oryginalnego, co pomysłowego. W artykule Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi, Fish opowiada o eksperymencie, jaki przeprowadził na swoich studentach z uniwersytetu w Buffalo, gdzie prowadził dwa kursy: językoznawczy (poświęcony problemom współczesnej stylistyki) i literaturoznawczy (skoncentrowany na angielskiej poezji religijnej XVII wieku). Po zajęciach językoznawczych przychodzili studenci kursu poezji metafizycznej, zastali oni na tablicy taki napis:

Jacobs-Rosenbaum

Levin

Thorne

Hayes

Ohman (?)

<http://rcin.org.pl>

Kulturowa natura. Kilka uwag ...

Fish wyjaśnia, że były to nazwiska czołowych językoznawców, zajmujących się przystosowywaniem założeń gramatyki transformacyjno-generatywnej do potrzeb analizy stylistycznej (pytajnik postawiony po ostatnim wziął się stąd, że badacz nie mógł sobie przypomnieć, jak pisze się to nazwisko, przez jedno czy dwa „n”). Tę listę nazwisk na początku następnych ćwiczeń z grupą literaturoznawczą, obwiódł w ramkę, informując, że jest to religijny wiersz tego samego rodzaju, jak te, nad którymi studenci wcześniej pracowali, i poprosił o jego interpretację. Nie będę relacjonował tu szczegółowo tego procesu zbiorowej lektury. Powiem tylko, że prośba została ochoczo podjęta: pierwszy student uznał tekst za rodzaj hieroglifu, nie mógł się jedynie zdecydować, czy nadano mu kształt krzyża czy ołtarza. Następni podjęli wyzwanie: nazwisko *Jacobs* uznano za odniesienie do *Jakubowej drabiny* [*Jacob's ladder*]; nazwisko *Rosenbaum* – za aluzję do drzewa różanego (tu dostrzegano oryginalność ujęcia: drabina *Jakubowa*, ta tradycyjna alegoria wstępowania chrześcijan do nieba, została zastąpiona przez różane drzewo, co interpretowano jako odniesienie do *Marii dziewicy*, którą często określano jako pozbawioną kolców różę). Rozpoznanie w tekście ikonograficznej zagadki, skłoniło z kolei do pytania: jak człowiek może wspiąć się do nieba za pomocą drzewa różanego? – na które odpowiedź przyniosła hipoteza: dzięki owocowi tego drzewa, owocowi z łona *Marii*, *Jezusowi*; hipoteza, wzmocniona przez wykładnię słowa *Thorne* [cierni], „w oczywisty sposób” odnoszącego się do korony cierniowej, symbolu cierpień i ceny, jaką zapłacił za zbawienie nas wszystkich... Itp. itd. Wspomnę jeszcze tylko, że ostatnie słowo uzyskało aż trzy wspierające się wzajemnie wyjaśnienia: mógł to być 1) omen (wiersz bowiem dotyczy zapowiedzi czy prorocstwa); 2) wykrzyknik „O, człowieku! (Oh, Man – wiersz mówi wszak o tym, jak historia człowieka przenika się z planem bożym); i wreszcie, 3) słowo to może oznaczać po prostu *amen* (jako właściwe zakończenie utworu głoszącego chwałę miłości i łaski *Bożej*). Po takiej lekturze, wspomina *Fish*, nikt nie był zaskoczony, gdy ktoś zauważył, że najczęściej pojawiającymi się literami w tym tekście są: S, O, N ...

Ta przydługa, ale chyba pouczająca anegdota, prowadzi samego *Fisha* do wniosku o dalekosiężnych konsekwencjach: oto nieprawdą jest, że najpierw identyfikujemy cechy konstytutywne danego tekstu, aby w rezultacie rozpoznać go jako np. odmianę wiersza; jest bowiem odwrotnie: pierwotny jest akt rozpoznania, widzenia czegoś jako czegoś (należącego do określonej, znanej nam kategorii). Akt ten uruchamia wiedzę, techniki i sprawności umożliwiające zidentyfikowanie (poszukiwanych i oczekiwanych) cech konstytutywnych utworu. Interpretacja – konkluduje badacz – nie jest sztuką objaśniania, lecz konstruowania; interpretatorzy nie odczytują wierszy, oni je „tworzą”.

Przywołuję to radykalne, skrajne stanowisko nie po to, by proklamować erę *Fisha* i zniechęcać (czego *Fish* zresztą nie robi) do filologicznej edukacji, jakoby zbyticznej, skoro „prawda” tekstu jest przez nas arbitralnie wnoszona, a nie skrupulatnie wynoszona dzięki nabytym – żmudnym wysiłkiem – profesjonalnym sprawnościom i kompetencjom. Całkiem przeciwnie – sądzę, że tylko profesjonalna wiedza może ustrzec nas w tej sytuacji przed pokusami zarówno apodyktycznego doktrynerstwa, jak i anarchistycznego żywiołu. Myślę jednak, że dopiero dzięki przywołaniu tych prze-

Wstęp

ciwstawnych poglądów na naturę artystycznego poznania – z jednej strony przekonania, że sztuka nas zachwyca, ponieważ jest piękna; z drugiej zaś uznawania, że jest piękna, ponieważ oswładnęło nami stadne zachwycenie (że tak się wyrażę stylem Gombrowicza) – dostrzegalne się stają zarówno specyficzne rysy kulturowego statusu dzieła sztuki, jak i nieprzerwanie oddziałujące kulturowe uwarunkowania jego poznawania.

3.

Przechodzę teraz do następnego rodzaju przedmiotu i literackiego poznania: tzn. do sprawy statusu przedmiotu jako obiektu literackiego opisu czy przedstawiania oraz do charakterystyki literatury jako specyficznego narzędzia czy medium poznania. Pomijając ogromnie bogatą historię związków literatury z rzeczywistością, odwołam się tylko do dwóch (ale reprezentatywnych) przykładów i do jednej – ale bardzo znamiennej – literackiej polemiki. Oto fragment sławnego Studium dwóch gruszek Wallace’a Stevensa, w którym poeta relacjonuje swe próby opisanie przedmiotu i przy okazji wypowiada się na temat możliwości i ograniczeń literatury:

1.
Opusculum paedagogicum
Gruszki nie są skrzypcami,
Aktami na płótnie, ani butelkami.
Są niepodobne do niczego.

2.
Są to formy żółte,
Złożone z linii krzywych
Zaokrąglających się u podstawy.
Mają w sobie trochę czerwieni.

[.....]

6.
Cienie gruszek
To kleksy na zielonym suknie.
Gruszek nie można widzieć,
Jak chce obserwator.

Na pozór prosty wiersz Stevensa obróśł nie bez powodu ogromną ilością komentarzy; jest bowiem bardzo złożony i bogaty – w literackie, estetyczne i filozoficzne konsekwencje. Tu powiem jedynie, że to nie tylko opis gruszek, to także ekfraz (czyli studium opisowe dzieła plastycznego – i to gatunku bardzo specjalnego, bo martwej natury). Wiersz łączy też w sobie zadania filozoficzne – dokonania fenomenologicznej analizy, która, zawieszając stereotypowe nastawienia i potoczną wiedzę o świecie, próbuje odśłonić istotę „gruszkowości” oraz zadania manifestu literackiego, wzorcowo realizującego cele, jakie przed sobą stawiała nowoczesna poezja: zbudowania

opisu maksymalnie uniezwykłego, który, zrywając z percepcyjną rutyną (widzenia tego, co wcześniej poznaliśmy, i o czym z góry wiemy, że powinniśmy zobaczyć), stara się ukazać nam znany przedmiot, jak gdyby był widziany po raz pierwszy i to z zachowaniem dynamiki procesualnego charakteru samego poznania. Konkluzja wiersza jest uznaniem porażki tego przedsięwzięcia: nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty gruszkowatości. Skazani jesteśmy na „fikcje” (pisał o tym Stevens wielokrotnie w swych esejach). Pomiędzy owymi fikcjami miejsce specjalne, uprzywilejowane, zajmuje poezja, która, nie docierając do istoty rzeczy, przynajmniej wyposaża świat życia w „najwyższe fikcje”, bez których nie możemy go pojąć.

Przytoczyłem wiersz Stevensa w przekładzie Miłosza (choć są inne tłumaczenia) nieprzypadkowo. Miłosz bowiem jest autorem ważnej polemiki – i artystycznej, i dyskursywnej – przy okazji której formułował własną wizję zadań literatury wobec rzeczywistości. Jakkolwiek wiele poetyckich dążeń i myśli Stevensa mogłoby się wydawać bliskich polskiemu poecie, Miłosz nie tai niechęci wobec swego starszego amerykańskiego kolegi. Widzi w nim bowiem ucieleśnienie dążenia do odwrócenia się od świata, traktowania opisu jego elementów wyłącznie jako pretekstu dla własnej subiektywnej wizji, apologii autonomii literatury. W długim komentarzu zawartym w Życiu na wyspach (a wcześniej i w krótkiej nocy w Wypisach z ksiąg użytecznych) Miłosz omawia szczegółowo rozmaite techniki i wysiłki włożone w opisanie gruszek jak gdyby widzianych po raz pierwszy (czy też może opisywanych komuś, kto nigdy ich nie widział), konkludując (nie bez pewnej satysfakcji), że sposoby, którymi posłużył się Stevens nie są wystarczające, żeby uchwycić istotę gruszkowatości. Jak można sądzić, niechęć budzić mogło nie tyle niepowodzenie wysiłku poetyckiego przedstawienia, co raczej dochodząca do głosu w tej poezji, sceptyczna rezygnacja z jaką Stevens „odsądzał” (jeśli można się tak wyrazić) poezję od rzeczywistości, odmawiając jej wszelkich mimetycznych zdolności. Wistocie, nic odleglejszego od postawy Miłosza niż owa niewiara w rzeczywistość i grzech zaniechania wysiłku jej ukazywania. Widać to dobrze w polemice artystycznej, która miała miejsce znacznie wcześniej niż wspomniana polemika dyskursywna (bo przed półwieczem), i to w ważnym poemacie Po ziemi naszej, gdzie – w słusznie sławnym fragmencie – czytamy:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
Krażyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
A kiedy już-już piłem z niego słodycz oddalało się.
Więc ja do cukrówki – wtedy kąt ogrodu,
Złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
Krzak dereniu i szelest przeminionych ludzi.
Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
Za tym, nie innym, płotem, ruczaj, okolica.
Więc ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.
Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.
I tak już będę żyć, zaczarowany.

Miłosz brawurowo odwraca tu punkt widzenia – z fikcji „niewinnego oka” (biorącego w nawias wcześniejszą wiedzę) i opisującego niejako od początku niezna-

Wstęp

ny sobie przedmiot – na fikcję „niehumanistycznego” obserwatora w ogrodzie rzeczywistości, któremu poznanie istoty rodzajowej przedmiotu nieodwracalnie przestanią obrazy konkretnych egzemplarzy rozmaitych gatunków w konkretnej czasoprzestrzeni („bery”, „cukrówki”, „sapieżanki”, „Za tym, nie innym płotem, ruczaj, okolica”). Pozwalają się one uchwycić w swej historycznej konkretności dzięki ludzkiej pamięci, wiedzy i wyobraźni, a przede wszystkim dzięki językowi, który najwierniej przechowuje kulturową istotę rzeczy i ludzi. Toteż w tym przypadku niepowodzenie przedsięwzięcia („Na nic. Między mną a gruszką ekwipaże, kraje”), nie tyle skłania do rezygnacji, co do zakwestionowania takich poszukiwań. Nie ma gruszki samej w sobie, zdaje się mówić Miłosz, nikt nigdy nie widział gruszki w ogóle – więc i stawianie przed literaturą zadania uchwycenia takiego nieistniejącego przedmiotu to skazywanie jej na pogoń za chimera, to redukcjonowanie jej do roli owej „najwyższej fikcji”. Można powiedzieć, że widziana w tej perspektywie polemika Miłosza ze Stevensem obrazuje przy okazji zasadniczy spór między dwiema najważniejszymi orientacjami nowoczesnej literatury: tej, która poszukując esencji (istoty przedmiotu czy rzeczywistości), kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie; oraz tej, która dążąc do uchwycenia „całej” rzeczywistości, kończy na pielęgnowaniu i pieczołowitym utrwalaniu wszelkich (nawet najblahszych) przejawów „wielowarstwowych konkretów” (to określenie Miłosza), z których składa się ludzkie doświadczenie rzeczywistości.

4.

Pora na krótkie podsumowanie tych kilku uwag o kulturowej naturze przedmiotów literackiego poznania – tzn. tego, którym jest dzieło jako przedmiot literaturoznawczej interpretacji, oraz tego, którym jest przedmiot konstruowany i zinterpretowany w dziele literackim. Po pierwsze, trzeba jak sądzę, przystać na to, czego dowiedzieliśmy się od Klina-Kaliszewskiego: w przypadku dzieła sztuki nie jesteśmy w stanie skutecznie oddzielić formalnych cech jego języka od rozległych i zróżnicowanych sensów kulturowych, które w równym stopniu określają jego naturę. Po drugie, trzeba też wyciągnąć wnioski z nauki Bergsona (i jego wielu następców): kulturowe uwarunkowania poznania sprawiają, że nie potrafimy skutecznie oddzielić treści doświadczenia od warunków przejawiania się jej w tym doświadczeniu (czyli tego, co poznajemy, od sposobu, okoliczności czy medium, które poznaniu owej rzeczy służy). To bowiem, co myśl (zwłaszcza nowoczesna) odkrywa, od razu nią się staje; co da się w języku wypowiedzieć, jest trwale przez język współkonstituowane. Wypada także – po trzecie – zgodzić się na przynajmniej jedną z konsekwencji tezy Stanleya Fisha: również w przypadku literaturoznawczej interpretacji nie potrafimy wyraźnie oddzielić cech sposobu poznania (języka opisu) od cech przedmiotu (rezultatu); nie umiemy ostatecznie rozstrzygnąć, czy to, co opisujemy, jest odkrywane w tekstach, czy też jest efektem zastosowanych konwencji analitycznych.

Należy ponadto wyciągnąć również wnioski z lekcji, którą daje nam sama literatura. Po czwarte zatem, przynajmniej w swej nowoczesnej poetyckiej odmianie (i to obu wspomnianych wyżej orientacji) literatura mówi o przedmiocie tego rodzaju, którego nie powinniśmy utożsamiać z przedmiotem fizycznym (bez względu na zwoadni-

Kulturowa natura Kilka uwag ...

cze czasem podobieństwa): jest to bowiem albo filozoficzny konstrukt „przedmiotu samego w sobie”, albo literacko-kulturowy konstrukt przedmiotu jako „wielowarstwowego konkrety”; wielowarstwowego, bo wpisanego w ludzką historię i kulturę, przez człowieka przeżytego i doświadczanego, przenikniętego więc znaczeniami, wartościami, które stanowią o jego kulturowej naturze. Nie trzeba chyba na koniec dodawać, że – po piąte – artystyczna forma służy tu nie tylko jako zwykle narzędzie czy medium tego „literackiego poznania”, lecz również jako istotny składnik „przedmiotowości” owego przedmiotu, który wszak dopiero za sprawą literackiej prezentacji uzyskuje swą istotną postać, tożsamość i sens.

Rozpocząłem od przywołania rozpowszechnionego intuicyjnego poglądu o nie-uwarunkowanych kulturowo autonomicznych własnościach dzieła sztuki, doszedłem zaś do uznania kultury nie tylko za ważny kontekst, ale i konieczny, ontologiczny składnik samego dzieła sztuki. Tłumaczy to, mam nadzieję, choć w pewnej mierze, dlaczego rozumienie tekstu literackiego nie może się obyć bez wysiłku zdobywania szerszej wiedzy o kulturze. A z drugiej strony pozwala może też zrozumieć zawrotną niekiedy karierę, jaką w innych naukach humanistycznych zrobiły literaturoznawcze metody czy kategorie – stworzone i wydoskonalone, jak wiadomo, pierwotnie dla analizy dyskursu literackiego; tego, z pewnością, najbardziej wyrafinowanego z dyskursów pojawiających się w kulturze. Można powiedzieć, że widać to wyraźnie właśnie dziś, kiedy kultura w literaturze i literatura w kulturze „przeglądają się w sobie”, odnajdując w tych obrazach swe długo zapomniane, marginalizowane czy nawet tłumione cząstki swych rzeczywistych własności, a także cząstki prawdy o własnej – odpowiednio: tekstowej i kulturowej – naturze.

Rzecz chyba w tym, że wzajemne związanie literackiego przedmiotu i sposobu jego poznania (warunków i treści, języka i rzeczy) nie jest tylko „literacką” ulomnością czy specyfiką; w tym samym stopniu charakteryzuje przecież szczególność przedmiotu i sposobu poznania rzeczywistości kulturowej. Skoro bowiem cechy kultury są nie tylko dostępne, ale i determinowane przez cechy dyskursu, to czyż sam ów dyskurs nie staje się jej nośnikiem w podwójnym znaczeniu: i medium, i podstawy? A czyż kultura nie jest tym tworzącym się nieprzerwanie społecznym obrazem rzeczywistości (i w tym sensie „tekstem” pewnego rodzaju), który przez ludzi od wewnątrz w niej uczestniczących postrzegany jest jako świat, a nie obraz? I wreszcie, czyż ktokolwiek z działających na tym polu może sądzić, że osiągnął (lub zdobędzie) pozycję neutralnego i niezaangażowanego obserwatora, a nie uczestnika; to znaczy, że uda mu się wykroczyć poza kulturę, by móc rozpatrywać ją z zewnątrz (z jakiejś pozakulturowej, więc „nieludzkiej”, perspektywy)?

Toteż starwkę współczesnych sporów o pozycję literatury oraz status dyskursu literaturoznawczego określają dziś, jak sądzę, przede wszystkim te dwa wzajemnie związane, narastające czy pogłębiające się, procesy: literaturo-morficzności (czy tekstualizacji) rzeczywistości kulturowej oraz re-kulturyzacji literatury, czyniącej z niej na powrót jedną z praktyk dyskursywnej rzeczywistości kulturowej – doniosłą ze względu na podobieństwo, partycypację, a nawet poznawczą rywalizację z innymi praktykami, a nie unikatowość, odrębność czy przeciwstawność wobec reszty dyskur-

Wstęp

sów kulturowych. Wypada zatem zgodzić się, że literackie i pozaliterackie obrazy świata kształtują symboliczne uniwersum, dyskursywne terytorium kultury, do którego i my należymy – współtworząc je, podlegając mu i próbując je zrozumieć. Teoria zaś – niezależnie od skromności i ostrożności, czy przeciwnie: holistycznego zuchwalstwa stawianych sobie zadań – ma nie tylko wystarczające uprawnienia i kompetencje, by badać (we własnych kategoriach) wszystkie praktyki dyskursywne współtworzące owo terytorium, ale też obowiązek, by nie zatrzymywać się w swych dociekaniach na (iluzorycznej) granicy specyfiki literatury i iść dalej, ku kulturowym procesom i związkom, które jej status określają.

Tę optymistyczną prognozę wyprowadzoną z rozumienia współczesnej sytuacji teorii uzupełnić wypada mniej pocieszającą obserwacją. Czyż wrzawa metodologicznych sporów (faktycznie cichnąca stopniowo, a coraz częściej jedynie rutynowo ożywiana) nie przesłania jedynie niewypowiedzanego dramatyzmu sytuacji teoretycznego dyskursu, skazanego na manifestowanie samozadowolenia z powodu nie ograniczonego niczym zasięgu jego poszukiwań – przy braku jakichkolwiek zgodnie uznawanych atrybutów jego odrębności i tożsamości? Odgrodzić się zatem (i zgodzić na marginalizację), czy raczej dążyć do zyskania na społecznym znaczeniu (za cenę roztopienia się w badaniach kulturowych)? I czy na pewno stoi przed nami ta właśnie alternatywa? A może lepiej schronić się we własnej naukowej (sub-subdyscyplinowej) niszy i próbować przeczekać teoretyczne zawieruchy w nadziei, że solidny warsztat filologa zawsze się obroni? Teoria we współczesnym znaczeniu ma wszak niecałe sto (jeśli nie kilkadziesiąt) lat; może więc trzeba pogodzić się z możliwością jej zaniknięcia w nowo powstającym polu humanistycznej wiedzy... Wśród wielu spornych problemów teoretycznych, ten dotyczący racji bytu naszej profesji – miejsca literatury i statusu literaturoznawstwa – jest dziś z pewnością problemem bezspornym.

Ryszard NYCZ