

Guido Guglielmi

Estetyka, krytyka i poetyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/3, 293-306

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GUIDO GUGLIELMI

ESTETYKA, KRYTYKA I POETYKA

Teorię przedmiotów estetycznych pojmowanych jako przedmioty polityczne znajdujemy już u Platona. W *Jonie* są to raczej przedmioty nieograniczone i niejednoznaczne. Zgodnie z przedstawioną tam tezą utworów poetyckich nie można sprowadzić do jakiejś wspólnej racji czy pojęcia; nie jest im przypisane znaczenie ani dający się rozumowo uzasadnić cel, a intelekt nie ma nad nimi żadnej władzy. O ile więc inne sztuki deklarują swą treść lub przedmiot, sztuka Jona nie może zdaniem Platona uczynić tego samego:

dopóki bo ten nabytek [intelekt] dzierży, żaden człowiek nie jest zdolnym tworzyć i wieścić. Jako więc nie podług sztuki tworzący, [poeci] wiele wynurzają pięknych rzeczy o przedmiotach, jako ty o Homerze, wszakże przez Boski współudział jedno zdolen jest każdy czynić nadobnie to, do czego go Muza porywa¹.

Przedmioty poetyckie są zatem nieobliczalne (irracjonalne); gdy mówimy o jednym z nich, nie znaczy to wcale, że mówimy także o innym. Toteż osoba, która lepiej niż ktokolwiek potrafi mówić o Homerze, nie umie robić tego samego w odniesieniu do innych poetów. W konsekwencji nie istnieje żadna poetyka ogólna; poezja tworzy przedmioty, które nie wpisują się w system przedmiotów danych, i przekształca rzeczy, o których mówi, w rzeczy nieznanie nauce. W tak małym stopniu jest

[Guido Guglielmi, urodzony w Rimini w 1930 r., profesor literatury włoskiej na uniwersytecie w Bolonii. Współpracuje z czasopismami, m.in. „Lingua e stile”, „Il Verri”, „Paragone”, „Il menabo”; wraz z Elio Pagliaranim opublikował *Manuale di poesia sperimentale* (Milano 1966). Najważniejsze publikacje: *Letteratura come sistema e come funzione* (1967), *Ironia e negazione* (1974), *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica* (1976), *L'udienza del poeta: saggi su Palazzeschi e il futurismo* (1979), *Il romanzo e le categorie del tempo* („Francofonia” 1983, nr 5), rozdział *L'ironia* w 6. tomie (*Questioni*) *Letteratura italiana* (red. A. Asor Rosa, 1986).

Przekład według: G. Guglielmi, *Estetica, critica e poetica*. „Lingua e stile” 1977, nr 1, s. 147—159.]

¹ Platon, *Jon*. W: *Dzieła Platona*. Przekładał A. Bronikowski. T. 1. Poznań 1858, s. 280.

ona jednak czystą odmiennością, czy mś i n n y m pozbawionym powiązań, że w trzeciej księdze *Państwa* Platon uznał za konieczne skazać ją na banicję:

A takiego męża, zdaje się, który by z wielkiej mądrości potrafił się mienić w oczach i naśladować wszystko, co możliwe, gdyby nam do miasta przyszedł sam i chciałby się u nas produkować, przyjęlibyśmy z wielkim szacunkiem jako istotę godną czci i podziwu i sympatyczną, ale byśmy powiedzieli, że u nas w mieście takich nie ma i nie trzeba, żeby się tacy między nami zamnażali, więc odesłalibyśmy takiego do innego miasta, wylawszy mu perfumy na głowę i uwieńczywszy go przepaską wełnianą, a sami byśmy się zadowolili mniej świetnym i mniej przyjemnym poetą i opowiadaczem mitów, mając pożytek na oku. On by nam naśladował powiedzenia przyzwoite i w mówieniu trzymałby się tych wzorów, któreśmy ustalili prawem, kiedyśmy się wzięli do wychowywania żołnierzy².

Naśladowanie „powiedzeń przyzwoitych” odpowiada ideałowi owej kalokagatii, która pragnie sflumować wszystko to, co nie jest zgodne z normą społeczną. To, co jest „przyjemne” lub wzruszające, zostaje natychmiast potępione jako zagrażające słusznemu porządkowi miasta. Zauważmy także (śledząc tezy Panofskiego), że w drugiej księdze *Praw* Platon opowiada się za obiektywizmem sztuki egipskiej, sztuki, która nie wymaga wizualnego, „naturalnego” doświadczenia przedmiotu i rozstrzyga się całkowicie w czystej gramatyce konstrukcji; jednocześnie zaś potępia naturalizm grecki, który, przeciwnie, potrzebuje organicznej teorii proporcji, wzajemnej kontroli i współdziałania myśli i oka, stosunku równowagi między „rzeczą” a tym, co stanowi *aspectus*, punkt widzenia artysty lub obserwatora³. Nieumiarkowanie Jona jest więc nie mniej polityczne niż podporządkowanie się poety lub opowiadacza mitów prawom państwa. Władca form, którego — z żalem i głębokim zrozumieniem spraw sztuki — Platon wypędza z miasta, uosabia zachowanie polityczne diametralnie różne od zachowania poety przyjętego w poczet obywateli. Można by zatem posłużyć się mitem o Jonie, chcąc wskazać zachowanie krytyczne, „niespójne” w stosunku do państwa, stwarzające wymagania, które zakłóciłyby jego regularne funkcjonowanie. Podobnie naszkicowana przez Platona postać poety heteronomicznego mogłaby stanowić model kondycji „spójności” i integracji w ramach porządku kultury.

² Platon, *Państwo*. W: *Państwo z dodatkiem siedmiu ksiąg „Praw”*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. T. 1. Warszawa 1958, s. 154.

³ E. Panofsky: *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 14 (1921); przedruk angielski w: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City New York 1955; *Storia della teoria delle proporzioni*. W zbiorze: *Il significato nelle arti visive*. Einaudi, Torino 1962, s. 61—62; *Idea*. La nuova Italia, Firenze 1952, s. 3—7.

Autonomia odpowiadałaby więc odmowie integracji z kulturą ustanowioną. Zatem fakt, że nowoczesna poezja odczuwała przemożną potrzebę potwierdzenia i utrwalania swej autonomii, że dążyła do niej z bezkompromisowością Mallarmégo, stanowiłby jeszcze jeden przejaw jej niespójnego charakteru. Przyjrzyjmy się deklaracji poetyki sformułowanej przez Mallarmégo w związku z projektowanym przezeń dziełem, czyli *Księgą* (*Le Livre*) — tym, co nazywa on także występką. Możemy ją znaleźć w *Autobiographie*:

*Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir*⁴.

[Oto, drogi przyjacielu, wyznaję i obnażam przed tobą swój występki, który tysiąc razy odepchnąłem, z duszą rozdartą lub znużoną; ale to panuje nade mną, i może uda mi się — nie mówię, napisać to dzieło w całości (trzeba by być nie wiem kim, żeby to zrobić!), ale przynajmniej pokazać jeden jego ukończony fragment, sprawić, by z tego jednego miejsca promieniowała wspaiała autentyczność, wskazując całą resztę, dla której nie starczy jednego życia. Udowodnić, poprzez te zrealizowane kawałki, że moja księga istnieje i że poznałem to, czego nie będę mógł spełnić].

Wiemy jednak, że wyrwanie się przypadkowości, żeby skonstruować poemat jako byt (księgę-świat), i przewidzenie niemożliwości przywrócenia symetrii *deux à deux*, antynomii, *abrupt*, a więc niemożliwości rzeczywistego zrekompensowania „*le défaut des langues* [braków języka]”, było sprzecznością, która daje życie dziełu zbudowanemu z eksperymentów, wariacji i fragmentów, rządzonemu w całości przez podwójne prawo koncentracji i dyspersji. Idea księgi była warunkiem stworzenia nie księgi, lecz antyksięgi, pełnej stanów braku równowagi i subtelnych niedokonań. Projekt całkowitego wyzwolenia się od okoliczności rozwiązał się paradoksalnie w kompromisie z okolicznościami. Można by też powiedzieć, że przypadkowość (heteronomia) była bardziej podstawą historyczną niż wadą „*fragment d'exécuté* [fragmentu ukończonego]”, jeśli uwzględnimy, obok wyraźnego oskarżenia posługiwania się poezją w celach metafizycznych, co zawarte jest już w tekście o znaczącym tytule *Crise de vers*:

*Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu*⁵,

[Ten zakaz sroży się w przyrodzie z całą jasnością (natrafia się na niego z uśmiechem), że rozum nie wystarcza, aby się uważać za Boga],

⁴ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. La Pléiade, s. 663.

⁵ *Ibidem*, s. 364.

a także umieszczone w zakończeniu *Les mots anglais* zdecydowane rozstrzygnięcie sprawy na korzyść wielkości punktów widzenia lub szeregu operacji:

*Le point de vue où l'on se place, tout en dépend; or, il est multiple et c'est même une succession de points de vue, se reliant entre eux, qui peut, seule, vous faire une conviction à cet égard*⁶.

[Wszystko zależy od przyjętego punktu widzenia, który jest wieloraki i może być nawet całym ciągiem punktów widzenia, łączących się ze sobą; tylko on może was o tym przekonać.]

Mallarmé jest więc decydującym dowodem na to, że właśnie wtedy, gdy jakiś szereg pragnie być w większym stopniu zamknięty i autoteliczny, okazuje się on skoordynowany z innymi szeregami i otwiera się na zewnątrz. Mallarmé nie ucieka od historii; przyjmuje do wiadomości stan literatury i społeczeństwa w epoce kapitalistycznej i znajduje własny sposób, by się w historii umiejscowić: dlatego odrzucenie treści pedagogiczno-humanitarnych tłumaczy się, na gruncie praktyki literackiej, urzeczywistnieniem tej negacji, realizacją znaczącej nieobecności społeczeństwa, czyli oderwaniem sztuki od pierwiastka społecznego. Jego autonomia realizuje politykę wykluczenia „*réel* [tego, co rzeczywiste]” czy też prozy pozytywistycznej, tak jak heteronomia takiego np. Victora Hugo realizowała politykę włączenia tego, co — teoretyzując na temat groteski — nazywał on „*le laid* [brzydkim]” (por. nie tak odległe pojęcie brzydoty u De Sanctisa). Stosunek pierwszego z nich do rzeczywistości jest negatywny, drugiego — pozytywny.

Innymi słowy klasa przedmiotów poetyckich i ich jakości zawiera się w klasie przedmiotów społecznych.

Tendencja twórczości w aspekcie politycznym może być odpowiednia tylko wtedy, jeśli jest odpowiednia również w aspekcie literackim. Znaczy to, że politycznie słuszna tendencja zawiera w sobie tendencję literacką⁷.

A poeta jest politycznie podejrzany o tyle, o ile jego stanowisko twórcze, techniki i środki produkcji społecznej reprezentowane przez jego dzieło, krótko mówiąc, jego tendencja literacka, określają adresata lub publiczność jako odmienną, nie dającą się uporządkować, „irracjonalną”. Idea czystej autonomii estetyki, hipostaza zwierciadła, które swą niezmiennością zaświadczyłoby prawdę własną i/lub świata jest — wprost przeciwnie — społecznie wyprodukowaną iluzją: nie jest, w dosłownym rozumieniu, przedstawieniem świata na opak (bylibyśmy jeszcze w granicach mitu odzwierciedlania, przeciwstawiania obrazu „prawdziwego” i obrazu „fałszywego”), ale złudzeniem praktycznym, ukrywającym przed

⁶ *Ibidem*, s. 1047.

⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Przełożył J. Sikorski. W antologii: *Twórca jako wytwórca*. Wyboru dokonał H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przełożyli z niemieckiego H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 47—48.

sobą to, czego ukrycie leży w jego interesie. Metafizyka lustra czyni tajnymi właśnie powiązania społeczne praktyki estetycznej i myli własne działanie z „prawdą” sztuki, dzieło z mitem dzieła, służąc celom konserwatywnym. Zdaniem Benjamina w obliczu takiej reifikacji zjawiska estetycznego narzuca się konieczność jego rekwalfikacji jako praktyki (politycznej). I rzeczywiście, zdemaskowawszy wszelki esencjalizm, marksistowska teoria sztuki może uznać za swą podstawę wyłącznie aparat produkcyjny (techniki i języki), kontekst komunikacyjny, i ich dialektyczny stosunek. Tylko to może stanowić punkt wyjścia i dyskursu. Lustro — żeby pozostać przy tej metaforze — nie mogą dłużej być kategoriami. Należy je stworzyć (Brecht zauważa, że można stworzyć krzywe zwierciadła); a tym, co określa dzieło w jego konkretnej, urzeczywistnionej postaci, jest jego pozycja w całości społecznej, a nie jakaś domniemana prawda — kategoria albo właściwość — estetyczna.

Nawiązując do Platona, idziemy za wskazówką zawartą w dopiero co wznowionej książce Luciana Anceschi, napisanej w odległych latach trzydziestych, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*⁸, według której dążenie do realności (linia Wordsworth—Hugo) oraz jej odrzucenie (linia Poe—Mallarmé) stanowiły dwa bieguny działalności estetycznej i pozwalały sformułować prawo jej rozwoju, czyli owej historyczności, którą estetyki esencjalistyczne i neoidealistyczne musiały z konieczności zdeprecjonować. Anceschi zwracał uwagę, co do zmiennego i antytetycznego charakteru pojęcia sztuki, że pojawiło się ono wyraźnie w takiej postaci już w estetyce platońskiej, która, istotnie,

o ile z jednej strony twierdzi, że sztuka znalazła zasadę swej wolności, definiując samą siebie zgodnie z pewną szczególną strukturą wymykającą się racjonalnym ocenom (*Jon* itd.), z drugiej strony głosi konieczność funkcjonalności pedagogicznej i politycznej samej sztuki (*Państwo*), i oba te ideały trwają nadal właśnie jako efekt odmiennych punktów widzenia, charakteryzujących nasze podejście do kultury⁹.

Z jego wywodu jasno wynikało, że biegunowość ta nie może być rozumiana wyłącznie jako polaryzacja historyczna dzieł, prawo alternacji, przechodzenie np. od Wordswortha do Coleridge'a i do Poego czy też od Hugo do Baudelaire'a i do Mallarmégo, chociażby było zgodne ze złożoną, delikatną i niejednoznaczną tkanką powiązań historycznych. Należało uważać biegunowość za element konstytutywny dzieła. Dążenie do niezależności artystycznej np. w epoce aleksandryjskiej albo w epoce estetyzmu i symbolizmu angielskiego nie było gestem teoretycznym ani zdobywaniem „autonomii”, ale reakcją na nieaktualne formy artystyczne. Istotnie Anceschi podkreślał, że tylko „jako reakcja na zdevaluowanie się charakterystycznych treści wyczerpanego świata kultu-

⁸ L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Garzanti, Milano 1976.

⁹ *Ibidem*, s. 225.

ralnego i artystycznego, jakim był świat schyłkowej kultury greckiej” i — podobnie — tylko przeciwko „utilitaryzmowi, moralizmowi angikańskiemu i purytańskiemu, Carlylizmowi estetycznemu epoki »wiktoriańskiej«” miały sens i dadzą się zrozumieć zarówno starożytny aleksandryzizm, jak i nowoczesny estetyzm i symbolizm. Tak więc autonomia zbiegała się z heteronomią, a historyzm powracał w pełni praw do dziedziny artystycznej, z której uprzednio wykluczył go croceanizm. Działalność estetyczna nie przedstawiała się zatem w postaci rezultatu pewnej formy umysłowości i nie nabierała sztywności cechy metafizycznej, lecz mogła ukazać się jako ruch form, czyli działalność historyczna, uwarunkowana przez zdeterminowany horyzont wyborów, o naturze pragmatycznej, a więc — z zasady — zawsze również heteronomicznej. Przedmiot estetyczny ukazywał się jako autonomiczny, ponieważ nie dawał się zdominować działalności wyższego stopnia — uprawnionej do mówienia o nim prawdy — a równocześnie także heteronomiczny, ponieważ nie do pomyślenia poza podwójnym związkim, wewnątrz — z mnogością poetyk i technik, i na zewnątrz — z mnogością stratyfikacji ideologicznych i kulturowych. Związek autonomia—heteronomia jako zasada rozwoju sztuk nakazywał, by żaden z dwu biegunów nie był identyczny z samym sobą. Tak że kiedy po przeszło dwudziestu latach, we wstępie do drugiego wydania swej książki, Anceschi bardziej zdecydowanie poruszył ten sam problem

(prawo autonomii—heteronomii sztuki nie rości sobie, rzecz jasna, pretensji, by wyrażać napięcie biegunowe dążące do przypisania wartości absolutnej członom relacji; co najwyżej pragnie wyrażać — i niechaj uwaga na temat poezji czystej, jej nieredukowalności do stanu absolutnej autonomii posłuży za przykład — kondycję stałej integracji obu członów w aspekcie nie tylko ich wzajemnego, nieustannego warunkowania się, lecz także nieredukowalności żadnego z nich do czystej identyczności z samym sobą),

potwierdził raz jeszcze jego pierwotne ujęcie: niejednoznaczne, antyontologiczne i dialektyczne.

Upadek ontologicznej koncepcji sztuki, przenosząc dyskurs na płaszczyznę historycznych zachowań zjawisk estetycznych, z drugiej strony musiał uczynić ponownie aktualnym problem poetyk. W estetyce Crocego lub inspirowanej przez Crocego pojęcie poetyki zostało z konieczności zdyskredytowane. Tym, co ją interesuje, jest „rzecz” estetyczna, „ekspresja”. Poetyki mogą co najwyżej odpowiadać za to, co w poezji daje się ująć historycznie, a więc za te jej aspekty, które nie są niezbędne — nie mogą natomiast mieć mocy stanowiącej. Techniki materializują poezję, ale jej nie dotyczą. *Philosophus additus artifici*: taką definicję krytyka podaje Croce. Krytyk rozpoznaje przedmiot artystyczny, wyodrębnia go, posługując się środkami, jakich dostarcza mu teoria albo system. Estetyka jest najwyższą instancją wypowiadającą prawdę o dzie-

le. Anceschi wysuwa zastrzeżenie¹⁰, że w estetykach filozoficznych (spekulatywnych) pojęcie sztuki stanowi ilustrację filozofii, która je definiuje, zostaje mu przyznane miejsce w uporządkowanej hierarchii kultury i jest ono w znikomym stopniu produktywnie, jeśli chodzi o fenomenologię historyczną sztuki. Jest ono funkcjonalne w ramach systemu. Konkretna poetyka, ta, która najlepiej odpowiada krzywiźnie kulturalnej systemu, znajduje usankcjonowanie teoretyczne w estetyce. W neoidealizmie poetyka idealizująca (romantyczna), która dewaluuje wszelkie elementy techniczno-formalne, intelektualne i instytucjonalne poezji na korzyść idealnych warunków produkcji poetyckiej, staje się prawem postępowania artystycznego. Wywyższona, zmienia jednak funkcję: traci funkcję produkowania dzieł, a nabiera wartości „systemowej”. Utożsamia się z definicją esencji, zaczyna pełnić zadanie wyznaczania linii rozpoznawczych i stawiania zakazów. Anceschi (idąc drogą wielkiego — i niemal jedyne go we Włoszech — otwarcia kulturowego, jakim była metoda Banfięgo) dokonuje oczywiście operacji odwrotnej. Jako krytyk walczący posługuje się filozofią, by usprawiedliwić krytykę walczącą, nie zaś po to, by ją „przewycięzać” (oto termin, który — przynajmniej w swym znaczeniu idealistycznym — nie wchodzi do jego słownika pojęć). Tworzy metakrytykę i metapoetykę, które dbają nade wszystko o to, aby nie zagubić własnego przedmiotu w czymś innym. Poetyka i krytyka nie ulegają subsumpcji w pojęciu: przedmiot opiera się siłą swej heterogeniczności metafizycznym zakusom rozumu. Żadna z instancji, nawet najbardziej pojemna (a do takich należy estetyka), nie mieści w sobie innej w charakterze własnego momentu przewycięzonego; mamy natomiast do czynienia z wielością dyskursów, funkcji, członów kulturowych, z których żaden nie może zastąpić innego ani rościć praw do wywierania nań wpływu. Istnieje całość, która jest zreifikowaną poetyką; poetyka stawia sobie pytanie, „czym jest sztuka”; istnieje też całość, która nieprzerwanie uczy się od zjawisk i odwołuje się do nich. Tę nieskończoną całość Anceschi nazywa systematycznością, która ustanawia warunki formalne, a zarazem także warunki historyczne własnego działania. Nie są w tym miejscu możliwe syntezy, które wyniosłyby do rangi prawdy cząstkowe perspektywy poetyki i krytyki, ale syntezy, które pozostają w ciągłym ruchu odnawiania się i które pozwalają, by niepokoiła je obecność poetyki i krytyki. Estetyka obciąża się mobilnością i dialektycznością zjawisk i jest to sposób, by ustanowić cały zbiór korelacji; powołanie otwartej s y s t e m a t y c z n o ś c i oznacza właśnie zbudowanie całości nieskończonej, powiązanie rozmaitych poetyk, które są czynne w określonej sytuacji historycznej, lub takich, które przenikają

¹⁰ Por. L. Anceschi, *Delle poetiche*. W: *Progetto di una sistematica dell'arte*. Mursia, Milano 1962, s. 49 n.

w sposób nieciągly całą tradycję; nie po to, aby dostrzegać w nich manifestację rozumu — pojęcia esencjalistycznego — nić, która łączyłaby zjawisko ze zjawiskiem, lecz po to, żeby wykazać cząstkowość każdej pojedynczej poetyki, pragmatyczność każdej sytuacji historycznej, a także historyczny charakter własnej pozycji. Przeczytajmy *Considerazioni sulla „Prima introduzione” alla „Critica del giudizio” di Kant* Anceschiego, w tym miejscu, gdzie autor pisze w konkluzji:

Tak więc zdolność sądenia pozwala organizować wielość ciągle odmienną, przypadkową i niestałą, w jedność, która również jest zawsze przypadkowa i która w swojej nieograniczonosci ukazuje się wyłącznie jako pewien cel¹¹.

Anceschiego Kant odmetafizyczniony, Kant studiowany w trudnym momencie kryzysu jego skłonności systematycznych i równocześnie największego otwarcia, mieści w sobie energiczną afirmację przedmiotów świata, sposobów ich wytwarzania, ich specyficzności, a zarazem zasadę ich hipotetycznej korelacji, która potrafiłaby je badać, ujawniając ich specyficzny charakter. Przypadkowa jedność zjawisk (praw empirycznych) jest rodzajem hermeneutyki krytycznej, która zrezygnowała z roszczeń do jakiejś ich prawdy i postawiła sobie zadanie jak gdyby utrzymania — w formach historycznie niestałych — ich pola dyspersji. Dla Anceschiego estetyka jest właśnie pewną przypadkową jednością, która się bezustannie odnawia, teorią sztuki pobudzaną przez zjawiska estetyczne do ciągłego przeformułowywania się. Rzecz w tym, by uwzględnić wielość praktyk artystycznych, wyborów poetyk lub ustanowionych norm, zaświadczonych historycznie, osłaniając i chroniąc wszelką praktykę artystyczną przed skłonnością do przekształcania własnej działalności w definicję antologiczną (tak właśnie czynią estetyki spekulatywne, idealistyczne i nieidealistyczne) i tworząc rodzinę przedmiotów, które nie są już rozpatrywane w pozycji bezwzględnej. W końcu nie istnieje jeden zbiorowy sens, unifikujący i upraszczający; doświadczenie estetyczne nie przybiera sztywnej postaci pojęcia, ale rysuje się, w postaci zmieniającego się w zależności od warunków historycznych szeregu hipotez, wewnątrz skończonego i nieograniczonego horyzontu, gdzie metoda przechodzi próby i znajduje swe uzasadnienie. Koło się nie zamyka, ponieważ ma możliwość otwierania się na różne sposoby, a każde otwarcie zmienia konfigurację rysunku. Dyskurs estetyczny — tak samo zresztą jak wszelki dyskurs naukowy — przedstawia się metodycznie jako nieskończony. Dzieje się tak zarówno dlatego, że jego przedmiot nigdy nie przestaje istnieć, i każde dzieło radykalnie nowe pociągnęłoby za sobą konieczność podania w wątpliwość jego reguł, jak i ponadto dlatego, że żadne z dzieł przeszłości nie ma jednego, skończonego sensu, tylko sens zależny od różnych kontekstów historycznych, w których uparcie trwa

¹¹ L. Anceschi, *Da Bacone a Kant*. Il Mulino, Bologna 1972, s. 216.

i które reprezentują jego tradycję. To właśnie miał na myśli Eliot — którego Anceschi tłumaczył i na którego wielokrotnie się powoływał — kiedy w wystąpieniu z 1919 r., skłaniając się ku ostrożnemu powrotowi do walorów przeszłości, kładł nacisk na zmiany znaczenia czy też niejednoznaczność tradycji artystycznych:

kiedy nowe dzieło powstanie, dzieje się coś, co przytrafia się i w stosunku do wszystkich dzieł sztuki dawniej powstałych. Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmieniony* zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego (rzeczywiście nowego) dzieła sztuki. Istniejący ład kompletny jest przed pojawieniem się nowego dzieła, jeżeli układ ma przetrwać po wtargnięciu nowości, cały istniejący układ ulec musi choćby minimalnej zmianie; w ten sposób stosunki, proporcje i walory każdego dzieła sztuki względem całości na nowo się dopasowują; na tym polega harmonizacja starego i nowego¹².

(I można by dodać, na przekór mitowi o jednolitości i „obiektywności” czasu historycznego, że ujmując rzecz synchronicznie, każda tradycja rozpada się na mnogość zmiennych — nieskończonych — tradycji, ustratyfikowanych i dynamicznie skorelowanych ze sobą, ale nie dających się ujednoczyć, podczas gdy z punktu widzenia diachronii każda pojedyncza tradycja może zaniknąć albo stracić znaczenie, z zastrzeżeniem, że je następnie odzyska; tak właśnie było z barokiem i jego XX-wiecznym „odrodzeniem”). Celowość, choćby formalna, tzn. rozumiana jako tendencja, która z zasady nie może zostać w pełni zrealizowana, domniemanie subiektywne, *Bedürfnis* [potrzeba] rozumu, u Anceschiego staje się — i w tym momencie naprawdę pojawia się Kant całkowicie odmetafizyczniony i zdecydowanie bliski XX wiekowi — potrzebą perspektywy perspektyw i rozumu historycznego, zorientowanego logicznie i czasowo. A więc systematyczność otwarta, która nie żyje oczekiwaniem, nadzieją, hipotezą dotyczącą celu lub ostatecznego sensu, ale która — rzecz można — wynosi do rangi zasady napięcia własnego dyskursu.

Jeśli jednak przedmiot estetyczny nie jest ontologiczny, jest on (chcąc uściślić wywód) strukturą znaczącą. Jego cechą wyróżniającą jest językowość. Sens estetyczny realizuje się w szeregu relacji i nie jest niczym więcej niż ten szereg i perypetie jego przebiegu. Poetyka może więc być rozumiana albo jako model wypracowany przez artystów i krytyków walczących, a zatem narzędzie samej sztuki, albo też jako hipoteza lingwistyczna lub semiotyczna dotycząca statusu formalnego sztuki. Anceschi nazywa pierwszą z tych poetyk artystyczną, a drugą — naukową. Problem został obszernie omówiony w szkicu *Della poetica e del metodo*,

¹² T. S. Eliot: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Methuen and Co., London 1920; *Tradycja i talent indywidualny*. Przełożyła H. Pręczkowska. W: *Szkice literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik. Przełożyli H. Pręczkowska, M. Żurowska, W. Chwalewik. Warszawa 1963, s. 3.

otwierającym jego ostatnią książkę¹³, którą można umieścić wśród najbardziej przenikliwych, prowokacyjnych, złożonych (*verwickelt*), jakie napisał. Rozważmy ponownie moment przeciwstawienia—rozdzielenia. Poetyka jako refleksja stanowiąca bazę działania i odpowiedzialna za to działanie z jednej strony i krytyka (walcząca) jako dostarczycielka decyzji i ocen i tym samym współpracująca z poetyką, z drugiej strony, rozwijają się wewnątrz projektu artystycznego, na płaszczyźnie kształtowania przedmiotów estetycznych, w takim wymiarze, w którym chodzi o wybór między nadarzającymi się możliwościami, o nadawanie bytu temu, co nowe w sensie historycznym, o pracę dla publiczności lub przeciwko niej, z takim lub innym nastawieniem w stosunku do konkretnej sytuacji. Odwrotnie, poetyka jako nauka (dyscyplina językoznawcza) znajduje przedmiot swych zainteresowań gdzie indziej, otrzymuje go w postaci gotowej, nie tworzy go i pracuje tylko w granicach danego korpusu, którego model teoretyczny może w końcu, i tylko *a posteriori*, skonstruować. Anceschi z całą przenikliwością zajmuje stanowisko przeciwne hegemonii jednego obszaru — w tym konkretnym wypadku poetyki naukowej — nad drugim; przeciwne absolutnemu panowaniu „dyscypliny naukowej” nad nie mniej złożoną „dyscypliną literacką”. Nie chcąc tu jednak rozwijać całej gamy problemów — zrobił to Anceschi dostatecznie wnikliwie i, powiedziałbym, w sposób ujmujący — ograniczę się do rozważenia (nieco tendencyjnie) pewnych aspektów słynnego eseju R. Jakobsona, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, eseju, który pod wieloma względami pozostaje nadal stymulujący i niezastąpiony. Trzeba od razu powiedzieć, że poetyka, jako teoria faktu literackiego i jako badanie pewnej funkcji, właśnie funkcji poetyckiej, takie, które odsyła uwagę odbiorcy raczej w stronę formy komunikatu niż w stronę jego znaczeń, teoria zatem, która bardziej zważa na rzecz przedstawiania niż na przedstawianie rzeczy, ma tę przewagę, że ukształtowała się w kontakcie z doświadczeniami awangard artystycznych (kubizmu, futuryzmu, kubifuturyzmu) z początku XX w. i dlatego przejmuje ideę poezji-przedmiotu (i podobnie malarstwa-przedmiotu), której teorię sformułowały i zrealizowały te awangardy. To, że taki typ poezji (lub malarstwa) może być zrozumiały tylko w konkretnej sytuacji jako przerwanie ciągłości — innej linii praktyki artystycznej (symbolizmu oraz impresjonizmu) i że idea oznaczania, że tak powiem, własnej instalacji formalnej produkuje w efekcie znaczenie negatywne, dialektyczne, parodystyczne, destrukuralizację znaczeń pozytywnych, jest faktem, którego nie może wyjaśnić teoria pozbawiona narzędzi natury dialektycznej. Ale w eseju *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w ostatnim akapicie, ostrożność metody ustępuje miejsca deklaracji programowej, której treść jest — zresztą trochę prowokacyjnie — jednostronna:

¹³ L. Anceschi, *Da Ungaretti a D'Annunzio*. Il Saggiatore, Milano 1976.

Moją prośbę wywalczenia dla lingwistyki prawa i obowiązku kierowania badaniami nad sztuką słowa w całej jej rozciągłości można zakończyć tym samym refrenem, którym podsumowałem swój referat na konferencji lingwistów i antropologów w Indiana University w roku 1953: „*Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto* [jestem lingwistą; nic, co lingwistyczne, nie jest mi obce]”¹⁴.

Oczywiście sztuka słowa może i powinna być przedmiotem językoznawstwa i semiotyki (ostrożność, której się wymaga — robi to Ance-schi — polega na tym, by nie przemilczać faktu, że istnieje, co jest nieuniknione, wiele lingwistik i semiotyk), ale czy rzeczywiście „w całej jej rozciągłości?”. A dlaczego nie mogłaby i nie powinna być także, i to z tego samego tytułu, przedmiotem teorii informacji, socjologii, psychoanalizy itd.? Oczywiście możemy zapisać ekstremizm programowy na konto pragmatyki operacji intelektualnych, zwłaszcza kiedy są one odważne i rewolucyjne (a takie były w przypadku Jakobsona), ale to nie uwalnia ani od krytyki, by tak rzec, w kantowskim znaczeniu poetyki naukowej, ani od krytyki pojętej — żeby posłużyć się określeniem Gramsciego — jako odrzucenie wszelkiego rodzaju maltuzjanizmu metodologicznego.

Przejdźmy do komunikatu estetycznego. Jakobson przypisuje funkcję poetycką wszystkim typom komunikatów: poszczególne komunikaty różnicują się jego zdaniem zgodnie ze zmiennym porządkiem hierarchicznym funkcji, które przyznaje on językowi:

poetycka funkcja językowa. Rozpatrzenie tej funkcji nie może być zadowalające bez wzięcia pod uwagę ogólnych problemów językowych, a z drugiej strony — badanie języka wymaga pełnego uwzględnienia jego funkcji poetyckiej¹⁵.

Na pierwszy rzut oka definicja tekstu poetyckiego, tekstu, w którym funkcja poetycka jest nadrzędna — mogłaby się wydawać nie tylko głęboka i błyskotliwa, ale również wyczerpująca. Również ryzyko sprowadzenia tekstu do jego jednego wymiaru kombinatorycznego, fonologicznego, morfologicznego, składniowego, na poziomie zdania itd., aż do podziałów bardziej pojemnych, mogłoby się wydawać do uniknięcia, zważywszy, że zawsze wszystkie funkcje (referencjalne, ematywne itd.) są aktywne i tworzą sztywne połączenia. Ale rzeczą trudniej weryfikowalną na gruncie językoznawstwa wydaje się ustalenie, w którym miejscu ta czy inna funkcja jest „nadrzędna”. Oparcie rozróżnienia między tekstem estetycznym i sloganem na twierdzeniu, że w pierwszym funkcja poetycka jest nadrzędna, a w drugim podporządkowana, pozostawia

¹⁴ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 68.

¹⁵ *Ibidem*, s. 32.

wiele niejasności co do kryteriów tego rozróżnienia¹⁶. W rzeczywistości termin „nadrzędna” obejmuje swym zakresem cały szereg operacji oceniających, które nie należą do językoznawstwa. Mogę uznać, że dany tekst jest estetyczny, po czym zastosować metodę lingwistyczną; nie mogę zastosować metody lingwistycznej i dojść do określenia estetyczności tekstu. Funkcja poetycka jest funkcją językową; funkcja estetyczna jest funkcją językową i czymś innym. Jakobson językoznawca może dokonać w tekście weryfikacji pewnej konfiguracji językowej i mówić o funkcji poetyckiej: z chwilą jednak, gdy dorzucza predykat „nadrzędna”, zaczyna zachodzić inna operacja, operacja krytyki, i to w wykonaniu krytyka, który ukształtował się w klimacie awangard. Oznacza to, że są dwie operacje, wyraźnie różne, przebiegające na różnych poziomach, aczkolwiek oddziałujące na siebie: językoznawcza i krytyczna. Jakobson sprowadza tę drugą do pierwszej. Można by w tym miejscu wysunąć zastrzeżenie, że językoznawstwo racjonalizuje poetykę i krytykę, nadaje status naukowy praktyce estetycznej, którą realizują zarówno twórcy, jak i odbiorcy — wśród nich krytyk — przedmiotów artystycznych. Ale „racjonalizowanie” może tu jedynie oznaczać przygotowanie się do bardziej rygorystycznej analizy badanego obszaru, wypracowanie możliwie najbardziej giętkich narzędzi pozwalających się w nim orientować. Jednocześnie należy ostrzec, że konstrukcja teoretyczna przekształca realny przedmiot — w tym przypadku percepcję estetyczną — ale nie może go zastąpić.

Tekst, poetyka i krytyka sytuują się w zasadzie na jednej osi nadawca/odbiorca; nie da się tego samego powiedzieć o relacji tekst/poetyka naukowa. Mówimy to, nie ujmując niczego językoznawstwu. Poetyka naukowa z konieczności przekształca wszystkie elementy treści w elementy formalne. Aby konstruować typologie, musi opracować zamknięty korpus dokumentów literackich, i badać go jako wyizolowaną całość. Krytyka natomiast postępuje odwrotnie. Terenem jej działalności nie jest zamknięty obszar pewnego korpusu tekstów, ale ich związki z innymi szeregami kulturowymi i społecznymi. Pragnie wiedzieć, jak dany tekst jest zbudowany, i dysponować zakresem kompetencji językoznawczych czy też semiotycznych tylko po to, by go zinterpretować, odpowiedzieć na pytanie, jaką pełni funkcję, odczytać go w jego postaci historycznej, jako wydarzenie. Każdy element formalny zaczyna zatem znowu mieć wartość elementu znaczeniowego, ujawniać swą stłumioną

¹⁶ Por. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani, Milano 1976, s. 107: „Wydaje się jednak, że w teorii Jakobsona pozostaje niewyjaśniony ważny moment: gdzie sytuuje się różnica jakościowa między zastosowaniem funkcji poetyckiej w języku [*lingua*] a językiem [*linguaggio*] poetyckim konkretnego tekstu? Te dwa fakty nie wydają się dzisiaj, na płaszczyźnie teoretycznej, współekstensywne, i nie wynika to także z analizy tekstów”.

lub jasno wyrażoną dialogowość (jak ją nazywa Bachtin). Potrzeba tu wielu kompetencji. Tekst, badany w swej wirtualności przez językoznawcę lub semiologa, badany jest przez krytyka w swojej aktualności: aktualność sprawia, że wyłania się znaczenie, związek autonomia—heteronomia, istniejące tylko w powiązaniu z tym, co jest wobec tekstu zewnętrzne — innymi tekstami i kodami, z pewną określoną czasowością, z pewnym horyzontem historycznym. To znaczenie rzeczywiście jest historycznie zmienne, właśnie dzięki swej dialogicznej lub dialektycznej naturze. Słowem lektura (wykonanie) tekstu, im bardziej przenika jego mechanizm formalny, tym bardziej rzutuje go na zewnątrz i angażuje inne struktury. Pociągając za sobą konieczność ocen, zmuszając do podjęcia szeregu decyzji w kontekście kulturowym, w którym spotykają się tekst i odbiorca, staje się ona lekturą polityczną — taką jak ta, której dokonywał Platon.

Oczywiście, polityka może usztywnić się, przyjmując postać metafizyki. Poszczególne perspektywy sensu mogą stać się dominującymi, normatywnymi, działać jako prawa. Tak powstają estetyki definicyjne. Znaczenia krystalizują się i pozostają nieproduktywne. Inną drogą — jak już widzieliśmy — prowadzi metoda Anceschięgo, który pragnie pobudzić doświadczenie estetyczne w sposób zgodny z jego ukierunkowaniem — zgodny z regułami, jakie sobie ono nadaje, i dąży do otwarcia, które nie jest już w żadnej mierze idealistyczne, ponieważ należy do sfery skończoności i czasu. Jest to droga hermeneutyki krytycznej, która rozkłada rzeczy — idealne i formalne — na zależności, napięcia, linie sił, i zamierza przede wszystkim stanowić zabezpieczenie przed reifikacją znaczeń. Praktyka estetyczna wytwarza (inaczej mówiąc) złożone struktury, które wymagają wiele modeli badawczych, i jest wyposażona — na płaszczyźnie swojej produktywności historycznej — w zdolność zmiany reguł, które nią kierują. Żadna nauka ani teoria nie może zatem predeterminować ontologicznie jej zakresu. Każdy przedmiot kulturalny jest zresztą zawsze również innym — heterogenicznym — w stosunku do teorii, która go określa. Między oboma członami relacji zachodzi stosunek dialektyczny: teoria modyfikuje kontekst przedmiotu, a więc i jego postać; natomiast przedmiot nie może z kolei nie wprowadzić do teorii wielorakości (historyczności), w podwójnym sensie: mnożenia (lub przekształcania) metodologii oraz nadawania im statusu hipotez. Zatem krytyka nie można nazwać — *ex definitione* — ani *philosophus*, ani *linguista additus artifici*. Aby zacząć korzystać z teorii i nauki, będzie on musiał uwzględnić na początek kompetencję estetyczną odbiorcy, aktywną wymianę z przedmiotem i sytuację historyczną. Tylko praktyka estetyczna — to, co tak nazywamy — może uczynić go krytykiem. Odnosi się to także do krytyka formalisty. Zresztą teorię dynamiki korelacji między szeregiem literackim i szeregiem pozaliterackim, a tym samym między synchronią i diachronią, sformułowali w latach dwudziestych teoretycy formalisci, Ty-

nianow i — przede wszystkim — sam Jakobson; dopiero później szkoła praska i Mukařovský nadali jej nową wartość, a teorię *parole* i *langage* Bachtina i jego grupy (Miedwiediew, Wołoszynow i inni) można także uważać za retranskrypcję, zgodnie z odnowioną optyką humboldtowską¹⁷, poetyki formalistycznej w kategoriach właściwych dla teorii komunikacji, do której weszłyby, jako zmienne dynamiczne, pole kompetencji nadawców i odbiorców, schematy (*patterns*) socjowerbalne, orientacja każdego słowa na słowo innego i, w danym wypadku, intertekstowość komunikatu literackiego.

Przełożyła Joanna Szymanowska

¹⁷ Jednak z istotną poprawką, że obecnie nie język wyraża pewną subiektywność idealną czy też, zgodnie z terminologią Humboldta, pewien „charakter”, ale „charakter” okazuje się niczym więcej, jak tylko pewnym kierunkiem języka. Por. W. N. Wołoszynow: *Marxizm i filozofia języka*. Leningrad 1929; *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated by L. Matejka and I. R. Titunik. Seminar Press, New York and London 1973, s. 153: „Z punktu widzenia wewnętrznej, subiektywnej treści osobowość jest tematem języka, a temat ten podlega rozwojowi i odmianom w obrębie kanału bardziej stałych konstrukcji języka. W konsekwencji słowo nie jest wyrazem wewnętrznej osobowości; raczej wewnętrzna osobowość jest wyrażonym lub wewnętrznie poruszonym słowem”. Zatem świadomość jako refleks języka albo też (zgodnie ze wskazówką Marksa) język jako rzeczywistość świadomości. Oś dyskursu została przesunięta z subiektywności na język rozumiany jako praktyka społeczna, całokształt stosunków komunikacyjnych. Odnośnie do ponownego odczytania (i dyskretnego zaproponowania) hermeneutyki humboldtowskiej, w sposób już nie idealistyczny, ale antropologiczny, wychodząc ze współczesnych teorii literatury. Por. także pracę E. Raimondiego, *La violenza del nuovo: Wilhelm von Humboldt e la critica letteraria*. W tomie: *Wilhelm von Humboldt nella cultura contemporanea* (z pewnością nie powstał on przypadkowo). A cura di L. Heilmann. Il Mulino, Bologna 1976, zwłaszcza s. 189—200 oraz 277 n.