

Alina Brodzka

Realizm otwarty : poszukiwanie i wybór

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 469-499

1964

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.

ALINA BRODZKA

REALIZM OTWARTY: POSZUKIWANIE I WYBÓR

W pierwszych dziesięcioleciach w. XX walka z „tyranią konwencji”, kształtowanie „nowej formy” wybuchły lawiną eksperymentów, zagarniających całą literaturę europejską i sięgających także poza jej granice. Podejmowano je w imię autentyzmu osobowości i w dążeniu do uprzedmiotowienia dzieła sztuki. Dla żartu i w oczekiwaniu rewelacji. W obronie dialektyki myśli, aby skompromitować racjonalizm mechanistyczny, i po to, by wykazać absurdalność wszelkich roszczeń do poznania obiektywnego, aby uzasadnić niemoc świadomości opacznej, nieuniknioną i nierozstrzygalną ambiwalencję wszystkich wartości.

Skomplikowana i wieloplanowa jest „walka racjonalności z irracjonalnością”¹ w tej literaturze ironizującej i patetycznej, żartobliwej i szyderczej, świadomej umowności znaków kulturowych i zafascynowanej wyobrażeniami mitycznymi, wskrzeszanymi z tradycji i wytwarzanymi aktualnie przez świadomość zmistyfikowaną, z tworzywa codzienności. Odnajdujemy w niej skrajny indywidualizm i marzenia o wartościach uniwersalnych, poczucie wyobcowania i egzaltację więzi w nieświadomości zbiorowej, lęk przed wiekiem techniki i apoteozę cywilizacji przemysłowej: miasta, masy, maszyny. Pogarda dla scjentyzycznego determinizmu, naturalistycznej redukcji psychiki i procesów rozwojowych, próby wyciągnięcia wniosków z faktu wielocentryczności kręgów cywilizacyjnych (w definitywnym przekreśleniu suwerenności europeizmu, rewizji pojęcia prymitywu i egzotyki) — występują w niej niejednokrotnie w powiązaniu z uległością wobec nowych postaci redukcjonizmu ukrytego w neokantowskiej teorii form symbolicznych i psychoanalitycznej koncepcji świadomości, społeczeństwa, kultury. A są to tylko nieliczne spośród drażących ją sprzeczności, kontrowersyjnych problemów i — impulsów rozwoju.

Dlatego tak zawodne w praktyce i metodologicznie chybione wydają się próby klasyfikacji zjawisk tej literatury na zasadzie apriorycznie

¹ A. Gramsci, *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1961, s. 362.

wyodrębnionych i przeciwstawnych dwu nurtów. Miejscem wspólnym narodzin i walki jej koncepcji kreacyjnych była rzeczywistość społeczna wysoko rozwiniętej cywilizacji przemysłowej. W jej obrębie, na gruncie kulminacyjnej wyostrożonych sprzeczności totalitarnej i monopolistycznej fazy systemu kapitalistycznego kształtować się będą, ścierać i polaryzować tendencje rozwojowe dwudziestowiecznej literatury humanistycznej.

Cezurę fundamentalną, ujawniającą nowe perspektywy świadomości zbiorowej, szansę historyczną „unifikacji konkretnej i obiektywnie uniwersalnej”² stworzyć miało zwycięstwo Rewolucji Październikowej, promieniującej również na procesy rozwojowe literatury obszarów ogarniętych nadal deformacją więzi społecznych i ambiwalencją wartości. Ale ta polaryzacja systemów i stanów świadomości zbiorowej, decydująca o losach cywilizacji współczesnej i stwarzająca dla całej ludzkości realną szansę integracji kultury, usunięcia przesłanek świadomości zreifikowanej — nie tylko nie neguje cząstkowych wyników historycznie subiektywnego procesu poznania, lecz przeciwnie, ona dopiero stwarza perspektywę optymalną w badaniu źródeł, struktury i funkcji kreacji kulturowych, w odsłonięciu wielości ich powiązań i zawartych w nich implikacji i znaczeń.

Eliotowska alternatywa „metody mitycznej” i „narracyjnej” oraz Lukácsowskie przeciwstawienie realizmu awangardzie³ nie wytrzymują konfrontacji z rzeczywistą dynamiką literatury współczesnej. Jeśli jednak antynomie te są fałszywe, pozostaje otwarte pytanie, w jaki sposób wyróżnić można cechy nowoczesnej struktury realistycznej spośród cech wspólnych całej literaturze humanistycznej.

Jest to niewątpliwie zadanie ryzykowne i trudne. Cięży nad nim bezustannie ów humanistyczny współczynnik błędu, nieodłączny od interpretacji procesów kulturowych. Wymaga pojęciowej krystalizacji cech rozsianych w gąszczu tendencji niejednorodnych i wieloznacznych, a przecież zespolonych w struktury całościowe i funkcjonalne, jakich przykładem są — wśród innych — także kreacje literackie. A jednak próba uchwycenia odrębności struktury realistycznej wydaje się możliwa.

*

Przeciwstawienia: Mann albo Kafka, Mann albo Joyce, są fałszywe, ale dyskusja nad propozycjami kreacyjnymi w twórczości

² *Ibidem*, t. 1, s. 132.

³ Por. T. S. Eliot, *Ulysses Order and Myth*. W antologii: *Forms of Modern Fiction*. Ed. by W. O'Connor. Minneapolis 1948. University of Minnesota. — G. Lukács, *Wider den Missverständenen Realismus*. Hamburg 1958. Verlag Claasen.

Manna, Joyce'a, Kafki — jest konieczna. Nieporozumieniem byłby tylko pogląd, że dyskusja ta dotyczy propozycji syntetycznych i całkowicie odrębnych, wniosków jednoznacznych, odpowiedzi alternatywnie rozstrzygających pytania wspólne całej literaturze problemowej XX wieku.

Każdy z nich bowiem na swój sposób odpowiadał na pytanie, czy epika w XX w. jest możliwa, ale żaden nie dał summy integrującej pojęcie istoty ludzkiej i jej stosunku do świata. Kafka programowo negował możliwość tej syntezy. Autor *Finnegan's Wake* zdruzgotał własny świat epicki. Twórca *Józefa i Doktora Faustusa*, którego postawa poznawcza okazała się najbardziej skuteczna w zgłębianiu genezy i funkcji świadomości opacznej — jedyny z nich podjął ryzyko ocalenia epiki w procesie jej destrukcji, wyszedł poza krąg nawrotów ewazyjnych do wyobrażeń mitycznych, stworzył szansę przyszłego pojednania człowieka świadomego historyczności swej egzystencji ze światem immanentnym historii ludzkiej.

Linie podziałów między twórcami autentycznej literatury współczesnej nie odgraniczają więc koncepcji całościowych — spełnionych i zamkniętych, ani też zespołów konwencji tym koncepcjom służących. W obrębie dzieł Joyce'a, Manna i Kafki, w rdzennym obszarze prozy Iwaszkiewicza, Parnickiego i Nałkowskiej, Schulza, Kadena-Bandrowskiego i Kruczkowskiego, Andrzejewskiego, Brandysa i Brezy — na różnych planach i z różnym wynikiem rozgrywa się walka ambitna i uparta o nadanie kształtu owej „panoramie bezsensu i chaosu”, jaką widzieli we współczesności Eliot i Toynbee.

Od J. W. Beacha, który opinie swoje o powieści nowoczesnej sformułował w latach trzydziestych, po ostatnie prace z tej dziedziny — wszystkie próby uchwycenia cech charakterystycznych prozy współczesnej uwydatniają zgodnie kilka głównych zjawisk. Należą do nich: radykalna zmiana pojęcia fabuły, wyostrzenie refleksji teoretycznej nad zasadnością konwencji narracyjnych, zerwanie z mechanistycznym przeciwstawieniem podmiotu i przedmiotu w akcie poznania. W szerszym tle, w wyniku krytyki tradycyjnego pojęcia organizmu, następuje odrzucenie założeń pozytywistycznej psychologii empirycznej, atomistycznej i asocjacyjnej, jako podstawy w kreacji psychiki indywidualnej bohatera. Szczególnie frapującym ośrodkiem zainteresowań staje się świadomość i w sposób niezmiernie różny motywowana relatywizacja pojęć czasu, przestrzeni, przyczynowości. Uzasadnienia względności tych pojęć szuka literatura w wielu kierunkach: od intuicjonizmu i skrajnego konwencjonalizmu po koncepcje modeli statystycznych.

Podłoże tych przemian i rozbieżności motywacyjnych — w koncepcji rzeczywistości, psychiki, form poznania — stanowił kryzys naturalistycznej teorii człowieka, społeczeństwa i kultury. Kryzys, któremu

dramatyczny sygnał dała krytyka Nietzscheańska, rozwijająca po Kirkegaardzie problematykę autentyczności egzystencji, Schelerowska analiza pojęcia wartości, Bergsonowska polemika z mechanicyzmem i biologicznym determinizmem w psychologii.

Zmierzch comte'owskiej metodologii Tarde'a i Le Bona w naukach społecznych uwydatni ponownie, po niewielu latach, polemika Maxa Webera i jego zwolenników z pozytywistycznymi relikwami obecnymi w programie Durkheima i Maussa. Husserl podda krytyce panpsychologizm, naturalistyczną koncepcję świadomości, ewolucjonistyczny historyzm, arbitralny relatywizm filozofii „światopoglądowej”. Jednocześnie, w kręgu marburskiej szkoły neokantowskiej, sformułowane zostają zasady badań nad strukturą logiczną poznania. Propozycje te, wyznaczając fazy pogłębiającego się rozłamu, utrwały dystans wobec tradycji dziewiętnastowiecznych badań i założeń, którym badania te były podporządkowane.

Wystarczających podstaw do nowej syntezy pojęcia kultury nie dostarczyły jednak ani współczesne warianty intuicjonizmu i swoiście odbiologizowanego witalizmu, ani skrajnie nominalistyczne koncepcje empiryzmu logicznego, ani prądy fenomenologiczne, z korzyścią poznawczą rozwijające w różnych dyscyplinach wytyczne analizy strukturalnej zawarte w heroicznym — i nie spełnionym — programie Husserla.

Nie dała ich także — z punktu widzenia myśli marksistowskiej — koncepcja E. Cassirera. Był podobnie jak Husserl — i w ślad za nim — przenikliwym diagnostą kryzysu metodologii współczesnej, przeciwnikiem zarówno skrajnego nominalizmu, jak i Diltheyowskiej psychologizacji podstawy tożsamości przedmiotu i podmiotu nauk humanistycznych. Był również trzeźwym krytykiem idiografizmu i aprioryzmu (w wyborze systemu wartości), charakterystycznych dla szkoły badeńskiej. Proponował jednak odmienną niż Husserl metodę i zakres analizy strukturalnej. Ograniczył się, zgodnie z tradycją marburską, do problematyki struktury logicznej myślenia i jego wytworów. Nie podjął węzłowej dla Husserla, i w pewnym sensie straceńczej, ambicji analizy eidetycznej, programu, który przekraczał kantowską granicę osiągalności poznania w kierunku dążenia do oglądu „istoty ogólnej” rzeczy. Tak daleko nie zawiódł go protest przeciw nominalizmowi empirycznemu.

Podjął natomiast Kantowską problematykę struktury logicznej czystego przyrodoznawstwa, aby — po odpowiednim rozwinięciu — znaleźć klucz metodologiczny do nauki o kulturze. W odpowiedzi na pytanie o zasadę integrującą badania humanistyczne sformułował własną wersję kantowskiego aprioryzmu. Traktując kulturę jako całościowy

model idealny ustruktrowany, określił ją jako wytwór symbolicznej aktywności umysłu ludzkiego. Wytwór zatem o strukturze wyznaczonej przez aprioryczne formy symboliczne, scalające i organizujące całość kształt poznania.

Koncepcja ta zawierała również typologię struktur logicznych w ramach *universum* kultury. Należy do nich mit, język, sztuka, nauka. Każda z tych form, określonych jako formy modalne, charakteryzuje się szczególną strukturą myślenia, reprezentuje swoistą syntezę poznawczą, a więc w konsekwencji ustanawia własny obraz świata.

W koncepcji tej nawiązał Cassirer do Humboldtowskiej filozofii języka jako energii twórczej konstruującej przez swą formę wewnętrzną określony dla każdego systemu językowego światopogląd. Podjął więc zawartą w tej filozofii trafną tezę o pośredniczącej w procesie poznania funkcji znaków językowych, ale wykorzystał ją w sposób właściwy neokantowskiej interpretacji stosunku poznającego podmiotu do przedmiotu poznania. Stwierdzenie Cassirera, że wszelkie poznanie ma charakter symboliczny, tłumaczy się bowiem w jego teorii w ten sposób, że każda synteza poznawcza jest wynikiem poznania w formach nie tyle pośredniczących, ile apriorycznych, konstruujących obraz rzeczywistości jedynej, jaka dostępna jest poznaniu. Jej problematyka pozazjawiskowa, „substancjalna”, zostaje — inaczej niż u Kanta — wyeliminowana, jako problem ontologiczny i jako element dialektyki procesu poznania.

Jest to więc ten rodzaj korektury Kanta, jaki L. Goldmann w *Études sur la pensée dialectique* nazwał „nieporozumieniem neokantowskim”. Zmierza ona w kierunku przeciwnym niż dążenie (realizowane m. in. przez C. Lévi-Straussa) do wykrycia struktury przeobrażeń zachodzących między różnymi płaszczyznami i aspektami rzeczywistości obiektywnej a świadomością podmiotu.

Teza o jedności kultury jest w koncepcji Cassirera umotywowana funkcjonalnie: ponieważ wszystkie wyróżnione w jego typologii formy modalne, mimo odmiennych rezultatów poznawczych, jakie przynoszą, spełniać mają analogiczną rolę, ta właśnie apriorycznie syntetyzująca ich funkcja decyduje o integralności kultury. Tak zdefiniowane *universum* kultury zostało więc wyodrębnione i przeciwstawione światu natury, w myśl teorii wywodzących się jeszcze od W. B. Taylora, a znegowanych radykalnie przez ten nurt współczesnej antropologii strukturalnej, której wielkim i ostrożnym prekursorem był F. Boas, a kontynuatorami i współtwórcami są m. in. R. Linton, R. Benedict, A. R. Radcliffe-Brown, C. Lévi-Strauss.

Koncepcja Cassirera, mniej wykorzystana w krajach romańskich, rozpowszechniła się szeroko w anglosaskiej nauce o literaturze. Zna-

laża tam wielu zwolenników i kontynuatorów, którzy w szczególności rozwinęli proponowaną przez autora *Die Philosophie der symbolischen Formen* analizę form modalnych: mitu, poznania naukowego, języka, sztuki i religii.

Badania te, jako jedna z interesujących propozycji analizy struktury logicznej form świadomości, przynoszą — zwłaszcza w wynikach szczegółowych — wiele odkrywczych stwierdzeń. Dotyczą one, w tle szerszym, roli czynnika subiektywnego w poznaniu i są niezmiernie istotne dla aktualnej dyskusji nad problematyką różnic i analogii między myśleniem mitycznym, naukowym i artystycznym. Jednak ich zasada integracyjna — całkowicie konceptualna w swym aprioryzmie — nie stanowi podstawy, na której oprzeć by można teorię kultury uwzględniającą podstawowe relacje między strukturą i funkcją różnych form świadomości a ich obiektywnym uwarunkowaniem i zobiektywizowanymi wytworami.

Nie przypadkiem wśród kilku, przywołanych na prawach przykładu, propozycji metodologii współczesnej, pragnęłam uwydatnić rolę koncepcji form modalnych Cassirera. Nie dlatego, iżby jej znaczenie filozoficzne było donioślejsze od innych propozycji teoriopoznawczych, rozwijających również własny program analizy strukturalnej. Myślę oczywiście o stanowiskach najdobitniej określonych, tzn. z jednej strony — o propozycjach strukturalnych fenomenologii, z drugiej — o genetycznym strukturalizmie marksistowskim. Wydaje się jednak, że — przy wszystkich swoich, analitycznych właśnie walorach — teoria symbolicznych form modalnych zaciążyła bardzo znacząco i w pewnym sensie niekorzystnie nad aktualną sytuacją metodologiczną w badaniach literackich. Wpływ ten, niekiedy pośredni, a nawet nieświadomy dla użytkowników, pomija się zbyt często w dyskusjach, koncentrując uwagę, a więc i uznanie, i krytykę, raczej na świetnych skądinąd osiągnięciach przedstawicieli nurtów fenomenologicznych i zwolenników Steigerowskiej „sztuki interpretacji”.

Tymczasem — zwłaszcza w interesującym nas zakresie struktury myślowej dzieła realistycznego — teoria apriorycznych, syntetyzujących form poznania, ze swą ambitną tezą o funkcjonalnej jedności kultury, wkracza z m o t y w a c j ą arbitralną i konceptualną w obręb węzłowej problematyki różnic i analogii między poszczególnymi formami świadomości i aktywności kulturowej.

Podkreślam, niejako wyodrębniając, element m o t y w a c j i, choć stanowi on integralny czynnik teorii form symbolicznych. Myślę jednak, że taki zabieg różnicujący nie jest bezpodstawny w świetle konkretnych wyników badań Cassirera, szczególnie w dziedzinie studiów nad semantyczną i logiczną funkcją słowa. W tym zakresie rezultaty

wielu jego analiz, charakteryzujących odmienną myśl artystycznego i mitycznego, nie pozostają w sprzeczności z badaniami tego kierunku etnolingwistyki, który pozostaje na gruncie szeroko pojętej teorii odbicia i monistycznej koncepcji materialnej jedności świata.

W wieloletniej polemice między zwolennikami psychoanalitycznych i historyczno-antropologicznych kierunków interpretacji przeobrażeń (albo, w niektórych ujęciach: struktur statycznych) świadomości i jej wytworów teoria Cassirera zajmuje pozycję szczególną, w pewnej mierze pośrednią. Rezygnując programowo w swej typologii z uzasadnień historyczno-genetycznych, mimo że w analizie opisowej operuje ogromnym materiałem porównawczym, autor *Historii form symbolicznych, Eseju o człowieku, Mitu państwa* i innych wybitnych dzieł z zakresu filozofii i kultury — zakłada możliwość równoczesnego funkcjonowania wszystkich wymienionych form modalnych.

Ta właśnie teza, poparta świetnymi analizami struktury mitów współczesnych i współbrzmiąca — w diagnozach i wnioskach, ale nie w uzasadnieniach — z tezami wielu przedstawicieli antropologii strukturalnej i socjologii świadomości, wprowadza w sedno sporu o genezę, strukturę i funkcję świadomości zmistyfikowanej.

Tu, jak w ognisku newralgicznym myśli nowoczesnej, zawężają się pytania wszystkich niemal nurtów teoriopoznawczych, od dyscyplin unaukowionych i operujących rygorystycznym systemem pojęć metodologicznych — po eseistykę filozoficzną i literacką, niekiedy prekursorską w swych pomysłach i intuicjach.

Wybitnym przykładem tej ostatniej są studia R. Caillois (m. in. *Le Mythe et l'homme*), zwłaszcza dzięki trafnej krytyce interpretacji proponowanych z jednej strony przez ortodoksyjną psychoanalizę, z drugiej — przez kontynuatorów socjologii pozytywistycznej. Wartość tych esejów nie wyczerpuje się zresztą w polemice. Niektóre jego sugestie zainteresowały psychofizjologów i etnolingwistów: podjęte zostały dyskusyjnie w nurcie badań genetyczno-strukturalnych nad problematyką poznania i kreacji.

Z badaniami tymi korespondują bezpośrednio nie tylko prace specjalistyczne E. Fromma czy G. Thompsona, ale także ciekawe uwagi A. Memmiego o źródłach symbolizacji stwarzającej mit i przejawiającej się w literaturze, a również tezy i pomysły Sartre'a rozwinięte w *L'Orphée noir*.

Rdzenny związek tej problematyki z pytaniem o wyróżniki realizmu nowoczesnego nie wymaga chyba argumentów. Podstawowe zadanie badawcze w tym zakresie nie polega przecież na tym, by wykazać, że realistyczna synteza poznawczo-wartościująca jest możliwa na gruncie szeregu systemów teoriopoznawczych, a w konsekwencji przy różnych,

określonych jawnie albo ukrytych programowo i pozornie nieobecnych założeniach ontologicznych. Możliwość taka nie jest bowiem hipotezą; została obficie i wielorako poświadczona w literaturze światowej.

Zadania i trudności rzeczywiste polegają więc na wyjściu poza opis immanentny, zamknięty w obrębie relacji struktury świadomości i jej wytworów. Polegają na wyróżnieniu tych cech, a według terminologii Cassirera — tych modalności myślenia syntetyzującego, które w XX w. określają odrębność lub dominację realistycznego ukształtowania świata przedstawionego w utworze w stosunku do innych syntez poznawczo-wartościujących, w jakich obecność elementów werystycznych jest (jak np. w *Finnegan's Wake*) podporządkowana funkcjonalnie syntezie nie-realistycznej. Przy tak określonym zadaniu badawczym, zarysowana ostrożnie przez Cassirera, a nadużywana w krytyce impresyjnej, analogia między strukturą logiczną mitu i sztuki jest jako analogia całościowa syntez poznawczo-wartościujących — nie do przyjęcia, mimo niewątpliwych zbieżności poszczególnych elementów.

Tymczasem fascynacja tą analogią, obrastającą w coraz gęstsze nieporozumienia i coraz dalszą od subtelnych rozróżnień autora *Eseju o człowieku*, szerzy się od pół wieku jak pożar w krytyce literackiej, socjologicznej i filozoficznej, a ostatnio zagarnęła także marksistów.

Zrozumiałe jest, że służyć ona może w całej rozciągłości i w sposób uzasadniony koncepcjom takim, jak teorie M. Blanchota i W. Weidłego czy R. M. Albérèsa. Inaczej jednak przedstawiają się zasady korzystania z tej cennej skądinąd i częściowo trafnej analogii, jeśli podjęta ona zostaje w nurcie myśli marksistowskiej, która dysponuje prekursorską metodologią badań nad świadomością zmistyfikowaną i posiada dostateczne argumenty uściślające zasięg możliwych i owocnych porównań między pierwotną aktywnością mitotwórczą a genezą, strukturą i funkcją współczesnych form myślenia mitycznego.

Argumenty te określają bowiem wyraźnie granice przydatności analogii, stosowanej z pożytkiem w ogólnych analizach porównawczych sztuki, mitu, religii. Wskazują, że z jej pomocą wyjaśnić można wiele zjawisk w kulturze współczesnej i w życiu społecznym. Nie odsłoni ona jednak specyfiki realizmu nowoczesnego. Tymczasem w tym właśnie celu próbował ją wykorzystać autor *Réalisme sans rivages*, pracy niezmiernie cennej w swym nurcie polemicznym, w propozycjach dotyczących teorii kultury, w szeregu odkrywczych stwierdzeń analitycznych. Nie znajdziemy w niej jednak przesłanek metodologicznych umożliwiających wyróżnienie tych cech poznawczo-wartościujących, jakie charakteryzują strukturę realistyczną.

To właśnie zadanie szczególne, różne od całościowej charakterystyki

współczesnej literatury humanistycznej, nie wydaje się możliwe do rozwiązania na drodze metaforycznego ujęcia analogii między sztuką a mitem. Analogii, która filozoficzne i metodyczne uzasadnienie znajduje w pełni w koncepcji Cassirera. Nie należy jednak zapominać, że teoria apriorycznych form poznania, jako propozycja nieodosobniona w sensie orientacji metodologicznej a utrzymana zdecydowanie w granicach określonego systemu teoriopoznawczego, wskazuje przykładowo i wyraziście na jedną z nieuchronnych konsekwencji założeń immanentnej analizy strukturalnej. W tym wypadku wynikiem (i zasadą integracji form moralnych) jest konceptualny aprioryzm, w innych — intuicyjny ogląd eidetyczny.

W analizach literackich wyprowadzających ostateczne konsekwencje epistemologiczne z Cassirerowskiej motywacji teorii form modalnych pojęcie struktury realistycznej powinno stać się bezprzedmiotowe. Takie zresztą wnioski formułuje pośrednio R. Wellek, stwierdzając filozoficzne bankructwo poetyki realistycznej⁴.

A jednak „panmetodyzm” Cassirera, upowszechniony zwłaszcza w znanej interpretacji S. K. Langer (*Philosophy in a New Key* oraz *Introduction to Symbolic Logic*), podejmującej próbę syntetycznego przedstawienia różnych kierunków analizy aktu epistemologicznego, od tendencji logiczno-empirycznych szkoły marburskiej po nurt fenomenologii nawiązującej do Husserla, przyniósł, jak wspomniałam, rezultaty cenne, nie tylko w tzw. estetyce czystej.

Jeśli bowiem nie do przyjęcia są podstawowe założenia logiki symbolicznej i analizy estetycznej przedstawione w pracach Langer (dowiódł tego m. in. na przykładzie plastyki i architektury P. Francastel w *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*), to jednak problematyka, a niekiedy i kierunek refleksji teoretycznej podjętej w tym nurcie jest zjawiskiem niezmiernie cennym. Częściowe wyniki analizy porównawczej odrębnych form myślenia i kreacji można z powodzeniem wykorzystać w badaniu roli znaków i konwencji kulturowych, jako elementu pośredniczącego w dialektyce poznania i nieodzownego w całościowej interpretacji genezy, struktury i funkcji procesów kultury. Kapitałnym przykładem takiej metody są prace Lévi-Straussa.

Uznanie sztuki z jej zespołami konwencji za wytwór kreatywnej działalności ludzkiej w niczym nie podważa materialistycznej interpretacji genezy i funkcji tej aktywności, podobnie jak uznanie języka za system znaków pośredniczących między poznającym podmiotem a przedmiotem poznania nie oznacza bynajmniej, jakoby historycznie zmienny obraz świata dostępny poznaniu stanowić miał jedyną rzeczywistość

⁴ R. Wellek, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*. „Neophilologus”, 1961, z. 1, s. 1—20.

istniejącą obiektywnie. To tylko przy redukcji rzeczywistości do świata zjawisk dostępnych poznaniu i wyłącznie przez formy aprioryczne organizowanych występuje ów charakterystyczny zabieg nazwany „nieporozumieniem neokantowskim”: oczyszczający z dwoistości myśl Kanta (i Humboldta), likwidujący dialektykę procesu poznania i usuwający poza obręb myśli filozoficznej problematykę stosunku świadomości do świata materialnego.

Stanowisko takie nie musi owocować wyłącznie w irracjonalizmie; jego pochodne, jak wspominałam, są wielokierunkowe. Ich ambicją wspólną jest ujęcie integralnego procesu poznania w siatkę pojęć zawartych w obrębie relacji świadomości i jej wytworów. Ponieważ jednak z założenia odrzucają skrajny nominalizm współczesnego konwencjonalizmu, ich zabezpieczenie przed pytaniami metafizycznymi jest pozorne, separacja od problematyki ontologicznej nietrwała; oscylują stale w złudnej równowadze na krawędzi barier stabilizujących i teleologizujących sztucznie wydzielone stadia procesu poznania.

W studiach estetycznych z tym stanowiskiem związanych funkcja mitu i sztuki utożsamia się w kreowaniu jedyne go dostępnego człowiekowi świata — zjawisk kultury. Tak pojęta działalność kulturotwórcza staje się podstawową, jeśli nie jedyłą, manifestacją i utwierdzeniem tożsamości istoty ludzkiej. Formy tej aktywności, jakkolwiek korespondujące z obszarem historycznie zmiennej rzeczywistości empirycznej, nie w niej jednak mają źródło i uzasadnienie. Ich renesanse, synchronia i dynamika zamykają się w immanentnej fenomenologii ducha.

W świetle współczesnych badań nad strukturą poznania i kultury, a zwłaszcza prac z zakresu etnologii i socjologii wiedzy, wydaje się bezsporne, że w określonych warunkach problematyka i działanie świadomości ludzkiej może istotnie kształtować się na obszarze wspólnym, dostarczającym tworzywa tematycznego tak dla mitu, jak dla sztuki. Nie ma jednak stałego znaku równości między procesem mitotwórczym i aktywnością artystyczną. Czy kiedykolwiek procesy te były jednoznaczne?

Poglądy antropologów, historyków sztuki, socjologów różnią się w tej kwestii równie dyskusyjnej, jak związana z nią nierozzerwalnie problematyka świadomości pierwotnej. Są to niewygasające ogniska polemik od czasów Lévy-Bruhla, Durkheima, Frazera — po uczniów Boasa, Radcliffe-Browna i partnerów autora *Smutku tropików*.

Lévi-Strauss w swej porywającej apologii „myśli dzikiej” (*La Pensée sauvage*) unicestwiając, w ślad za swymi poprzednikami, pozostałości tezy o jej rzekomym prelogizmie, wyróżnia w niej doświadczenie operacyjne (tak, wydaje się, należałoby w danym kontekście rozumieć pojęcie: doświadczenie przeżyte — *expérience vécue*) oraz elementy re-

fleksji przednaukowej. Wspólne ich źródło widzi w „wiedzy konkretnej”, analitycznej, ale zarazem — wbrew opinii Sartre'a — syntetyzującej. Wiedzy, która działa w oparciu o swoisty system klasyfikacji logicznej i która, po wykryciu organizujących go zasad, okazuje się zrozumiała i znacząca, jako określony przypadek w ramach systemu komunikacji.

Autor *Antropologii strukturalnej* charakteryzuje „myśl dziką” jako myśl mityczną, nie utożsamia jednak całkowicie pierwotnej aktywności kulturowej z magią i rytuałem. Rozróżniając w sztuce pierwotnej styl sakralny i ozdobny, formułuje ostrożnie przesłanki wyodrębnienia przedmiotów artystycznych od przedmiotów kultu, poprzez stadia pośrednie form znamionujących przejście od symbolu do znaczenia, od magii do konwencji, od nadnaturalnego do społecznego.

Przede wszystkim jednak, dzięki subtelnej analizie logicznej, buduje w oparciu o analizę teoretyczną procesu poznania swój hipotetyczny i najbardziej chyba przekonywający spośród dotychczas skonstruowanych — model struktury myśli mitycznej. Oczyszcza ją z irracjonalnych i arbitralnych iluzji, jakimi — anachronizując bezwiednie — przyozdobili ją niektórzy teoretycy literatury współczesnej.

Rekonstruując zatem kierujące nią zasady klasyfikacji logicznej, różnicując jej funkcje, odrzuca stanowczo Bergsonowską ideę *fonction fabulatrice*. Na gruncie Marksowskiej teorii odbicia-przeobrażenia, koryguje w sposób podstawowy zarówno neokantowską motywację form apriorycznych, jak tezy Junga o archetypach tematycznych zawartych w nieświadomości zbiorowej.

Albowiem zdaniem autora *Antropologii strukturalnej*, ukryty poza obrazem świadomym, jaki konstruują ludzie ze swej historii, „inwentarz możliwości nieświadomych”⁵ oraz występujące w nim związki dostarczają pewnej architektury logicznej wydarzeniom historycznym, które mogą być nieprzewidziane, ale nigdy nie są arbitralne.

Struktura logiczna myślenia, sens znaków pośredniczących w akcie poznania i twórczości — pozostałyby irracjonalną zagadką w ramach teleologicznej tezy głoszącej, że uwarunkowana apriorycznie aktywność symboliczna człowieka jest podstawą definicji gatunku ludzkiego. Lévi-Strauss neguje więc konsekwentnie zasadność pojmowania kultury jako obszaru kreowanego wyłącznie przez tę twórczość.

Kwestionuje również Tylorowską definicję *homo faber*, zbudowaną jedynie na podstawie cech wyodrębniających człowieka od natury, definicję wykorzystywaną następnie w klasycznej opozycji między naturą pozbawioną historii a kulturą — dziełem ducha ludzkiego.

⁵ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris 1958, s. 30. Librairie Plon.

Kultura nie jest bowiem obszarem autonomicznym. Jej struktury nie określają jedynie własne formy komunikacji, takie jak język, ale również, a może przede wszystkim, reguły dające się stosować do wszystkich rodzajów komunikacji, niezależnie od tego, czy występują one na planie natury, czy kultury.

W stwierdzeniu tym Lévi-Strauss reprezentuje stanowisko polemiczne wobec naturalistycznej tradycji badań społeczeństwa jako organizmu, na wzór metod morfologii i fizjologii opisowej, tak jak gdyby więzi biologiczne były głównym źródłem i modelem związków społecznych. Zasada integracyjna jego metodologii jest w tym sensie fundamentalnie antynaturalistyczna. Wynika z podstawowego założenia badań genetyczno-strukturalnych, sformułowanego na gruncie ontologii materialistycznej i w oparciu o teorię komunikacji. W myśl tego założenia, różne typy struktur: logiczne, społeczne, biologiczne (rozdzielenie celowo upraszczające wieloaspektowość każdej struktury), dają się przedstawić w postaci modeli, które stanowią wybór wśród relacji głównych, a nie odzwierciedlenie wszystkich relacji. Własności formalne tych modeli są porównywalne, niezależnie od elementów, z jakich modele te się składają.

W takim ujęciu, zachowującym (jak dowodzi tego większość badań konkretnych Lévi-Straussa) Marksowską interpretację hierarchii czynników decydujących w procesie historycznym, pojmowanym jako element swoisty i aktywny obiektywnego świata natury — analiza strukturalna społeczeństwa, kultury, form myślenia, zmierzając do integracji metody, nie popada jednak w panmetodyzm neokantowski. Pozorny konwencjonalizm jej terminologii jest nieuchronnym wynikiem daleko posuniętej formalizacji, a nie założeniem teoriopoznawczym.

Przypomnienie tych podstawowych założeń wydaje się konieczne przy określeniu stosunku do metody Lévi-Straussa. Wykazują one, jak sądzę, bezzasadność głównych argumentów krytyki skierowanej pod jego adresem przez G. Gurvitcha, M. Robinsona i J. F. Revela. Inny walor miałyby ewentualne zastrzeżenia etnologów — te jednak rozstrzygać muszą kompetentni znawcy przedmiotu.

Rekonstrukcję modelu myśli mitycznej, rozpatrywanego następnie w zestawieniu z postępowaniem naukowym i artystycznym, przeprowadza Lévi-Strauss w oparciu o rozległą dokumentację empiryczną, niezbędną w badaniach etnolingwisty, świadomego faktu, że znaczenie terminów nie jest immanentne, lecz sytuacyjne (*de position*), że jest funkcją historii i kontekstu kulturowego z jednej strony, a z drugiej — struktury systemu, w którym figurują.

W wyniku tych badań formułuje tezę (nowatorską w stosunku do Durkheima i Malinowskiego, podzielaną natomiast przez niektórych an-

tropologów współczesnych), że w ramach struktury myśli mitycznej tzw. totemizm jest tylko poszczególnym i specjalnym przypadkiem generalnego problemu klasyfikacji. Ścisłej — jest jednym z przykładów roli przypisywanej terminom służącym do wypracowania pewnej klasyfikacji społecznej. Systemy oznaczania i klasyfikacji zwane totemicznymi są więc, jego zdaniem, rodzajem kodów, które dają się przełożyć na terminy innych systemów znaczeń. Pojęcia i wierzenia, zakodowane niejako w systemie totemicznym, spełniają rolę pośredniczącą między naturą a kulturą: ustanawiają, zgodnie z właściwą im strukturą logiczną, określone stosunki odpowiedności między różnicami naturalnymi a różnicami kulturowymi. Są więc środkiem — lub nadzieją — przezwyciężenia opozycji tych dziedzin, a jednocześnie swoistym sposobem określenia i uzasadnienia funkcji jednostki w zbiorowości. W tym sensie „totemizm zhumanizowany”, przyjmujący niejako za totem osobowość indywidualną, która realizuje przypisaną jej rolę społeczną, odnajduje autor *Le Totémisme aujourd'hui* także w społeczeństwie współczesnym.

System mityczny i reprezentacje, jakie on kształtuje, służą zatem do ustalenia stosunków odpowiedności między warunkami naturalnymi i społecznymi, lub dokładniej: do zdefiniowania prawa równoważności między kontrastami znaczącymi, które występują na wielu planach (geograficznym, meteorologicznym itd. — aż po ekonomiczny, społeczny, rytualny, religijny, filozoficzny).

Formy sprzeczności są bowiem o wiele mniej zróżnicowane niż ich empiryczna zawartość. Ilość „struktur sprzeczności” wykrywalnych za pomocą określonego systemu klasyfikacji jest skończona, podczas gdy różnorodność podporządkowanych im elementów konkretnych — jest nieograniczona. Stąd problemem tak istotnym w hipotetycznej rekonstrukcji modelu myśli mitycznej jest (podobnie jak w lingwistycznej analizie opozycji fonemów) wykrycie z a s a d y kontrastowania zjawisk.

Uwaga, jaką w badaniu tym skupia autor na problematyce struktury logicznej myślenia, nie oznacza bynajmniej, jakoby w niej widział źródło pojęć o świecie i arbitralną przyczynę sprawczą przemian życia społecznego i stosunków między człowiekiem a naturą. Za jedynie prawdziwy uznaje porządek odwrotny: pojęcia, jakie wytwarzają sobie ludzie o stosunkach między naturą a kulturą, są funkcją ich bytu materialnego i sposobu, według którego zmieniają się ich własne stosunki społeczne. Istnieje niewątpliwy związek dialektyczny między strukturą społeczną a systemem kategorii. Stwierdzenie tego związku nie prowadzi jednak do uznania tezy Durkheima o bezpośrednim wynikaniu myśli logicznej z jej społecznego podłoża. Genezy tak jednej, jak drugiego należy szukać w ogólniejszym układzie stosunków między człowiekiem a światem.

Autor *La Pensée sauvage* nie kwestionuje więc niepodważalnego prymatu infrastruktury, jest jednak zdania, że między *praxis* a praktykami występuje zawsze jako pośrednik określony schemat konceptualny.

W ramach tej koncepcji struktura mitu zostaje scharakteryzowana jako jedna z możliwych struktur myślowych pośredniczących między naturą a kulturą. Jest więc wprawdzie wytworem myśli przednaukowej, i w tym sensie pierwotnej, ale zarazem jest świadectwem określonego i uwarunkowanego systemu klasyfikacji.

„Myśl dzika”, zdaniem Lévi-Straussa, jest równie daleka od zasady partycypacji, jak od mistycyzmu metafizycznego. Wywodzi się z „wiedzy konkretnej”, wprowadza architektonikę społeczną na miejsce architektoniki nadnaturalnej. Stwarza niejako drugą naturę, jaką człowiek jest w stanie ovladnąć: naturę upośrednioną.

Systemy pojęć i wierzeń mitycznych, ukształtowane w określonym stadium rozwoju cywilizacyjnego i osiągalnej w nim wiedzy o naturze i społeczeństwie, stanowią więc w pewnej mierze jego funkcję. Mogą one wszakże ze swej strony współdziałać aktywnie w modelowaniu (w społeczeństwach pierwotnych zaś — przede wszystkim w utrwalaniu), na płaszczyźnie życia społecznego, właściwych im zasad kontrastowania i wartościowania. Tę rolę opozycji pojęciowych przesuniętą już wyłącznie na plan stosunków społecznych zachowują m. in. struktury współczesnych mitów politycznych.

Porównując zasady działania myśli mitycznej, naukowej i artystycznej, Lévi-Strauss przyjmuje za kryterium różnic stosunek ich do zdarzenia jako zjawiska niezdeterminowanego (*contigent*) oraz do struktury zjawisk.

Zasadę organizującą myśl naukową widzi w rozróżnieniu tego, co okazjonalne, od tego, co niezbędne: zdarzenia od struktury. Postępowanie naukowe wymaga bowiem operowania konceptualnego (albo również eksperymentalnego) modelami struktur, które wykrywa w zespole relacji występujących wśród zjawisk społecznych i naturalnych.

Tymczasem myśl mityczna, działająca na podstawie dostępnych jej danych, postrzegając, analizując i syntetyzując bezwiednie posługuje się w swej klasyfikacji zasadą, którą w przybliżeniu można by określić jako determinizm integralny.

Postępowanie jej, zgodnie z metaforą Lévi-Straussa, przypomina pasję kolekcjonera szpargałów, miłośnika dziwacznych szczątków o zartartym znaczeniu. Należały one niegdyś — a może należą nadal? — do zespołów zjawisk, naturalnych lub społecznych. Spełniały w nich — a może nadal spełniają? — rolę tajemniczą, którą należy odgadnąć.

Mysł mityczna, jak zapamiętała zbieraczka, gromadzi owe szczątki, znaczące przecież i funkcjonalne w nie znanej jej strukturze. Zespala, zgodnie ze swoją logiką, niepowiązane realnie konkrety, wiąże zjawiska okazjonalne, wydarzenia osobne, jakby rządziło nimi prawo wszechpotężnego uzależnienia. Kształtując swe struktury z gotowych elementów, nie wykrywa struktur rzeczywistych: niekiedy je odgaduje, częściej — tworzy pozorne.

Elementy refleksji mitycznej sytuują się w pół drogi między postrzeżeniami zmysłowymi a pojęciami organizującymi. W pewnym sensie można ją nazwać myślą analogiczną: dążąc do odnalezienia ukrytych powiązań, buduje swoją wiedzę z kalejdoskopowych *images mundi*.

Akt kreacyjny tworzący mit jest, zdaniem Lévi-Straussa, symetrycznie przeciwstawny postępowaniu, jakie odnajduje badacz u narodzin dzieła sztuki.

- Artysta przyjmuje za punkt wyjścia zespoły uformowane z jednego lub wielu przedmiotów, jednego lub wielu zdarzeń; nadaje im charakter całości, wykrywając i uwydatniając ich wspólną strukturę. Buduje więc swoiste modele, wyrażające umownie charakter relacji między człowiekiem i światem. Nawet wtedy, gdy w postępowaniu tym koncepcja całości jest zmystyfikowana i opaczna, to i wówczas wyprzedza ona wiedzę o poszczególnych elementach. Warto przypomnieć, że zbliżony wywód przeprowadza Sartre w *L'Imaginaire* oraz w *La Nausée* — w uwagach o przeobrażeniu faktów w strukturze opowiadania.

Kiedy zaś twórca wykrywa relacje rzeczywiste, wówczas — przywołując scharakteryzowane na innym miejscu sformułowanie autora *Le Dieu caché*⁶ — można działalność tę ująć w stwierdzeniu, że świadomo-

⁶ Poglądy L. Goldmanna w zakresie metodologii nauk społecznych, badań nad strukturą i przeobrażeniami światopoglądów oraz przemianami form powieściowych omawiam w rozdziale *Kierunki przeobrażeń współczesnej prozy powieściowej*, wchodzącym w obręb pracy pt. *Realizm otwarty* (w przygotowaniu), której częścią jest niniejszy artykuł. W jednej z ostatnich rozpraw Goldmann, podejmując problematykę teoretycznego modelu struktury, którym zajmował się szczegółowo m. in. w *Le Dieu caché*, pisze (*Problèmes d'une sociologie du roman*. „Cahiers Internationaux de Sociologie”, 1962, s. 32): „Strukturą nazywamy dynamiczny i znaczący [*significatif*] zespół stosunków między różnymi aspektami tej samej rzeczywistości społecznej; zespół o takim charakterze, iż każda zmiana jednego z aspektów wywołuje w pozostałych zmiany odpowiednie, zapewniające trwanie zespołu w jego cechach podstawowych. Kiedy zmiany te osiągają taki stopień, że podstawowy charakter rodzajowy dawnej struktury ulega zachwianiu, wówczas zostaje ona zastąpiona przez strukturę o odmiennym charakterze rodzajowym, ale posiadającą właściwości analogiczne. I ta struktura również zostanie przewyciężona”.

mość powiązań istotnych przekształca zespół w „strukturę dynamiczną i znaczącą”.

Konstrukcja mitu ma przebieg paralelny, ale zmierzający w odwrotnym kierunku: wykorzystuje gotowe elementy, których strukturalnej przynależności i funkcji nie odsłania; wytwarza przedmiot absolutny, stanowiący wszakże tylko aspekt zespołu zdarzeń, a nie model struktury.

Postępowanie artysty polega więc na zespoleniu wiedzy o konkretności i redukcji konceptualnej, danego sposobu istnienia i procesu stawania się. Daje w wyniku przedmiot zobiektywizowany, a jednocześnie obiektywizujący się wielorako w odbiorze; budzi emocję estetyczną dzięki ukonstytuowaniu związku między porządkiem struktury i porządkiem zdarzeń.

Analogiczny pogląd odnajdujemy w wywodzie Francastela, kiedy — w *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles* — charakteryzuje właściwy sztuce sposób poznania i wyrazu połączony z praktyką oraz analizuje strukturę logiczną wyobraźni artysty.

Ale i w dziele sztuki równowaga między strukturą i zdarzeniem, tym, co istotne, a tym, co okazjonalne, tym, co dane w jakościach zmysłowych, a ujęciem konceptualnym — jest nietrwała, bezustannie zagrożona, zależna od konkretnej sytuacji społeczeństwa i kultury.

Toteż mity wkraczają zwycięsko na jej obszary; mity — dodajmy — zmistyfikowane. Albowiem warunki kształtowania umysłowości człowieka współczesnego, uczestnika cywilizacji przemysłowej, różnią się tak dalece od sytuacji pierwotnej narodzin myśli mitycznej, że wszelkie jej renesanse, wszelkie do niej nawroty, są aktem upośrednionym, także — i zwłaszcza — wówczas, kiedy nie towarzyszy im świadomość mediacji.

Procesy mitotwórcze są doniosłym zjawiskiem kulturowym; wymagają analizy, która odnajduje rzeczywiste ich uwarunkowanie; szerzą się nagminnie, rodzi je praktyka codzienności, sublimują się w sztuce, degenerują w reklamie. Choć przejawiać się mogą w aktach spontanicznych, porywających lub brutalnie prymitywnych, nie wynikają jednak z irracjonalnego wybuchu utajonej świadomości pierwotnej, samoczynnego wskrzeszenia archetypów tematycznych i zwycięstwa praformy jaźni. Jeśli odnajdujemy w nich analogię do działania „myśli dziekiej”, są to podobieństwa formalne, a w mitach społecznych — operacyjne. Użyteczne w badaniach nad myślą zmistyfikowaną, nie zastępują jednak wyjaśnienia jej genezy rzeczywistej i funkcji.

Analiza „skuteczności symbolicznej” kreacji mitu i sztuki ujawnia więc ich odrębność strukturalną, by następnie wskazać na płynność granicy. Myślę jednak, że zabieg ten jest konieczny. Jeśli pragniemy od-

różniać cechy wspólne od pozornych tożsamości, analogie rzeczywiste od użytkowania konwencji kulturowych, niezbędne jest przy badaniu tych zjawisk uwzględnienie systemu i procesu, synchronii i diachronii.

Świadomość odrębności kreacji artystycznej i nieustanne jej zagrożenie znakomicie wyraził T. Mann, komentując swą tetralogię o Józefie. Pisał o nim, rzutując przekornie doświadczenia twórcy na postać kreowaną:

Oto ten, co nie tylko jest bohaterem swoich dziejów, lecz także ich reżyserem, owszem, ich poetą: „upiększa” je. Oto ten, co wprawdzie jeszcze uczestniczy w kolektywno-mitycznym, ale na modłę humorystycznie uduchowioną i aktorską, celowo-świadomą. Słowem, widać, że osiągające wolność „ja” staje się bardzo wcześniej „ja” artystycznym, uroczym, wybrednym i zagrożonym⁷.

Autor *Józefa*, rozważając w tym dziele problematykę mitu i psychologii, podjął ją tu niejako od podstaw i w całej fundamentalnej dwoistości: systemu i rozwoju, trwania i stawania się.

Szukając rozstrzygnięcia zagadki, zstępując w głąb studni czasu, spróbował na swój sposób rozwikłać absolutyzowaną przez innych opozycję. Mierząc się z zagadnieniami nurtującymi Joyce'a, Eliota i Kafkę, zaproponował w epice własną wersję pośredniczącego rozwiązania. W projektującej umownej rekonstrukcji odsłonił proces, który ze swej strony badała plejada wybitnych uczonych, od twórców antropologii — po Freuda i Junga, E. Fromma i P. Radina: odkrył to „miejsce wolne dla narodzin [...] sztuki”⁸, jakie w historii innych kultur wyszedł Lévi-Strauss. Ukazał przesłanki wyodrębniania się myśli indywidualnej i artystycznej, przeczuwającej w człowieku „podmiot [...] swoich dziejów”⁹. Podmiot, który stanie się świadomy historyczności swej egzystencji, względności i pośredniości aktu poznania; który pojmie znaczenie więzi społecznej i wartości kształtowanych w uwarunkowanym wprawdzie, ale twórczym wyborze.

W tej koncepcji kultury, rozumianej jako całokształt działalności ludzkiej i jej wytworów oraz pojęć i wyobrażeń nieskonceptualizowanych, pośredniczących w relacjach między człowiekiem i światem, danym mu obiektywnie, ale już zawierającym wielowiekowy osad jego twórczej aktywności, zanegowana zostaje absolutyzacja antynomii między naturą i historią, a odrzucona — teza o apriorycznych formach symbolicznych poznania.

⁷ Th. Mann, *Gesammelte Werke*. T. 12. Berlin 1956, s. 468. Cyt. za: A. Rogalski, *Most nad przepaścią. O Tomaszu Mannie*. Warszawa 1963, s. 74.

⁸ Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. 290.

⁹ Mann, *op. cit.*

W tym ujęciu synteza poznawczo-wartościująca osiągalna dzięki kreacji artystycznej i dostarczająca — według słów Lévi-Straussa — pewnej architektury logicznej wydarzeniom historycznym, jeśli nawet nieprzewidywalnym, to nie arbitralnym, może stać się równoważna z pojęciem struktury realistycznej. Struktury kreowanej — jak każde dzieło sztuki; symbolicznej — jeśli pojęcie to wyobcujemy z neokantowskiej teorii form apriorycznych; modelowej, dynamicznej i znaczącej — jeśli przez trafny wybór obdarza humanistycznym sensem związek relacji i zdarzeń określających egzystencję historyczną istoty ludzkiej.

Takie pojmowanie realizmu w literaturze współczesnej kształtowało się w świadomości estetycznej twórców w. XX — w symbiozie przemian gatunkowych i rodzajowych, w przenikaniu się i różnicowaniu doświadczeń poszczególnych dziedzin sztuki. Obie te tendencje ogólnego procesu jej przemian, uwydatnione doskonale w studiach Francastela, z ambicją syntetyzującą zarysowane przez Hausera, wpłynęły w sposób równie znaczący na formowanie się nowego pojęcia realizmu w prozie narracyjnej.

Mannowskie uzasadnienie pojęcia ironii epickiej, kondensujące poglądy tego autora na odrębność i pełnoważność syntezy poznawczo-wartościującej, jaką stwarza dzieło sztuki, przyniosło na obszarze tej prozy propozycję najgruntowniej chyba wchłaniającą problemy wspólne całej sztuce humanistycznej. Ale autor *Czarodziejskiej góry Lotty w Weimarze* i *Doktora Faustusa*, podejmujący w swych dziełach podstawowe dla epoki pytania filozoficzne i problemy etyczne, a zarazem z niezrównaną przenikliwością analizujący więź współczesnej prozy realistycznej z tradycją Tolstoja i Stendhala, Dostojewskiego i Czechowa — nadał swej indywidualnej propozycji wymiary wielkości nieagresywnej, niewylącznej, niearbitralnej.

Ten apologeta ducha epickiego, „gigantycznego miniaturzysty”, „który wydaje się opętany szczegółem, [...] a jednak wciąż nieugięcie widzi całość”, ten mistrz noweli i eseju, gardzący jałową dyskusją o hierarchii form i gatunków, rzecznik myśli krytycznej i „twórczej świadomości”, którą przeciwstawiał fascynacji „nieświadomością tworzenia”¹⁰, głębiej niż jego egzegeci dostrzegł zarówno powinowactwa, jak odrębność swej sztuki wobec twórczości Joyce'a i dzieła Kafki.

Pisał o autorze *Zamku* — mimowiednie charakteryzując odmiennosc

¹⁰ T. Mann, *Sztuka powieści*. [Wykład na Uniwersytecie w Princeton, 1939]. Przekład M. Żurowskiego. „Przegląd Humanistyczny”, 1959, nr 6, s. 93.

własnej metody — ze jego „religijna i humorystyczna poezja snu i grozy należy do najgłębszych i najwspanialszych rzeczy, jakie literatura światowa wydała w prozie”¹¹.

Mannowskie ujęcie epiki różni się dobitnie od poetyki autora *Ulyssesa*. Przypomnijmy tylko słynną teorię hierarchii form: lirycznej, epickiej, dramatycznej, której zarysy wyłożył Joyce w tekście *Daedalus* i *Portretu artysty*, a z której konsekwencje definitywne wyprowadził w *Finnegan's Wake*. Równie niezaprzeczalne rozbieżności odnajdziemy w konkretyzacji pojęcia ironii, tak istotnego dla obu twórców. Ślady jej romantycznej proveniencji i kontrastująca jej funkcja dominują przede wszystkim u Joyce'a, podczas gdy użytek, jaki czyni z niej Mann, utożsamia pojęcie ironii z „krytyczną świadomością tworzenia”, stopniowości i względności poznania. Twórca *Faustusa*, rzecz można, udialektyzował subiektywizm ironii, przekształcił ją w narzędzie dwusieczne, zwielokrotnił jej ostrze i cel. Ważnym terenem porównań jest także stosunek obu pisarzy do parodii gatunkowej i stylistycznej. „Uznaję w stylu właściwie już tylko parodię. Bliski w tym chyba jestem Joyce'a”¹² — napisał sam Mann nie bez zdziwienia. Ale w tym zakresie granice podobieństw rysują się ostro: decyduje o nich stosunek do języka.

Niemniej wszystkie te różnice kształtowały się w wyniku analogicznych pytań: o *status* ontologiczny jednostki i świata, o pojęcie historii, funkcję kultury. Pasjonowała ich obu na równi, choć z różnymi wnioskami, analiza roli artysty w społeczeństwie pierwotnym i aktualnym. Frapował ich przebieg procesu poznania, struktura percepcji i funkcjonowanie myśli, względność modelu czasu i architektura przestrzeni, pojęcie przyczynowości, związku i przypadku. Intrygował ich język jako czynnik poznania i tworzywo kreacji, a zarazem jako system — w swej genezie i strukturze: umotywowanej czy arbitralnej? tłumaczącej się w teorii symboli czy znaków?

Byli współtwórcami sztuki ambitnej, która — jak pisał Hauser — zawsze zawiera element ryzyka, jeśli dąży do opanowania przez syntezę poznawczo-wartościującą tych dziedzin, które pozostawały dotychczas wyłączną domeną spekulatywnej filozofii bądź intuicyjnych przeżyć lub irracjonalnych wyobrażeń.

W tym sensie obszar poszukiwań — zapowiedzianych przekornie przez Sterne'a i Swifta, podjętych przez Stendhala, w szerszym tle inspirowanych przez Dostojewskiego i Baudelaire'a, ale obecnych także u Tolstoja i Czechowa, poszukiwań realizowanych przez Jamesa, Con-

¹¹ *Ibidem*, s. 97.

¹² T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Przełożyła M. Kurecka. Warszawa 1962, s. 42.

rada i Gide'a, Prousta i Joyce'a, Kafkę i Manna, Iwaszkiewicza, Nałkowską, Andrzejewskiego — posiada wymiar wspólnego doświadczenia, choć owocuje w odmiennych wnioskach lub próbach syntezy. Bowiem w ramach świadomości wspólnoty formacji kulturowej i przeświadczenia o zbieżności jej podstawowych problemów — trwa jednak bezustanna polemika kreacji wyrażająca, mimowiednie lub świadomie, dyskusję o miejsce sztuki w społeczeństwie i kulturze.

Przemiany prozy dwudziestowiecznej przejawiające się w wielopłanowości punktów widzenia, w polifonicznej strukturze utworów, w symultaneizmie czasowo-przestrzennym, charakteryzują — jako kierunek rozwoju — tak film, jak literaturę wieku filmu. Miały one niewątpliwie motywację wspólną, choć uwagę krytyków częściej absorbowwały wpływy: początkowo — techniki filmowej na literaturę, a następnie — form narracji literackiej na film.

Problem z naszego punktu widzenia podstawowy polega na wykryciu źródeł tych filiacji i wspólnoty tendencji estetycznych. Tym zagadnieniem w sposób szczególnie interesujący zajęli się m. in. A. Hauser i A. Malraux, C.-E. Magny i A. Bazin, określając rzeczywiste wyznaczniki pokrewieństw i odrębności obu tych dziedzin sztuki.

We wstępnej fazie rozwoju rewelacje, jakie przyniosła technika filmowa — wynikające niejako spontanicznie z możliwości utrwalania, a także deformowania obrazu świata realnego — nie odsłoniły jeszcze swojej podstawowej problematyki estetycznej. Problematyki, która potencjalnie obecna od narodzin filmu, narastać będzie stopniowo wraz z wielokierunkowym rozwojem jego poetyki, kształtującej się w rozmaitych technikach montażu (ciągłego, równoległego, przyśpieszonego, kontrastującego), w różnorodnych ujęciach planów: syntetyzujących i analitycznych, w zmiennej pozycji kamery.

Charakterystyczne warunki narodzin sztuki filmowej, w pewnym sensie materializującej perspektywy sztuki i techniki w. XX, sprawiły, że oczarowanie jej ewentualnymi możliwościami, jeszcze przed ich realizacją i estetycznym uzasadnieniem, pobudziło inwencję twórców literatury. Joyce, Dos Passos, Hemingway, Malraux — to najczęściej przytaczane przykłady pisarzy w praktyce i świadomości estetycznej związanych z poetyką filmu. Ale uważniejsze spojrzenie na prozę przełomu w. XIX i XX, następnie na twórczość Prousta, Gide'a, Huxleya i pisarzy najnowszych — wskazuje na niewystarczalność kilku wybranych przykładów, zwłaszcza jeśli by je traktować jako dosłowny odpowiednik sztuki filmowej. Bardziej skuteczna wydaje się praktykowana już niejednokrotnie analiza porównawcza, określająca funkcję poszczególnych chwytów w obu typach narracji: literackiej i filmowej. Analiza wychodząca od oczywistych różnic tworzywa i struktury, uwydatniająca

przeobrażenia, jakim ulegają w nich określone konwencje, by dopiero w ostatecznym wyniku uzyskać argumenty wskazujące na zbieżność głównych tendencji.

Albowiem rzeczywistym podłożem wzajemnych inspiracji i wymiennych wpływów, zjawiskiem decydującym zarówno o kierunkach rozwoju filmu, gdy stał się sztuką, jak literatury okazał się stosunek sztuki dwudziestowiecznej do *praxis* naukowo-technicznej człowieka, do jego aktualnych potrzeb poznawczych oraz poszukiwania wzorów i wartości.

Sygnałem przeobrażeń kultury współczesnej był, jak pisałam, kryzys pojęć ukształtowanych na gruncie mechanistycznej koncepcji materii oraz naturalistyczno-deterministycznej teorii społeczeństwa i kultury. Wyprzedzał on w pewnym sensie przeobrażenia nauki i techniki oraz współtworzącej je i uzasadniającej filozofii. Przemiany te dały w wyniku podstawy materialne i teoretyczne, potęgujące do kulminacji proces rewizji tradycyjnych konwencji.

Nie najbardziej istotne wydają się w nim spory (udokumentowane zresztą cennymi studiami, od prac wywodzących się ze szkoły O. Walzela po neoarystotelików chicagowskich i od kodyfikatorów H. Jamesa po teoretyków antypowieści) o doktrynalne uzasadnienie prymatu tendencji epickiej czy dramatycznej. Nie wracając już nawet do teorii rodzajów literackich w sformułowaniu Fieldinga i Goethego, wystarczy wspomnieć, jak radykalnym przemianom uległy one od schyłku w. XIX, kiedy padło hasło „dramatyzacji umysłu”, przez jednych kanonizowane w dogmat sceniczności przedstawienia, przez innych pojmowane po prostu jako relatywizacja narracji¹³.

Zawodność kryteriów absolutyzujących w program hasło epizacji lub sceniczności wytknięta została dawno: ujawnił ją m. in. już A. Thibaudet w polemice z P. Bourgetem i E. M. Forster w dyskusji z P. Lubbockiem. Wykazali oni przekonywająco nieporadność normatywistów wobec takich zjawisk realistycznej poetyki, jak np. dzieło Tolstoja; uwydatnili także bezpłodność alternatywnego wyboru między *Anną Kareniną* a *Zbrodnią i karą*. Argumenty ich, sformułowane prawie przed pół wiekiem, nadal nie utraciły aktualności. Tezy podobne i gruntownie udokumentowane przedstawił ze swej strony T. Mann w słynnych esejach krytycznych: *Goethe und Tolstoj*, *Dostojewski*, *Versuch über Tschekow*.

W pełni natomiast uzasadnione wydaje się uprzywilejowane miejsce, jakie w dyskusjach nad poetyką powieści współczesnej zajęły pojęcia roli narracyjnej i stosunku ról, wchłaniających z pozoru

¹³ Problematykę tę omawiam obszerniej w artykule *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*. „Pamiętnik Literacki”, 1964, z. 2 (tamże bibliografia) oraz w studium *Kierunki przeobrażeń współczesnej prozy powieściowej* (por. przypis 6).

bezwzględnie pozycję autora. Zagadnienia te, zawsze węzłowe w strukturze małych i wielkich form narracyjnych, uzyskały szczególne znaczenie w epoce „*Ambiguous Modern Novel*”¹⁴.

Niezmiernie istotny jest fakt, z którego wnioski badawcze spójne i całościowe wyprowadzić może jedynie metodologia genetyczno-strukturalna — iż intensywnym studiom nad zakresem uświadomionych i nieświadomych ról społecznych, jakie śledzi współczesna antropologia kulturalna, towarzyszy w całej literaturze światowej wzmożenie zainteresowań analizą form narracji. Narracji, która w swych zróżnicowanych odmianach świadomie i celowo problematyzuje sam akt oglądu, poznania, wartościowania. Toteż pytanie o stosunek ról narracyjnych i miarę ich wiarygodności pozostaje równie aktualne i nieodzowne wobec prozy posługującej się techniką behawiorystycznej dramatyzacji (np. znane powieści dialogowe Hemingwaya, *Loving H. Greene’a*, fragmenty *Kolumbów R. Bratnego*) jak wobec utworów, w których występuje pośredniczący jawnie, ale zawsze ustylizowany narrator (*Zdobywcy A. Malraux*, *Doktor Faustus T. Manna*, *Sennik współczesny T. Konwickiego*).

O konieczności tego pytania — sformułowanego otwarcie w refleksji teoretycznej K. Brandysa (*Listy do Pani Z.*) i W. Macha (*Góry nad Czarnym Morzem*) — świadczą wyrażenie, diskutowane po wielokroć w krytyce literackiej naszego dwudziestolecia, utwory takie, jak *Pożegnanie z Marią i Kamienny świat T. Borowskiego*, *Noc, Popiół i diament, Niby gaj, Bramy raj*, *Idzie skacząc po górach J. Andrzejewskiego*, *Romantyczność i Wywiad z Ballmeyerem K. Brandysa*, *Tren B. Czeszki*, *Mury Jerycha, Spiżowa brama i Urząd T. Brezy*, *Czarny potok i Dorycki krążganek L. Buczkowskiego*, powieści W. Macha i T. Konwickiego.

Myślę, że wobec tej literatury — ambitnej, problemowej i dyskusyjnej, nieufnie śledzącej akt poznania, świadomej uwarunkowań podmiotu i jego ingerencji w świat kreowany, spragnionej autentyzmu wartości i szukającej rzeczywistych jego podstaw — interpretacja nie jest nadużyciem, lecz koniecznością: jest konsekwencją strukturalną realistycznej kreacji XX wieku.

Zrozumiałe więc i w pełni uzasadnione okazuje się zainteresowanie, jakie w krytyce polskiej i światowej budzi problematyka ról narracyjnych. Mimo różnic metodologii i terenu badań pasjonuje ona zarówno W. Winogradowa, jak A. Damazo, B. Reizowa i W. Kaysera, E. Auerbacha i J.-P. Sartre’a, W. C. Bootha i H. Hatzfelda, S. Ullmanna i W. Szklowskiego, N. Frye’a i H. Markiewiczza. Każdy z nich na swój

¹⁴ Por. E. H. Rovit, *The Ambiguous Modern Novel*. „Yale Review”, 1960, Spring, s. 413—424.

sposób zmierza do ujawnienia uzależnień i powiązań między zróżnicowanymi, krzyżującymi się i przenikającymi formami narracji: przypisanej jawnie wypowiedziom postaci, upośrednionej przemyślnie w mowie pczornie zależnej, zobiektywizowanej umownie w bezosobistych przekazach „kamery”. Pytanie o miarę wiarytelności sądów łączy się nierozzerwalnie z poszukiwaniem ich podmiotu, prowadząc z kolei do tropienia śladów ukrytego, rozpisanego na role, głosu autora. Pogoń za nim odbywa się na wszystkich płaszczyznach: od stylistyczno-leksykalnej po „sumę aktów wyboru”¹⁵.

Strategia punktów widzenia, kontrola zmiennych dystansów, stosunek planów czasowych, gra uwydatnień i przemilczeń — wszystkie środki synkretycznej retoryki mobilizuje walka o znalezienie kluczy do literatury, która podjęła ryzyko zawładnięcia tajemnicą formowania myśli i struktury wyobraźni. Niewątpliwa jest możliwość pomyłki w rozszyfrowywaniu znaczeń, norm i wartości, proponowanych w narracji indywidualnej, z założenia niewiarytelnej i niejednoznacznej, albo ukrytych w grze narracji komplementarnych, współzależnych i zawsze względnych.

Ale nieunikniona *inherent impurity* kreacji literackiej, jak to polemicznie wobec teoretyków sztuki czystej formuluje M. Krieger (*The New Apologists for Poetry*), czy, innymi słowy, niepodważalne odniesienia struktury kreowanej do struktury rzeczywistości pozaliterackiej, nie pozwalają na to, by sprowadzać ów stosunek ról do reguł gry. Jeśli bowiem pojęcie roli zawiera element dystansu wobec konwencji narracyjnej, a ta w strukturze dzieła posiada charakter funkcjonalny, to jednak w tekście roli zawarte są pytania ontologiczne, poznawczo-wartościujące i egzystencjalne, których nie wyczerpuje formalizacja reguł gry.

Dlatego też myślę, że tym, co istotnie decyduje o nowatorstwie dwudziestowiecznych konwencji (a wśród prekursorów każe szukać tak Sterne'a, jak Stendhala, tak Tołstoja, jak Dostojewskiego), jest zachłanna dążność do uchwycenia podmiotu w akcji poznania i afektu, wartościowania i wyboru. Tu bije źródło zwycięstw i tragicznego niedosytu, trudnych odkryć, organizujących tożsamość istoty ludzkiej, naturalnej i społecznej, a także bezlitosnych sekcji osobowości zdeintegrowanej, świadomości rozdarłej i absolutyzującej zagładę nieobecnych wartości. Sama bowiem relatywizacja wiarytelności oglądu i poznania, próby rozszczepiania przebiegów myślowych, hipotetyczne odtwarzanie stanów przedrefleksyjnych, nie muszą bynajmniej prowadzić nieuchronnie do apologii stadiów świadomości niestematyzowanej, do absolutyzowania

¹⁵ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 71. The University of Chicago Press.

jej rozhicia, do negowania zasady integracji. Nie muszą również wskrzeszać romantycznej opozycji: „ja” — „inni”, sugerując hermetyczne wyosobnienie spontanicznej indywidualności. O zróżnicowaniu możliwych perspektyw świadczą dowodnie kreacje tak odmienne w swej genezie i strukturze, jak utwory T. Manna i W. Faulknera, W. Styrona i R. Wrighta, J.-P. Sartre'a i H. Brocha, J. Andrzejewskiego i T. Brezy, K. Brandysa, W. Macha, L. Buczkowskiego.

Obszar doświadczeń tej literatury w skali światowej obejmuje pozycje biegunowo różne: od dzieł ogarniętych obsesją naturalistyczno-symbolicznego symultaneizmu, pozbawionego pozornie wszelkich kryteriów selekcji, przeradającego się w ową manię totalności, która tak irytowała autora *France Byzantine*, do utworów redukujących podmiot poznający do aktu postrzegania świata przedmiotów, osobnego i wrogiego. Między tymi biegunami zawiera się nieograniczona ilość wariantów, wyborów i postaw.

Przykładową rolę spełniła w tych poszukiwaniach kariera monologu wewnętrznego. Doszły w nim do głosu — w konwencji tzw. strumienia świadomości — owe „ciemne wiry podświadomego życia”¹⁶, przed ujawnieniem których wzdragał się H. James. Posłużył do przedstawienia świadomości człowieka historycznego i parabolicznego *everymana*, mitycznej świadomości zbiorowej i hipotetycznej — określonych grup społecznych. Wypełnił się strumieniem skojarzeń pojęciowych i afektywnych, które w miejsce produktu myślenia przedstawić miały jego przebieg, stany przedrefleksyjne, funkcjonowanie „tropizmów”.

Prehistoria — stale dyskusyjna — tej konwencji ilustruje w skrócie przebieg krystalizowania i warunki sukcesu wielu nowatorstw. Niektórzy badacze, nie poprzestając na wyjaśnieniu aktualnych warunków jej kariery, związanych z rewizją pojęcia osobowości, pamięci, struktury wyobraźni — po rodowód dla niej sięgają do renesansowej tragedii, odnajdują jej przejawy w opowieści gotyckiej, w nowelistyce i dramacie romantycznym, a wreszcie w illuministycznej poezji symbolistów i impresjonistycznej prozie schyłku ubiegłego wieku.

Łatwo zauważyć, że w tej konstrukcji, stanowiącej swoiste odbicie absolutyzowania *à rebours* antynomii realizm—arealizm, pominięty został, lub fałszywie określony, etap szczególnie istotny w kształtowaniu realistycznych tendencji prozy współczesnej: formy podawcze Tołstojowskiej „dialektyki myśli”, subtelne oscylowanie między mową pozornie zależną i monologiem wewnętrznym w narracji Czechowa, różnorodne odmiany „noweli-monologu”, w które obfituje literatura europejska schyłku XIX wieku.

¹⁶ F. O. Matthiessen, *The Ambassadors*. W książce zbiorowej: *The Question of Henry James*. Ed. by F. W. Dupée. New York 1945, s. 114.

Mimo sporów dotyczących genealogii — wszyscy jednak przyznają zgodnie, że kariera monologu wewnętrznego i jego odmiany: konwencji strumienia świadomości, w prozie dwudziestowiecznej nie była dziełem przypadku. Słusznie zauważył Sartre, że „w niej i przez nią literatura współczesna skryształizowała swą świadomość”¹⁷. Inaczej mówiąc, wypróbowała korzyści i granice kolejnej, użytecznej hipotezy.

Jeśli dyskusyjne jest prawo pierwszeństwa w jej zastosowaniu nowoczesnym (L. Tołstoj, A. Czechow, W. Kayserling, A. Schnitzler czy E. Dujardin), wydarzeniem istotnym był jej nagły sukces. „Monolog wewnętrzny” rozwinięty przez Joyce’a, podjęty przez Dos Passosa, przetworzony w odmiennej poetyce Faulknera, wszedł błyskawicznie w obieg światowy, przez jednych traktowany jako *panaceum*, a przez innych jako symbol rękładu. Nie był ani jednym, ani drugim. Użytkowany jako hipotetyczna rekonstrukcja indywidualnych procesów psychicznych mógł służyć najbardziej różnorodnym koncepcjom osobowości, jak wskazuje przykład Joyce’a z okresu *Portretu artysty* i *Ulysesa*, W. Woolf (*Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*), T. Manna (*Lotta w Weimarze*, *Doktor Faustus*), H. Brocha (*Niewinni*, *Śmierć Wergilego*), L. Aragona (*Wielki Tydzień*), J.-P. Sartre’a (*La Nausée*, *Drogi wolności*). L. Buczkowskiego (*Czarny potok*, *Dorycki krużganek*), J. Andrzejewskiego (*Bramy raj*, *Idzie skacząc po górach*), K. Brandysa (*Jak być kochaną*, *Sobie i Państwu*), B. Czeszki (*Tren*), T. Konwickiego (*Sennik współczesny*). Na dobrą sprawę należałoby w tym miejscu przedstawić katalog literatury polskiej i światowej.

Jak wskazują również i wymienione przykłady, monolog wewnętrzny w postaci „strumienia świadomości” i w połączeniu z techniką montażu, retrospekcji, przecięcia planów, symultaneizmu zdarzeń, mógł służyć także do śmiałych doświadczeń nad znalezieniem narracyjnego odpowiednika dla procesów podświadomych, ogarniających całe grupy społeczne w określonych sytuacjach. Socjologowie badać je będą m. in. poprzez analizę roli ukrytych sugestii (*hidden persuasions*), wpływających na kształtowanie się życzeń i opinii.

Dos Passos — i nie on jeden — wyprzedzał te badania, konstruując hipotetycznie zobiektywizowany przebieg reakcji anonimowego Amerykanina, np. biernego reprezentanta warstw średnich o niesprecyzowanej świadomości klasowej, na bodźce nacisku psychicznego płynące z przedstawionych symultanicznie zdarzeń i faktów. Podobne ujęcia, doskonałe i powielane, zdobyły trwałe obywatelstwo w ogromnej ilości utworów świadomie operujących realistyczną motywacją.

Inspiratorem dla autora *42 równoleżnika* był Joyce. Ale wielki mistrz polifonicznej prozy dwudziestowiecznej w innym kierunku, mitologizu-

¹⁷ J. P. Sartre, *Situations II*. Paris 1948, s. 201. Gallimard, NRF.

jąco-parabolicznym, poprowadził realizację metody symultanicznej, monologu wewnętrznego, strumienia świadomości. Od przedstawionej w *Ulyssesie* koncepcji kultury uniwersalnej, poza czasem zespalażącej aspiracje istoty ludzkiej, doszedł w ostatecznej konsekwencji swych doświadczeń, w *Finnegan's Wake*, do historiozoficznej tezy o wiecznie powracających cyklach życia wszechobejmującej natury, jako ostatecznym źródle i zasadzie funkcjonowania wszystkich zjawisk. Doszedł — czy wrócił — do idei natury zmitologizowanej, życiodajnej i żarłocznej, wchłaniającej pojęcie istoty ludzkiej i kultury.

Literaturę lat 1910—1930 nazwał Sartre „wielkim świętem metafizyki”¹⁸; formuła zręczna, jeśli ją pojmiemy jako metaforę wskazującą na główny, choć nie wyłączny, kierunek ówczesnych pytań, ontologicznych zwłaszcza i teoriopoznawczych. Kiedy jednak na innym miejscu, podejmując dość rozpowszechnione określenie, Sartre potraktuje tę literaturę jak zabawę, którą zamknął kryzys i rosnąca groźba faszyzmu, to tym razem opinia autora *Situations* wymaga uzupełniającego komentarza.

Cezura lat trzydziestych jest faktem, zjawiskiem niewątpliwym w Europie i w Ameryce: groźnym cieniem wzbierających kataklizmów uwydatniła pierwszoplanowość egzystencjalnych pytań, ich nieodwołalną polityczną konkretność. I w tym chyba przede wszystkim upatrywać należy jej znaczenia, fundamentalnego ówczesnie i dla dalszego rozwoju kultury: w nagłym, kategoriowym u politycznieniu problematyki wartości, decyzji, wyboru.

Twórcy lat trzydziestych — pisał Sartre — dokonali zwrotu do wartości humanistycznych. Przekształćmy nieco tę formułę: pod ciśnieniem historii aktualnej i angażującej — inaczej niż dotychczas zhierarchizowali ich humanistyczną doniosłość. Uczyniła to przygniatająca większość twórców wybitnych i decydujących o charakterze literatury XX wieku. Czy niedostatecznie wymowne są przykłady przenikania czasu historycznego do twórczości Huxleya, Bernanosa i Greene'a, Malraux i Spendera, Brechta, Manna, Aragona, Nałkowskiej?

Z rozmysłem przypominam w następnej kolejności o aktywnym uczestnictwie olbrzymiej przewagi reprezentatywnych pisarzy Europy i Ameryki w międzynarodowych akcjach w obronie kultury i pokoju, akcjach ujawniających śmiertelną groźbę, jaką niósł faszyzm. W apelach o pomoc emigrantom niemieckim i republice hiszpańskiej, walczącym Chinom i zdradzonej Czechosłowacji. J. Bergamin i L. Renn, J. Benda i M. Kolcow, L. Aragon i T. Mann, S. Spender i G. Bernanos,

¹⁸ *Ibidem*, s. 125.

W. Broniewski i E. Zegadłowicz — czy nie zastanawia ten zestaw nazwisk?

Decyzje podjęte zostały w różnych planach: w bezpośredniej akcji politycznej, w osobistym ryzyku życia i w rdzennej materii twórczości. W tej ostatniej były również aktem społecznym i moralnym: dominantę wspólną stanowiła potężniejąca świadomość zaangażowania. Jej alternatywą wydawał się tylko katastrofizm. Albo — fascynacja ponurym mitem faszystwu. Bowiem nawet do mitów ewazyjnych i egzystencjalistycznie udratyzowanych antynomii przeniknęło napięcie realnych konfliktów.

„Nagle poczuliśmy się umiejscowieni; odkryliśmy własną historyczność”¹⁹ — napisze z perspektywy o tych latach przyszły autor *Dróg wolności*.

Ale bezsporna cezura lat trzydziestych nie była chirurgicznym cięciem: zawodne, a co więcej — fałszywe byłoby sumaryczne przeciwstawianie okresu eksperymentu i okresu zaangażowania. Eksperymentu wywołanego przecież utratą wspólnej skali norm i wartości, koszmarem pierwszej wojny światowej, kompromitacją liberalnych konstytucji. Jeśli nawet przystać na dyskusyjną opinię, że lata dwudzieste były wakacjami sztuki europejskiej, czasem darowanym radosnej „*disponibilité*”, przygodzie intelektu i wyobraźni, warto dodać, że były pauzą w napięciach i że literaturę tych lat inspirował głód wartości ukryty w niepokoju poznawczym. A zresztą, jakże krótka to pauza, a w skali światowej — jak pozorna, jeśli *Pożegnanie z bronią* sąsiaduje o krok z *Sukcesem* Feuchtwangera, *Przedwiośnie* z *Dzwonami Bazylei*, a humoreski R. Lardnera z dramatycznym protestem: *U. S. A Dos Passosa*.

Siegfried le Limousin, Bella i Susanne et la Pacifique, wcześniejszy *Barnabooth* i *Cette vice impunie, lecture, Les Enfants terribles* i *Thomas l'Imposteur, Nadia* i *Paysan de Paris, Crome Yellow* i *Antic Hay, Żywe kamienie* i *Choucas* — nie sposób nie odróżnić ich tonacji od twórczości *Czasu rogardy* i *Nadziei, Kordiana* i *chama, Granicy*.

Ale lata dwudzieste to także *Sodoma i Gomora* i *Czas odnaleziony, Ulysses* i *Ziemia jałowa, Proces, Zamek* i *Czarodziejska góra* — a wyprzedza je i zapowiada *Śmierć w Wenecji* i *Jądro ciemności*.

Ciśnienie zdynamizowanej historii aktualnej zaciążyło nad przeobrażeniami prozy Prousta, Joyce'a i W. Woolf, Berenta, Iwaszkiewicza, Zegadłowicza i Nałkowskiej, autora *Wojny trojańskiej* i twórcy *Kontrapunktu*; wyraz jawny znalazło w tematyce uhistorycznionej sytuacji ludzkiej.

Sygnałem, mimowiednym i wieloznacznym, okazać się miało z perspektywy dzieło Kafki. D. Rousset powoła je na świadka zapowiadają-

¹⁹ *Ibidem*, s. 242.

cego grozę *L'Univers Concentrationnaire*; potwierdzą tę opinię P. Gaspar i Adamov, J.-P. Sartre i R. Garaudy. M. Blanchot i V. Weidlé odnajdą w *Zamku* i w *Procesie* uniwersalną alegorię stanu człowieka, N. Frye archetyp mitu poszukiwania. R. M. Eastman — chyba najtrafniej — określi poetykę Kafki jako parabolę otwartą. Sartre nazwał go pisarzem transcendencji nieosiągalnej, a więc tym ostrzej uwydatniającej zagrożenie osaczonej jednostki.

Pozostaje nadal tematem polemik ten rówieśnik surrealistów, podejmujący wprawdzie wraz z nimi klasyczne już problemy świadomości ówczesnej, lecz jakże różny od autorów *Manifestów* w filozoficznym uzasadnieniu wyobcowania i poczucia winy, w przedstawieniu bezsensu środków nie prowadzących do celu, w motywacji poszukiwań, obsesyjnych i darennych, w uzasadnieniu pragnienia ludzkiej solidarności, przeżywanego jako możliwość ale nie osiągniętej.

Jeszcze po latach A. Artaud, powołując się na humanistyczny immanentyzm osiągalnej „cudowności” nadrealistów, polemizować będzie z metafizycznym — jak sądzi — dualizmem wizji świata Kafki.

Historia recepcji jego twórczości — wcześniej w Anglii i w Ameryce, a po wojnie na całym kontynencie europejskim — ukazuje znamienne rozszczępienie interpretacji: od teologicznej i psychoanalitycznej po analizę w kategoriach historycznych świadomości. Dziś, zasobni w badania składające się na nieomal pełny repertuar stanowisk krytycznych i nie sprowadzając bynajmniej symboliki parabol otwartych do przekładalnego bez reszty systemu znaczeń, odnajdujemy w autorze *Zamku* jednego z współtwórców literatury wartości nieobecnych, a w jego dziele — przerażającą zapowiedź sytuacji jednostki w czasie ludzkim i historycznym.

Ogniwem konkretyzującym i dopełniającym problemową więź między Kafkowską parabolą poszukiwania wartości nieobecnych a Conradowską powieścią „jednej sprawy”, z jej heroicznym i stematyzowanym rozstrzygnięciem pytania o sens moralny postawy ludzkiej, stać się miała literatura podejmująca świadomie sprawę wyboru i decyzji w ramach egzystencji historycznej.

Literatura ta angażowała się w poszukiwaniu drogi i wyjścia z alternatywy: mit ewazyjny lub odmowa tragiczna. Nie negowała bezspornego zjawiska kryzysu wartości ugruntowanych w liberalnym indywidualizmie; kryzysu, który zaważył decydująco nad życiem społecznym, myślą filozoficzną i sztuką XX wieku. Nie rezygnowała jednak z ocalenia indywidualności ludzkiej, z odnalezienia sensu życia jednostki, także — a raczej przede wszystkim — w obrębie działania zespołowego.

Dążyła do wykrycia źródeł i kryteriów wartości w świecie, w ramach historii społecznej w rozwoju. Pascalowskiej postawie zerwania

tragicznego, odmawiającej autentyzmu działaniu wśród świata i postawie konserwatywnie romantycznej, wyrażonej najdobitniej przez Heideggerowską koncepcję samotnej jednostki i wspólnoty elity — przeciwstawiała postaci bohaterów problematycznych: udręczonych, refleksyjnych albo walczących, ale w każdym wypadku nie pogodzonych z rozstrzygnięciem pozbawiającym jednostkę ambicji udziału świadomego w historii, wbrew tragizmowi i ironii jej konfliktów.

Toteż przy wszystkich różnicach postaw i tematów — tętno prozy narracyjnej lat trzydziestych bije w utworach Malraux, Hemingwaya i Steinbecka, Szołochowa i Pilniaka, Dos Passosa, Huxleya i Greene'a, obu Mannów, Musila i Brocha, Kruczkowskiego i Nałkowskiej. Ale w literaturze polskiej odpowie im w pełni dopiero twórczość progu naszego dwudziestolecia. Jej przykłady, jak symbole wrosłe w pamięć, to *Pożegnanie z Marią* i *Medaliony*, nie zamknięty ciągle cykl *Epoki pieców: Szekspir* i *Ucieczka z Jasnej Polany* Rudnickiego, *Noc, Popiół i diament* Andrzejewskiego, *Bitwa na dolinie Sedgemoor* Iwaszkiewicza.

Problem fundamentalnym tej twórczości jest uhistorycznienie krytycznej „władzy sądenia”, którą od pół wieku dramatycznie, ironicznie i żartobliwie poddawali próbie twórcy nowoczesnej prozy. Jej ambicją staje się ocalenie świadomości uwiedzionej, aktywizacja wszystkich instrumentów poznawczych i kryteriów etycznych w dążeniu do przeniknięcia irracjonalnych mistyfikacji wobec sił sprawczych systemu, kryzysów, faszyzmu. W tym sensie — jeśli nawet nie zwycięskie, to uparcie o ocalenie świadomości walczące — były *Czas pogardy* i *Kontrapunkt*, *Dola człowieka* i *Grona gniewu*, *Grands cimetières sous la lune*, *Komu bije dzwon* i *Nadzieja*. Gniewne świadectwa swego czasu, stały się dominantą prozy lat trzydziestych i czterdziestych; do nich polemicznie i akcentująco nawiąże zaangażowana literatura współczesna (*Dzień na Harmenzach*, *Apel*). W nich bowiem dokonana została próba sprecyzowania problematyki wartości, postaw, decyzji; one podjęły stare pytanie Donne'a i odzierając z heroiki gest Lorda Jima, ocaliły niepokój moralny bohaterów Conrada.

Od tamtych dni czas historyczny wysunął nowe problemy i konflikty pod rozważenie. Ale indywidualne — i dyskusyjne — propozycje przedstawione ówczasie oraz po latach w twórczości Manna i Hemingwaya, Sartre'a i Aragona, Wrighta i Camusa, Kapijewa i Niekrasowa, Borowskiego, Andrzejewskiego i Rudnickiego, Brandysa, Konwickiego i Czeszki, Buczkowskiego i Brezy — okazałyby się nie do rozszyfrowania bez świadomości ewolucji, jaką w ramach przeobrażeń społeczeństwa i kultury przeżyła proza narracyjna XX wieku.

Dlatego warto pamiętać o jej sytuacji startowej: o punktach wyjścia rewizji na przełomie stulecia i ambiwalentnych treściach następnej

fazy doświadczeń. Nurtujące bowiem pisarzy lat dwudziestych poczucie wyobcowania, deformacji więzi społecznej, rozpadu tradycyjnych wartości i związanych z nimi konwencji, kryzysu języka — było swoistą reakcją na zjawiska i fakty społecznie realne, chociaż różnie ujęte i zhierarchizowane.

Fałszywe i bezpłodne byłoby jednak przeświadczenie, że każda próba zastąpienia utraconej wspólnoty wartości — nawet przy wyborze hierarchii fałszywej i pojęć zmistyfikowanych — była eksperymentem bezinteresownym, zabawą, drwiną, albo wyrazem czystej tęsknoty metafizycznej.

Padaly bowiem propozycje o różnorodnym charakterze: od skrajnie subiektywnych i bezpodstawnie obiektywizowanych — po hipotetyczne projekty motywacji realistycznej, a w tej roli, jako hipotezy, zasadne i odkrywcz. Proza narracyjna okresu umownie nazywanego eksperymentalnym nie była więc tylko dostawcą narzędzi użytecznych po uprzedniej sterylizacji.

W toku jej wielonurtowych i wieloznacznych doświadczeń formowały się stanowiska partnerów dyskusji o koncepcje kreacyjne dzieła, o funkcję literatury. Wyniki eksperymentów uświadamiały ambiwalencję technik i granice ambiwalencji. „Dehumanizacja” literatury lat dwudziestych jest kryptonimem, który w każdym przypadku wymaga indywidualnego rozwiązania. Natomiast sprecyzowane wówczas pojęcie dzieła jako obiektu kreowanego, wraz ze świadomością wszystkich konsekwencji tego faktu, wprowadzone zostało nieodwołalnie do twórczości i myśli krytycznej. Autorzy powieści realistycznej lat trzydziestych, każdy na swój sposób, przedstawili rachunek tych doświadczeń: nowe konto otworzyła epoka współczesna. Ale czynnikiem, który nadal zespała te obrachunki namiętne i nie podsumowane, jest trwające wbrew pozorom i konfliktom przeświadczenie, że myśl sącząca — jak pisał Gramsci — jest ogniwem historii.

W ten sposób spór o realizm, integralny składnik walki o koncepcję kultury w. XX, nigdy nie starty z podtekstu polemik, potoczył się dalej, jawnie i ostro, na gruncie propozycji tak odmiennych i wewnętrznie niejednorodnych, jak dzieła Manna i Steinbecka, Brocha i Malraux, Aragona i Greene’a, Borowskiego i Brezy, Andrzejewskiego i Brandysa, Kruczkowskiego i Czeszki. Są one nie mniej zróżnicowane niż formacje społeczno-kulturowe warunkujące decyzje autorów i zaplecze tradycji, wobec której dokonują wyboru.

Żaden z nich nie daje odpowiedzi jednoznacznej, rozstrzygającej o poetyce dzisiejszej prozy realistycznej: w rdzennym obszarze tej twórczości, w żywym kształcie indywidualnej kreacji dokonuje się bez-

ustanna samokontrola myśli sprawdzającej nieufnie swą aktywność, poddającej próbom wierzytelność swych konstrukcji.

Autor współczesnej literatury realistycznej, który poznał sens i cenę konwencji, wie, że jest ich dłużnikiem i współtwórcą. Posługuje się nimi jak systemem odniesień i zespołem znaków kulturowych; chętnie daje do zrozumienia, że stać go także na dystans autoironiczny. A jednak — wbrew niepokojącej wieloznaczności zjawisk i mimo wiedzy o względności poznania — uparcie i świadomie szuka społecznych kryteriów wspólnoty wartości.