

Anna Dutka

"Ritrarre e spiegare : la critica francese nell'età del positivismo", Gian Piero Ghini, Firenze 1989 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/4, 211-215

1995

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.

„gawęda” wskazuje na formę gatunkową samego artykułu. W tym samym dziale pod hasłem *Opowiadanie* zarejestrowany został artykuł Bartoszyńskiego *Opowiadanie a deixis i presupozycja* (poz. 1757, s. 170), tymczasem studium to nie dotyczy opowiadania jako gatunku, lecz kwestii związanych z problematyką narracji, winno więc zostać odnotowane pod hasłem *Narrator. Narracja* (choć termin „narracja” nie pojawia się w tytule).

Książkę Andrzejewskiej – mimo sformułowanych powyżej zastrzeżeń – uznać trzeba za potrzebną i wartościową; tak jak i część poprzednia – znajdzie się ona w księgozbiornym podręcznym każdego historyka i teoretyka literatury. Lektura recenzowanego kompendium uzmysławia zarazem potrzebę opracowania – według jednolitych zasad, odpowiadających dzisiejszym standardom metodologicznym – nowej, retrospektywnej bibliografii polskich prac teoretycznoliterackich, obejmującej XX wiek. Dla zespołu badawczego (bo winna to być raczej praca zespołowa niż indywidualna), który w najbliższych latach podjąłby się tego zadania, obie książki Andrzejewskiej stanowić będą nieocenioną pomoc.

Jerzy Smulski

Gian Piero Ghini, RITRARRE E SPIEGARE. LA CRITICA FRANCESE NELL'ETÀ DEL POSITIVISMO. Firenze 1989. Alinea Editrice, ss. 246. „Saggi e documenti”. 88. „Materiali per la storia dell'estetica”. Diretta da P. Bagni.

Gian Piero Ghini jest specjalistą w zakresie estetyki i krytyki (jej dziejów i teorii), dlatego też poddając analizie krytykę francuską okresu pozytywizmu chce zarazem przedyskutować tezę o braku swoistej estetyki w tej epoce. Nie zakłada on *a priori* jednoznacznych związków między pozytywizmem jako filozofią i ruchem umysłowym a krytyką, nie godzi się też ze stereotypem zawężającym pozytywizm do myślenia deterministycznego, dogmatycznego, mechanistycznego i do metafizyki nauki: wychodzi z założenia, że właśnie teksty krytyczne mogą świadczyć o różnorodnych koncepcjach estetycznych.

Teksty te ujmowane są jako akty komunikacyjne, dzięki czemu analizy odwołują się do instrumentarium semiotyki. Punktem wyjścia nie może być definicja krytyki, w tekstach znajduje się bowiem wiele definicji: posłużą one do wyznaczenia swoistej „mapy semantycznej”, powiązanej z działaniem poszczególnych krytyków, i do wskazania głównych założeń krytyki, która w epoce pozytywizmu zyskuje wymiar instytucjonalny.

Takie ukierunkowanie analizy, od tekstów do uwarunkowań filozoficzno-społecznych, może zainteresować zarówno polskiego historyka krytyki, jak i badacza tekstów, a także w nowym świetle ukazać pozytywizm w Polsce. Dlatego warto zasygnalizować publikację Ghiniego *Ritrarre e spiegare. La critica francese nell'età del positivismo* (Portretować i wyjaśniać. Krytyka francuska w epoce pozytywizmu), choć nie jest nowością wydawniczą.

Teksty zbadane zostały z trzech punktów widzenia, które zadecydowały o trójdzielnym układzie książki.

Pierwszy rozdział, *L'avventura* (Przygoda), omawia metody krytyczne, tak jak je przedstawiają sami autorzy (tu ujawnia się powiązanie między krytyką, estetyką i filozofią, a w szczególności stosunek krytyki do nauki).

Drugi rozdział, *Metafore, immagini, istituzioni* (Metafory, obrazy, instytucje), zajmuje się płaszczyzną ekspresji, w której przenikają się obrazy zaczerpnięte przez krytyków z dwóch dziedzin: z nauk eksperymentalnych i ścisłych oraz z literatury.

Trzeci rozdział, *Il prisma Flaubert* (Flaubert jako pryzmat), ukazuje zastosowanie metod krytycznych w praktyce na przykładzie dzieła Flauberta.

Prezentując metody, Ghini omawia kolejno poglądy Sainte-Beuve'a, Taine'a, Brunetière'a, Zoli, Hennequina, Bourgeta, Renana, France'a, Lemaître'a, Fagueta i Gourmonta. Zaobserwować można stopniowe przejście od metod operujących pojęciem systemu, postulujących obiektywizm i zaniechanie wartościowania, do metod koncentrujących się na lekturze.

Metaforykę autor wiąże nie tylko z indywidualnym stylem krytyków, lecz przede wszystkim z pokonywaniem ograniczeń językowych, jakich następczało mówienie o nowej dziedzinie, przybierającej dopiero wymiar instytucji. Metafora ma odgrywać rolę definicji. Krytykę zestawia się przede wszystkim z nauką. Za sprawą metafor bardziej szczegółowych przenika do krytyki specjalistyczne słownictwo z rozmaitych gałęzi wiedzy. Sięgano do analogii z botaniką i zoologią, z chemią, fizjologią, fizyką itp. Relację między autorem a jego dziełem opisywano jako relację między drzewem a owocem. Dzieło rozumiane bywało jako organizm lub mechanizm. Ogół dzieł uznawano za bibliotekę, którą należy uporządkować, a także za las, który się przemierza.

Metafory pozwalają prześledzić, jak zmieniały się koncepcje krytyki: od deterministycznego ujęcia Sainte-Beuve'a i Taine'a po Gourmonta, ujawniającego w metaforze „lasu różnic” nieadekwatność ujęć formalnych; od Brunetière'a, inspirowanego teorią ewolucji, po Hennequina, niechętnego idei przystosowania się człowieka do środowiska.

Metafory Zoli dotyczą badania przez krytykę związku między sztuką a nauką. Ghini prezentuje (s. 123–124) ich próbkę i stwierdza, że do periodyzacji tekstów może służyć stopień nasycenia metaforami (było ich najmniej, gdy Zola uprawiał krytykę eksperymentalną).

Gdy porównywanie faktów literackich i empirycznych ująć w szerszym kontekście, dostrzec można, że koncepcja krytyki nie tylko jako nauki, lecz także jako sztuki stawia krytyce wymóg rygoru i ścisłości, tyle że rozumie ją w inny sposób, właściwy dla wieku XX.

Występowanie metafor i obrazów nie stanowi kryterium, które by pozwoliło na przeciwstawienie dyskursu krytycznego i naukowego, ponieważ obydwie występują w różnorodnych wariantach. Dyskurs naukowy operuje przy tym efektami stylistycznymi, podobnie jak dyskurs krytyczny stale dąży do osiągnięcia efektu naukowości.

Kwestia stylu jest zagadnieniem centralnym. Pojęcie to przenika do krytyki literackiej z krytyki sztuki. Ghini przedstawia różne koncepcje stylu, starając się ukazać, w jak różny sposób o nim mówiono: styl rozumie się bądź jako sposób pisania, bądź jako złożony sposób bycia, a wtedy krytyka stylu staje się nową formą biografii. Styl jest centralnym elementem metafory wiążącej twórczość literacką i krytyczną z malarstwem. Na styl patrzy się też jak na rzemiosło, owoc pracy lub wyraz podświadomości. Krytyka związana z pozytywizmem widzi styl jako zespół danych, który można zanalizować, jako mechanizm, którego konstrukcja jest charakterystyczna dla danego autora-konstruktora.

Sporo miejsca zajmuje omówienie związku krytyki z psychologią, która w tym właśnie okresie zyskuje status nauki. Kształtują się dwa typy badań wykorzystywanych przez krytykę: psychologia akcentująca fizjologię, do której sięgają teoretyczne wywody poświęcone opisowi autora, i introspekcja, która służy głównie do opisu postaci i pojawia się w analizach tekstów literackich. Możemy prześledzić, jak różnie, w różnych etapach kształtowania się krytyki, rozkładają się specyficzne akcenty: od Taine'a, badającego, jaki wpływ na autora mają rasa, środowisko i otoczenie, poprzez Hennequina, interesującego się psychopatologią geniusza i wytyczającego zarazem nowe pole opisu — emocjonalną zawartość dzieła literackiego, ku Brunetière'owi i Zoli, coraz silniej podkreślającym autonomię postaci. Relacja psychologii i problematyki moralnej interesuje krytyków (od Sainte-Beuve'a do Lemaître'a) ze względu na ocenę dzieła.

Przedstawiając kompleks obrazów i metafor wiążących się z publicznością autor podkreśla, że większość krytyków uwypuklała negatywne aspekty odbioru: bierność, traktowanie dzieła w kategoriach towaru i podporządkowanie modzie.

Problematykę odbioru ujmowano w dwóch zasadniczych perspektywach: funkcji kulturalnej i wychowawczej sztuki (u Taine'a, Brunetière'a i Zoli) oraz reakcji uczuciowej. Tu z kolei zainteresowania kierują się bądź ku opisowo-eksperymentalnemu badaniu percepcji, bądź też ku opartej na introspekcji analizie uczuć i wrażeń, prowadzącej w kierunku socjologii kultury.

Koncepcja dzieła literackiego przyjęta przez krytyka wyznacza rolę czytelników. Zasadnicza linia podziału przebiega następująco:

Jeśli krytyk dąży do skonstruowania krytyki w kategoriach systemu (jak Taine), to dzieło pojmuje w sposób statyczny, jako wytwór determinowany przez przyczyny zewnętrzne, których przejawy pozwalają przede wszystkim na klasyfikację autorów, a także na pełne zrozumienie samego dzieła (stanowiącego egzemplifikację pewnego gatunku). Czytelnicy mają rolę bierną i mogą stać się przedmiotem analizy wyłącznie socjologicznej.

Jeśli krytyk kładzie akcent na lekturę, to dzieło traktuje jako punkt, w którym zbiegają się różne uwarunkowania, a analizie poddaje wrażenie lub efekt psychiczny. Opisuje więc relację nie tylko między autorem a dziełem, lecz także między tymi dwoma elementami a publicznością. Poprzez pojęcia gustu, sympatii, poprzez podważenie tezy o praktycznej przydatności dzieła akcent przesuwa się z jego cech na czytelnika, którego punkt widzenia staje się aktywnym elementem komunikacji literackiej. Faguet cytowany jest jako krytyk przyznający największą rolę zagadnieniu odbioru (stąd też można mówić o „krytyce lektury”): według niego liczy się dialog między krytykiem a czytelnikiem na temat przeczytanych dzieł, lektura zaś polega na życiu w postaciach literackich. Z tego punktu widzenia wrogiem literatury są materialne uwarunkowania nie sprzyjające lekturze (np. brak czasu, zmysłu krytycznego, bierność) i samo życie.

Bardzo interesująco wypada opis konfrontacji krytyków z dziełem Flauberta. Uczynienie zeń swoistego pryzmatu, którego liczne płaszczyzny (romantyzm, realizm, naturalizm, symbolizm, dekadentyzm) pozwalają wychwycić rozmaite aspekty tekstów krytycznych, wyróżnia te teksty wyraziście. Aby pokazać, czy i jak w konkretnej analizie krytyk uwzględnił swe postulaty zaprezentowane w części poświęconej metodom krytycznym, Ghini wyznacza sześć zagadnień mających stanowić swoisty probierz. Są to kolejno: a) zainteresowanie wątkiem biograficznym; b) zagadnienie moralności, zarówno w zastosowaniu do poszczególnych postaci, jak i w odniesieniu do moralnego i wychowawczego zamysłu autora, widocznego w całej jego twórczości; c) usytuowanie twórczości Flauberta względem romantyzmu, realizmu i naturalizmu; tu pojawia się zagadnienie poetyki; d) problematyka gatunku; e) status artysty, zagadnienie pracy artystycznej; f) dzieło (lub dzieła) autora uznawane za szczególnie istotne (chodzi tu o preferencję, nie zaś o osąd).

W ramach każdego zagadnienia Ghini stosuje kryterium chronologiczne, zaczyna od Sainte-Beuve'a, a kończy na Gourmoncie.

Z braku miejsca zasygnalizujemy jedynie wnioski, do których prowadzi dyskusja poszczególnych punktów.

Ad a. Znika zainteresowanie biografią rozumianą w sposób deterministyczny jako portret, pojawiają się natomiast formuły charakterystyczne dla poszczególnych orientacji teoretycznych, syntetyzujące główne aspekty analizy, np. Hennequin tłumaczy wszystkie cechy dzieła przypadłością neurotyczną Flauberta, Bourget często mówi o wrażliwości i o odczuwaniu (i np. nawet słowo „nihilizm” nadaje sens psychologiczny), Faguet podkreśla egocentryzm Flauberta, według France'a sztukę Flauberta trzeba tłumaczyć niezależnie od jego życia, Gourmont wiele uwagi poświęca refleksjom Flauberta na temat głupoty, widząc w nich przejaw zmysłu krytycznego i autoironii właściwej wiekowi XX.

Nasuwa się tu jeszcze komentarz dotyczący Sainte-Beuve'a, jego koncepcji „rodzin umysłów” i sporządzania takiej systematyki w praktyce. W ramach określonych przez Ghiniego ten aspekt nie mógł być rozwinięty, natomiast szerokie badanie ogółu dzieł Sainte-Beuve'a i materiałów archiwalnych wykazało pewną ukrytą sprzeczność: Roger Fayolle dowiódł (*Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle, ou comment commencent les révolutions*, Paris 1972), że wbrew postulatowi teoretycznemu, dzięki którym nazwisko Sainte-Beuve'a wiąże się z dążeniem do rygoru naukowego i obiektywizmu, w praktyce od r. 1848 analizę podporządkowywał on ocenie.

Ad b. Zauważyć można, jak ideał obiektywizmu ustępuje miejsca subiektywizmowi. Panoramę otwiera Sainte-Beuve, zarzucający Flaubertowi brak dystansu względem niemoralnej postaci pani Bovary; dla Zoli to nie moralność, lecz typowość i realizm postaci są istotne; dla Gourmonta zaś postać jest tym bardziej typowa, im bardziej przeciwstawia się bezpośredniej obserwacji, czyli im bardziej jej źródłem jest talent pisarza.

Ad c. U schyłku wieku przestaje funkcjonować ściśle rozróżnienie między romanizmem a realizmem. Ghini uważa to za początek końca gatunków, mających stopić się w jeden gatunek wyższego rzędu.

Ad d. Obserwujemy, jak trudno jest zastosować do powieści analizę opartą na pojęciu gatunków i ich ewolucji. Tym tłumaczyć można zaskakujący brak stanowiska Brunetière'a w tej kwestii. Krytycy poszukują typów i podtypów, które by się wywodziły z powieści. Wszyscy przyznają Flaubertowi ważne miejsce w dziejach tego gatunku.

Ad e. Na łamach czasopisma „Réalisme” Louis Edmont Duranty krytykuje Flauberta, zarzucając mu brak spontaniczności i nadmierną pracę nad stylem. Podobnie sądzi Sainte-Beuve, dla którego praca tego pisarza staje się synonimem sztuczności. Wręcz przeciwnie uważa Zola, zafascynowany ogromem pracy Flauberta; przeciwstawia się on idei geniusza rozumianego na sposób romantyczny, eksponującej spontaniczność i bezpośredniość. Jednak Zola nie widzi, że praca nad zdaniem w oparciu o dokumentację nie jest tym naukowym badaniem rzeczywistości, które sam postulował. Dla Gourmonta Flaubert jest mistrzem tworzenia obrazów wykorzystujących wrażenia bezładne, opartych na porządku metaforycznym; krytyk ten podważa więc deterministyczne i socjologiczne koncepcje kształtowania się mentalności.

Ad f. Dzieła Flauberta zajmowały krytyków w sposób nierównomierny, głównie w chwili ich publikacji oraz w wypadku zwiększonego zainteresowania ze strony publiczności. Krytycy omawiali też utwory odpowiadające im jako materiał do badań. Rozdział zamyka analiza rozważań Prousta, gdyż stanowi on przypadek wyjątkowy – interesuje go wyłącznie styl pisarza. Jest to specyficzna realizacja wymogu naukowości: opis ścisły koncentruje się na stylistycznych i językowych cechach dzieł, w konsekwencji krytyk zajmuje się jedynie tekstem.

W swej pracy Ghini wykazuje przekonująco, że należy mówić o krytyce epoki pozytywizmu (a nie o krytyce pozytywistycznej). Wbrew uproszczonej wizji tego okresu, akcentującej dogmatyczne upodobanie do wykrywania łańcucha przyczynowo-skutkowego i brak refleksji estetycznej, autor dowodzi, że zarówno pozytywizm w ogóle, jak i rozważania z zakresu krytyki (będące pewną formą myśli estetycznej) nie są jednorodne. Na jednym biegunie postuluje się łączenie poszczególnych dziedzin nauki w większy system (w krytyce kierunek ten reprezentują Taine, Brunetière i Zola), na drugim – proponuje się dialog jako metodę konfrontacji z tekstami, które chce się zarazem zrozumieć i zanalizować. Kierunki badań są rozmaite i trudno je klasyfikować przeciwstawiając jedne drugim w sposób ostry, mają one jednak wspólny mianownik: aprobatę dla kategorii rozwoju (lub ewolucji), przy czym chodzi tu o postawy bardzo różnicowane. Eksponowanie metod badawczych dowodzi, że odczuwano potrzebę sytuowania własnych badań względem szerszej perspektywy teoretycznej. I choć nie można mówić o pozytywistycznym systemie filozoficznym, który by posiadał własną

estetykę i odwołującą się do niej krytykę, to krytyka literacka jest spójna co do metod, procedur i intencji, z ogólną postawą scjentystyczną charakterystyczną dla tej epoki.

Analiza tekstów krytycznych wykazała, jak ważna była zmiana przedmiotu badań: do r. 1880 (Sainte-Beuve, Zola i częściowo Bourget) krytyka zajmuje się człowiekiem, artystą, jego cechami fizycznymi, psychicznymi i szeroko rozumianą moralnością; po r. 1880 (Brunetière, Hennequin, France, Lemaître, Gourmont) krytyka koncentruje się na dziele literackim, na tekście i w coraz większym stopniu na zagadnieniach języka. Nazwisko Taine'a łączyć można z pierwszym ujęciem, akcentującym systemowość, podczas gdy Renan, zajmujący się badaniem tekstów, byłby wzorem dla tych, którzy opierają się na lekturze. Ghini nie uważa więc, by obaj myśliciele prezentowali jedynie warianty zasadniczo jednorodnego (zwanego często pozytywistycznym) stanowiska teoretycznego.

Kształt krytyki w okresie pozytywizmu tłumaczy się zarówno dążeniem do nadania jej statusu nauki wśród innych nauk, jak i sztuki wśród innych sztuk, formy literackiej wśród innych form.

Wszyscy krytycy traktują nauki ścisłe jako wzór dla nauk humanistycznych. Mnogość koncepcji w krytyce tłumaczyć można zmianami, jakie zachodziły w obrębie nauki: o ile dla Sainte-Beuve'a i Taine'a punktem odniesienia były wywodzące się z w. XVIII ujęcia opisowo-analityczne, o tyle później stała się nim teoria ewolucji i metoda eksperymentalna, a pod koniec XIX w. krytycy określali się wobec nauki stosującej pojęcie względności. Zmiany były stopniowe i dlatego w analizach tekstów podkreślić należy ciągłość. Jej szczególnie wyraźnym przykładem jest koncepcja literatury jako organizmu, od Sainte-Beuve'a po Gourmonta.

Z tej idei wynikały dwie inne: krytyka doby pozytywizmu z jednej strony odwoływała się do pojęcia wrażliwości, z drugiej – do psychologii, kształtującej się jako dziedzina nauki. Dzięki psychologii różnorodność lektur można było tłumaczyć nie jako przejaw subiektywizmu, tylko jako daną, świadczącą o rozmaitych uwarunkowaniach. W ten oto sposób wyłonił się problem recepcji, zagadnienie najwyższej wagi zarówno dla krytyki, jak i dla estetyki u progu wieku XX.

Książka napisana jest bardzo klarownie i może służyć jako dobre wprowadzenie w problematykę krytyki francuskiej w XIX stuleciu. Interdyscyplinarne ujęcie i oparcie wywodu na tekstach (podkreślić warto bardzo przejrzysty sposób opracowania odsyłaczy) pozwoliły na prezentację, z której czytelnicy o różnych zainteresowaniach mogą korzystać na wiele sposobów.

Anna Dutka

Irena Szypułowa, **PIEŚŃ SZKOLNA. JEJ TEORIA, HISTORIA ORAZ MIEJSCE W REPERTUARZE EDUKACYJNYM SZKOLNICTWA POLSKIEGO XIX i XX WIEKU**. Kielce 1994. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, ss. 334 (s. 325–334: indeks nazwisk na wkladce).

„Prusacy słusznie chlubią się, że w zarządzaniu swoim krajem kierują się nade wszystko rozsądkiem i zasadami dobrego gospodarowania. Ich szkoły wiejskie są niezwykle sumiennie prowadzone i bardzo skrupulatnie nadzorowane. Muzykę wykorzystuje się tu w każdej wsi jako środek cywilizowania ludu, a zarazem jako godziwą rozrywkę: nie ma takiego kościoła, w którym brakowałoby organów, a w każdej parafii nauczyciel wiejski zna się na muzyce. W niedzielę uczy chłopców śpiewu, akompaniując im na organach. Toteż w każdej najmniejszej nawet wiosce można usłyszeć arcydzieła starych szkół włoskiej i niemieckiej. Ani jeden dawny i poważny utwór śpiewany nie