

Erazm Kuźma

Strona czynna i bierna procesu literackiego i artystycznego : na przykładzie historii ekspresjonizmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/2, 123-141

1991

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.

ERAZM KUŻMA

STRONA CZYNNNA I BIERNĄ PROCESU LITERACKIEGO I ARTYSTYCZNEGO

NA PRZYKŁADZIE HISTORII EKSPRESJONIZMU

1. Nieautonomiczność literatury i literaturoznawstwa — autonomiczność systemu społecznego

Na użytek poniższych rozważań dotyczących sposobów pisania historii ekspresjonizmu przyjmuję założenie, że literatura i sztuka są nieautonomiczne. Uznaję, że są one funkcją społeczną, ale szczególnego rodzaju i szczególnie pojętego społeczeństwa, mianowicie tak: społeczeństwo to uniwersalny, samozwrotny i zamknięty system komunikacyjny, który mieści w sobie wszystkie komunikacje i tylko komunikacje, dzięki którym zachowuje zdolność do trwania i odtwarzania siebie¹. Jest to wprawdzie definicja socjologa, Niklasa Luhmanna, sporządzona jednak na użytek literaturoznawców i wielce przez nich dzisiaj respektowana, zwłaszcza w kręgu historyków obszaru niemieckojęzycznego². Z definicji tej wynika, że literatura i sztuka — to podsystemy w globalnej komunikacji, ale nie tylko one; podobnym podsystemem jest również dyskurs literaturoznawczy, historycznoliteracki. Dzisiaj zresztą są one niezbyt ostro odgraniczone od komunikacji literackiej³. Z przyjętego na wstępie założenia płynie następny wniosek: informacja o historii literatury, procesie literackim, epokach, nurtach, prądach, pokoleniach literackich nie ma zewnętrznych uzasadnień, jest zawarta w ogólnym systemie komu-

¹ N. L u h m a n n, *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*. W zbiorze: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hrsg. H. U. G u m b r e c h t, U. L i n k - H e e r. Frankfurt am Main 1985.

² Świadczy o tym zbiór prac w książce wyżej przywołanej, ale i wiele innych rozpraw; jeśli przyjmiemy, że istnieje dzisiaj spór między historyzmem a systemizmem, to zwolennicy tej drugiej tendencji najczęściej powołują się na Luhmanna.

³ Nie tylko dlatego, że dzisiaj mają „wspólny trawers stylu”: literatura sięga po język literaturoznawców, literaturoznawcy — po język literatów, ale przede wszystkim z tej przyczyny, że ich „językowość” funkcjonuje w społeczeństwie podobnie, o czym będzie jeszcze mowa.

nikacji samozwrotnej i samopotwierdzającej się. Społeczeństwo samo sobie komunikuje swą historię, historię literatury, wizję procesu i akt ten jest jednym z warunków jego istnienia, samoodtworzenia się.

Tu pora wyjaśnić, jak w świetle przyjętych wyżej tez tłumaczy się zawarte w tytule sformułowanie: strona czynna i bierna procesu. Otóż tak: Pewna faza komunikacji literackiej i artystycznej nazwana została ekspresjonizmem (można w jego miejsce podstawić każdy inny „izm”, każdy nurt, prąd, okres, epokę — prawo jest ogólne) — i to jest strona czynna. Chcę przez to powiedzieć: akt nazwania jest aktem stwarzania ekspresjonizmu, jest swoistym performatywem w sensie Austinowskim. Dalej: wyodrębnienie ekspresjonizmu ma z kolei wpływ na dalszy proces, rodzi określone normy literackie i artystyczne, ustala pewien system wartości itd. W tym wyraża się właśnie samozwrotność komunikacji, jej samowzbudzalność. Strona bierna z kolei — to zbiór utworów literackich czy dzieł artystycznych, które poddane zostały aktowi (i dyktatowi) nazewnictwu. Oczywiście, istnieje współzależność między stroną czynną a bierną, przy każdym nowym akcie nazewnictwym zbiór dzieł się zmienia, nie ma bowiem jednego ekspresjonizmu (ani żadnego innego „izmu”). Ujmę to jeszcze inaczej: strona czynna procesu jest zawsze opowiadaniem o literaturze, sztuce, strona bierna — opisem⁴. Mówić o ekspresjonizmie — to znaczy opowiadać, wymyślać fabułę, zdarzenia, postaci: zaczął się wtedy albo wtedy, rozwijał się tak albo tak, bohaterem jego był ten albo ten, to albo to, schyłek zaczął się wtedy albo wtedy. Opowieść o ekspresjonizmie ustanawia jakąś całość wyodrębnioną z tego, co nie zostało objęte opowiadaniem, a ta całość, jak mówił Arystoteles w *Poetyce*, musi mieć swój początek, środek i koniec. Opis natomiast jest rejestrem, nie ma ani początku, ani końca, ani środka. Między elementami zbioru nie ustala związków. Jest bibliografią, kroniką, statystyką. Opis to *res gestae*, opowiadanie to *historia rerum gestarum*.

Rzecz prosta, mówię tu o opowiadaniu i o opisie jako o Weberowskich typach idealnych: nie ma czystego opowiadania bez domieszki opisu ani opisu bez domieszki opowiadania, jednak zbiór dzieł nie mieści w sobie żadnej ukrytej opowieści o nurcie, prądzie, epoce, opowieści, którą badacz odnajduje i obwieszcza. Przeciwnie, to badacz snuje opowieść i według jej wymogów tworzy, dobiera, selekcjonuje zbiór dzieł. Ekspresjonizm nie jest odkryciem, jest wynalazkiem. Opis i opowiadanie nie są równorzędne, opis jest funkcją opowiadania. Konkludując: to dyskurs literaturoznawczy stworzył ekspresjonizm (i każdy inny „izm”), a nie literatura czy sztuka.

Jednakże w globalnej komunikacji społecznej dyskurs literaturoznawczy, opowieść o literaturze odgrywają o wiele mniej znaczącą rolę

⁴ Zob. L. Stern, *Narrative versus Description in Historiography*. „New Literary History” t. 21 (1990), nr 3 (Spring).

niż zwykła komunikacja literacka, strona bierna jest tu ważniejsza, sam tekst nie włączony w żadną opowieść. Można to tak ująć: jeśli komunikacja literacka pisarz—czytelnik jest subsystemem w globalnej komunikacji, to komunikacja literaturoznawcza jest subsystemem, bo wiąże jeszcze mniejszą grupę społeczną. Elementy tego ciągu mają charakter zbieżny, od asymetrii do symetrii. W pierwszej grupie rządzi asymetria: wprawdzie każdy pisarz jest też czytelnikiem, jednakże większość czytelników nie zalicza się do pisarzy. Symetryzację widać wyraźnie w drugiej grupie, zwłaszcza jeśli wyodrębnimy z niej teoretyków literatury: czytają oni samych siebie. Komunikacja teoretycznoliteracka jest zwrotna i samowzбудzalna, służy przede wszystkim samoreprodukcji tej małej grupy społecznej. Na zewnątrz swoją rację bytu w globalnym systemie komunikacyjnym uzasadnia ona przez dostarczanie kategorii dotyczących literatury, jej związku ze społeczeństwem, jego rozwojem. Społeczność literaturoznawcza musi więc ustawicznie walczyć o prawo włączenia się do globalnej komunikacji, podobnie jak pojedynczy literaturoznawca walczy o prawo włączenia się do komunikacji wewnątrzgrupowej. Dlatego społeczność literaturoznawcza ustala ciągle na nowo, co to jest literatura, jej historia, dzieli ją na epoki, prądy, nurty, pokolenia, wyjaśnia, co to jest proces literacki, co to jest romantyzm, klasycyzm, eklektyzm, surrealizm. Pisarze i czytelnicy sytuują się w obszarze opisu, rejestru, paradygmatu, zdarzenia; literaturoznawcy — w obszarze opowiadania, syntagmy, znaczenia będącego następstwem łączenia zdarzeń w ciągi linearne, w fabuły. Inaczej to ujmując: pierwsi są po stronie wolności, otwarcia — ale i chaosu; drudzy — po stronie przymusu ideologicznego, zamknięcia — ale i kosmosu.

2. Tradycyjne schematy procesu

Termin „proces literacki” miewa różne fazy popularności w komunikacji literaturoznawczej, raz jest na pierwszym planie jako podstawa rozumienia literatury, innym razem podlega hibernacji, by odżyć w następnej fazie. Dzisiaj schowany jest w lodówce, uchodzi za *un peu démodé*. Ma bowiem ów termin wyraźne konotacje ewolucjonistyczne, genetyczne, przyczynowo-skutkowe, finalistyczne, teleologiczne, progresywistyczne — a tego bagażu współczesne literaturoznawstwo nie lubi, głosząc, że epoka, w której żyjemy, jest posthistoryczna. *Posthistoire Now* — takim tytułem, a jest w nim odwołanie do znanego filmu Francisca F. Coppoli *Apocalypse Now*, opatrzył Hans Ulrich Gumbrecht swój esej wygłoszony na sesji poświęconej ewolucji w literaturze⁵. Bujnie obrodziły w latach osiemdziesiątych rozprawy i książki, które mają w ty-

⁵ H. U. Gumbrecht, *Posthistoire Now*. W zbiorze: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*.

tule ów morfem „post”: posthistoria, postmodernizm, postindustrializm, postkomunizm, poststrukturalizm; częściej po prostu mówi się o końcu — końcu czasu, końcu historii, końcu sztuki, końcu teorii literatury itd. Zapewne wkrótce to minie, już mijają, bo mówi się o postposthistorii, czyli o nowym historyzmie.

Wróćmy jednak do pojęcia procesu literackiego i jego konotacji. Sprawiają one, że wizja historii, także historii literatury, układa się w kilka schematów, z których najważniejsze wydają się trzy: schemat rośliny, kalejdoskopu i cięcia⁶. Są to schematy tradycyjne, historyzujące. Współczesny posthistoryczny systemizm wytworzył dwa następne schematy: kłęcia i ruchu—spoczynku. Układ tych pięciu schematów ma charakter chronologiczny, ale równocześnie jest to uporządkowanie według stopnia malejącej, zamierającej historyczności. Schemat pierwszy, rośliny, jest bowiem najbardziej dynamiczny, historyzm objawia się w nim najpełniej, jest najczystszy opowiadaniem; schemat ostatni z kolei, ruchu—spoczynku, jest najbardziej statyczny, systemiczny, posthistoryczny, zdąża do czystego opisu. Omówmy pokrótce całą serię.

Najpopularniejszy i mocno osadzony w historyzmie XIX-wiecznym jest model pierwszy, organicystyczny. Pojawia się on głównie w dwóch ujęciach: temporalnym i spacialnym. Pierwsze posługuje się kategorią epoki, okresu, mówi o narodzinach, wzroście, pełni, schyłku i śmierci. W wypadku ekspresjonizmu przekłada to się na terminy: „preekspresjonizm”, „pełnia ekspresjonizmu”, „postekspresjonizm”⁷. Ujęcie specjalne kładzie nacisk na schemat rośliny, zwłaszcza drzewa: mówi o korzeniach, pniu, gałęziach, liściach i owocach — w ogóle jest to układ wertykalny.

⁶ Tak widzi te schematy T. Todorov (*Histoire de la littérature*. W: O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris 1972); trzeci schemat, tu określony jako „cięcie”, u Todorova ma bardziej zmetaforyzowaną nazwę: „*le jour et le nuit*” (s. 192). Oczywiście, mogą być inne schematy, bo podobnie jak istnieje opowiadanie o literaturze, tak też istnieje opowiadanie o historiach literatury z wszystkimi przypadłościami *historiae rerum gestarum*. Z nowszych tego przykładów: M. Porębski (*Tradycje i awangardy*. W: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 169) mówi o trzech schematach procesu: stały postęp, ruch cykliczny, ruch cykliczno-postępowy, ale sam jest świadom kryzysu historyzmu. — R. Lehan (*The Theoretical Limits of the New Historicism*. „New Literary History” t. 21 (1990), nr 3 (Spring)) też mówi o trzech schematach: oświeceniowym schemacie mechanicznego postępu i rozwoju, romantycznym schemacie organicystycznym ruchu cyklicznego, postmodernistycznym schemacie arbitralnej struktury i paradygmatu.

⁷ Aby uniknąć nadmiaru przypisów, odsyłam do „strony czynnej” i „strony biernej” ekspresjonizmu pojawiają się tu tylko w wypadkach szczególnych, ilustracja mniej ważnych konstatacji, nie opatrzonej tu przypisami, znajduje się w moich publikacjach poświęconych ekspresjonizmowi, zwłaszcza w pierwszej i ostatniej (*Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976; *O tak zwanym nurcie ekspresjonistycznym w literaturze Młodej Polski*. W zbiorze: *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*. Lublin 1988).

Co do ekspresjonizmu niemieckiego: za jego korzenie uznawano gotyk i barok; w polskim — w tej samej roli występował romantyzm. I odpowiednio: pnem miał być modernizm, u nas — Młoda Polska. Rozgałęzieniem i listowiem, kwiatem i owocem — ekspresjonizm. Spacjalność tej metafory drzewa „podszyta” była wszakże temporalnością, która, jak to bywa w metaforach organicystycznych, prowadziła do czasu cyklicznego: owoc rozpoczyna bowiem nowy okres, jest zarodkiem korzenia. Nic więc dziwnego, że ekspresjoniści równie często powoływali się na swoje korzenie, jak i na to, że dopiero z nich zrodzi się nowy cykl, nowe drzewo. Mówili, że są zasiewem pod nowe żniwa, że są tylko Janami Chrzycielami prostującymi ścieżki na przyjście Pana, że budują fundamenty, na których stanie przyszły gmach Ducha. Przybyszewski w *Moiach współczesnych* groził, że powróci, by w nowym wcieleniu dokończyć dzieła. Powtórzenie cyklu zaprzeczało jednak idei postępu, która była dziedzictwem jeszcze oświeceniowym. Wyjścia szukano w modyfikacji: cykl nie powtarza dokładnie minionego, tworzy spiralę; ekspresjonizm jest powtórzeniem minionego, ale na wyższym poziomie.

Inny wariant ujęcia spacjalnego był równocześnie synchroniczny i genetyczny. Sądzono, że ekspresjonizm to jest to, co tu i teraz, ale zakorzeniony on jest w tym, co wieczne: w duchu germańskim — mówili jedni, inni, że w duchu romańskim, jeszcze inni, że w żydowskim. U nas oprócz tych wersji była również i ta: ekspresjonizm wyrasta z ducha słowiańskiego czy dokładniej — polskiego. Tak twierdzili Stanisław Przybyszewski i Emil Zegadłowicz, z początku także Jerzy Hulewicz, który jednak później za Słowackim wywodził, że wszystko jest z Ducha, dla Ducha i przez Ducha, ale jest on ponadnarodowy i ponadrasowy. Ducha łatwo było zastąpić materią, ekonomiką. Marksistowska teoria bazy i nadbudowy sprzyjała przecież organicystycznym ujęciom zjawisk literackich. Co jednak miałyby być bazą ekspresjonizmu? Głoszono, że glebą, na której on wschodzi, jest kryzys zmaterializowanego i stechniczowanego świata, przy czym formułowano zupełnie przeciwstawne wnioski. Jedni mówili, że ekspresjonizm jest produktem gnijącego kapitalizmu, inni — że jest buntem przeciwko niemu, zarzewiem nowych czasów. Zupełnie jak w tej anegdocie o kradzieży zegarka: nie wiadomo, czy ekspresjonizm jest winien, czy też jest poszkodowany, w każdym razie zamieszany jest w sprawę kapitalizmu.

Drugi schemat procesu literackiego i artystycznego przypomina kalejdoskop; podobieństwo wynika stąd, że przyjmuje się, iż istnieje ograniczona liczba form literatury i sztuki, proces historyczny zmienia tylko ich konfigurację, ale nie istotę. I w tym wypadku mówi się o dwóch ujęciach. Pierwsze zasadza się na przeświadczeniu, że kalejdoskop obraca się według ustalonych reguł (to wersja historiozoficzna), co sprawia, że poszczególne formy pojawiają się rytmicznie. Drugie — że obrotami rządzi przypadek i aczkolwiek formy są stałe, to przewidywalność ich

pojawienia się w czasie jest zerowa. W odniesieniu do ekspresjonizmu raczej to pierwsze stanowisko było częściej manifestowane, ale liczba stałych form tworzących konstelację — różna: od dwóch do dwunastu. Świadkowie epoki najczęściej mówili o przemienności dwóch form, impresjonizmu i ekspresjonizmu. Takie było zdanie np. Przybyszewskiego, który dowodził, że cała historia kultury, sztuki, literatury to nieustanna walka impresjonizmu z ekspresjonizmem; raz zwycięża pierwsza forma, raz druga. Herbert Read (w latach trzydziestych) twierdził, że istnieją trzy sposoby „postrzegania i przedstawiania otaczającego nas świata”: realizm, idealizm i ekspresjonizm, przewijające się przez całą historię sztuki⁸. Świadek epoki, Max Deri — że cztery: naturalizm, permutacja naturalizmu, idealizm i ekspresjonizm⁹.

Kłopot jest nie tylko z liczebnością stałych form, lecz także z ich przekładalnością na inne nazwy zarówno w obrębie jednej dyscypliny (np. literatury), jak i różnych dyscyplin (choćby przekład terminów periodyzacji literackiej na malarską). Dla przykładu: Władysław Tatarkiewicz też wyodrębniał cztery stałe formy sztuki: naturalizm, esencjalizm, ekspresjonizm, kaligrafizm¹⁰, ale nie oznaczają one tego samego co nazwy zaproponowane przez Deriego. Z kolei Stefania Skwarczyńska, która również dostrzega cztery wielkie formy — mówi ona wszakże o literaturze — nazywa je tak: realizm, naturalizm, idealizm, czysty konstruktywizm, przy czym ekspresjonizm traktuje jako jedyną z subform idealizmu¹¹. Przykłady podobnych różnic i niezborności można by mnożyć w nieskończoność, ale nie jest to tematem tego artykułu.

⁸ H. Read, *Sens sztuki*. Przełożyła K. Tarnowska. Warszawa 1965, s. 144—155. W innych miejscach autor raczej przychylił się — za Worringerem — do podziału dychotomicznego: sztuka organiczna i geometryczna (np. s. 48 n.); u Worringera te dwa typy sztuki wyrastały z przeciwstawnych reakcji człowieka na świat, z pędu do wczucia się weń („*Einfühlungsdrang*”) i z pędu do opanowania go przez uporządkowanie („*Abstraktionsdrang*”). Podziały dychotomiczne, takie jak ten Worringera i inne: sztuka naiwna i sentymentalna (Schiller), apollińska i dionizyjska (Nietzsche), klasyczna i romantyczna (Strich, Krzyżanowski), także komplikują sprawę ekspresjonizmu, bo jedni wpisują go w pierwszy człon (np. J. Krzyżanowski uważał ekspresjonizm za nurt klasycyzujący), inni — a jest ich większość — w drugi człon, jeszcze inni widzą w ekspresjonizmie dwa nurty: romantyczny i racjonalny, klasycyzujący. Skoro mowa o Worringerze: ekspresjonizm uważał on za wyraz pędu do abstrakcji.

⁹ M. Deri, *Naturalismus — Idealismus — Expressionismus*. W: M. Deri [i inni], *Einführung in die Kunst der Gegenwart*. Leipzig 1919. I ten podział jest niestabilny: cztery formy dadzą się sprowadzić do dwóch: formy bliskiej naturze („*naturnähe*”), czyli naturalizmu, i odbiegającej od natury („*naturferne*”), czyli idealizmu, ekspresjonizmu i permutacji naturalizmu; ta ostatnia (jej przykładem jest twórczość Böcklina) stanowi jakąś odmianę naturalizmu, więc jeśli się to uwzględni, pozostają tylko trzy formy, zaznaczone w tytule rozprawy.

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *Nowa sztuka a filozofia*. „Estetyka” 1960.

¹¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 107.

Jeśli schemat pierwszy, organicystyczny prowadził do koncepcji epoki, okresu i raczej traktował te nazwy jako kategorie historii, to — jak widać z przytoczonych wyżej przykładów — schemat kalejdoskopu prowadził do koncepcji prądu, nurtu traktowanych ahistorycznie: nazwy odnoszą się przecież do wiecznych form sztuki, literatury. Nie znaczy to jednak, że nie można było łączyć obu ujęć. Wyglądało to wtedy tak: formy są wieczne, ale ich konfiguracja i hierarchizacja określają epokę. Otwiera to możliwość oszałamiającego mnożenia epok, z której to możliwości na szczęście nie zawsze korzystano. Bo jeśli epoka jest dwuprządowa, to tylko dwie konstelacje są możliwe, jeśli nie uznać, że równowaga obu prądów stanowi odrębną epokę. Trzy prądy dają już możliwość skonstruowania sześciu różnych epok, a jeśli zgodzić się, że równowaga dwóch prądów tworzy odrębną epokę, i te dwa równoważne prądy mogą być hierarchicznie prymarne bądź sekundarne, to mamy już 18 kombinacji — plus jedna, gdy przyjmiemy, że równowaga wszystkich prądów też tworzy odrębną epokę. Nie chce się liczyć, ile epok jest możliwych przy kombinacjach czteroprądowych, nie wspominając już o ośmioprądowych czy dwunastoprądowych.

Parę słów tylko o dwóch propozycjach — jednej dla literatury, drugiej dla sztuki w ogóle. Pierwszą przedstawił Jan Józef Lipski. Układ elementów w jego kalejdoskopie wyznacza epokę modernizmu, lecz epoka ta jest nieco inaczej usytuowana w czasie niż w podręcznikach, bo zaczyna się wprawdzie około r. 1890, ale — zdaniem badacza — trwa do dzisiaj, a poza tym nie jest to epoka, tylko prąd, a prąd ten zawiera wiele nurtów. Owe nurty najpierw (w r. 1966) określone były różnym stosunkiem do problematyki gnozeologicznej i ontologicznej, co w rezultacie dawało 4 nurty: neoklasycyzm, symbolizm, ekspresjonizm, impresjonizm. Później (w 1975 r.) Lipski wprowadził jeszcze jeden wyznacznik — aksjologiczny, co podwoiło liczbę możliwych logicznie nurtów, niełatwo jednak zorientować się w nich, bo pojawia się 6 nowych nazw: parnasizm, kubizm, „neoklasycyzm” (w cudzysłowie), „estetyczny parnasizm”, naturalizm, „etysycyczny impresjonizm”. Kalejdoskop ten wydaje się 10-elementowy¹².

Mieczysław Porębski, autor drugiej koncepcji, też mówi o epoce modernizmu, która obejmuje wszystkie sztuki w kręgu śródziemnomorskim (także literaturę), ale epoka ta zaczyna się wcześniej niż u Lipskiego, w połowie w. XIX, i inaczej niż u tamtego badacza kończy się — około roku 1950. W stereometrycznym modelu tej epoki działają określone morfizmy, traktowane chyba jako siły ponadhistoryczne, a w każdym razie należące do „długiego trwania”. Pierwszym morfizmem jest opozycja historia—mit, drugim: metafora—metonimia. Razem tworzą one 8 nur-

¹² J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891—1906*, Warszawa 1975, s. 9—33.

tów: realizm, naturalizm, ekspresjonizm, konstruktywizm, manieryzm, idealizm, eklektyzm, syntetyzm. Trzeci morfizm, opozycja alegoria—symbol, wprowadza następne 4: modernizm, klasycyzm, awangardyzm, romantyzm, ale są to jakby aspekty nurtów wytworzonych dwoma poprzednimi morfizmami¹³. W obu wypadkach, i u Lipskiego, i u Porębskiego, ta kalejdoskopowa wizja jest statyczna w tym sensie, że obrót historii ustala na dłuższy czas repertuar pojawiających się w nim elementów, ale kalejdoskop drga: między poszczególnymi nurtami toczy się ustawiczna walka, spór o dominację. Lipski jeszcze wierzy w proces literacki, mówi o przełomie, o końcu i o początku, ale jego model modernizmu ma więcej cech przestrzennych niż czasowych, linearnych. Porębski idzie dalej, jest już zarazony poglądami szkoły „Annales” i systemizmem, „nową historię” rozumie jako „nową antropologię”, co jest równoznaczne z przesunięciem akcentów na to, co ponadhistoryczne, niezmiennie.

Trzeci schemat procesu to cięcie czasu linearnego na przed i po, czarne i białe, noc i dzień. Wielkim kodem tego schematu są cezury: *ab urbe condita*, przed i po Chrystusie, przed i po rewolucji — nowa epoka po rewolucji francuskiej wprowadziła kalendarz, który zaczynał się „rokiem pierwszym”. Dla ekspresjonizmu taką cezurą była rewolucja bolszewicka rozcinająca historię na dwie nacechowane przeciwstawnie epoki. Trzeci schemat ma w sobie coś paradoksalnego, z jednej bowiem strony mówi o gwałtownym przyspieszeniu procesu historycznego, o przełomie (o „jełomie” — jak mówił Irzykowski: „Śnił mi się wyraz »jełom«. Miało to znaczyć, że jakiś jełop przeżywa — czy robi sobie — przełom. Och, wasze jełomy!”¹⁴), o rewolucyjnym przejściu w inną jakość, z drugiej zaś strony ukazuje perspektywy eschatologiczne, zapowiada koniec czasu, koniec historii, posthistorię, wieczność. Po siedmiu dniach czasu Boskiego, czasu stwarzania, następuje czas ludzki, po nim znów czas Boski, ósmy dzień, dzień Sądu Ostatecznego i to będzie koniec czasu. Podobną wizję przynoszą XIX-wieczne historiozofie Hegla i Marksa.

Inną cechą trzeciego schematu jest jego holistyczność. Schemat pierwszy i drugi wprowadzał dwie cezury: początku i końca epoki, prądu czy nurtu, ale były one tylko częścią całości, która mogła się rozwijać według odrębnych praw, niezależnych od rozwoju sztuki, literatury. Tu inaczej: jest tylko jedno cięcie otwierające perspektywę na wieczność, bezczas — i cięcie to przechodzi przez całość, przez wszystkie systemy. Sztuka, literatura to tylko (czy aż) metonimia tej całości.

W rozważaniach nad ekspresjonizmem ten trzeci schemat występuje w manifestach z epoki, w wypowiedziach twórców należących do tego nurtu; u nas myśleli tak Stanisław Przybyszewski i Jerzy Hulewicz,

¹³ M. Porębski, *Styl epoki*. W: *Sztuka a informacja*.

¹⁴ K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. Kraków 1976, s. 588. *Pisma*. Pod redakcją A. L. a. m. a.

zwłaszcza ten ostatni. Ekspresjonizm pojmował on jako Nową Ewangelię, Dobrą Nowinę zapowiadającą erę Ducha, siebie mianował jego prorokiem, młodszym bratem Jana Ewangelisty.

3. Posthistoryczne schematy procesu

Dwa ostatnie schematy, już posthistoryczne, to schematy kłącza i ruchu—spoczynku. Kłącze przeciwstawia się wszystkim schematom poprzednim, a szczególnie pierwszemu, drzewu. Schemat ten wymyślili Gilles Deleuze i Felix Guattari. Piszą oni:

Kłącze nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, *intermezza*. Drzewo narzuca czasownik „być”, zaś kłącze ma jako pasmo koniunkcję „i...i...i...” W koniunkcji tej tkwi zawsze dość siły, by zrzucić i wykorzeń czasownik „być”¹⁵.

Kłącze jest symbolem nowej „nauki”, rizomatyki, nomadologii, przeciwstawionej dawnym naukom „królewskim”, w tym — historii. Jeśli schemat ten stawia znak zapytania przy historii, to stawia go też przy ekspresjonizmie, bez względu na to, czy rozumiemy go jako prąd, nurt, czy epokę. Stawia go w ogóle przy terminie „proces literacki”, a zwłaszcza przy jego konotacjach, które sprawiają, że prowadzi on automatycznie do koncepcji epoki, nurtu, cięcia. Schemat kłącza uznaje tylko zmianę, ale nie kierunek, początek, koniec. Nie można więc zastosować tego schematu do żadnej z tak licznie tu przedstawionych koncepcji ekspresjonizmu, każda z nich bowiem wzięta z osobna jest porządkiem, ciągiem linearnym, nawet u tych, którzy — jak Porębski — są już świadomi kryzysu dyscypliny, kryzysu historii. Natomiast suma tych opowieści o ekspresjonizmie jest kłaczem! Ekspresjonizmologia jest rizomatyką, jest nomadologią. Pojęcia ekspresjonizmu są przecież sprzeczne, poplątane, arbitralne, jak kłącze rozwijają się w ciemnościach we wszystkich kierunkach naraz. Nie ma w nich razem wziętych nic z drzewa, nie ma korzeni, nie ma owoców ani liści, nie ma tropizmów dół—góra czy początek—koniec. Aby wrócić do cytatu: „są tylko alianse, jest tylko koniunkcja »i...i...i...«”¹⁶. Ekspresjonizm nie „jest”, on się ciągle staje w pracowniach uczonych, jest stroną czynną, nie bierną ich mowy, jest opowiadaniem.

U nas miał tego świadomość już w latach dwudziestych Karol Irzykowski, który ironizował: wymyślono słowo „ekspresjonizm” i teraz badacze zastanawiają się, co by ono miało znaczyć. Coś podobnego można dzisiaj wyczytać w pismach uczonych niemieckich. Mówią oni: wpraw-

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*. W: *Capitalisme et schizophrénie*. T. 2. Cyt. według przekładu B. Banasiaka w „Colloquia Communia” 1988, nr 1/3, s. 237. Zob. też omówienie poglądów Deleuze’a i Guattariego w: J.-J. Leclercle, *Philosophy through the Looking Glass. Language — Nonsense — Desire*. London 1985.

¹⁶ Deleuze, Guattari, *op. cit.*

dzie nie wiadomo, co to jest ekspresjonizm, ale pojęcie to funkcjonuje w tradycji badawczej, zrodziło wiele rozpraw, syntez i analiz, zadomowiło się w pracowniach uczonych, stworzyło epokę — nie można i nie warto więc z niego zrezygnować¹⁷. Tak ujawnia się samozwrotność i samowzbudzalność komunikacji literaturoznawczej.

Wracając do Irzykowskiego: był on rizomatykiem, nomadologiem *avant la lettre*. Budził się ze snu historii¹⁸, opowiadał się za nominalizmem a przeciw uniwersalizmowi, „pierwiastkiem pałubicznym” rozbijał ustalone schematy, głosił tezę „bezmienności”, bo — jak mówił — nazwa jest grobem kwestii. Miał przy tym świadomość, że jego „analityczna synteza” jest „tworem potwornym”, że on sam posługując się nią „płynnie w chaos”¹⁹, rozrasta się w kłaczę.

I ostatni schemat: ruchu—spoczynku. Wynika on z przyjęcia założeń systemizmu. Jest to w gruncie rzeczy tradycja formalistów i strukturalistów praskich, wzbogacona świadomością współczesnego kryzysu historii narracyjnej. Clément Moisan, na którego tu się powołam, tak to przedstawia:

W całym systemie pojawiają się dwa fenomeny, jednym jest zmiana, drugim spoczynek [*changement — non-changement*]. W tym drugim wypadku figurą, która się pojawia — jest struktura, dokładniej: stan spoczynku; w pierwszym należy mówić o funkcji albo o stanie dynamicznym²⁰.

Zmiana, czyli funkcja jest widoczna wtedy, gdy na system patrzymy z perspektywy dwóch różnych momentów czasowych, struktura — gdy przyjmiemy tylko jeden punkt oglądu. System się zmienia, ponieważ nacechowany jest intencjonalnością zarówno w tym sensie, że jego przedmiotem i podmiotem są istoty ludzkie, mające swoje cele i zadania, pragnienia i ambicje, jak i w tym, że system jest konstrukcją badacza, który należy do systemu, współtworzy go, ale wielość tych pragnień i ruchów nie pozwala na ustalenie kierunku, „nie ma miejsca na postęp, a p o g e u m, s c h y ł e k, jest tylko ruch”²¹. Literatura w tym systemie stanowi subsystem otwarty i heterogeniczny (bo łączący literaturę i społeczeństwo) oraz zorganizowany (bo ustalone są pewne normy i reguły), ale otwartość likwiduje możliwość naukowej periodyzacji, możliwość określenia ewolucji literatury, jej wzlotów, szczytów i upadków, cezur i kalejdoskopów. Wszelako jakieś periodyzacje są pożyteczne jako punkt

¹⁷ Zob. np. S. Vietta, H.-G. Kemper, *Expressionismus*. Wyd. 3. München 1985. — R. Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomenon*. Stuttgart 1980.

¹⁸ Oto aforyzm Irzykowskiego (*op. cit.*, s. 576): „Historia jest snem, który ma się ku końcowi”.

¹⁹ Wykład tego stanowiska zawarty jest w *Pałubie*, stamtąd pochodzą sformułowania ujęte w cudzysłów.

²⁰ C. Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris 1987, s. 167.

²¹ *Ibidem*, s. 166.

wyjścia, nie są jednak punktem dojścia, „żadna periodyzacja nie może pretendować do wyłączności”²². Nie ma tu więc miejsca na historię ekspresjonizmu. Można jedynie wyjść od tej arbitralnie utworzonej epoki (nurtu, prądu) i badać w pewnym wycinku czasowym przemienność ruchu i spoczynku, nie siląc się na ustalenie kierunku, rozwoju, początku czy końca. Ten punkt widzenia pojawia się w najnowszych pracach poświęconych „ekspresjonizmowi” (trzeba to w cudzysłowie teraz pisać) niemieckiemu.

4. Kryzys historyzmu i jego skutki

Dwa ostatnie schematy określiłem jako posthistoryczne. Nie od rzeczy więc będzie zastanowić się chwilę nad konsekwencjami kryzysu historyzmu w ogóle. Wyraża się on głównie w nieufności do narracji historycznej i w próbie jej odrzucenia zarówno w historii jak i w historii literatury. To jest pierwsze stanowisko zajęte w tej sprawie. Jeśli historia ma być prawdziwą nauką, musi wyzwolić się z opowiadaniowości — mówią uczeni przyjmujący ten punkt widzenia. Ale jest i drugi punkt widzenia; jego zwolennicy mówią: to prawda, że narracyjność czyni z historii fikcję, mit, lecz nie ma historii prawdziwej, a poza tym ta fikcyjna historia pełni ważne funkcje pragmatyczne w społeczeństwie. Jest też trzecia postawa w tej kwestii — badacze ją reprezentujący zapewniają: historia jest opowieścią, narracją, ale narracja mówi prawdę o świecie, jest formą jego poznania. Rozpatrzmy nieco dokładniej te trzy postawy.

Badacze wybierający pierwszą dowodzą, że historia nie powinna mieć charakteru narracyjnego, lecz systemiczny, winna być opisem, a nie opowiadaniem, winna być multilinearna, a nie monolinearna, spacjalna, a nie temporalna, a jeśli już temporalna — to powinna opowiadać o długim trwaniu, nie zaś o zdarzeniach. To pozwoli oderwać się historii od powieści, z którą — przez swą dotychczasową narracyjność — stanowi jedność. Najbardziej reprezentatywną dla tej postawy jest francuska szkoła „Annales”²³. Ostatnio od strony filozoficznej rozpatruje to zagadnienie Jean-François Lyotard²⁴. Pisze on, że są dwa rodzaje wiedzy: wiedza naukowa i wiedza narracyjna. Ta druga nie mówi o stanach rzeczy, jej zadaniem jest tylko legitymizowanie tego stanu, legitymizowanie państwa, narodu, ustroju, społeczeństwa itd. Na najwyższym swym piętrze

²² *Ibidem*, s. 186.

²³ Zwięzły opis tej walki annalistów z narracyjnością zawiera t. 1 *Temps et récit* P. Ricoeura (posługuję się tu tłumaczeniem angielskim: *Time and Narrative*. Translated by K. McLaughlin, D. Pellauer. T. 1. Chicago and London 1984; t. 2: 1985; t. 3: 1988; również dalej odwołuję się do tego wydania).

²⁴ Referuję na podstawie: J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester 1984.

owa wiedza powołuje do funkcji legitymizacyjnych metanarracje, wielkie opowieści o postępie, zwycięstwie rozumu (Oświecenie), rozwoju Ducha (Hegel), emancypacji ludzkości (Marks). Ale teraz, w postmodernizmie, powiada Lyotard, metanarracje tracą sens, bo rozwój techniki przesunął akcenty z celów (metanarracje są zawsze teleologiczne) na środki (jak utrzymać się na powierzchni tu i teraz)²⁵.

Z ducha tych poglądów są wysnute schematy kłacza i ruchu—spoczyńku. Łatwo jednak dowieść, że nikomu ze zwolenników tego pierwszego poglądu nie udało się wyeliminować podobieństwa do powieści, uciec od narracyjności. Nomadologia Deleuza i Guattariego też jest „grobem kwestii”, by znowu powołać się na Irzykowskiego, „pierwiastek pałubiczny” ukazuje jej fałszywość, przede wszystkim złudę symetrii i opozycji drzewo—kłacze, historia—nomadologia, Zachód—Wschód, paranoja—schizofrenia, itd. Autorzy *Anty-Edypa* nie bacząc, że wyklęli historię, genetyzm, związki przyczynowo-skutkowe, piszą, iż kultura drzewa na Zachodzie stąd się bierze, że Zachód wyszedł z lasu, dosłownie, a Wschód — ze stepu, pustyni, oazy. Piszą oni np.:

To dziwne, jak dalece drzewo opanowało zachodnią rzeczywistość, całą myśl zachodnią od botaniki do biologii, anatomii, ale także gnozeologii, teologii, ontologii, całą filozofię...: Fundament, korzeń, *Grund, roots* i podwaliny. Zachód ma wyraźny związek z lasem i wylesianiem; pola uzyskane kosztem lasu zostały obsiane roślinami nasiennymi — przedmiot kultury potomstwa odnoszący się do rodzaju i typu drzewa; z kolei rozciągnięta na ugór hodowla selekcjonuje potomstwo, które tworzy wielkie drzewo zwierzęce. Wschód prezentuje inną postać: raczej związek ze stepem i ogrodem [...] ²⁶.

Czyż to nie jest opowieść o ludzkości, która stanęła niegdyś na rozstajach jak mityczny Herkules, jak dusza chrześcijańska w średniowie-

²⁵ Przywołany wcześniej Gumbrecht (*op. cit.*, s. 48) pisze podobnie o nowych zadaniach historii: „Być może trzeba zastąpić jedno *telos* wieloma bliskimi celami, pojęcie perfekcyjności przez zadanie: uratować ludzkość; być może trzeba odwołać ideę człowieka duchowego (ustaloną dla spełnienia doskonałego) i zastąpić ją ideą człowieka fizycznego (z troski o jego przetrwanie)”. Lyotard sądzi, że wielkie metaopowieści zostaną zastąpione „małymi opowieściami”, lokalnymi, momentalnymi, a nie monumentalnymi, będącymi grą językową, tak jak ją rozumiał Wittgenstein. We wszystkich postmodernistycznych rozważaniach widać odwrót od tego, co ogólne, całościowe, totalne, czasowe — a co umożliwiło tworzenie historii, historii literatury, koncepcję procesu literackiego, periodyzacji — do tego, co jest szczególne, małe, lokalne, regionalne, przestrzenne. Stąd przewaga pisma nad głosem, grafii nad słowem. Takie poglądy głosił Lyotard w rozprawie *Discours/figure* (1971), w której dowodził wyższości tego, co wizualne, nad tym, co językowe, bo język to cenzura i represja, natomiast obraz, grafia są po stronie żądzy i transgresji, czyli wolności. Cytowany tu Moisan też pisze (*op. cit.*, s. 241): „Grafia może zawrzeć treści, które wykraczają poza możliwości wypowiedzi językowej; ma nad nią przewagę zarówno wyrazistości, jak i precyzji”. Oczywiście, wszystko to jest metaopowieść w rodzaju tej o wyższości świąt Wielkiej Nocy nad świętami Bożego Narodzenia.

²⁶ Deleuze, Guattari, *op. cit.*, s. 232.

cznych moralitetach? Deleuze i Guattari zapewne nie przejęliby się zarzutem niekonsekwencji: wkalkulowali nielogiczność w swoje wywody. Logika jest bowiem po stronie paranoi, jest źródłem wszelkich totalizmów i faszystów. Schizofrenia jest alogiczna i dlatego wolna. Historia jest paranoiczna przez próby uporządkowania czasu, szukanie początku, środka i końca, nomadologia jest schizofreniczna, czas w niej płynie we wszystkich kierunkach, bez początku i końca.

I drugi schemat, ruchu—spoczynku, nie może obyć się bez opowiadania, narracji. Moisan opowiada przecież o tym, jak inne schematy, tradycyjnie, nie sprawdziły się, i o tym, na ile jego schemat przewyższa poprzednie. Ciekawa jest przy tym konkluzja: systemizm ma umożliwić historię literatury wielopodmiotową (tworzy ją zespół interdyscyplinarny, literaturoznawcy stanowią tylko jedną jego część), wieloprzedmiotową (nie dzieła literackie są jej przedmiotem, lecz fenomeny literackie, czyli zespół czynników powołujących literaturę do życia), polisystemiczną (każdy z przedmiotów tworzy inny system, a te systemy wzajemnie na siebie oddziałują) i translingwistyczną (jest ona raczej do oglądania niż do czytania — składa się ze statystyk, wykresów, diagramów, ilustracji). Taka historia literacka (Moisan rozróżnia „*l'histoire littéraire*”, obejmującą całe piśmiennictwo, i „*l'histoire de la littérature*”, obejmującą tylko utwory beletrystyczne; jedynie zasadną według niego jest ta pierwsza) będzie — od strony autorów *re - p r o d u k c j ą* („*re - p r o d u c t i o n*”), bo ukáže czynniki wytwarzające literaturę, od strony zaś odbiorców będzie *re - w i z j ą* („*re - v i s i o n*”), bo odbiorca na jej podstawie spojrzy ponownie na system i wybierając z niego dowolne elementy stworzy swą własną całość, wizję literatury. To *re - w i z j a*

pozwoли czytelnikowi czy też oglądaczowi [*visualisateur*], to znaczy temu, który czytał albo chce czytać utwory literackie, być jedynym, ostatecznym sędzią²⁷.

Słowem: Moisan chce oczyścić historię literacką z narracji, z opowiadania po to, by odbiorca mógł dowolnie fabularyzować, nie skrępowany interpretacjami naukowców. Nadawcy mają być dostarczycielami opisu, odbiorcy — twórcami opowiadań.

Że historykom szkoły „*Annales*” nie udało się uciec od narracyjności, dowodzi Paul Ricoeur. Analizując dzieło—manifest tej szkoły, Braudela *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w wieku Filipa II*, tropi te wszystkie elementy, które są opowieścią o zdarzeniach, bohaterach, które są fabułą²⁸, od opowiadania nie ma bowiem ucieczki. Rzecz Lyotarda przekreślająca metanarracje sama jest metanarracją, ponieważ ustala deterministyczny porządek dziejów, wyznacza cezurę kończącą modernizm i rozpoczynającą postmodernizm całkiem w stylu schematu „przed—po”. Nie udało się więc także zaprzeczenie pokrewieństwa z powieścią. Anna-

²⁷ Moisan, *op. cit.*, s. 241.

²⁸ Ricoeur, *op. cit.*, t. 1, s. 101 n.

liści mówili, że teraz „*l'historien devient un rôleur*” — staje się wolnym wędrowcem po czasach, tematach i przedmiotach, staje się nomadą i w ten sposób odcina się od powieściowego narratora zdążającego prostą drogą fabuły od początku, przez środek do końca, jak zalecał Arystoteles. Nic z tego, znowu zostali przyłapani przez powieść, „nową powieść”. Historia chciała zdradzić literaturę, ale ta się na niej zemściła, jak to obrazowo formułuje Linda Orr²⁹. Koncepcja powieści przedstawiona przez Robbe-Grilleta w *Pour un nouveau roman* (1963) jest zbieżna z koncepcjami annalistów, a Claude Simon w powieści *La Route des Flandres* (1960) podejmuje te same problemy co Braudel czy Foucault³⁰. Jeśli więc historia literatury nie potrafi obyć się bez narracji, jeśli skazana jest na opowiadanie, jeśli nie ma wstępu do gmachu prawdziwej nauki, to może lepiej w ogóle z niej zrezygnować? Na to pytanie odpowiedział twierdząco nie byle kto, bo René Wellek:

Nie ma postępu, nie ma rozwoju, nie ma historii sztuki z wyjątkiem historii pisarzy, instytucji i technik. Jest to, przynajmniej dla mnie, koniec złudzeń, upadek historii literatury³¹.

Przejdźmy do drugiego stanowiska, wyrażającego się w rozumowaniu: to prawda, że historia jest i musi być opowieścią fikcyjną, ale ta opowieść jest pragmatyczna, pożyteczna, pełni ważne funkcje społeczne. Myśl ta ma swoje filozoficzne zaplecze w pismach Nietzschego, np. w rozprawie *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Pisał on tam, że historia o tyle jest pożyteczna, o ile służy spotęgowaniu życia, a służy mu tylko wtedy, gdy jest mitem, a nie erudycyjnym poszukiwaniem prawdy. Celem historii nie ma być hasło „*fiat veritas, pereat vita*”, lecz jego odwrócenie: „*fiat vita, pereat veritas*”. Później Bergson w *Les Deux sources de la morale et de la religion* zwracał uwagę na to, że rozwój cywilizacyjny wytlumia pęd życiowy, ale na szczęście wspomaga go i częściowo reprezentuje „funkcja fabulacyjna”, ona jest źródłem religii motywującej ludzkie działanie. Możemy to przenieść i na historię, tę religię w. XIX, bo także historia nakłaniała ludzi do życia aktywnego, była swoistym wyrazem pędu życiowego. Wielu współczesnych teoretyków tej dyscypliny przyznaje, że jest ona formą opowieści, że jest mitem, że podlega tym samym prawom co literatura. Można do nich zaliczyć np. W. B. Galliego, Haydena White'a, Lewisa O. Minka, Paula Veyne'a — analizę ich poglądów przedstawił Paul Ricoeur³². Za nimi

²⁹ L. Orr, *The Revenge of Literature: A History of History*. „New Literary History” t. 18 (1986), nr 1 (Autumn).

³⁰ D. Carroll, *The Subject in Question. The Language of Theory and the Strategies of Fiction*. Chicago and London 1982; zob. zwłaszcza rozdz. 5: *The Times of History and the Orders of Discourse*.

³¹ R. Wellek, *Upadek historii literatury* (1973). Przetłumaczyła G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 221.

³² Omówienie ich poglądów w: Ricoeur, *op. cit.*, t. 1, s. 121—174.

poszli niektórzy literaturoznawcy dowodząc, że wprawdzie historia literatury nie orzeka o prawdzie, ale jest potrzebna i pożyteczna jako komunikat społeczny regulujący pewne podsystemy komunikacji globalnej. Piśsze jeden z nich:

Z chwilą, gdy historiografii nie uważa się już za naukę mającą za zadanie opisywać i wyjaśniać „dzieje”, nic nie stoi na przeszkodzie, by historyk podjął nowatorskie próby zaspokojenia zapotrzebowania społecznego na konstrukcje historiograficzne³³.

I trzecia postawa: ani historia, ani historia literatury nie powinny bać się czy unikać opowiadania, narracji. Opowiadanie bowiem nie służy fikcji, lecz prawdzie, jest formą poznania podobną do Kantowskich form apriorycznych: czasu i przestrzeni. Historia i czas świata docierają do nas i mogą być przez nas pojęte tylko w formie opowieści — i to dotyczy nie tylko świata humanistycznego, lecz także świata przyrody, fizyki. Jednakże opowieść o świecie jest zawsze dwuznaczna: odkrywa go, ale i skrywa. Tak sądzi Frederic Jameson, współczesny teoretyk amerykański, przyznający się do dziedzictwa marksistowskiego³⁴. Historię znowu można pisać dużą literą³⁵. Znamienne, że oprócz hermeneutów głównie literaturoznawcy o orientacji lewicowej występują w obronie historii, ale odcinają się od tradycyjnego jej rozumienia. Nie jest ona dla nich mimetycznym obrazem „realnej” przeszłości, lecz obrazem sposobów poznawania świata, jest dyskursem, tekstem — jak literatura. Koncepcja bazy i nadbudowy odłożona została do lamusa. Literatura nie odbija przeszłości, nie służy historii, obie te dyscypliny są po prostu ję-

³³ S. J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktivistycznego*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 237.

³⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London 1981. Książka ta jest w znacznej części polemiką z próbami unaukowania marksizmu przez jego zestrukturalizowanie, przez odczedzenie historyzmu (chodzi głównie o L. Althussera i É. Balibara, ich pracę *Lire „Le Capital”* (1968); rzecz dostępna jest w języku polskim: *Czytanie „Kapitału”*. Wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Przełożył W. Dłuski. Warszawa 1975). Wbrew tym tendencjom Jameson twierdzi, że opowiadanie historii, historyzowanie jest niezbywalne („*Always historicize!*” — tym hasłem rozpoczyna książkę). Opowiadanie jest bowiem „centralną funkcją czy też instancją ludzkiego umysłu”. „Odbija fundamentalny wymiar naszego kolektywnego myślenia i kolektywnych wyobrażeń o historii oraz rzeczywistości”, historia „jest nam dostępna tylko w formie tekstu, a nasze podejście do niej i do samej rzeczywistości zakłada uprzednią tekstualizację i narratywizację w politycznej podświadomości” (s. 13, 34, 35).

³⁵ F. Jameson swój artykuł poświęcony sporom o postmodernizm kończy stwierdzeniem, że wyjściem z błędnego koła jest tylko „historyczne i dialektyczne spojrzenie, które spróbuje ująć współczesność jako Historię” (*The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate* (1984). Cyt. z przedruku w: *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Ed. D. Lodge. London 1988, s. 383).

zykowym sposobem reagowania na to, co w gruncie rzeczy jest niepoznawalne, ale co może zaistnieć tylko ubrane w język.

Wydaje się, że u nas do podobnego postawienia sprawy zbliża się Henryk Markiewicz, który pisał ostatnio:

skądkolwiek patrzemy, synteza historycznoliteracka jawi się nam jako konstrukcja ułomna — nie dająca się w pełni zrealizować ze względu na luki materiałowe, niepewna swego obiektywizmu w doborze i interpretacji dostępnego materiału, zdeformowana, jeśli nie subiektywizmem, to w każdym razie prezytyzmem, tylko hipotetyczna w wyjaśnianiu, zmagająca się z trudnościami opornej przez swą linearność materii językowej, skazana nieuchronnie na niejednorodność i niekonsekwencje, kompromisy i wybiegi. Świadomość tego wszystkiego nie powinna jednak wywoływać u historyka literatury kompleksu niższości — owa ułomność jest bowiem następstwem wyjątkowej trudności stojących przed nim zadań⁸⁶.

Jak powiedziałem, wierni historii — obok postmarksistów — pozostali jeszcze hermeneuci. Różnice między tymi niegdyś opozycyjnie nastawionymi orientacjami nie są dzisiaj wielkie i to raczej marksści przyeszli na podwórko hermeneutów. W przeszłości krytykowali ich za to, że zamienili historię (*Geschichte*) na dziejowość (*Geschichtlichkeit*), dzisiaj to samo zaszło np. u Jamesona. Zamiana ta polega na tym, że dawnemu przeświadczeniu, iż człowiek może poznać historię z dystansu jako obiektywne, twarde fakty zaszło w przeszłości, przeciwstawiono nowe: sam poznający człowiek jest bytem „czasującym się”, zanurzonym w dzianiu się, historia więc istnieć może tylko jako dziejowość, czyli stopienie się w poznającym człowieku działania przeszłości z jego własnym działaniem tworzącym dzieje. Gadamer nazwał to „fuzją horyzontów”. Pisał, że znaczenie przeszłości powstaje „jedynie dlatego, że my sami wplątani jesteśmy w związek oddziaływań, jakim są dzieje”.

Rozumienie historyczne samo jest oddziaływaniem i doświadczaniem oddziaływania. Jego stroniczość oznacza właśnie jego historyczną siłę oddziaływania. To, co historycznie znaczące, dostępne jest tedy bardziej pierwotnie w samym procesie działania niż rozumienia⁸⁷.

I Gadamerem mogę więc uzasadnić tytuł tego artykułu: w obrazie procesu literackiego przeważa strona czynna. Pisanie historii literatury jest działaniem, a nie odtwarzaniem przeszłości.

⁸⁶ H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 273—274. Zob. też jego wcześniejszą rozprawę: *Proces literacki w świetle strukturalizmu i marksizmu* (w: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984). Książkę tegoż autora *Świadomość literatury* (Warszawa 1985) można uważać za przykład „nowego historyzmu”, jest to bowiem historia sposobów reagowania na świat zawartych w polskiej literaturze, teorii literatury, filozofii, rytuale literackim, kulturze literackiej — ostatnich 200 lat.

⁸⁷ H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*. W: *Rozum — słowo — dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski. Warszawa 1979, s. 28—29 (tłum. K. Michalski).

Dalej, jak sądzę, idzie Ricoeur, który w ostatnich swych wielkich pracach za źródło, podstawę strony czynnej uznał metaforę, żywą metaforę, jak podkreśla — i opowiadanie. Oba te chwytów należy zresztą traktować *iunctim*, bo — po pierwsze — metafora to nie jest wyraz, lecz proces, wiecie ona „od słowa przez zdanie do tekstu”³⁸. Po drugie — odwołując się do Arystotelesa *Poetyki* Ricoeur dowodzi, że między *lexis* a *mythos* zachodzi taki związek, jak między formą zewnętrzną a wewnętrzną, a przecież metafora stanowi podstawowy element *lexis*. Z tego wynika, że np. tragedia to opowiadanie metaforyczne³⁹, ontologiczną zaś funkcją opowiadania metaforycznego jest „przedstawić ludzi *in actu*, jako działających”, a wszystkie rzeczy, jako „wywołujące skutki”.

W opowiadaniu metaforycznym objawia się drzemiąca możliwość bytu jako rozwinięcie, skryta zdolność działania jako urzeczywistnienie. Poprzez żywy wyraz przedstawia się żywa egzystencja⁴⁰.

W *Temps et récit* jest z kolei mowa o kole hermeneutycznym łączącym czas i opowiadanie: opowiadanie to jedyna forma umożliwiająca rozumienie czasu, a i czas może być przez nas doświadczony tylko jako opowiadanie. Opowiadanie więc, podobnie jak metafora, nie tworzy złudy, nie jest fikcją. I chodzi tu nie tylko o opowiadanie pojawiające się w dyskursie historycznym, także opowiadanie literackie ma charakter referencyjny. I historia, i literatura są ze sobą przez opowiadanie nierozzerwalnie splecione.

Mimetyzm opowiadania ma trojaki wymiar. Po pierwsze jest ono prefiguracją wielkich opowieści przekazanych przez tradycję, przez mity, księgi święte, jest swoistym paradygmatem nacechowanym etycznie. Ale po drugie: historyk czy artysta konfiguruje zastane paradygmaty, łączy je w nowe syntagmy; ten drugi typ *mimesis* naznaczony jest wyobraźnią, ma charakter twórczy. Po trzecie wreszcie: odbiorca, czytelnik refiguruje elementy dostarczone przez prefigurację i konfigurację, w ten sposób włącza się na powrót w życie; ten trzeci typ *mimesis* jest praktycznym działaniem. Dzięki temu:

koło hermeneutyczne opowiadania i czasu nigdy się nie zatrzymuje, bo ciągle napędzane jest przez nawroty poszczególnych etapów *mimesis*⁴¹.

Ricoeur jest oczywiście świadom procesów zachodzących w humanistyce zachodnioeuropejskiej, w literaturze; procesów, które spowalniają obrót koła hermeneutycznego poprzez wytłumienie narracji, fabuły, opowiadania. Nie traci jednak nadziei:

³⁸ P. Ricoeur, *Vorwort zur deutschen Ausgabe*. W: *Die lebendige Metapher. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe*. Aus dem Französischen von R. Rochlitz. München 1986, s. V.

³⁹ *Ibidem*, s. 47.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁴¹ Ricoeur, *Time and Narrativity*, t. 1, s. 76.

mimo wszystko należy mieć nadzieję, ufać w zapotrzebowanie na jakiś porządek, który ciągle jeszcze określa oczekiwania czytelników, i wierzyć, że nowe formy opowiadania, których nazw jeszcze nie znamy, już się rodzą i zaświadczą, iż funkcja opowiadania ciągle może się zmieniać, ale nie tak, by miała zaniknąć. Bo nie wyobrażamy sobie, jaka miałyby być kultura tam, gdzie nikt nie wiedziałby, co to znaczy: opowiedzieć o czymś⁴².

5. W stronę metakrytyki

Powiedziawszy to wszystko nie mogę udawać, że nie dotyczy to także moich rozważań, tego oto artykułu. I on jest opowiadaniem, ściślej rzecz biorąc: opowiadaniem o opowiadaniu o ekspresjonizmie i, po drugie, opowiadaniem o opowiadaniu o opowiadaniu. Pierwszy wątek mówi o przemianach świadomości ekspresjonizmu — od metafory organicznej symbolizowanej drzewem do metafory mechanicznej wyrażonej morfizmami zawartymi w „kalejdoskopie”, od jedności do wielości, od całości do rozpadu, od narodzin do śmierci, od początku do końca, jak przykazał Arystoteles. Jest to fabuła oparta na prefiguracjach czy archetypach, fabuła podległa „wielkiemu kodowi”, który konfiguruję na swój własny sposób, z czego wychodzi coś w rodzaju opowieści o życiu pośmiertnym ekspresjonizmu.

Drugi wątek tyczy historyzmu w ogóle, bo jest to opowieść o narodzinach historyzmu i jego zmierzchu, schematy procesu literackiego w częściach 2 i 3 są ułożone jako stopnie postępującej dekadencji. Ale mówię też o „nowym historyzmie” amerykańskim (to także wersja życia pośmiertnego), który na innym, wyższym poziomie powtarza cykl XIX-wieczny, pojawia się więc tu inna prefiguracja, mianowicie schemat spirali. Muszę więc przyznać, że mój artykuł nie ma transcendencji, nie ma zewnętrznych odniesień, włącza się jedynie w globalny system samozwrotnej komunikacji, jak to określił cytowany na początku Niklas Luhmann, ale cały nastawiony jest na stronę czynną. Nie odsłaniam jakiejś prawdy, która miałaby się skrywać w przedstawionych faktach, przeciwnie — tak układam fakty, by opowiedziały wybraną przeze mnie fabułę. Z wywodów tu przedstawionych wynika, że zawsze tak jest.

Nie mieszczę się zatem w pierwszej z wyżej omówionych postaw, a zasadzała się ona na próbie unaukowania historii literatury przez wyłączenie z niej opowiadania. Pozostają więc druga i trzecia postawa, nie tak w końcu odległe od siebie, bo przecież mit, „funkcja fabulacyjna” podobnie włączają w życie jak koło hermeneutyczne. Podobieństwo zasadza się i na tym, że przecież także hermeneuci odrzucili zarówno Arystotelesowską ideę prawdy jako *adaequatio intellectus ad rem*, jak i Heglowską ideę prawdy absolutnej. Prawda jest dla nich ciągle przesuwa-

⁴² *Ibidem*, t. 2, s. 28.

jącą się granicą między horyzontem przeszłości i terażniejszości, jest procesem. Hans-Georg Gadamer pisał:

To, co nazywamy prawdą — otwartość, nieskrytość rzeczy, ma tedy swą własną czasowość i swoją własną dziejowość. W trakcie wszystkich zabiegów o prawdę spostrzegamy ze zdumieniem, że nie możemy powiedzieć prawdy nie zwracając się do kogoś i nie odpowiadając komuś, a przeto bez wspólnoty uzyskanego porozumienia⁴⁸.

To ostatnie zdanie wiedzie nas znowu do Luhmanna i systemu komunikacyjnego: prawda jest tym, co zostało uzgodnione w określonej społeczności komunikacyjnej w określonym czasie. Jeśli jest tu jakaś różnica — to tylko ta: prawda hermeneutów ma wektor, jest drzewem, opowiadaniem; prawda systemistów nie ma wektora, jest kłęczem, zdarzeniem. Nie rozstrzygając, o jaki rodzaj prawdy chodzi w tym artykule, przyjąć trzeba, że występuje ona tutaj jako propozycja, pytanie, prośba i perswazja skierowane do społeczności literaturoznawczej.

⁴⁸ H.-G. Gadamer, *Co to jest prawda*. W: *Rozum — słowo — dzieje*, s. 45—46 (tłum. M. Łukasiewicz).