

Maria Corti

Literatura i komunikacja

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (49), 133-144

1980

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.

Roztrząsania i rozbiory

Literatura i komunikacja*

1. Literatura jako system

Na pierwszy rzut oka wszelka literatura po-
myślana jako całość robi wrażenie średniowiecznego *Wunderkam-
mer*, gdzie pergaminy sąsiadują z zabalsamowanymi zwierzętami,
magiczne kamienie z przyrządami alchemika i z najdziwniejszymi
malowidłami. Różnaito użytek, jaki ludzka fantazja uczyniła z pió-
ra, dał w efekcie całość poplątaną, różnobarwną i wielokierunkową;
liryka, traktaty moralne, teksty erotyczne, poematy, wszystkiego po
trochu, jak w rzeczywistości, i jak w rzeczywistości ukierunkowania
zdają się być nieskończone. Przy dłuższym zastanowieniu się jednak
wrażenie to przeistoczy się może w coś wręcz przeciwnego; ujawnia-
ją się bowiem sekretne reguły gry; prawie nic nie spada z nieba.
Oto, co pisze na temat literatury T. S. Eliot: „Istniejące zabytki
tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmie-
niony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego (rzeczywi-
ście nowego) dzieła sztuki. Istniejący ład kompletny jest przed poja-
wieniem się nowego dzieła; jeżeli układ ma przetrwać po wtargnię-
ciu nowości, cały istniejący układ musi ulec choćby minimalnej zmia-
nie; w ten sposób stosunki, proporcje, walory każdego dzieła sztuki
względem całości na nowo dopasowują się (...)”¹. Dla Eliota zatem
literatura nie jest sumą tekstów, lecz rodzajem całości skrepowanej
i krępującej, całości w ruchu. Eliot dochodzi więc do pojęcia syste-
mu. Zanim zajmiemy się w paragrafach 3 i 4 podstawowym zagad-

* Jest to pierwszy rozdział książki M. Corti: *Principi della comunicazione letteraria*. Milano 1976.

¹ T. S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. W: *Szkice literackie*. Tł. H. Pręcłowska. Warszawa 1963 PAX, s. 3.

nieniem więzi zewnętrznych, biorących swój początek z ideologicznego i społeczno-kulturowego kontekstu epoki, oraz dialektyką systemu i dzieła, zatrzymajmy się na razie nad pojęciem systemu.

Według Eliota, artyści, pod płynnością powierzchni, przeczuwają solidność literackiego kontekstu, w którym działają. Można by dodać, że, z jednej strony, w epokach względnej stabilności systemu nie brak ze strony pisarzy aktów prowokacji wobec owej solidności, o której była mowa, z drugiej zaś, w epokach takich jak nasza, tj. czasach kryzysu wartości ideologicznych, a zatem i literackich, sam system może zostać zaatakowany jako mechanizm niesprawny a kody jako zjawiska zaciemniające.

Oznacza to, że kryzys literatury jako systemu jest symptomem kryzysu, którego źródła tkwią gdzie indziej. Wiążąc refleksję Eliota z przenikliwymi uwagami Genette'a², możemy stwierdzić, że każde ważne dzieło wnosi zmiany do całości literackiego systemu właśnie dlatego, że przed jego pojawieniem się system ten był „bez luk”. Genette, mimo iż sam świadom jest uproszczonego charakteru swego porównania, stwierdza, że: „konsumpcja literatury przez społeczeństwo jest rodzajem języka lub też zbiorem, którego elementy, jakakolwiek byłaby ich liczba i natura, dążą do ułożenia się w spójny system”. Ta właśnie spójność sprawia, że wzbogacanie się literatury nie jest wypełnianiem pustych miejsc.

Dla pojęcia systemu literackiego zasadniczy wydaje się nam fakt, iż literatura podlega strukturalizacji na różnych planach i poziomach. Niektóre z nich są właściwe dla rozwoju diachronicznego i artykulacji synchronicznej, stąd też wzajemne oddziaływanie jej instytucji i gatunków, subtelne relacje między zjawiskami literackimi. Inne poziomy strukturalizacji, które nakładają się na pierwsze, mają swą genezę w stosunkach między pisarzem a całą literaturą. Poszczególni autorzy wybierają swe ulubione teksty w najróżniejszych i najmniej przewidzianych epokach i miejscach literackich. Tworzą oni w ten sposób między uprzywilejowanymi tekstami związku i wzajemne relacje, podporządkowując je konstytutywnemu prawu, rządzącemu ich własnym dziełem. Tak oto w systemie literackim powstają podsystemy stworzonych przez autorów ich własnych tradycji, ich „źródeł”.

Są jeszcze inne sposoby tworzenia poziomów poddających się strukturalizacji. Borges przedstawił być może najbardziej sugestywnie jeden z nich: „Faktem jest, że każdy pisarz tworzy swoich prekursorów. Jego dzieło modyfikuje nasze pojmowanie przeszłości, tak jak zmodyfikuje ono przyszłość”³. Choć stwierdzenie, że skutek poprze-

² G. Genette: *Figures*. Tł. wł. *Figure*. Torino 1969 Einaudi, s. 151—152. Patrz również T. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Tł. wł. *Teoria estetica*. Torino 1975 Einaudi. Pisze on o „nie-konieczności” dzieła przed jego powstaniem.

³ J. L. Borges: *Otras Inquisiciones*. Tł. wł. *Altre inquisizioni*. Milano 1963 Feltrinelli, s. 160.

dza przyczynę, zdaje się być jeszcze jednym paradoksem, tak charakterystycznym dla Borgesa, pozostaje rzeczą absolutnie pewną, że każde wielkie dzieło sztuki tworzy więzi nie istniejące w przeszłości, a nie tylko przyszłości literatury, zmieniając w ten sposób znakową wartość tekstów.

Literatura jawi się jako system również wtedy, kiedy analizujemy diachronię niektórych elementów literackich, które Avalle nazywa „makroznakami”⁴ i które wyposażone są w pewne cechy niezmienności: legendarne postacie, motywy i toposy tematyczne (złoty wiek, trójkąt miłosny itp.). Proces ich konkretyzacji i aktualizacji w tekstach z różnych epok ma miejsce przez kombinacje skodyfikowanych elementów stałych i wariantów tekstowych.

Stopień spójności i organizacji zmienia się oczywiście zależnie od epok literackich. Jest wprost proporcjonalny do zaufania, jakim dana cywilizacja obdarza instytucje literackie, i odwrotnie proporcjonalny do przemieszczania się zjawisk literackich poza tradycyjne granice lub wręcz poza granice słowa. Typowa w tym sensie jest nasza epoka z jej zainteresowaniem poezją wizualną, scenografią, scenariuszem filmowym, komiksem (patrz Buzzatti), wideokasetami itp. Jednolity opis tego wszystkiego wydaje się jednak dziś mało prawdopodobny.

Należałoby zatem uznać za najbardziej właściwe pojmowanie literatury w sposób organiczny a zarazem „ruchomy”, tak by można było uchwycić jej strukturalne zmiany w czasie, a jednocześnie za pomocą tego, co zmienne, określić to, co trwa nie zmienione. Specyficzność literatury zależy od istnienia szczególnych i niezbywalnych stosunków między zjawiskami literackimi.

2. System informacji i komunikacji

Z tego, co zostało dotychczas powiedziane, wynika konieczność ustalenia, jaki typ stosunków, związków, zależności może zaistnieć między tekstami, a także konieczność ujawnienia rzeczywistego procesu, który łączy indywidualne przekazy z kodami systemu. Istotny jest tu przykład formalistów rosyjskich, należy jednak pamiętać, że prawdziwy problem nie polega w końcu na odkryciu związków i praw strukturalnych, które można przecież odnaleźć między wszystkimi rzeczami tego świata, ani też na formułowaniu ogólnych właściwości literatury, ponieważ da się określić ogólnie właściwości wszystkiego. Należy natomiast zbadać funkcjonalność tych związków i reguł, która pozwoliłaby zrozumieć fakt, że literatura jest sama przez się informacyjnym systemem znakowym.

⁴ D. S. Avalle: *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*. Milano 1975 Bompiani.

Idąc dalej tym tokiem rozumowania, należy uznać literaturę jako *conditio sine qua non* literackiej komunikacji: hiperznakowa funkcja tekstu literackiego ujawnia się w powszechnym procesie komunikacji, który jest możliwy dzięki istnieniu konwencji i kodów literackich (za którymi kryją się konwencje i kody społeczno-ideologiczne), uznanych technik pozwalających na dialog między autorem a odbiorcą.

Podkreślić należy, że im bardziej dzieło jest artystycznie złożone i oryginalne, im bardziej wznosi się ponad otaczające go utwory, tym większa jest jego podatność na różne lektury w planie diachronicznym i synchronicznym. Ten typ obecności, który robi wrażenie wiecznej współczesności i uniwersalności, właściwych arcydziełu, wynika z faktu, że polisemiczny ładunek tekstu pozwala na wykorzystanie go w różnych epokach jako literackiego modelu (a także modelu społeczno-ideologicznego). Znaczy to, że każda epoka stosuje swoje kody lektur, zmienia swój punkt obserwacyjny: dzięki temu tekst kumuluje w dalszym ciągu swoje możliwości znakowe, komunikacyjne, a dzieje się tak dlatego, że znajduje się on wewnątrz systemu w ruchu. Z tych samych powodów teksty pomniejszych autorów, gdy raz już oddaliły się od systemu, który je stworzył, ulegają w coraz mniejszym stopniu dekodyfikacji.

Do odległości w czasie dodać należy jeszcze odległość w przestrzeni. Jeśli dziś czytelnik znający biegle język chiński weźmie do ręki poezje Su Huei, arystokratki z dynastii Han, pisane do męża wojownika Tou T'ao, zachwycić się może poszczególnymi fragmentami poetyckimi, ich wieloznacznością i egzotyką, lecz subtelny przekaz tekstu umknie z konieczności jego uwadze, ponieważ nie zna on konwencji ani kodów, na podstawie których mógłby teksty te odczytać. Wypadek ten, który Łotman określiłby jako „semantykę wielostopniową”, wskazuje jasno, że dla zaistnienia komunikacji literackiej konieczne jest, aby kompetencja odbiorcy obejmowała nie tylko konwencje, kody i reguły systemu, lecz i te teksty, których nowe przekazy są alotropami, tj. częściowymi spadkobiercami ich funkcji znakowej.

A zatem u podstaw nawet najbardziej oryginalnych form komunikacji literackiej odnaleźć można obszar kompetencji wspólny nadawcy i odbiorcy. Tym terenem jest literatura jako system informacji i komunikacji.

3. Pole napięć. Miejsce utworu literackiego

Mówiliśmy już o dynamizmie struktur: znaczy to, że literatura jest polem napięć, sił dośrodkowych i odśrodkowych, które powstają w dialektycznej relacji między tym, co pragnie pozostać nie zmienione (siłą inercji), a tym, co nadchodzi, by zerwać

gwałtownie z zastanym porządkiem. Inaczej mówiąc: tam, gdzie istnieje zróżnicowanie, istnieje napięcie, a zatem i ruch. W skrajnych przypadkach dzieło wybitnie oryginalne zdaje się sytuować poza systemem jako jego trafna alternatywa. W rzeczywistości jednak wszystko, co je poprzedza, jest obecne, nie tylko jako pejzaż, na tle którego wznosi się nową budowlę, lecz jako składnik zbiorowej świadomości i procesu komunikacji. Poza tym istnieje jeszcze wszystko to, co następuje po nim, ponieważ każde arcydzieło stwarza dzięki swoim naśladowcom normy i relacje, które istnieć będą niezależnie od tekstu, a nawet zostaną być może skodyfikowane⁵.

Tendencje te są wielokierunkowe, podobnie jak we wszystkich systemach społeczno-kulturowych. Z tego też powodu „młodszy” kierunek literacki dąży do majoratu i *vice versa* (jak naucza Szklowski), prąd artystyczny stworzony przez nowe pokolenie może wywrzeć wpływ na poprzednie. Znaczy to, że modele proponowane przez młodych mogą być naśladowane przez tych, którzy młodymi już nie są. Mamy tu do czynienia ze spletem diachronii i synchronii analogicznym do zjawiska, które w dziedzinie lingwistyki analizował Jakobson.

Pojęcia literatury jako systemu i jako pola napięć uzupełniają się nawzajem. Z pierwszym z nich łączy się myśl, że każdy tekst ma swoje miejsce w literaturze, ponieważ połączony jest siecią stosunków z innymi tekstami. Z drugim — że miejsce to ulec może zmianie lub wręcz zostać utracone. I tu odwołać się trzeba do serii pozaliterackich, do kontekstu społeczno-kulturowego, którym wkrótce się zajmujemy. Stopień zachowalności i zmienności miejsca utworu w systemie jest uwarunkowany wieloma czynnikami. Istnieją długie okresy, w których, jak pisze Koehler: „sejsmograf literatury rejestruje tylko minimalne odchylenia”, ponieważ nader powolne są zmiany w samym społeczeństwie i dość stabilna jego hierarchia władzy i wartości⁶. Dodać należy jeszcze, że miejsce dzieła może być utrzymane lub wręcz zmienione w kapliczkę na mocy konwencji obcej systemowi literackiemu, tak jak zdarza się to wszystkim modelom i stereotypom kulturowym narzuconym przez długą i często niesławną tradycję szkolną.

To właśnie istnieniu pola napięć zawdzięczamy fakt, że każdy tekst zdolny jest zmieniać diachronicznie swoje miejsce w sieci międzytekstowej lub, w krańcowych przypadkach, je utracić. Zjawisko to związane jest w planie diachronii z podwójną dynamiką: z jednej

⁵ Proces ten został wspaniale przedstawiony przez Mukařovskiego *Studie z estetyki*. Tł. pol. *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. W: J. Mukařovský: *Wśród znaków i struktur*. Tł. J. Baluch. Warszawa PIW 1970.

⁶ E. Koehler: *Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrés par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques*. W: *Littérature et société* 1967.

strony znika pojedynczy tekst, seria tekstów lub wręcz cały gatunek literacki, ponieważ kontekst społeczno-kulturowy zmienił się do tego stopnia, że straciły one kontakt z ideologiami klasowymi, ze społecznymi strukturami, a wreszcie z pamięcią zbiorową. Nie należy zapominać, że w tym wypadku mediacja systemu literackiego między utworem a społeczeństwem jest zawsze istotna: tekst dąży na ogół do zmiany swojego miejsca pod słońcem lub do utraty go zależnie od tego, co dzieje się w gatunku literackim, do którego należy.

Z drugiej strony istnieje coś, co Schücking⁷ nazywa „księżycowymi fazami” popularności, nawrotami obecności niektórych dzieł po wielu latach, ze specyficznych powodów, do których należy m. in. iteracyjny charakter zjawisk i sytuacji społeczno-kulturowych.

Tak jak na giełdzie zatem zmienia się w literaturze notowanie kursów, lecz są tam i papiery wartościowe, które znikają raz na zawsze. Dla Blanchota zjawisko to w gruncie rzeczy nie ma w sobie nic przygnębiającego:

„Można stwierdzić, że im bardziej dzieło jest cenione, w tym większym znajduje się niebezpieczeństwie; staje się dziełem wartościowym, umieszczone zostaje po stronie dobra, które je wykorzystuje, czyni zeń dzieło użyteczne. Natomiast dzieło uznane za złe znajduje w tym osądzie obszar, na którym niekiedy może przetrwać: odłożone na bok, skazane na piekło bibliotek, spalone, zapomniane. To wygnanie jednak, to zniknięcie w żarze ognia lub obojętności zapomnienia jest przedłużeniem jego właściwej odległości, odpowiada stopniowi jego oddalenia. Dzieło nie trwa, dzieło jest” (*Lo spazio letterario*. Torino 1967 Einaudi, s. 175).

W odmiennej perspektywie dialektycznej, silnie zabarwionej ideologicznie, utrata miejsca równa się pozytywnej utracie wartości towaru, która zagraża dziełu na rynku konsumpcyjnym. Stąd też ideał muzeum i walka przeciw komunikacji jako urzeczowieniu (patrz Sanguineti i ideologia neoawangardy, patrz także Jameson: *Marxismo e forma*. Napoli 1975 Liguori).

Socjologowie literatury, pozostając wierni perspektywie historycznej, nie tylko są odmiennego zdania, lecz próbują wręcz układać katalogi i statystyki dzieł, które zniknęły ostatecznie, pozostawiając po sobie tylko wieść o swoim istnieniu. Badania te dają rezultaty wyrażające się w zawrotnych cyfrach⁸.

Jak słusznie utrzymują socjologowie, istnieje historyczny obraz literatury, który wytworzył się stopniowo i do którego każde pokolenie dodaje nowe elementy. Wynikiem tego jest fakt, że znaczna liczba autorów żyje pod postacią widm, by potem, jako widma właśnie, rozpląnąć się w ciemnościach. To zjawisko nietrwałości wyraż-

⁷ L. T. Schücking: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Tł. wł. *Sociologia del gusto letterario*. Milano 1968 Rizzoli s. 12.

⁸ Interesujące statystyki przedstawia R. Escarpit w *Littérature et société*, 1967, s. 152.

niej można zaobserwować wtedy, kiedy mamy do czynienia z różnymi systemami artystycznymi: portal romański zastąpiony zostaje barokowym, freski renesansowe pokrywają freski bizantyjskie.

Jeszcze jedna uwaga na temat konieczności łączenia pojęć systemu i pola napięć. Do pierwszego z nich odnosi się możliwość przyszłego opisanie i sklasyfikowania instytucji i rodzajów literackich, wielkich motywów i toposów z ich specyficznymi cechami, a w końcu typologia tekstów historycznie istniejących. Bez tego założenia metodologicznego, tj. bez zasady implikacji, typologia taka stałaby się zwykłym inwentarzem zamiast przedstawiać coś, co przypomina paradygmat struktury całej literatury (oczywiście, na wielu poziomach).

Z kolei pole napięć, wprowadzając dynamiczną wizję systemu, proponuje model typologii, który nie narzuca literaturze charakteru statyczności. Nadal skłaniają do refleksji wypowiedzi Jakobsona, według których synchronia nie oznacza wcale tego, co statyczne, podczas gdy istnieje „statyka diachronii”. Pomyślmy także przez analogię o sile inercji niektórych działów literatury, w których znaleźć można wręcz teksty-skamieliny, podczas gdy inne działy charakteryzuje „wrodzona” płynność.

4. Próba opisu socjologicznego

Literatura nie jest oczywiście nigdy aseptycznym terenem współistnienia produktów literackich. Tak wyglądać może tylko wtedy, kiedy obserwujemy ją z bliska, tracąc z oczu część jej rzeczywistości. Literatura nie jest też Akropolem ani miastem otoczonym murami. Już formalisci rosyjscy lat trzydziestych, idący ich śladem semiolodzy szkoły praskiej (Mukařovský) i dzisiejsi semiolodzy szkoły tartuskiej ukazali jasno, że społeczeństwo w swoim stosunku do literatury jawi się jako bogaty zespół ukierunkowań społeczno-kulturowych, ekonomicznych, ideologicznych, które jako część zbiorowej świadomości oddziałują mniej lub bardziej intensywnie na system literacki.

Refleksja nad literaturą jako zjawiskiem społecznym dała początek takim dyscyplinom, jak socjologia literatury i krytyka socjologiczna. Corsini podkreślił niedawno, iż w pierwszym rzędzie należy badać rolę Instytucji, która reguluje przepływ: autor — tekst — czytelnicy, tj. ustala „warunki funkcjonowania mechanizmu produkcji i konsumpcji tzw. produktu artystycznego czy literackiego”⁹. Inaczej mówiąc, w różnych społeczeństwach historycznych monopol na posługiwanie się czy wręcz manipulowanie dobrami kulturowymi należy do klasy lub klas panujących, a ich wpływ na kulturę

⁹ G. Corsini: *L'istituzione letteraria*. Napoli 1974 Liguori.

może być odcyfrowany nie tylko poprzez udzielanie wspinałomyślnych przyzwoleń, lecz i poprzez zakazy, które zdają się być nie do złamania i które tkwią u podstaw kodyfikacji kulturowych. W ten sposób staje się jasne, dlaczego oficjalna kultura zdradza tendencje zachowawcze i narcystyczne. Narzuca bowiem ona terażniejszości model przeszłości w znacznie większym stopniu, niż wymaga tego kumulacyjny czy wręcz iteracyjny status kultury.

Oczywiste jest, że badania idące w tym kierunku dotyczą socjologii *tout court* lub wiedzy o wszystkich zjawiskach społecznych z literackimi włącznie. W tej perspektywie wartość dzieła literackiego nie leży w jego „literackości”, lecz w tym, że jest ono świadectwem, dokumentem procesu społeczno-ideologicznego, socjodynamiki lub socjostatyki kultury.

Badania socjologiczne sytuują się na różnych poziomach, zależnie od tego, czy uprawianą dyscypliną jest socjologia twórczości artystycznej (krytyka socjologiczna), czy też produkcji rynkowej i konsumpcji (socjologia artystycznej komunikacji). Bliska tej problematyce jest również socjopoetyka, dyscyplina teoretyczna, która zajmuje się zagadnieniami ogólnej teorii stosunków między strukturami literackimi a społecznymi¹⁰.

W zakresie krytyki socjologicznej badania powinny odpowiedzieć na następujące pytanie: czy istnieją ściśle więzi między strukturami społeczno-ekonomicznymi a literackimi, na jakiej płaszczyźnie i za pomocą jakich narzędzi można w sposób konkretny zanalizować homologię lub związki między strukturami? Niektórzy badacze ograniczają się do poziomu ściśle teoretycznego, „konceptualizując” strukturalne relacje: społeczeństwo — literatura, społeczeństwo — utwór (np. Bouazis), inni, idąc śladem „strukturalizmu genetycznego” Goldmanna, odrzucają uproszczoną relację między treścią społeczną a treścią utworu. Według Goldmanna i jego następców, pisarz, należąc do określonej grupy społecznej, wyraża w sposób bardziej spójny treści opracowane w sposób naiwny i nieudolny przez grupę, której jest członkiem. Inaczej mówiąc, mamy do czynienia z procesem strukturalizacji grupy, w wyniku którego dzieło jawi się ostatecznie jako odbicie świadomości zbiorowej w świadomości indywidualnej.

Nader pozytywny wydaje się nam w refleksji Goldmanna zarówno związek genezy dzieła i jego struktury, jak i uwaga poświęcona istocie literackiego utworu. Tym bardziej, że wśród socjologów panuje na ogół powszechna obojętność wobec specyficznej natury przedmiotu ich badań.

Już Koehler zauważył, że naiwnością byłoby sądzić, iż zmiany w infrastrukturze wywołać mogą automatycznie nowe formy i treści,

¹⁰ T. A. Van Dijk: *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague — Paris 1972 Mouton.

co zdarzyć się może tylko w momentach rewolucyjnych przełomów. Lecz i wtedy zjawisko to dostrzegalne jest raczej w zakresie gatunków literackich (tj. struktur systemu) niż poszczególnych utworów, zwłaszcza że „aż do Rewolucji Francuskiej granice między gatunkami a stylami zbiegały się z podziałem na klasy”¹¹.

Trzeba zdawać sobie sprawę, że relacja między strukturami społecznymi a strukturami systemu literackiego lub gatunkiem literackim jest łatwiejsza do zanalizowania niż stosunek między strukturą społeczną a pojedynczym utworem. Mediacja instytucji literackich ma tu pierwszorzędą wagę i potwierdza tylko tezę o informacyjnym charakterze systemu literackiego. W tym samym kontekście historyczno-społecznym literatura dzieli się na szereg gatunków, które często przeznaczone są dla odrębnych warstw społecznych. Wynika też z tego fakt, że różne warstwy społeczne odczytują w różny sposób utwory tego samego gatunku. Procesy zachowania i odnowy na płaszczyźnie społeczno-ideologicznej warunkują zatem typ stosunków i sposoby transformacji wewnątrz systemu literackiego. Bardzo znaczące zjawisko obserwować możemy w ostatnich latach: gatunki literackie, które przeżyły kryzys w domenie „wielkiej literatury”, przeszły do masowych środków przekazu i wzmocniły jeszcze swoją pozycję: powieść telewizyjna, romanse drukowane w ilustrowanych magazynach, powieści kryminalne itp. Operacja, której dokonała tu klasa panująca, jest ultrakonserwatywna i reakcyjna: jest to produkt władzy, która wszystkimi sposobami próbuje przeciwstawić się realizacji programu literatury proletariackiej, sformułowanego po raz pierwszy w Rosji w 1918 r., a następnie proponowanego powtórnie w różnych momentach historycznych.

Znacznie większą trudność przedstawia, jak już mówiliśmy, problem więzi między strukturami społecznymi a poszczególnym utworem¹². Już Koehler zauważył w cytowanym artykule, że „totalność ekstensywna” rzeczywistości i zjawisk społecznych zostaje zastąpiona „totalnością intensywną” — rezultatem estetycznej spójności, działania selektywnego w stosunku do rzeczywistości.

Lecz wiele jeszcze innych przeszkód czyha na zapalonego poszukiwacza homologii: istnieje odwrócenie relacji między dziełem a społeczeństwem, ucieczka w świat wyobraźni pojęta jako kompensacja, procesy kontradycji między dziełem a rzeczywistością, nie mówiąc już o wszystkich „przesunięciach w czasie”, spowodowanych postawą pisarza, który wieści, antycypuje przyszłość lub — przeciwnie — z premedytacją zamyka się w czasie przeszłym. Dodać należy przeszkody wynikające z samej istoty dzieła literackiego, które nie może być nigdy analizowane w ramach czystej synchronii, gdyż dziedziczy

¹¹ *Littérature et société*, s. 47—71.

¹² H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Tł. pol. *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Tł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1974 z 4, s. 271—307.

ono i nosi w sobie motywy i stereotypy tradycji. Jedyną rzeczą oczywistą w utworze pozostaje zatem jego wieloznaczna złożoność. W tej dziedzinie, gdzie nic nie zostało jeszcze rozstrzygnięte, należałoby stosować metody mikrosocjologii, nie zapominając, że często utwór fantastyczny odsłania rzeczywistość społeczną lepiej niż tzw. utwór realistyczny, opierający się na zasadzie *mimesis* rzeczywistości. Ma rację Rossi-Landi, gdy pisze:

„Możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z pewną formą realizmu artystycznego za każdym razem, gdy artysta lub pisarz kodyfikują przekaz, który na danym rynku językowo-komunikacyjnym, tj. w danym społeczeństwie i momencie historycznym, zostać ma zdekodowany przez publiczność jako reprezentatywny dla panującej ideologii. Dodać należy, że skoro każda sytuacja o wysokim stopniu organizacji pozostawia niewielkie możliwości wyboru, realistyczny przekaz artystyczny różni się od innych przekazów artystycznych stosunkowo małą ilością informacji”¹⁸.

Tak zwana socjologia komunikacji przedstawia szeroką panoramę badań empirycznych, statystyk dotyczących zjawisk produkcji (typ, frekwencja, rozmiary produkcji) i konsumpcji (środowisko, rodzaj i zasięg konsumpcji). Powszechnie znane są badania R. Escarpita na temat aspektów ekonomiczno-politycznych, społecznych i pedagogicznych konsumpcji literackiej, badania Mury'ego i szkoły z Bordeaux wraz z Centre de Sociologie des Faits Littéraires, kierowanym właśnie przez Escarpita oraz grupy z Liège. Znaczące jest zastąpienie terminu *texte* terminem *fait littéraire*; badaczy interesuje bowiem „obwód” komunikacyjny, a nie treść komunikacji, kontakt między twórcą a odbiorcą, a nie istota przekazu.

Niewątpliwie coś wiejskiego i sielankowego tkwi w głębi tych zbiorów, systematyzacji i typologii literackich kwiatów przeznaczonych do konsumpcji: powstaną z nich napary, płyny, maści lub wręcz albumy. Jasna staje się cena, jaką socjologowie gotowi są zapłacić za to, by z socjologii literatury uczynić gałąź wiedzy.

5. Próba opisu semiologicznego

Możemy teraz przejść do badań typu semiologicznego, które wyróżniają się, naszym zdaniem, korzystnie na tle innych kierunków. Niezawodnym autorytetem pozostaje nadal Mukařovský:

„Bez znajomości semiologii teoretyk sztuki skłonny będzie zawsze traktować ją jako konstrukcję czysto formalną lub też jako bezpośrednie odbicie predyspozycji psychicznych czy wręcz fizjologicznych autora. Może też widzieć w niej refleks rzeczywistości odrębnej, wyrażonej w utworze albo sytuacji

¹⁸ F. Rossi-Landi: *Semiotica e ideologia*. Milano 1972 Bompiani, s. 107.

ideologicznej, ekonomicznej, społecznej i kulturowej danego środowiska. To wszystko skłoni go do traktowania procesu rozwoju sztuki jako serii transformacji formalnych lub też do negowania go (jak czynią to niektóre kierunki estetyki psychologicznej), albo jeszcze inaczej, do pojmowania go jako biernego odbicia procesu zewnętrznego wobec sztuki. Tylko semiologiczny punkt widzenia pozwoli teoretykom sztuki uznać autonomiczne istnienie i podstawową dynamikę struktury sztuki, a także pojmować jej ewolucję jako rozwój immanentny, choć pozostający w dialektycznym stosunku do ewolucji innych dziedzin kultury”¹⁴.

Według Mukařovskiego zatem, semiologiczna koncepcja literatury ma tę zaletę, że pozwala stworzyć sieć relacji między znakami danej serii literackiej a znakami pozostałych serii, wykluczając w ten sposób jednostronne traktowanie tekstów jako czystych przedmiotów literackich lub jako bezpośrednich świadectw rzeczywistości, która jest wobec nich zewnętrzna.

Za punkt wyjścia wzięć należy najlepiej świadomość zbiorową wraz z jej składnikami uświadomionymi i nie uświadomionymi, której wraz z serią ideologiczną i społeczno-kulturową. W pierwszym rzędzie należy określić typ „znakowości”, w którym wyraża się świadomość zbiorowa w poszczególnych epokach, i stopień „znakowości”, który może być wyższy lub niższy, zależnie od tego, czy mamy do czynienia z kulturą bardziej czy mniej symboliczną. Średniowiecze np. jest epoką kultury wysoce symbolicznej, Auerbach powiedziała „figuralnej”. Pierwszy przykład, jaki przychodzi na myśl, to bestiaria, w których kogut i zwierzę zupełnie fantastyczne, jakim jest jednorożec, mogą być umieszczone na tym samym planie i fakt ten nie budzi zdziwienia ani niepokoju publiczności, ponieważ ich rzeczywistość kulturowa jest głęboko „znakowa”. W bestiariach zwierzęta symbolizują ludzkie cnoty i wady; fakt, że występują w nich stwory nigdy i nigdzie nie widziane, jest drugorzędny zarówno dla nadawcy, jak i dla odbiorców przekazu.

Jeszcze ważniejszy jest fakt, że typ „znakowości” danej epoki obejmuje jej modele społeczne. Łotman, przedstawiając model społeczeństwa średniowiecznego, ukazuje szczególny stosunek między jednostką a grupą, tj. między częścią a całością. Człowiek, niezależnie od swojego aspektu egzystencjalnego, liczy się społecznie jako część grupy i dlatego jego zadaniem jest reprezentować ją, być jej znakiem: „rzeczywiste istnienie osoby ludzkiej zależało od jej stosunku do struktury, której była znakiem”¹⁵. Model społeczny natomiast o wysokim stopniu „znakowości” znajduje swoje odbicie w systemie literackim.

Wewnątrz każdego systemu znaków danej epoki istnieje hierarchia

¹⁴ Mukařovský: *op. cit.*, s. 146.

¹⁵ J. Łotman: *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Tł. wł. *La struttura del testo poetico*. Milano 1972 Mursia.

kodyfikacji kulturowych dobrze znanych nadawcy i odbiorcom przekazu; inaczej mówiąc, istnieje wspólny im rodzaj składni. Należy jednak zdawać sobie sprawę, że nie jest ona nigdy neutralna, lecz silnie zabarwiona ideologicznie. Zniszczenie stopnia „znakowości” epoki, tj. desemiotyzacja systemu kulturowego, prowadzi nieuchronnie, jak dowiódł tego Łotman, do innego, nowego typu semiotyzacji, a zatem i komunikacji. Gombrich, idąc śladem Ernesta Jonesa, widzi właśnie proces transformacji w sztuce jako wieczną demaskację poprzednich symboli, które zostają zastąpione nowymi¹⁶. W tym świetle twórca jawi się jako swoje własne świadectwo: z jednej strony przeznaczeniem artysty jest uchwycić głęboką, nieprzenikalną tajemnicę rzeczywistości, z drugiej zaś połączyć w sposób nowy znaki kulturowego i ideologicznego systemu swoich czasów. Dzięki temu procesowi potwierdza on społeczną naturę struktur literackich; jest przez nie uwarunkowany czy to wtedy, kiedy wychodzi naprzeciw społecznym oczekiwaniom, czy też kiedy się im przeciwstawia. Literatura zatem jawi się jako miejsce spotkań i starć świadomości indywidualnej i zbiorowej, spotkań, które zmieniają swój charakter wraz z historycznymi przemianami. Dziś przeważa w postawie pisarza moment buntu, natomiast w epokach takich jak średniowiecze autor napotykał wprawdzie serię kodyfikacji i ustalonych hierarchii, nie czuł się jednak ograniczony w swojej wolności. Oryginalność bowiem nie ma nic wspólnego z dogmatem oryginalności, pojęciem naznaczonym wyraźnie romantycznym piętnem.

Maria Corti

tłumaczyła Joanna Ugniewska

William W. Wimsatt o wykładni jako ocenie (1951)

1. Wstępne niezgody i kontrpropozycje

Napisałem w tytule swej analizy: „o wykładni jako ocenie”, gdyż w artykule Wimsatta¹ właśnie o to chodzi. I dlatego, zanim zaczniemy zgłaszać zastrzeżenia do myśli Wimsatta,

¹⁶ E. H. Gombrich: *Psychoanalysis and the History of Art*. W: *Meditations on a Hobby Horse and Others Essays on the Theory of Art*. Tł. wł. *Psicanalisi e storia dell'arte*. W: *Freud e la psicologia dell'arte*. Torino 1967 Einaudi, s. 44.

¹ W. Wimsatt: *Eksplikacja jako krytyka*. Tłum. J. Makota. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. H. Markiewicz. Tom. I. Kraków 1970. — Nie mianowana liczba w nawiasie odsyła do tego tomu.