

# Marek Spoczyński

---

"Pour une théorie de la production littéraire", Pierre Macherey, Paris 1966, Ed. Maspero, «Théorie IV», ss. 332 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 387-395

---

1969

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tość tekstu pozostaje w związku z ilością znaczeń, jakie tekstowi temu mogą zostać przypisane” (s. 28). Rymkiewiczowi chodzi oczywiście o znaczenia odnoszące się do idei Harmonii — jednak, Bogiem a prawdą, ilość znaczeń nie jest prostym wykładnikiem bogactwa tekstu: pozornie ubogie teksty folklorystyczne mogą dostarczyć, zależnie od ekipażu badacza, zarówno kilku banalnych stwierdzeń o obecności w nich tradycyjnych motywów, jak i służyć mogą do rekonstrukcji ukrytego w nich całościowego oglądu świata. Problem wartości to problem dwóch ideologii — tej wpisanej w dzieło i tej, którą wnosi krytyk. Samo założenie skończonej ilości znaczeń wpisanych w tekst nie wystarczy do podania recepty na wartościowanie utworów.

Tym bardziej że profilowanie oceny bogactwa tekstu ze względu na założoną uniwersalną problematykę prowadzi do sytuacji, w których utwory nie wykorzystujące toposu Harmonii jako dominanty są automatycznie niejako (zob. analizę wierszy Czechowicza (s. 215)) dewaloryzowane.

Książka Rymkiewicza zatem, stanowiąca znaczny krok naprzód w problematyzacji pola badań nad topiką obrazów poetyckich, badań tak istotnych dla teorii poezji i teorii procesu historycznego, może być przede wszystkim wykorzystana jako bodziec do rozszerzenia metody strukturalnej na zaniedbane dotychczas obszary refleksji nad diachroniczną typologią wyższych konstrukcji znaczeniowych. Może być wykorzystana do tego typu badań, który zaproponowali radzieccy badacze W. W. Iwanow i W. N. Toporow, dając próby opisu semiotycznych systemów modelujących.

*Ignacy Trostaniecki*

Pierre Macherey, POUR UNE THÉORIE DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE. Paris 1966. Ed. Maspero, ss. 332. „Théorie” IV.

1

Autor recenzowanej książki należy do kręgu najbliższych współpracowników Louis Althussera. Nie ulega też wątpliwości, że podstawowe założenia książki pozostają pod wpływem refleksji zawartych w *Pour Marx* (Paris 1966) Althussera. Ten odróżnia Marksa-naukowca od Marksa-ideologa i marksizm od heglizmu. Zaleca mianowicie prześledzić, w jaki sposób Marks w ramach własnego kontekstu ideologicznego wyzbył się iluzji w odniesieniu do czysto ideologicznej kategorii „humanizmu” i obnażył mistyfikacje związane z dialektyką typu heglowskiego, która ujmuje rzeczywistość jako jednolitą strukturę („Totalität”), nie dającą się segmentować. Marksizm według Althussera ma inny przedmiot badań; interesują go bowiem konkretne, nawarstwiająca się sprzeczności społeczne, których podłożem w zależności od danego układu historycznego mogą być tyleż zjawiska ekonomiczne, co jakiegokolwiek formy świadomości społecznej. Marksizm zasadza się na badaniu naukowym, uzasadniającym przejście od uogólnień praktyczno-ideologicznych poprzez empirię historyczną do uogólnień czysto teoretycznych.

W rozprawie wprowadzającej do książki *Lire le Capital* (Paris 1966) Althusser rozwinął swe propozycje dowodząc, że Marksa należy czytać tak, jak on czytał swoich poprzedników, tzn. obok tego, co jest uchwytnie, szukać tego, co domyślne, co pominięte z racji ideologicznych horyzontów danej epoki i danego momentu. Taka „lecture symptomale” pozwala dotrzeć do owych konkretnych sprzeczności, historycznych, o których była wyżej mowa, do układu, który Althusser nazywa

„surdéterminé”. Taka lektura ma ujawnić ponadto, że Marks był antyempirykiem i antyhistorystą, tzn. nie zakładał zgodności poznania z rzeczywistością ani też porządku logicznego nie opierał na porządku historycznym. Marks zatem miał zajmować się ukonstytuowaniem rzetelnej wiedzy, której podłożem jest materia praktyczno-ideologiczna, zmieniająca się w trakcie procesu naukowego dzięki odpowiednim narzędziom teoretycznym w obiekt strukturowany. Słowem, marksizm jest koncepcją badającą nie pochodzenie zjawisk w ich przekroju historycznym, aby wyłuskać inwarianty z rozmaitych stadiów krystalizowania się danych form społecznych (gospodarczych, religijnych, etycznych, estetycznych *etc.*), lecz badającą systemy tak a tak zorganizowane w ramach danej struktury społecznej. Jest przy tym koncepcją naukową zdolną do samoanalizy, tzn. do odkrycia diachronii procesu badawczego („*pratique théoretique*”).

Praca Machereya nawiązuje do wyłożonych tu w skrócie pomysłów Althusserowskich. Pisana w latach 1963—1966, jest niejako próbą równoległych aplikacji tamtych ogólnych zasad metodologicznych do badań nad dziełem literackim. Składa się z trzech części. Pierwsza, najdłuższa, przedstawia podstawowe kategorie teoretyczne; druga zawiera dwa eseje krytyczne (o Leninowskiej analizie twórczości Lwa Tołstoja oraz rozważania o krytyce strukturalistycznej), ale do niej należy również artykuł z części trzeciej, poświęcony książce Borgèsa pt. *Fictions*; trzecia egzemplifikuje refleksje teoretyczne na przykładzie analizy dzieł Jules Verne'a oraz *Chłopów* Balzaka. W wywodach autora przeplatają się ustawicznie propozycje konstruktywne z wielostronną polemiką. Nadaje to książce w wielu partiach charakter żywego, pasjonującego dialogu. Jednakże dla recenzenta i czytelnika wierne podążanie za autorską myślą byłoby wysiłkiem nie tylko uciążliwym, ale i niewłaściwym — zatarłyby się bowiem kontury koncepcji Machereya, którą tutaj chcemy wyakcentować. Dlatego też wpierw powiemy, z kim i w jaki sposób autor polemizuje, a z kolei przedstawimy jego tezy własne.

## 2

Macherey przeciwstawia swą estetykę estetyce nazwanej przezeń teologiczną, która zakłada związek przyczynowy między intencją a rezultatem, jakim jest dzieło. Dwie główne postaci owej estetyki to antropologiczna i strukturalistyczna. Pierwsza z nich — uprawiana według wskazówek egzystencjalistycznych i akceptowana przez Garaudy'ego — mówi o intencji artysty, o tajemniczym procesie kreacyjnym, o ekspresji jako wartości naczelnej. Druga — uprawiana przez Barthes'a, związana z orientacją Lévi-Straussowską — przyjmuje, że dzieło jest całością zamkniętą, samowystarczalną i że jego elementami fundamentalnymi są figury i wątki w granicach poziomu formalno-strukturalnego. Estetyka antropologiczna jest, według autora, po prostu niesprawdzalna. Pozostaje przy wypowiedziach ideologicznych, które naukowe badanie może co najwyżej wykorzystać jako materiał wyjściowy lub po prostu uznać je za własny przedmiot badań (teoria naukowa jest bowiem, wedle szkoły Althussera, zawsze metaideologiczna). Estetyka strukturalistyczna jest chybiona z innego powodu; pomija zupełnie najważniejszą artykulację („*récit*”) z poziomu nadlingwistycznego, nie zastanawia się w ogóle nad rolą i miejscem ideologii w sztuce, oraz, co najważniejsze, dzieło jest w jej optyce zawsze zwarte, bez jakichkolwiek defektów i komplikacji wewnętrznych. Opozycje strukturalistyczne służą bowiem jedynie do uwypuklenia zwarłości kompozycyjnej danego utworu.

W obu wskazanych przypadkach — powiada dalej Macherey — dzieło sztuki jest czymś gotowym, jak gdyby ofiarowanym dla interpretacji, która je w całości

pojmie. Najprostszym przykładem takiej interpretacji ma być założenie, że trzeba odczytać dany tekst z zawartą w nim ideą tak samo, jak odczytuje się np. napis na szyldzie czy sygnał świetlny. Ów punkt widzenia Macherey nazywa „iluzją empiryczną”. Iluzja ta występuje zresztą w rozmaitych odmianach. Jej wersją mniej naiwną jest podejście genetyczno-historyczne (autor wiąże je m. in. z tradycją heglowską). W ramach tej wersji zdarza się, że tłumaczy się dane dzieło poprzez komentarz odautorski (np. Poe o swym poemacie *Kruk*) i poprzestaje się na estetyce *implicite*. Według autora jest to nieporozumienie równie oczywiste, jak dosłowne traktowanie tekstu, który ma się sam odsłaniać odbiorcy naiwnemu czy refleksyjnemu. Artysta wcale nie jest powołany do tego, żeby objaśniać własne dzieło. Najczęściej wprowadza nas w błąd. Jeśli zaś jest ponadto teoretykiem i potrafi przewyciężyć siebie jako artystę, nie uprawia już estetyki *implicite*.

Jeszcze inna wersja „iluzji empirycznej” to odnoszenie dzieła do tzw. rzeczywistości zewnętrznej. Krytyk ułatwia sobie zadanie redukując sztukę do życia i zakładając, że sensy znalezione w tym drugim „odbijają się” wiernie w dziele artystycznym. Do tej samej kategorii mistyfikacji krytyczno-estetycznych zalicza Macherey jeszcze dwie postawy interpretacyjne. Taką, która krytykę zamienia w paratwórczość artystyczną, usiłując intuicyjnie dociec, jaki jest sens kontemplowanego dzieła, oraz także taką (jak proponuje Borgès), która strukturę artystyczną uważa za „otwartą”, czyli wypełnioną wielu możliwymi sensami, poddającą się z równym usprawiedliwieniem wielu, sprzecznym nawet ze sobą, interpretacjom.

Obok iluzji empirycznych Macherey wymienia jeszcze „iluzje normatywne”, czyli mniemania, iż utwór winien spełnić jakieś *a priori* założone optymalne warunki estetyczne. Iluzja normatywna może nakładać się na empiryczną. A mianowicie, jeśli samowystarczalność, tajemniczość, głębię czy zwartość harmonijną uzna się za postulaty, można dany utwór przymierzać do przyjętego wzorca czy zespołu wzorców. Takie rozważania o dziele literackim oparte są wszakże na sądach oceniających, do których *nb.* nieuchronnie zmierza każdy z wyodrębnionych tu zabiegów interpretacyjnych. Według Macherey postawa normatywna i sądy oceniające są radykalnym przeciwieństwem tego, czego oczekuje się od naukowej teorii literatury. W postawie interpretacyjnej subiektywność jest maskowana nastawieniem na przedmiot gotowy do odkrycia, przedmiot, którego sens jednoznaczny dany jest w strukturze artystycznej. W postawie normatywnej subiektywność obnaża się, bowiem wykładane postulaty mają jawny charakter ideologiczny.

Pozytywne wywody autora, wymierzone przeciw tradycyjnym założeniom estetycznym, są następujące: Należy porzucić „empiryczno-historyczną” mitologię na rzecz badania autentycznie naukowego. Orientacja naukowa zmusza do przyjęcia tezy, że krytyczny dyskurs *do d a j e* coś do przedmiotu badanego, że przekład z języka artystycznego na teoretyczny jest nieosiągalny. Wiedza o twórczości literackiej jest więc również twórczością, nie paraartystyczną, ale zupełnie innego rodzaju. Ujmując dzieło jako fakt teoretyczny (autor odwołuje się tu do Proppa), jako szczególną strukturę nadaną danemu przedmiotowi, skupiamy się nad jego własną logiką fikcji. Traktujemy je więc jako twór autonomiczny, samoistny („*réalité seconde*”), ale zarazem świadomi jesteśmy, że jego struktura nie objaśnia się sama w sobie. Według autora dzieło sztuki zawsze jest jednocześnie czymś gotowym, niezmiennym, osiągniętym, oraz czymś mglistym, niepewnym, wymagającym wyjaśnienia, czy możliwe było tylko takie osiągnięcie.

Ową podwójność natury dzieła artystycznego Macherey tłumaczy jego skazą nieuniklioną, tzn. konfliktem jego sensów. Wiemy o tym na podstawie tego, co artysta mówi i czego nie mówi. „*Les absences*” (Macherey używa również terminu

„*le non-dit*”) uchwytne w badaniu pozwalają zrozumieć, dlaczego dzieło jest jednocześnie zamknięte oraz otwarte na strukturę społeczną, na ideologię i wiedzę naukową swojej epoki. Dzieło literackie — czytamy wielokrotnie — nie wyraża ideologii, lecz ją parodiuje używając języka obrazów, tworząc własny świat fikcyjny. Nie jest też poznaniem. Uduje je tylko. Dlatego też realizm jest kategorią nieadekwatną. Podobieństwo do rzeczywistości zewnętrznej jest pozorne; jak powiada Kratylos u Platona, podobieństwo owo rodzi się z niepodobieństwa. Przetworzona rzeczywistość domaga się pytania o podstawy i zasięg przetwarzania. Trzeba tutaj, jak w całym zresztą procesie krytyczno-estetycznym, eksplikacji, a nie interpretacji. Trzeba — uzupełnia Macherey — wyeliminowania czynnika kreacyjnego, który musi pozostać tajemnicą (czy to bogów, czy to artystów na kształt boga urobionych), by mówić w sposób sprawdzalny o produkcji w ramach takich to a takich warunków społecznych.

Pytać o produkcję artystyczną to tyle właśnie, co wyjaśnić wybór artysty oraz przekazaną przezeń strukturę sensów z jej niespójnością, z jej przemilczeniami w odniesieniu do danego układu historycznego. Macherey przypomina tutaj wywody Nietzschego o „*Hinterfragen*”, o tych niejasnościach czy niedomówieniach tekstu, które są zazwyczaj bardziej wymowne i instruktywne niż wypowiedzi wyakcentowane. Odwołuje się ponadto do Freuda, do uników spowodowanych cenzurą. Freud pojawia się wszakże w tym fragmencie i w ogóle w książce w tym rozumieniu, jakie nadała mu szkoła Lacanowska. Kategoria nieświadomości została mianowicie wprowadzona do badań nad mistyfikacjami nie tylko osobniczymi. Macherey mówi więc o „*l'inconscient de l'oeuvre*” w świetle historii, tzn. ograniczeń ideologicznych danego twórcy i danej epoki. Rozważa, jak dany temat czy wątek został zużyty i dlaczego zyskał taki a nie inny sens (s. 113—117), nie ze względu na psychobiografię danego artysty, lecz ze względu na horyzonty poznawcze owego czasu historycznego. Dzieło jest punktem wyjścia, studiujemy je jak rzeźbiarz swój model („*un écorché*”), ale pamiętamy, że artysta wybrał jeden z możliwych sensów, że dzieło mogło być inne, niż jest. Oddzielamy więc moment genetyczny od strukturalnego, nie demontujemy całości, by ją z powrotem złożyć, jak to czynią strukturaliści, lecz ukazujemy, co w dziele jest ukryte, co dzieło „*parle sans le dire*”.

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego w dziele następuje z konieczności przesunięcie („*décalage*”) sensu w stosunku do tego, czego oczekujemy w ramach jego własnego świata? Macherey odpowiada: nieporządek ten, tzw. rozbitcie wewnętrzne dzieła, wynika ze zderzenia ideologii ze sztuką. To nie powieść więc (co proponuje Borgès) jest „labiryntem” z wielu możliwymi kluczami, lecz co najwyżej to, z czego powieść zrodziła się: jej okoliczności historyczne, zakrzepła ideologia, którą artysta zaakceptował i nie mógł jej przekroczyć, oraz inne konkurencyjne ideologie, których istnienie zanotował, ale nie umiał ich przyswoić.

Autor sądzi, że tego rodzaju eksplikację dał Lenin, kiedy podjął analizę dzieł Tołstojowskich. Zwrócił bowiem uwagę na to, że artysta zmuszony jest popełniać błędy, tzn. nie dorównuje przodującej ideologii swojego czasu historycznego, a ponadto w niezgodzie z ideologią przezeń wyznawaną przekazuje obraz epoki. Lenin odsłonił w ten sposób słabości nie tylko doktrynalne genialnego pisarza, ale również wskazał granice jego horyzontów artystycznych. Słowem, wytłumaczył Lwa Tołstoja w równym stopniu przez to, co pisarz powiedział, jak i przez to, czego nie umiał powiedzieć. Jawne, uchwytne sprzeczności *oeuvre* Tołstojowskiego prowadzą do sprzeczności głębszych, które leżą u podłoża tamtych, a mianowicie do retrospektywnej postawy pisarza. Tołstoj jako reprezentant „muzyków” zamyka epokę

już minioną, ale nie rozumie nowych podstawowych konfliktów wiodących ku przyszłości. Macherey, rekonstruując analizy Leninowskie zgodnie ze swą koncepcją i frazeologią, napotkał wszakże trudność nie do przeczygnięcia. Jak wiadomo, Lenin pisał o odbiciu procesów historycznych w literaturze. Macherey odrzuca tę tezę dodając, że jeśli literatura w ogóle może być porównana do zwierciadła, to wyłącznie do krzywego. Lenin, według niego, nie zdawał sobie sprawy z komplikacji stosunków wzajemnych między sztuką i ideologią, dlatego też z bezpodstawną ufnością (ideologiczną, a nie naukową) używał takich pojęć, jak „odzwierciedlenie” czy „wyrażanie”.

## 3

Egzemplifikacje Machereya nie są pracami ściśle historycznoliterackimi. Autor wyklada w nich powtórnie swoje założenia w nowym kontekście i komentuje własne zabiegi metodologiczne. Punktem wyjścia analizy pisarstwa Verne'a jest *Tajemnicza wyspa*, ale Macherey zajmuje się całokształtem jego twórczości. Zadanie badacz określa następująco: wyjaśnić, czy możliwa była realizacja ideologicznego projektu artysty i jakimi została dokonana środkami. Ideą naczelną Verne'a miała być — zgodnie z dominującą wówczas w III Republice ideologią burżuazyjną — pochwała wiedzy i przemysłu, które pozwoliły ujarzmić naturę. Człowiek Verne'a to *mobilis in mobili*, czyli sprawny instrument pośród maszyn, którymi kieruje. Wątki zasadnicze wszystkich jego powieści to podróże, wynalazki i aspiracje kolonizacyjne. Macherey stwierdza przy tym, że z koncepcją nadrzędną i sposobem opowiadania nie koresponduje koncepcja postaci bohaterów — zazwyczaj są oni outsiderami, osobnikami niepospolitymi, pokłóconymi ze społeczeństwem, zwróconymi ku przeszłości.

Wartości nauki i postęp cywilizacji okazują się w powieści Verne'a mitami, wyspa — ongiś u Defoe symbol początku nowej organizacji społecznej — tutaj jest powtórzeniem, w gorszym wydaniu, rzeczy już osiągniętych, Nemo jest Robinsonem tragicznym. Idea pracy i zwycięstwa nad naturą obraca się w swoje przeciwieństwo. Verne przekazuje zatem jednocześnie ideologię rozwiniętego społeczeństwa industrialnego oraz demystyfikuje ją. Macherey podkreśla, że nie są to sprzeczności wewnątrz ideologii, lecz między ideologią a wizją artystyczną, odsłaniającą mielizny tej pierwszej. Założony przez twórcę projekt nie udał się. Nastąpiło przesunięcie sensu uchwytne w dziele. To nie środki artystyczne („*figuration*”), lecz wybór bohatera i konstrukcja fabuły („*représentation*”) spowodowały rozbitcie wewnętrzne powieści Verne'a. Źródła owego rozbitcia są poza artystą i poza dziełem — w rzeczywistości historycznej, która uniemożliwiła przeprowadzenie projektu o triumfalnym pochodzie burżuazji ku światu coraz doskonalszemu. Verne nic nie mówi wprost o realnych konfliktach społecznych, ale to, co pokazał, wystarczy, żeby zmusić badacza do ich ustalenia.

Balzak — przypomina autor — stawiał pisarzom za wzór zasady Buffona, Scotta i Bonalda. Chciał powieści opartej na modelu naukowym, realizującej określone zadanie ideologiczne, z fabułą, która respektuje koloryt lokalny. *Chłopi*, podobnie jak inne jego powieści, dowodzą wszelako, że naukę traktował jedynie jako bodziec do własnych refleksji, zaś ideologię deformował. *Chłopów* pisał przeciw ludowi, z intencją wykazania, że bogaci są narażeni na niebezpieczeństwo. Zajmując się ludem od strony tematyki społeczno-obyczajowej, bronił jednak jego racji. Był dydaktykiem („*de vestra re agitur*”), tzn. chciał ostrzec przed „dzikością” osobników z nizin społecznych, ale typy realne, które tworzył, pozostają w opozycji do jego moralistyki. Główny problem Balzaka to ustawiczny konflikt funkcji opisowej

i oceniającej, ostra przenikliwość w rysowaniu różnorodnych sytuacji i osób, a zarazem zamącanie obrazu świata, ponieważ w całej *Komedii ludzkiej* niepokodzone zostały wizje: polityczna i artystyczna. Obie są przy tym nierozdzielne.

Balzak postanowił być historykiem obyczajów, a nie kronikarzem poszczególnych wydarzeń czy portrecistą, tworzył więc świat własny, który miał być czymś analogicznym do ówczesnego życia społecznego. Jego „system powieściowy” nie mógł jednak podołać temu zadaniu. Rzeczywiste konflikty społeczne spowodowały, że Balzak dokonał określonego wyboru ideologicznego (politycznego) i jednocześnie — jako artysta — zakwestionował go. Świadczyć mają o tym dobitnie takie postaci z *Chłopów*, jak Blondel, Fourchon i *abbé* Brossette, z których każdy ma słuszość i jej zarazem nie ma. W konkluzji czytamy: ideologia jest w tkance powieściowej nieusuwalna, ale w istocie nie jest już materiałem ideologicznym. Dlatego dzieło Balzaka jest pęknięte wewnętrznie i dlatego również wymaga odwołania się do konfliktów społecznych, tłumaczących, że artysta mógł tylko tyle powiedzieć.

## 4

Wywody teoretyczne Machereya, mimo wielokrotnych ich powtórek i rozwijania w różnych kontekstach, nie są pozbawione niejasności i niekonsekwencji. Zatrzymajmy się najpierw nad niekonsekwencjami. Autor odrzuca tezę o płodności badania związków sztuki z rzeczywistością, tzn. odżegnuje się od konfrontacji dzieła z jakimkolwiek „systemem” poza daną rzeczywistością fikcyjną. Póki z założenia tego wynika, że twórczość artystyczna nie jest nigdy reprodukcją w sensie ścisłym, że zawsze transformuje świat zastany, choćby dlatego, że artysta dokonuje wyboru i nadaje przedstawianemu światu swoisty sens — czytelnik gotów jest uznać spoistość analiz teoretycznych i historycznych Machereya. Wszakże to założenie idzie dalej. Autor zdaje się wciąż podkreślać, że alternacja znaczeń w strukturze dzieła wystarczy do „odczytania” tego, czego autor nie był w stanie powiedzieć. W istocie rzeczy zaś Macherey wciąż odwołuje się do struktury społecznej poza dziełem, do konfliktów, które występowały w historii w danym konkretnym układzie. Odwołuje się przy tym do nich nie tylko w praktyce krytyczno-historycznej (Verne, Balzak), ale *expressis verbis* w wielu wypowiedziach teoretycznych.

Występuje tu zatem uderzająca rozbieżność między deklarowanym na wstępie książki stanowiskiem, rugującym wyjaśnianie sensu dzieła poprzez analizę genetyczno-historyczną oraz odniesienie jego zawartości do rzeczywistości społecznej, a koncepcją uzasadniającą, w jaki sposób mają być uchwycone „*les absences*”. Okazuje się przecież, że niepodobna wiedzieć z samej struktury dzieła, co zostało w nim przemilczane. Niekoherencje jej stanowią sygnał, że artysta coś zataił: źródła i treść zatajenia są atoli ulokowane w historii, poza dziełem. Słowem, teza o związkach sztuki z rzeczywistością, formalnie i werbalnie wygnana z estetyki Machereya, powraca rykoszetem. Strukturę dzieła wyjaśniają w sposób pełny kolizyjne procesy danego czasu historycznego, ściślej biorąc, ograniczenia poznawcze i mistyfikacje ideologiczne, z których artysta próbuje się wyrwać. Badacz musi wiedzieć o nich niejako zawczasu, jeśli ma właściwie zrekonstruować sprzeczności danego dzieła.

Druga, związana z poprzednią, niekonsekwencja dotyczy normatywizmu. Macherey atakuje badaczy, którzy operują określonym modelem optymalnym i przymierzają doń konkretny utwór. Sam jednak zmierza w tym samym kierunku, skoro zakłada, że dzieło mogło być inne. Prawda, że autorowi chodzi tu o stan hipotetyczny, o dokonany przez twórcę wybór określonego rozwiązania spośród wielu

rozwiązań możliwych. Niemniej w analizach *oeuvre* Verne'a i Balzaka, a także w kilku wypowiedziach teoretycznych, domniemana inność dzieła zamienia się właściwie w jego ewentualną lepszość. Hipotetyzm prowadzi więc do swoistej normy. „Normą” byłoby mianowicie, gdyby dany twórca mógł (i umiał) powiedzieć wszystko — także to, co przemilcza. Normą — oczywiście idealną — byłoby wyeliminowanie z dzieła pęknięć i luk. Dzieło literackie jest wprawdzie traktowane przez Machereya jako fakt gotowy, fascynujący właśnie ze względu na właściwe mu alternacje sensów. Jednakże przesłanką podstawową, która pozwala dzieło wyeksplikować, jest jego *status* nie osiągnięty, słowem to, co mogło czy powinno było być zrealizowane, gdyby twórca nie kaleczył swej wizji ideologią. I tutaj więc skazany na banicję normatywizm estetyczny powraca w innej, zmodyfikowanej postaci.

Pierwsza z niekonsekwencji bezpośrednio łączy się z niejasnymi tezami o dziele jako przedmiocie, który jest ciągłą niespodzianką, oraz dziele jako fakcie teoretycznym. Wydaje się, że dzieło — jak powiada Macherey — może być „*nécessité libre*” (tzn. niespodziewaną grą znaczeń) tylko dla kogoś, kto zajmuje wobec dzieła postawę spontaniczną. Ten bowiem nie ma żadnych przygotowanych założeń, iż dzieło „*parle sans le dire*”. Niejasne jest jednak, na czym miałyby się zasadzać owa gra niespodzianek w odbiorze bezpośrednim, skoro refleksja pozostaje tutaj w granicach struktury dzieła. Niejasność ta ma źródło w wieloznacznym ujęciu dzieła jako czegoś zarazem gotowego i niespełnionego. Macherey nieustannie oscyluje — nie zdając sobie z tego sprawy — między stwierdzeniem sprzeczności (pęknięć) wewnętrznych, których przejawem jest alternacja sensów, oraz stwierdzeniem luk, niedopowiedzeń, braków („*absences*”, „*non-dit*”, „*manque*”), które są przecież domyślne, a nie dane. O tych pierwszych mówi w analizie Balzaka, o jednych i drugich (z naciskiem położonym na te ostatnie) w analizie Verne'a. Dla refleksji niebadawczej dostępne są oczywiście alternacje sensów i mogą wywołać przeżycie gry. Natomiast do „*absences*” dotrzeć można wyłącznie po refleksji badawczej, ale w tym przypadku niejasne jest, dlaczego miałyby jej towarzyszyć przeżycie niespodzianki, skoro z założenia od każdego dzieła oczekuje się jakichś przemilczeń.

Dzieło jako fakt teoretyczny to tyle u Machereya co przedmiot wyeksplikowany, a nie narzucający się z gotowym sensem biernej interpretacji. Eksplikacja jednak nie dodaje nic do przedmiotu artystycznego, nie konstruuje go, lecz rekonstruuje za pomocą określonych narzędzi teoretycznych. Niejasne jest więc, co autor ma na myśli mówiąc tu o „teoretyczności”. Sam fakt wycięcia („*découpage*”) określonego układu historycznego, na tle którego odsłaniają się „*absences*” dzieła, nie jest przecież zabiegiem czystego modelowania. W każdym razie nic autor o tym nie mówi; to zaś, że podkreśla wciąż doniosłość realnych konfliktów historycznych, które zmuszają artystę do przełamania przyjętej przezeń ideologii, wskazywałoby raczej na uhistorycznioną strukturalizację badanego utworu.

Wątpliwości budzą ponadto nadmierne dystynkcje, jakie przeprowadza Macherey w analizach teoretyczno-historycznych. Powiada np., że należy rozróżniać stosunek dzieła do historii oraz do ideologii zawartej w tejże historii (s. 137). Rozróżnienie to, odnoszące się do Lwa Tołstoja, wprowadza czytelnika w zdumienie; badacz sam tłumaczy przecież wielokrotnie, że stosunek między literaturą a rzeczywistością historyczną jest zawsze wyborem jakiejś ideologii oraz określeniem się twórcy wobec konkretnych konfliktów społecznych, ideologicznie nacechowanych. „*Absences*” to nie są punkty neutralne. Cóż więc rozumie Macherey przez historię wyzbytą aspektów ideologicznych? W tymże samym eseju (s. 149—150) autor zbytecznie dubluje sprzeczności Tołstojowskie (genialny artysta *versus* właściciel ziem-



ski — oraz realista krytyczny *versus* doktryner niesprzeciwiania się złu), choć tylko druga para zachowuje ważność w analizie krytycznej. W rozprawie o Verne' em czytamy, że sprzeczności nie występują nigdy w ideologii pisarskiej, lecz między tą ideologią a bogatszą od niej rzeczywistością historyczną, którą artysta zdolny jest uchwycić w całej jej złożoności. Wszakże to, co badacz wydobywa na jaw z powieści Verne'a (s. 218 n.), dotyczy nie ideologii *tout court*, lecz „ideologii artystycznej”, tzn. inaczej mówiąc, światopoglądu nie dającego się zredukować do określonego programu społeczno-politycznego czy filozoficznego. Taki zaś światopogląd nie tylko może być, ale na ogół bywa — jak to przekonywająco zresztą w swoich egzemplifikacjach uzasadnił autor — wewnątrznie skłócony.

## 5

W krytyce immanentnej ujawniliśmy już niektóre niedostatki książki Machereya. Oceniając ją z zewnątrz, trzeba przede wszystkim uznać zasadność większości jego zarzutów wobec zastanej tradycji krytyczno-estetycznej. Trzeba przede wszystkim zgodzić się z badaczem, że ujęcie dzieła w interpretacji nie wymagającej żadnych zabiegów wyjaśniających jest naukowo jałowe. Natomiast nie wszystkie z wymienionych przez autora „iluzji empirycznych” zasługują na ostracyzm (na pewno nie zasługuje nań badanie typu genetyczno-historycznego), co więcej, w werdyktach tych raczej odpychający jest absolutyzm Machereya, który wyłącznie zalecaną przez siebie metodą badawczą uważa za teoretycznie uzasadnioną. Do najciekawszych wypowiedzi teoretycznych autora zaliczyłbym te, w których ujawnia on paraideologiczny i parapoznawczy charakter sztuki literackiej. Ma bowiem bez wątpienia słuszną, kiedy tłumaczy, że sztuki nie sposób pojąć pozbawiwszy ją tkanki ideologicznej, i zarazem, że sztuka nigdy nie spełnia funkcji ideologicznych w tym dosłownym rozumieniu, jakie przypisujemy czy to mitologii, czy religii, czy propagandzie. Niestety, myśli te nie zostały przez Machereya rozwinięte; przy tym dla jego koncepcji, jak wskazałem analizując jej niekonsekwencje i niejasności, są to kwestie kluczowe.

Główne pytanie, jakie w związku z tymi kwestiami nasuwa się krytykowi wywodów Machereya, należałoby sformułować we własnym języku teoretycznym autora, a mianowicie dotrzeć do „*absences*” recenzowanej książki. Badacz mówi oczywiście znacznie więcej, niż to czynią artyści, ale i on również nie mówi wszystkiego. Macherey podjął próbę unowocześnienia marksistowskiej teorii literatury. Jego wywody skierowane są nie tylko przeciw Barthes'owi i Borgèsowi, ale również — i chyba przede wszystkim — przeciw tradycyjnym analizom marksistów, którzy zainteresowani są głównie wartościami mimetycznymi i realistycznymi, bądź też, jak Garaudy, ulegają wpływom egzystencjalizmu. Autor nie zadaje sobie trudu dokładniejszej i bardziej wnikliwej refleksji nad pojęciem realizmu: nie wydaje się też przekonywający w radykalnym poniechaniu rozważań nad samym twórcą, nad mediacją indywidualną, która nie da się chyba zredukować do samego aktu wyboru jednego z możliwych ideologicznych sensów utworu. Autor chce, i zapewne słusznie, wyeliminować z badań naukowych elementy irracjonalne; nie wydaje się jednak, by dla teorii sztuki korzystna była eliminacja czynnika kreacyjnego, nawet gdyby trzeba było uznać pewne jego *residua* jako niesprawdzalne. Skutecznie natomiast broni Macherey autonomicznych wartości literackich, nie rezygnując przy tym z analizy skomplikowanych relacji między sztuką, ideologią oraz wiedzą naukową.

Tutaj jednak ułatwia sobie ponad miarę zadanie, nie podejmując wcale problematyki mistyfikacji ideologicznych w oparciu o dyrektywy badawcze Marksa

i Engelsa oraz kwestii świadomości fałszywej, tak jak ją, szczególnie w odniesieniu do literatury, rozwinął Lukács. Nawiązanie do freudystowskich propozycji Lacana jako właściwych narzędzi badawczych („absences”, „non-dit”, „manque”), wydaje się haraczem złożonym modzie naukowej, gdyż autor nie uzyskał dzięki nim nic więcej ponad to, co daje metodologia marksistowska we wspomnianych analizach. Już Arnold Hauser w *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958) zwrócił uwagę na paralele niektórych metodologicznych chwytów w marksizmie i freudyzmie oraz wykazał dowodnie, że pierwszy z nich, wyjaśniając źródła i mechanizm nieświadomości społecznej, dostarcza lepszych, precyzyjniejszych narzędzi badawczych. Wydaje się nawet, że koncepcja „absences” w tej wersji, jaką zaprezentował Macherey, utrudnia wyjaśnienie pewnych faktów artystycznych. Przede wszystkim dlatego, że nie ma w niej miejsca na świadomość potencjalną. Tzn. nie wiadomo, jak moglibyśmy zastosować eksplikacje autora w odniesieniu do pisarza marksistowskiego, który ma samowiedzę historyczną wysokiego stopnia. Ponadto również w stosunku do pisarzy dawnych analiza ta zawodzi, gdyż, jak już wzmiankowaliśmy, nieprzejrzyste są w jej ujęciu związki (oraz wzajemne zależności) między wewnętrznymi sprzecznościami utworu, czyli materiałem jawnym, a tzw. zatajeniami czy niedopowiedzeniami, czyli materiałem domyślnym.

Czytając analizę *Chłopów* Balzaka, czytelnik zmuszony jest zadać pytanie, czym różni się ona w przesłankach i konkluzjach od znanych propozycji klasyków marksizmu. Niełatwo jest odpowiedzieć na to pytanie. Wydaje się, z jednej strony, że autor w interesujący sposób rozwinął tezę o przeciwieństwach Balzaka — ideologa i artysty, oraz uprzytomnił czytelnikowi, m. in. na tym przykładzie, że każde wyjaśnienie wymaga rekonstrukcji materiału badanego. Z drugiej zaś strony, ambicje Machereya szły chyba jeszcze dalej: chciał owo przeciwieństwo „voir—juger” wyjaśnić przez układ historyczny, którego „refleks nieświadomy” zawarty jest w *Komedii ludzkiej*. Ta próba nie powiodła się. I jeśli ona przede wszystkim ma być zabiegiem nowatorskim, to trzeba stwierdzić, że analizy mistyfikacji ideologicznych i ograniczeń poznawczych uprawiane w duchu Lukácsowskim były i są badawczo bardziej skuteczne. Nie można im też zarzucić braku świadomości w zakresie narastających się tutaj trudności metodologicznych.

Macherey ostrożnie nazwał swą książkę wprowadzeniem do rozważań teoretyczno-literackich. Praca jego jest, jak już na wstępie zaznaczyłem, bilansem kilkuletnich poszukiwań, które ma chyba wraz z całym kręgiem Althussera już poza sobą. *Lire le Capital* dało podstawy do nowych pomysłów metodologicznych. Jakież z nich wynikają konsekwencje dla badań estetycznych, jeśli badania owe zamierza się w pełni unaukować? Według mnie — znacznie bardziej ryzykowne niż te, które w recenzowanej tu książce zaproponował Macherey, gdyż radykalnie zrywające ich związki z empirią historyczną. Wszelako propozycja modelu, jaki by obowiązywał estetykę i krytykę, jeśli ta chciałaby być w metodologicznej zgodzie z oczyszczoną od ideologicznych narośli filozofią i ekonomią (tak zaś Althusser i grono jego współpracowników pojmują wartość metanaukową *Kapitału*), byłaby jedną z najciekawszych lektur naszych dni.

Marek Spoczyński