

John Frow

Po stronie historii literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 195-218

1988

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.

III. P R Z E K Ł A D Y PROBLEMY METODOLOGICZNE HISTORII LITERATURY. II

Pamiętnik Literacki LXXIX, 1988, z. 4
PL ISSN 0031-0514

JOHN FROW

PO STRONIE HISTORII LITERATURY

Koncepcja przełomu, który przerywa trwanie ustalonego szeregu literackiego, jest kategorią historyczną i epistemologiczną¹; opisuje ona możliwość wytwarzania nowych form wiedzy w granicach formacji dyskursywnej. Mówienie o przełamaniu normy literackiej (lub zmiennego kompleksu norm) każe jednak myśleć o wydarzeniu pojedynczym i odosobnionym. Bliższe prawdy byłoby stwierdzenie, że rzecz polega na powszechnym procesie wyzwania i krytyki, występującym na różnych poziomach tekstowych, od najmniejszej jednostki struktury formalnej po aparat instytucjonalny, rządzący stosunkami wytwarzania literackiego. Podstawą tego procesu jest różnica, albo jawna, jak w parodii, albo ukryta; inaczej mówiąc, nowa struktura wymusza rozpoznanie cechy, która odróżnia ją od starej; nie jest to nowość absolutna, lecz inność, wyrazista negacja. Każdy moment w tekście stanowi punkt napięcia między mniej lub bardziej prawdopodobnymi wyborami, niższymi i wyższymi stopniami informacji.

Następstwa tego są dwojakie. Pierwsze to powtórzony ślad minionego porządku w tekście nowym, nadający mu głębię czasową, która jest podstawą jego odmiennej historyczności; drugie to jawne lub utajone wskazanie jego cechy odróżniającej (aczkolwiek ten element autorefleksji mieć będzie rozmaite historyczne modalności, od ukrytego odwołania do kanonu do programowego wysuwania na plan pierwszy tego, co nowoczesne, i postmodernistycznych technik pastiszu i cytatu). Historyczność tekstu wykracza jednakże poza ten ślad przeszłości jako czynnik konstytuujący terażniejszość, ku możliwości i odpowiednim historycznym

[John Frow — australijski komparatysta i teoretyk literatury młodszego pokolenia.

Przekład według: J. Frow, *For a Literary History*. W: *Marxism and Literary History*. Oxford 1986, rozdz. 5, s. 103—124, 251—255.]

¹ Nie należy jej jednak mylić z Althusserowskim *coupure épistémologique*, ponieważ nie posługuję się nią w znaczeniu teleologicznym przejścia od pewnego porządku wiedzy do innego (np. od „ideologii” do „nauki” czy od „iluzji” do „fikcji”).

sposobom przyswojenia i powtórzenia tekstu². Ten stosunek do przyszłości nie jest teleologią dopóty, dopóki o kierunku przełomu myśli się jako o nieokreślonym, nieprzewidzianym i otwartym. Mimo że przełom jest do pewnego stopnia strukturowany przez normy, przeciw którym się zwraca, nigdy nie jest prostym obaleniem tych norm; fakt, że jest to zawsze wyłamanie się z pozornie zamkniętego systemu, gwarantuje, że jego rozwiązanie jest nieoczekiwane (jakkolwiek później może się ono wydawać „naturalne”: odległość w czasie zmniejsza coraz bardziej możliwość zrozumienia trudności, z jaką Stendhal zerwał z powieścią Scotta, Kleist i Büchner z klasycyzmem weimarskim czy Vallejo z modernistycznym liryzmem). Teoria ewolucji literackiej musi zatem odrzucić koncepcję ruchu historycznego jako rozwijającego się równomiernie i spójnego ciągu, akcentując w zamian względnie arbitralną naturę przemiany. Powinna odstąpić od myślenia w kategoriach bezpośrednio znaczącej natury materiału kulturowego i dążyć do zrozumienia, historycznie i konkretnie, pośrednictwem, przez które jest on jednocześnie i zgodny, i niezgodny z bardziej ogólnymi strukturami rozwoju społecznego³. Zrozumienie tej dwuznacznej sytuacji nowej produkcji, gdzieś między motywacją społeczno-kulturową i arbitralnością, pozwoli wykroczyć poza następny słaby punkt teorii formalistów. Jak lingwistykę strukturalną obwiniano często o postrzeganie mowy jako aktu czysto przypadkowego i spontanicznego, jako przeciwieństwo „systemu”, który jest wyłącznym nośnikiem historii⁴, tak formalisci skłonni są traktować akt uniezwyklenia jako wydarzenie odosobnione, spontaniczne i dlatego ahistoryczne w stosunku do regularności i społecznego przystosowania systemu literackiego. Alternatywą dla tego poglądu nie jest niezbędnie złączenie przełomu ze sprzeczną siłą społeczną (jak np. w teorii „klasy wstępującej” jako siły, która niweczy panującą ideologię), lecz umiejscowienie jego historyczności w jego jedności z przekroczoną normą i w jego zespoleniu z sytuacją mówienia, która jest zawsze, pośrednio, sytuacją władzy.

² J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. Przełożył J. Baluch. W zbiorze: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 74n., 78.

³ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*. Przełożył A. Siemek. Słowem wstępnym opatrzył J. Topolski. Warszawa 1977, s. 44—45. Pozwolę sobie przy okazji zauważyć, że Foucault odrzuca dwubiegunowy model sprzecznego ciągu przez przeciwstawienie normy i nowej produkcji; twierdzi on, że to, co „nowe”, jest już zapisane w ogólnych warunkach dyskursu i że archeologia wiedzy musi zajmować się nie przemianami regularności i nieregularności, lecz regularnością systemową praktyki dyskursywnej (s. 185—187). Sądzę, że tu właśnie bardzo tradycyjne pojęcie jedności epoki wkrada się znowu do myśli Foucaulta. Nowy wytwór literacki nie jest oczywiście nigdy zupełnie nowy, lecz jest inny niż to, co było; narusza on, choćby nieznacznie, zamkniętą przestrzeń tego, co niepojęte.

⁴ V. N. Vološinov, M. Bakhtin, *Marxism and the Philosophy of Language*. Transl. L. Matejka, I. R. Titunik. New York 1973, s. 55, 77.

Wybór elementów konstrukcyjnych (łącznie z materiałem tematycznym) jest zawsze wyborem wewnątrz lub wbrew ideologii, jako że wszystkie dostępne środki są uprzednio wyposażone w wartość ideologiczną: są one racjonalne/irracjonalne, poetyckie/prozaiczne, uporządkowane/chaotyczne, harmonijne/nieharmonijne, w dobrym/złym guście, archaiczne/nowoczesne, moralne/niemoralne, wysokie/niskie itd. (tradycyjne rozróżnienie stylów dostarcza dobrego przykładu narzucania wyborów czysto formalnych z daną z góry wartością wobec ich treści ideologicznej). Akt pisania jest więc polityczny w tej mierze, że powoduje powtórzenie lub rozkład form, które zostały przyswojone i umotywowane ideologicznie, i które odzwierciedlają autorytet porządku społecznego; tak każde czytanie tekstu, po prostu jako postępująca rekonstrukcja dokonanych wyborów, jest skierowane na poziom automatyzacji lub uniezwyklenia, który objawia tekst, a zatem, ostatecznie, na stopień jego zespolenia z systemem władzy dyskursywnej. Jest to dość bliskie Jausowskiej koncepcji dystansu estetycznego, gdzie przestrzeń między nowym tekstem i horyzontem oczekiwań (systemem norm dyskursywnych) służy za miernik wartości estetycznej; pojęcie stopniowego przywłaszczania i automatyzacji nowego tekstu przez instytucje rządzące odpowiada natomiast teorii Jaussa o nieuchronnym zanikaniu dystansu estetycznego, gdy pierwotna negatywność tekstu staje się oczywista sama przez się i daje się przewidzieć w horyzoncie przyszłego doświadczenia estetycznego⁵. Taka teoria nie musi być tylko linearna i nie musi wykluczać pojęcia jednoznaczności tekstów przeszłych i teraźniejszych: nadaje ona jedynie historyczność sposobowi, w jaki możemy o tej jednoczesności myśleć. Synchroniczny obszar literacki składa się z elementów różnych „wieków”, z niewspółczesności tego, co jednoczesne; główną siłą w granicach tego obszaru jest jednak zazwyczaj zespół norm ustanowionych przez bezpośrednio poprzedzające pokolenie literackie.

Proces ewolucji literackiej przejawia się na dwa przeciwstawne sposoby: w sposób nieciągły, przez produkcję odchylonych form tekstualności, oraz w sposób ciągły, przez reprodukcję normy literackiej. Jednakże kategorie produkcji i reprodukcji mają także znaczenie szersze, które mieści techniczną podstawę aktywności literackiej i jej włączenie do ogólnej struktury produkcji materialnej i umysłowej. Odróżnienie produkcji materialnej i umysłowej pokrywa się, lecz nie jest tożsame, z różnicą między pracą produkcyjną i nieprodukcyjną, którą marksizm pojmuje jako różnicę nacechowaną historycznie, zakorzenioną nie w strukturze produkowanego przedmiotu, lecz w „społecznych stosunkach ucieleśnionych w pracy”⁶. Podczas gdy praca nieprodukcyjna wymienia się

⁵ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*. Przełożył R. Handke. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1976, t. 3, s. 116.

⁶ I. Gough, *Marx's Theory of Productive and Unproductive Labour*. „New Left Review”, listopad—grudzień 1972, s. 50.

z dochodem, praca produkcyjna wymienia się z kapitałem w taki sposób, by wytworzyć wartość dodatkową. W późnym kapitalizmie te stosunki uległy jednak nagłej przemianie i wartość pojęciowa tego rozróżnienia stała się wątpliwa. Fakt, że kapitał naukowy i kulturalny został włączony do organicznego składu kapitału w formie ustalonych nakładów na badania i reklamę, sprawia, że trudno jest wyłączyć pewne formy pracy nieprodukcyjnej, a zwłaszcza niepłatną pracę umysłową, z produkcji wartości dodatkowej.

Jean Baudrillard sformułował teorię tych przemian w kategoriach rewolucji w strukturze wartości, powodującej przejście od porządku znaczenia, który nazywa „produkcją”, do swobodnie płynnego porządku pozoru [*simulacrum*], który nazywa „symulacją”⁷. W bardzo podobnych kategoriach Jacques Attali mówi o przejściu od „trybu przedstawiania”, w którym wytwór „zastępuje” uosabianą przez siebie pracę, do „trybu powtórzenia”, w którym praca jest zorganizowana seryjnie i nie ma bezpośredniego, znaczącego związku z produktem⁸. Neoheglowski akcent na następstwo samoistnych stadiów semiotycznych sprawia, że oba te schematy stają się wątpliwe; ich wartość polega jednak na dążeniu do teoretycznej ugody z zespoleniem kapitału kulturalnego czy naukowego w procesie produkcji towarowej oraz w procesie obiegu i rewaloryzacji towaru. Jak wszystkie dobre heglowskie teorie umożliwiają one retrospektywne opracowanie kategorii „poprzedniego” porządku. W tym wypadku pozwalają pojmować kapitał nie tylko jako zgromadzoną pracę, lecz jako zasób informacji czy, ściślej, pojmować samą pracę jako formę informacji. Stwarzają one warunki do semiotycznej koncepcji „materialnego” procesu produkcji.

W kategoriach formalnie bliższych marksistowskim Brecht już dawno podkreślał włączenie produkcji literackiej do systemu produkcji towarowej, przez przemiany warunków rynkowych i przez rozwój nowych technologii znaczenia, które wywarły pośredni, decydujący wpływ na dzieło literackie⁹. System produkcji towarowej literatury różni się zasadniczo od produkcji w systemach przedkapitalistycznych¹⁰, w sposób najbardziej może istotny przedziałem, który ustanawia między pisarzem i publicznością — faktem, „że »pisanie do kogoś« stało się »pisanem«”¹¹.

⁷ J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*. Paris 1976, s. 77.

⁸ J. Attali, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris 1977. — Zob. W. Godzich, *The Semiotics of Semiotics*. „Australian Journal of Cultural Studies” 2 (1984), nr 2.

⁹ B. Brecht, *Der Dreigroschenprozess*. W: *Schriften zur Literatur und Kunst, I. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, t. 18, s. 156, 158. — Zob. J. Frow, *Film, Commodity Production and the Law: Brecht's „Sociological Experiment”*. „Australian Journal of Cultural Studies” 2 (1984), nr 1, s. 4—5.

¹⁰ F. Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires 1969, s. 153.

¹¹ B. Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. W: *Gesammelte Werke*, t. 18, s. 230.

Złożoność czynników wkraczających między pisarza i czytelnika — przymysł wydawniczy i reklamowy, aparat dystrybucji, itd. — potwierdza abstrakcyjność tego związku. W obliczu tego zjawiska, romantyczno-konserwatywne różnice między sztuką „techniczną” i „kreatywną” (komercyjną i niekomercyjną) nie dają się utrzymać, są reakcyjnym domaganiem się uprzywilejowanego i ekskluzywnego charakteru dzieła sztuki¹². Stosunek sztuki „wysokiej” do „niskiej” jest stosunkiem wewnątrz całego systemu produkcji estetycznej i to właśnie do analizy tej całości produkcji, z jej sposobami „normalnym” i „wyjątkowym”, musimy włączyć analizę każdego określonego tekstu. Następnie możemy lepiej zrozumieć techniczne aspekty rozwoju literackiego, jeśli weźmiemy pod uwagę nie tylko formację literacką z jej podgatunkami i reliktaami, z jej własną historią zmiennych stosunków dominacji między gatunkami, lecz także krąg innych gatunków dyskursu i inne formacje semiotyczne, z którymi związany jest system literacki. Pozwala to rozważyć wpływ technicznych osiągnięć w innych dziedzinach na rozwój literacki (np. wzajemny związek między perspektywą malarską i sceną renesansową czy drukarstwem i świeckim romansiem późnego średniowiecza). Historycznie rozwój literacki przejawiał się przede wszystkim przez ewolucję gatunków i zastępowanie gatunków utrwalonych gatunkami nowymi, ale „w wieku reprodukcji mechanicznej” ta ewolucja wewnątrzliteracka została głęboko przekształcona przez rozwój mediów nieliterackich, zwłaszcza filmu¹³. Różne semiotyczne sposoby wytwarzania artystycznego są teraz zależne od siebie bardziej niż kiedykolwiek przedtem, a to zmieniło gruntownie zarówno hierarchię form estetycznych, jak i strukturę wewnętrzną tradycyjnych gatunków (np. przez włączenie technik montażu do powieści lub na odwrót przez nagłe zanikanie gatunków tradycyjnie literackich — jak saga rodzinna, jako rezultat ich przekształcenia w seriale telewizyjne). Innowacja techniczna ma wiele cech wspólnych z przełomem ideologicznym, który rozważałem dotąd wyłącznie w kategoriach odrzucenia normatywnych cech gatunkowych. Dramat, w którym rola aparatu technicznego była zawsze ważniejsza niż w innych rodzajach literackich, dostarcza najbardziej wymownych przykładów: wprowadzenie drugiego aktora przez Ajschylosa, rozwój sceny średniowiecznej i, dalej, łuku proscenium, techniki *agit-propu* we wczesnym teatrze radzieckim oraz wykorzystanie projekcji filmowej przez Piscatora — wszystko to równa się skutecznemu „uniezwykleniu”.

Zatem w sensie najszerszym system literacki jest sposobem wytwarzania, strukturą stosunków funkcjonalnych, w której istnieje hierarchia gatunków¹⁴, ciągła przemiana związków z innymi sposobami pro-

¹² Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, s. 159.

¹³ *Ibidem*, s. 156—158.

¹⁴ Podstawą tej hierarchii jest skala zgodności z ustalonymi regułami, skala, która nieustannie traci swój wyższy rejestr, gdy nowo uprawomocnione gatunki — powieść w XIX w., opowieść [conte] w późnym średniowieczu — wdzierają

dukcji artystycznej — co z kolei zmienia hierarchię — oraz określony stosunek do publiczności. W XX w. system literacki uległ jednak gwałtownej przebudowie spowodowanej obfitością nowych metod artystycznych i komunikacyjnych, które rozwinęły się u progu wieku; oprócz filmu, lista mieściłaby także radio, dzienniki o masowym obiegu, przemysł reklamowy oraz nowe techniki dystrybucji literatury popularnej. Niedawno telewizja, systemy wideo, nowe technologie filmowe, takie jak super-8, i technologie mikrokomputerowe całkowicie zmieniły wzajemny związek formacji semiotycznych i hierarchii wartości związanych z poprzednimi formacjami literackimi. Nowe technologie informacji są bezpośrednim wynikiem rozszerzania sieci komunikacyjnych przez rozprzestrzeniający się system kapitalistyczny, lecz wpływają one na literaturę przez zwiększenie liczby form dyskursu „literackiego” i narracyjnego, na tle „niezwykłej trwałości przez wieki w literaturze europejskiej ograniczonej liczby wzorów gatunkowych (...) i miejsc, które te wzory zajmowały w obrębie systemów gatunkowych”¹⁵. Kryzys systemów spowodowany nowymi sposobami wytwarzania literackiego i quasi-literackiego jest po części nie więcej niż skutkiem ilościowym — powiększeniem systemu kulturalnego tak, by objąć nowe publiczności — lecz to staje się nieodzownie problemem jakościowym.

Skutki tego kryzysu przedstawia przekonująco Baudrillard, który opisuje świat czystych pośrednictw, świat, w którym pozory [*simulacra*] poprzedzają modele i dają im początek, w którym rzeczywiste jest to, co skonstruowane tak, by zagwarantować autentyczność przedstawień¹⁶. Jednakże Baudrillard łączy ten świat w całość, nie dopuszczając żadnej niejednorodności, żadnej przerwy między splecionymi ze sobą systemami

się z rejestrów niższych. Pierre Bourdieu (*Un Art moyen*. Paris 1965, s. 136) przedstawia szczegółową tabelę aktualnych związków uprawomocnienia. Trzeba jednak zauważyć, że z powstaniem masowego odbioru sztuk w rzeczywistości istnieje obecnie podwójny standard uprawnień — kanoniczny i niekanoniczny — to, co H. J. Gans (*The Politics of Culture in America: A Sociological Analysis*. W: *Sociology of Mass Communications*. Ed. D. McQuail. Harmondsworth 1972, s. 375, 378) nazywa pośrednimi, wyższymi i niższymi [*upper- and lower-middle*] „kultuarami smaku”.

¹⁵ C. Guillén, *Literature as System*. Princeton, N.J., 1971, s. 384.

¹⁶ J. Baudrillard, *The Procession of Simulacra*. W: *Simulations*. Transl. P. Foss, P. Patton, Ph. Bleitchman. New York 1983, s. 2 n. Trzeba to przeciwstawić wypowiedzi o pozorach [*simulacrum*] Gilles Deleuze'a (*Différence et répétition*. Paris 1968). Deleuze opisuje zbliżony świat pozorów, w którym wszystkie podobieństwa pozoruje się w grze różnic i powtórzeń (s. 1, 355), lecz w tonie całkowicie pozbawionym melancholii Baudrillarda Deleuze posługuje się tym pojęciem, by obalić resztki platonizmu trwającego przy „pierwszeństwie oryginału w stosunku do kopii, modelu wobec obrazu” (s. 92). Pojęcie pozoru można zatem rozumieć nie jako „proste naśladowanie, lecz raczej jako akt, mocą którego zakwestionowana zostaje sama idea modelu czy pozycji uprzywilejowanej” (s. 95).

symulacji i tęskniąc wytrwale do utraconego świata prawdziwych rzeczy i *pleine parole* [pełnej wypowiedzi]¹⁷. Świata bezpośredniego nie było nigdy, lecz pośrednictwa są obecnie bardziej widoczne i silniejsze, ponieważ są przemysłowo złączone w systemy przedłużonego powtórzenia. Jak wykazał Walter Benjamin, sztuka zawsze pozwalała się reprodukować, lecz nowe technologie powielania stanowią zasadniczą zmianę w systemie rozpowszechniania informacji estetycznej¹⁸. Z jednej strony jako siły produkcji stwarzają możliwość całkowitej desakralizacji dzieła sztuki; z drugiej strony, jak wskazują pojęcia kliszy, stereotypu, szablonu (wszystkie te terminy odsyłają do drukarstwa), przyspieszają i rozszerzają proces automatyzacji w taki sposób, że dopóki aparat nie zostanie poddany radykalnemu przekształceniu, stają się potężnym narzędziem dostosowania i neutralizacji różnorodnych nowych tekstów oraz wzmocnienia autorytetu kanonu (czy raczej złożonych oficjalnych i nieoficjalnych kanonów).

Jak dalece innowacje techniczne przyczyniają się bardziej do produkcji niż do reprodukcji, ich skutek jest, według Benjamina, trojaki: przekształcają one techniki mechaniczne (np. — *nickelodeon* [tanie kino lub przedstawienie, „za pięć centów” — przypis tłum.]) w formy estetyczne, dają efekty, które w sposób niedoskonały osiągały formy tradycyjne oraz zmieniają naturę naszego odbioru form tradycyjnych¹⁹. Inaczej niż w swej istocie negatywny proces przełamania normy, przez który dokonuje się zwykle ewolucja literacka, mają one dodatkową, pozytywną funkcję konstrukcyjną w odniesieniu do gatunku: inaczej mówiąc, wydaje się, że innowacja techniczna przedstawia sobą rzeczywisty postęp w rozwoju literackich sił produkcji, nie zaś po prostu zmianę kierunku. Pokusą, którą stwarza ten stan rzeczy, jest zrównanie pro-

¹⁷ J. Baudrillard (*The Mirror of Production*. Transl. M. Poster. St. Louis 1975) pisze, że w systemie kapitalizmu monopolistycznego „*signifiés* i *signifiants* zostają zniesione wyłącznie na korzyść gry *signifiants*, powszechnej formalizacji, w której kod nie odsyła już do żadnej subiektywnej czy obiektywnej »rzeczywistości«, lecz do swojej własnej logiki. *Signifiant* staje się swoim własnym *signifié* i wartość użytkowa znaku zanika z korzyścią dla swojej zmiany i samej wymiany wartości. Znak niczego wcale już nie oznacza. Zbliża się do swojej prawdziwej granicy strukturalnej, która jest odwołaniem tylko do innych znaków” (s. 127—128). Nieco dalej dodaje: „Słowu mówionemu przeciwstawia ekonomia polityczna dyskurs, w którym wszystko, co wymienione [*exchanged*], umieszcza się pod znakiem kodu. Oprócz wszystkich rozróżnień, aktów nadawania i odbierania znaczenia, o których była mowa, system wytworzył podstawowy podział między *signifiant* i *signifié*. Przez to i przez całą tak ustanowioną logikę komunikacji system zdołał z wolna lecz nieubłagane osłabić symboliczną moc słowa mówionego” (s. 137).

¹⁸ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: *Twórca jako wytwórca*. Wyboru dokonał H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przełożyli H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 68 n.

¹⁹ *Ibidem*, s. 103, p. 25.

dukcji materialnej i niematerialnej, postrzeganie ewolucji literackiej w kategoriach rozwoju ogólnych mocy produkcyjnych. Może to w końcu doprowadzić, jak to ma miejsce — jak sądzę — w przypadku Benjamina, do fetyszyzacji technologii. Pojmowanie techniki jako siły rozwijającej się autonomicznie, która jest sama w sobie postępową, to tylko odwrotność romantyczno-reakcyjnego odrzucenia tego, co mechaniczne. Ściślej, zakładając taki autonomiczny proces, Benjamin nie zważa na społeczne funkcje, które pełni aparat techniczny — tzn. proces, przez który techniki materialne zostają świadomie rozwinięte dla określonych funkcji, czy, gdy już rozwinięte, dostosowuje się je i podporządkowuje określonym celom społecznym. Tym różni się od Brechta, którego pojęcie produkcji literackiej jest wolne od metaforycznego utożsamienia techniki literackiej z postępem technicznym i ujmowane jest właściwie w kategoriach funkcji społecznej.

Pozwolę sobie podsumować ten fragment, przytaczając krótko dwie koncepcje, które, jak się wydaje, wspierają tę interpretację. Pierwsza to pogląd Benjamina na produkcję towarową jako na produkcję *Immerwiedergleich*²⁰, wiecznego powrotu tego, co jednakie. Druga to koncepcja replik Kublera — tzn. „całego systemu powtórzeń, reprodukcji, kopii, redukcji, przeniesień i derywacji, unoszących się na fali wzbudzonej przez jakieś wybitne dzieło sztuki”. Kubler odróżnia nietożsamość nowych produktów (które nazywa „przedmiotami pierwszymi”) i tożsamość (względna tożsamość, nałożoną na leżącą u jej podłoża nietożsamość wszechświata) replik. To właśnie odróżnienie implikuje dialektykę czasową ewolucji estetycznej:

Bez zmiany nie ma historii, bez regularności nie ma czasu. Czas i historia wiążą się ze sobą jak reguła i zmiana. Czas jest stałym, uświęconym tłem dla kaprysów historii. Replika i wynalazek są spokrewnione ze sobą w podobny sposób. (...) Repliki wiążą się z regularnością i czasem, wynalazki łączą się ze zmianą i historią²¹.

Replika należy do regularności produkcji towarowej; wynalazek przerywa lub zniekształca cykl reprodukcji.

Kategoria wyraźnej przemiany stylu epok prowokuje pytanie o periodyzację przemiany. Dwie skrajnie przeciwne możliwości teoretyczne to albo założenie organicznej samowystarczalności przemiany stylistycznej, tak że każdy wzorzec stylistyczny będzie podlegał koniecznym prawom, które rządzą jego powstaniem i upadkiem, albo sprowadzenie przełomu stylistycznego do roli wyrazu przemiany strukturalnej bazy społeczno-ekonomicznej. Trzecia, syntetyczna możliwość równoważyłaby te dwie, przez pojmowanie organicznej jedności duchowych i społecznych prze-

²⁰ W. Benjamin, *Park centralny*. W: *Twórca...*, s. 248—252.

²¹ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Przełożył J. Hołówk a. Warszawa 1970, s. 63, 111—112.

jawów danej epoki jako czynnika warunkującego zbieżność ich granic. Założenie, że epoka historyczna jest jednorodna, oznacza jednak wyrzucenie się momentu nieciągłości, który jest niezbędny w dialektycznej koncepcji ruchu historycznego.

Zważywszy na to, pewną przeszkodę dla teorii marksistowskiej stanowi stanowcze oświadczenie Marksa w *Ideologii niemieckiej*, że formy nadbudowy „nie mają historii ani też nie rozwijają się”²², lecz by to stwierdzenie mogło być właściwie zrozumiane, trzeba je odczytać w kontekście antyhegłowskiego ataku w całym fragmencie.

Marks występuje przeciw przekonaniu, że historię wprawiają w ruch idee, że jej rozwój jest oderwany od rozwoju procesów społecznoekonomicznych, a zatem sprzeciwia się on nie historii form nadbudowy jako takich, ale jedynie ich oderwaniu od praktyki społecznej. Wypowiedź Engelsa, że iluzja autonomii stanowi o ideologii²³, byłaby zapewne sformułowaniem bardziej przydatnym. W teorii konserwatywnej z argumentu przemawiającego za autonomią wynika zawsze konieczna apolityczność sztuki i jej niezależność od stosunków rynkowych. Koncepcja intertekstualnej dynamiki ewolucji próbuje uniknąć tej implikacji przez założenie tak względnej autonomii szeregu literackiego, jak i pośredniej intertekstualności, w której związek tekstu z tekstem jest przede wszystkim związkiem tekstu ze stanem tekstów poprzednich, podległym nadmiernemu uwarunkowaniu społecznemu.

Co więcej, powoduje to odrzucenie organicznej koncepcji rozwoju literackiego, jako że „nie tyle umiera stare, ile nowe zabija”²⁴. Jakie są jednak strukturalne ograniczenia narzucone rozwojowi, jeżeli nie są to ograniczenia wewnętrznej zasady rozwoju formalnego? Jausz proponował, w rozważaniach o diachronicznej strukturze gatunku, by metaforę cyklu organicznego zastąpić „nieteleologicznym pojęciem wyczerpania ograniczonej liczby możliwości”²⁵. Jeśli zmieniając nieco naszą perspektywę, myślimy o „dziele” jako o produkcyjnym przetwarzaniu surowca (tzn. jako o rodzaju pracy)²⁶, wówczas ograniczenia jego funkcji i jego rozwoju wyznacza zarówno natura opracowanego materiału (określona masa wartości ideologicznych), jak i ograniczona liczba właściwości tech-

²² K. Marx, *The German Ideology*. W: Marx — Engels, *Collected Works*. London 1976, t. 5, s. 37.

²³ F. Engels, *Ludwik Feuerbach i zmiernik klasycznej filozofii niemieckiej*. W: Marks, Engels, *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1982.

²⁴ J. Harrison, *From Ritual to Art*. W: *Sociology of Literature and Drama*. Ed. T. and E. Burns. Harmondsworth 1973, s. 327.

²⁵ H. R. Jaus, *Theory of Genres and Mediaeval Literature*. W: *Toward an Aesthetic of Reception*. Transl. T. Bathi. Minneapolis 1982, s. 94.

²⁶ Analogii pracy artystycznej i społecznej nie można jednak traktować zbyt dosłownie z powodu względnej stabilności sposobu produkcji estetycznej i szczególnie problemów związanych z pracą „nieprodukcyjną”. Zob. fragment Marksa o Rafaelu w *Ideologii niemieckiej*.

nicznych, które są w mniejszym lub większym stopniu dane uprzednio dla gatunku. Zastępuje to pojęcie ontologicznej determinacji struktury formalnej i określa (historycznie przekształcone) granice wyznaczone potencjałowi przedstawieniowemu i krytycznemu gatunku. Ewolucja gatunków literackich jest więc uwarunkowana i negatywnie, przez zerwanie ze zautomatyzowaną normą, i pozytywnie, przez możliwości dane w formalnych cechach gatunkowych, ograniczony zestaw alternatyw otwarty w każdym punkcie.

Pojęcie determinacji pozytywnej trzeba jednak obwarować zastrzeżeniami na dwa sposoby. Po pierwsze, właściwości techniczne i formalne gatunku nie są dane zawczasu w sposób absolutny i dlatego strukturalne granice rozwoju nie są od początku wytyczone; ściślej, te właściwości są w większości wypadków skutkiem uprzedniego rozwoju, produktem wyodrębnień i zakazów, które stwarza rozwój szeregu, możliwości przyłączania nowego materiału, przemian funkcji elementów formalnych oraz odkrywania nowych podstaw technicznych. Po drugie właściwości formalno-techniczne gatunków literackich — punkt widzenia, struktura narracyjna, kategorie czasowo-przestrzenne, liczba wypowiedzi, związki autor—tekst, mówiący—tekst i czytelnik—tekst, liczba i rodzaj rejestrów, które mogą zostać włączone — mają zdolność bezgranicznie bogatego rozwoju, a krzywa czasu większości form literackich jest niemal nieskończenie długa.

. Dlatego mimo że możemy przyjąć podwójną (pozytywną i negatywną) determinację szeregu literackiego, nie możemy mówić, jak Arystoteles o tragedii, o „najdoskonalszej postaci”²⁷ czy entelechii w odniesieniu do jakiegokolwiek gatunku, ani też nie możemy twierdzić, że nowe stadia w sekwencji dają się przewidzieć. Nadto uważa się, że rozwój literacki urzeczywistnia się tylko przez przecięcie z synchronicznym obszarem literackim; przedstawia to norma dominująca, lecz nieodzownie wchodzi tu w grę „pozaliterackie” czynniki obszaru dyskursywnego, związki z publicznością, funkcja społeczna, stosunki dominacji wewnątrz całej struktury społecznej.

Model szeregu estetycznego bliższy formalistycznemu i opis działania zakazów formalnych, pod wieloma względami dość dokładny, przedstawił George Kubler. Posługując się, jak Thomas Kuhn, pojęciem rozwiązywania łamigłówek jako siły napędowej przemiany estetycznej, Kubler opracowuje ideę wzajemnie powiązanego szeregu rozwiązań problemów formalnych, który nazywa „powiązаныmi rozwiązaniami, opisującymi wczesne i późne fazy zmagania się z jakimś problemem”. Ponieważ szereg podąża określoną drogą, wytyczoną przez właściwą mu strukturę problemową, Kubler może twierdzić, że „uporządkowanie elementów każdego szeregu może być opisane przy pomocy następujących

²⁷ Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 13, 4.1449a.15. BN II 209.

twierdzeń: 1. na przestrzeni skończonego szeregu (szereg jest nieodwracalny) użycie jakiegokolwiek pozycji zmniejsza liczbę pozycji pozostałych do zrealizowania, 2. każda pozycja w szeregu dostarcza jedynie ograniczonej liczby możliwości działania, 3. wybór jakiegokolwiek działania wyznacza odpowiednią pozycję, 4. zajęcie pozycji ogranicza i zarazem zmniejsza zasób możliwości, przysługujący pozycji następnej". Tak więc „każda nowa forma ogranicza liczbę następnych innowacji w ramach tego samego szeregu”²⁸. Dlatego szereg estetyczny jest przede wszystkim procesem konstruktywnego rozwoju następnie postępującej entropii, zaś sekwencja diachroniczna przebiega według krzywej odpowiadającej logice jej uprzednio zdeterminowanych możliwości i ograniczeń. Jest to logika czysto wewnętrzna: „Sam pomysł szeregowania przyjmuje już z góry porządek strukturalny w ciągu wynalazków, niezależny od zewnętrznych okoliczności”²⁹. Jednakże Kubler wspiera także przekonanie o skończoności szeregu, przyjmując koncepcję zmęczenia formą [*Formermüdung*] Göllera, by wyjaśnić wyczerpanie możliwych nowych rozwiązań; zdaje się to sugerować, że pojęcie wewnętrznego porządku strukturalnego wiąże się nieuchronnie z metaforami tego, co organiczne. Ostatecznie Kubler stwierdza istnienie dialektycznej wymiany między nową produkcją i przeszłym kanonem, co przywodzi go do odróżnienia momentu produkcji i ostatecznego przyswojenia (prowadzącego do dalszej innowacji). Innowacja powoduje zanikanie pozycji poprzedzających w szeregu.

By znaleźć nowy element, musi wynalazca ogarnąć wszystkie jego komponenty w intuicyjnym wejrzeniu, wykraczającym poza pozycje zawarte w poprzednich elementach ciągu. (...) W mechanizmie wynalazczości należy zatem wyróżnić dwie fazy: odkrycie nowych pozycji i włączenie ich do istniejącego całokształtu wiedzy”³⁰.

Cytowałem Kublera dość obszernie, ponieważ jego teoria sprawia, że stają się, jak mi się wydaje, jasne pewne mocne i słabe strony historiografii czysto formalistycznej. Jej zasadnicza wada zdaje się tkwić *implicitie* już we wstępnej tezie, że „z każdego sensownego przekazu można łatwo wyodrębnić formę porozumienia” i, stąd, „formy strukturalne (sztuki) mogą być uchwycone niezależnie od znaczenia”³¹. Sztuczne rozdzielanie materiału znaczeniowego i formalnego zakłóca funkcjonalną integrację obu w systemie tekstu; odłączone od tego systemu elementy formalne stają się abstrakcyjne i nieodróżniewane. Dalej, przypuszczenie Kublera, że „ukształtowany czas” szeregu jest określony i jednoliniowy, pomija złożoność czynników działających w każdym punkcie. Powinniśmy raczej zapytać, w jakiej mierze nie ma j e d n e j linii rozwoju,

²⁸ Kubler, *op. cit.*, s. 57, 85.

²⁹ *Ibidem*, s. 132.

³⁰ *Ibidem*, s. 100.

³¹ *Ibidem*, s. 6.

lecz różnorodne możliwe „rozwiązania” w każdej fazie, z których jedno zostaje wybrane (albo wynalezione) zgodnie nie z wewnętrzną logiką, lecz jako „ślepa” negacja zajmowanych (i zautomatyzowanych) pozycji. Można by zatem myśleć o krzywej jako o przemieszczonej, zmniejszonej i przekształconej przez jej reakcję na normę dominującą i, co za tym idzie, przez specyficzne warunki historyczne produkcji artystycznej i dystrybucji (i przez odpowiednie instytucje), przez wzajemne związki z innymi formami sztuki, przez renowacje *ad hoc* (np. wprowadzenie nowego materiału), przez innowację techniczną itd. Model ewolucji literackiej jako opracowania rachunku form możliwych zakłada zamknięty zestaw możliwości, a to może być tylko po części słuszne (jest to, poza tym, model zbyt technologiczny). Rozwój diachroniczny, który wydaje się czysto wewnętrznym procesem przemiany, powinien zostać opisany z większą dokładnością jako postępujące ustalanie się łańcucha synchronicznych interakcji z innymi strukturami. Bardziej radykalnie możemy dowodzić, że każdy okres produkuje sobie właściwy czas i że ewolucja literacka jest raczej wiązką takich czasów niż sekwencją przebiegającą przez jednorodną ramę.

Wiktor Żyrmunski krytykował jako jeden z pierwszych niewłaściwość poglądu rosyjskich formalistów na przemianę literacką jako na proces negatywny, reakcyjny i zarzucał mu niezdolność wyjaśnienia kierunku przemiany³². Jednak jego własne wytłumaczenie rozwoju literackiego w kategoriach związku z nowymi poglądami na świat sprowadza tekst tylko do funkcji ekspresywnej i umniejsza znaczenie ograniczeń systemu, przez które przejawia się rozwój. Donioslejszym wyrazem tej krytyki jest atak René Welleka na utożsamianie wartości estetycznej z wartością ewolucyjną tekstu:

To jeszcze jedna próba dotarcia do wartości w sposób głuchy na wartości. Jednakże sam akt wyboru przedmiotów znaczących powoduje sądy wartościujące w stosunku do całej skali wartości, a nie tylko do kryterium nowości. Rozpoznajemy nowość tylko wtedy, gdy konstruujemy szereg rozwoju, który ocenia pewną właściwość jako wartościową. Historia musi tworzyć szeregi. Ale jakie szeregi? To, że musi ona ukazywać zasadnicze przemiany, tj. nowa rzecz powinna być nie tylko różna, ale i przez samą swoją nowość ważna dla kierunków czy pojęć o wartości panujących w historii sztuki, jest jedyną odpowiedzią. Sama nowość nie musi być w żadnym sensie wartościowa czy istotna³³.

Wymaganie, by konstruowany szereg ukazywał „zasadnicze zmiany”, jest ujęciem w innych słowach żądania wyjaśnienia kierunku przemiany, które przedstawił Żyrmunski, a znaczy to, rzecz jasna, że przemianę

³² Cyt. za: V. Ehrlich, *Russian Formalism*. The Hague 1969, s. 255—256.

³³ R. Wellek, *The Theory of Literary History*. „Travaux du Cercle Linguistique de Prague” 6 (1936), s. 190—191. Zob. też *Pojęcie ewolucji w historii literatury*. W: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Wybrał i przedmową poprzedził H. Markiewicz. Warszawa 1979.

należy ukazać jako umotywowaną, związaną z czymś poza szeregiem literackim. Moglibyśmy spodziewać się, że Wellek wymaga, by struktura nowego tekstu została zaprezentowana jako pozytywnie powiązana z wartościami społecznymi czy klasowymi, lecz Wellek unika tej prostej pułapki i wpada w bardziej misterną. Struktura nowego produktu musi mieć „ważność” nie tylko negatywną, lecz i pozytywną, a ta ważność odpowiada „kierunkom czy pojęciom o wartości panującym w historii sztuki”. Dziwnie się to jednak powtarza, ponieważ skłania, by posługiwać się „kierunkami czy pojęciami o wartości” zarówno po to, by k o n s t r u o w a ć szereg, jak i po to, by funkcjonowały one jako s t a n d a r d dla szeregu. Taka historia literatury może być tylko ćwiczeniem w tautologii³⁴.

Istotną trudność tkwi niewątpliwie w bardzo ograniczonym znaczeniu, która Wellek przypisuje pojęciu (samej) nowości. Założenie, że jest ona tożsama z nowatorstwem czy innowacją techniczną, jest błędnym odczytaniem teorii rosyjskich formalistów. Przełamanie systemu dominującej normy literackiej polega raczej, jak starałem się wykazać, na związku z całym obszarem ideologii i produkcją nowości, której siła tkwi właśnie w jej negatywności. Koncepcja formalistów dotycząca systemu literackiego, ich odrzucenie historyzmu i wszelkiego uproszczonego holizmu wyklucza rozumienie ewolucji literackiej jako realizacji ustalonego zawczasu wzoru. Tynianow i Jakobson zauważają, że gdy analiza praw strukturalnych zezwoli na „ustalenie ograniczonego szeregu realnie przedstawionych strukturalnych typów (bądź typów rozwoju struktur)”, nie pozwoli wyjaśnić

tempa rozwoju i wyboru drogi rozwojowej, jeśli istnieje kilka teoretycznie możliwych dróg rozwojowych, gdyż immanentne prawa rozwoju literackiego (bądź językowego) są nieokreślonym równaniem dającym wprawdzie możliwości ograniczonej wielości rozwiązań, ale niekoniecznie jednego.

„Kierunek” przemiany można ustalić tylko „przez analizę stosunków literackiej dyscypliny i pozostałych dyscyplin historycznych”, a to oznacza wprowadzenie systemu literackiego do struktury złożonych zależności, nie do ekspresywnego ogółu³⁵.

Innowacja formalna i tematyczna lub przemiana funkcji nie może zatem nigdy bezpośrednio wyrażać czy naśladować zmian w strukturze rzeczywistości (ani też zinstytucjonalizowanej świadomości tych zmian).

³⁴ Zakładam, że Wellek rozumie przez to „historię, którą piszemy”, ponieważ w przeciwnym razie dopraszałyby się pytania o obiektywizm „kierunków” i wartości historii.

³⁵ J. Tynianow, R. Jakobson, *Problemy badania literatury i języka*. Przełożył J. Brosz. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. Kraków 1986, t. 2, s. 211, 212.

Nie cechuje ich konieczność, która odpowiadałaby szerszej racjonalności ruchu historycznego. Postęp negatywny szeregu literackiego to nieciągła dialektyka formacji i deformacji; nie jest to nawet „ewolucja” w ścisłym tego słowa znaczeniu, ponieważ to znaczenie wywodzi się z koncepcji tożsamości organizmu w całości jego mutacji, podczas gdy przemiana społeczna nie ma końca, nie ma stanu dojrzałości, nie jest strukturowana przez cel. Pojęcie ewolucji może być przydatne tylko wówczas, gdy zastąpimy jego konotację czasu biologicznego, który „składa się z nieprzerwanych trwał o statystycznie przewidywalnej długości”, pojęciem czasu historycznego, który jest „urywkowy i zmienny” i zawiera nierówne przerwy między „zdarzeniami”³⁶.

Powinniśmy zapewne zapytać, jak to możliwe, by negatywny proces dezautomatyzacji wytwarzał „pozytywne” poznanie. Utrzymywałbym tutaj, że ponowne nadawanie znaczeń elementom formalnym i tematycznym nie prowadzi do arbitralnej produkcji nowego znaczenia w ogóle, lecz do jednej z trzech możliwości: 1) tylko jedno nowe znaczenie możliwe: jest to jednak teza historyzmu, polegająca na założeniu znaczenia danego uprzednio w biegu historii; 2) wyzwolenie wielości znaczeń zamkniętych w jednym znaczeniu autorytatywnym zautomatyzowanego słowa lub struktury: jest to jednak ujęcie formalistyczne, jako że akcentuje właściwie sam akt uwalniania znaczeń, nie jego treść, lub 3) nowe znaczenie, którego kształt warunkuje reakcja na strukturę systemu normatywnego, zatem znaczenie, które istnieje jako negacja i w uwarunkowaniu swojej negacji, nie w determinacji nowej pozytywności. W tym przypadku wartość poznawczą nowego tekstu warunkują jakościowo ograniczenia systemu norm kanonizowanych; nie ustanawia ona nigdy zupełnie nowej konfiguracji znaczenia i nie może w żadnym wypadku działać więcej nad przekroczenie normy lub przemianę jej funkcji. Przełom nie jest nigdy c z y s t y m przełomem, a tekst nigdy nie jest w stanie przekroczyć ideologii. Jego stosunek do niej jest złożony i jego krytyczność może być tylko częściowa i sama uwarunkowana historycznie. Wykazanie, że proces pozostaje wewnątrz ideologii, nie stanowi zarzutu w stosunku do tak stworzonej wartości poznawczej; w perspektywie marksistowskiej kategorii wiedzy nie rozwijają się w kierunku ostatecznej „prawdy”, lecz rozwijają się wewnętrznie zgodnie z uwarunkowaniami społecznymi i dyskursywnymi. Ich słusność jest słusnością praktyki, a nie absolutnej i ahistorycznej odpowiedniości wobec świata realnego. Dlatego też wartość poznawcza przełamania normy tkwi w zawieszeniu znaczenia między normą przeszłą i przyszłą, w stanie uwarunkowanego odwołania, którego nie można przekroczyć. Nie wynika stąd negacja dla samej negacji, jako że „oryginalność” awangardyzmu nie ma znaczenia, gdy tylko zostaje wyzwolona ze stanu napię-

³⁶ Kubler, *op. cit.*, s. 26.

cia łączącego zautomatyzowaną strukturę z jej przełamaniem. Jednakże ambiwalencja tego związku nie ma nieodzownie wpływu na treść nowego tekstu, jak zdaje się wnosić Julia Kristeva, gdy pisze o Lautréamontie, że „dialog i ambiwalencja okazują się jedynym sposobem, który pozwala pisarzowi wejść do historii przez mariaż z etyką ambiwalentną: negacją jako afirmacją”³⁷. Nie wynika stąd także nie uwarunkowana i czysto formalna otwartość, którą Eco, celowo rozwijając kategorie Crocego, przedstawiał jako istotę kreatywności estetycznej, łącząc ją z koncepcją idiolektycznego statusu nowego tekstu³⁸. Pewnym skutkiem, na który jak się wydaje, nie wskazuje teoria negatywnego postępu systemu literackiego, jest to, że szkielet kanonu będzie zawsze obecny w nowym wytworze: jako *mise-en-abyme* (barokowy topos *theatrum mundi*), emblematy pisarstwa u Bonnefoy czy Roberta Duncana, jako napięcie stylistyczne (wyraźne przemiany rejestru u Dickensa czy Pounda) lub przerost (Lezama Lima), jako przedmiot tematyzacji filozoficznej (Tolstoj, Proust, Musil). We wszystkich przypadkach ten szkielet będzie istnieć na różnych poziomach stylistycznych tak w swoich skutkach, jak i w napięciu, które dąży nieustannie do rozerwania tekstu w przeciwnych kierunkach.

W tym miejscu powinienem wprowadzić istotne uściślenie modelu, którym się posługiwałem, konkretyzując go historycznie. To, że teoria nie może przekroczyć własnych granic i warunków, rodzi pytanie, czy zamiast jednego i uniwersalnego typu ewolucji literackiej nie ma raczej wielu różniących się zależnie od epoki typów, z których każdy ulega wpływom aktualnej teorii produkcji literackiej i sam na nią wpływa. Przyjąłem najpierw pewien ogólny estetyczny imperatyw, który zrównuje wartość estetyczną z opozycją (zwykle utajoną) wobec norm i wartości klasy przewodniej oraz, po drugie, to, że wszystkie klasy panujące zdają się na automatyzację języka, by utrzymać swoją hegemonię. Innymi słowy, pracowałem w granicach ogólnego wzorca modernistycznego, który wywodzi swoje kategorie „z dychotomii kliszowego, konwencjonalnego języka i eksperymentalnych form językowych, które wypierają te klisze” (Jochen Schulte-Sasse cytuje Adorno i Derridę jako przykładowych przedstawicieli tego poglądu)³⁹. Winienem jednakże zaraz dodać, że moja teza nie polega na orędowaniu za sztuką awangardową czy na poniechaniu kultury popularnej. Pierwsza z nich nie zawsze jest wyobcowana, druga nie jest koniecznie zautomatyzowana. Model prze-

³⁷ J. Kristeva, *Desire in Language*. Ed. L. S. Roudiez. Transl. T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez. Oxford 1980, s. 69.

³⁸ U. Eco, *Einführung in die Semiotik*. Übersetzung J. Trabant. München 1972, s. 145, 151.

³⁹ J. Schulte-Sasse, *Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde*. Przemowa do: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Transl. M. Shaw. Minneapolis 1984, s. VIII.

miany, którym się posługiwałem, nie rozstrzyga *a priori* o tym, gdzie przypisać wartość, i nie ustanawia zasadniczej opozycji estetyki popularnej i burżuazyjnej, jak czynią to, na przeciwstawne sposoby, Adorno i Bourdieu (w ten sposób amerykański jazz i blues — jeśli weźmiemy przykład z dziedziny muzyki, którego Adorno wyraźnie nie potrafił zrozumieć — spowodowały zerwanie z zachodnią tradycją muzyczną w początkach XX w. głębsze i bardziej rozpowszechnione niż wszystko to, co możliwe w „klasycznej” awangardzie). Znaczenie dla analizy ma właśnie społeczne ustanowienie takich opozycji, ustalone w ten sposób szczególne wzajemne powiązania oraz społeczna funkcja tych więzi.

Połączenie modelu teoretycznego, za którym się opowiadam, i wzorca modernistycznego to funkcja przełomu historycznego spowodowanego przez kierunki awangardowe XX w. Jak utrzymuje Peter Bürger, ów przełom

nie polega na zniszczeniu sztuki jako instytucji, lecz na destrukcji możliwości wysuwania norm estetycznych jako wartościowych. Ma to konsekwencje dla naukowych sposobów zajmowania się dziełami sztuki: analiza normatywna zostaje zastąpiona analizą funkcjonalną⁴⁰.

Nie można jednak przyjąć, że oznacza to analizę obiektywną czy bezstronną: jeśli normatyw staje się przedmiotem badania, dokonuje się to ze stanowiska, które mieści się, z definicji, w granicach gry wartości i dlatego badanie jest samo przedmiotem badania (itd., bez końca: punkt, w którym zatrzymuje się autorefleksja, jest wytyczony praktycznie i politycznie, a nie ontologicznie). W ten sam sposób rozkład ogólnej wartości norm estetycznych ustanawia tę zasadę jako nową normę estetyczną: słabszą, bardziej względną i trudniejszą przez to do przekroczenia.

Właśnie tę normę nazwałem „modernizmem”. Terminu używa się w bardzo różnych znaczeniach (w historii literatury oznacza on ściśle określoną formację trwającą od około 1910 do około 1930 r., w architekturze niesie sens pełnego zespolenia z kapitalistycznym racjonalizmem — niemal dokładnie przeciwny temu, który stosuje się do innych form sztuki); sam używam go, aby oznaczyć ogólny wzorzec produkcji literackiej i odbioru, utrzymujący się przez większą część XX w. Estetyka modernistyczna jest, w sensie Schillerowskim, sentymentalna. Charakteryzuje ją przede wszystkim 1) jej взгляд na stan wypowiedzi, które produkuje (choć zazwyczaj nie ma tu miejsca na polityczną świadomość warunków społecznych i instytucjonalnych wypowiedzi); 2) stąd bodziec antymimetyczny: rzeczywistości, które tworzy, mają podstawy raczej dyskursywne, nie zaś ontologiczne, oraz 3) impuls antyorganicystyczny, działający w sposób typowy, przez fragmentację jedności tekstu, przez grę przeciwstawnych gatunków dyskursu i rozszczepienie

⁴⁰ Bürger, *op. cit.*, s. 87

podmiotów wypowiedzi. Przy tym nie tyle jest to przeciwne estetyce realistycznej, co stanowi kulminację wewnętrznych sprzeczności realizmu.

To zestawienie jest oczywiście nadmiernie uproszczone i jednostronne, lecz posłużę się nim, by wyznaczyć ramę swojego działania. Zamierzałem jasno uwidocznić różnicę tego wzorca i estetyki naiwnej, która polegałaby na harmonii „form” społecznych i estetycznych, na niepodawaniu w wątpliwość wartości ideologicznych oraz na idealnej bezpośredniości formy w stosunku do treści. Nadto chciałem dokonać problematyzacji możliwości estetyki postmodernistycznej, która nie byłaby podporządkowana żadnemu z tych systemów odniesień. Złożoność wzorca modernistycznego zapowiada, jak sądzę, formy skrajnej różnicy przedstawiane jako postmodernistyczne. W większości wypadków (niezależnie od różnych neoawangard) proponowany model — filmy Warhola czy De Palmy lub Spielberga, *video-clip'y*, reklama, nowe technologie *en bloc*, różne formy sztuki trzeciego świata oferują nie więcej niż możliwość sentymentalnego odzyskania tego, co naiwne: to strategia typowo modernistyczna, w dodatku taka, która jest w wielu wypadkach mniej radykalna od poprzednich (zapis automatyczny, odnaleziony przedmiot itd.). Oznacza to, że opowiadanie się za postmodernizmem skłania się ku konserwatyzmowi (dotyczy to także takich zachowawczych ujęć marksistowskich jak np. *Beyond the Crisis in Art* Petera Fullera) bądź ku temu, co naiwne (w obu znaczeniach słowa).

Bardziej uzasadnioną próbę historycznego umiejscowienia modernizmu po to, by przedstawić właściwości upolitycznionej estetyki postmodernistycznej, podjął Frederic Jameson, który dowodzi, że modernizm funkcjonował jako ideologia kapitalizmu konsumpcyjnego (tzn. że pozostawał w wyraźnym związku z tą fazą kapitalizmu), przypuszczalnie nawet wówczas, gdy go poprzedzał⁴¹. Jednakże zastanawiający jest związek tej tezy z inną, przemawiającą na rzecz estetyki realistycznej: realizm klasyczny (i jego zainteresowanie przedmiotem przedstawiania [*the referent*]) zachowuje trwałą wartość w tej mierze, w jakiej „klasyczny” kapitalizm nadal istnieje jako podstawa kapitalizmu konsumpcyjnego⁴². Konkluzji dostarcza periodyzacja. W żądaniu jednakże raczej politycznej niż estetycznej podstawy dla nowej twórczości literackiej kłopot polega na tym, że nie ma żadnej sztuki politycznej (aby nie powiedzieć brutalniej, nie ma żadnej polityki), która nie mogłaby być odczytana jako styl. Jest to problem instytucjonalnych uwarunkowań znaczenia i dostępnych funkcji społecznych, a kwestii warunków i funkcji nie można rozstrzygać na poziomie tekstu. W ramach estetyki sentymental-

⁴¹ F. Jameson, *The Ideology of the Text*. „Salmagundi” 1975—1976, nr 31—32, s. 242.

⁴² *Ibidem*, s. 243.

nej nie może być naiwnej lektury. Dlatego kultura popularna przedstawiana jako forma postmodernizmu jest zawsze prezentowana w kategoriach wtórnego, ujętego w nawias czytania, które nie wymyka się wzorcowi modernistycznemu. W istocie liczne przesłanki stanu, który osiągnął postmodernizm, są prawdziwie uładzone: jest to gładkość „stanu post i neo, w którym nowelizację uważa się nadal za wartość samą w sobie, nawet jeśli jest ona ideałem, do którego się tęskni, a łączne pojęcie wiedzy ciągle jeszcze panuje”⁴³. Wzorzec modernistyczny nie nadaje się do eksploatacji (jako sen o niekończącej się nowelizacji) i jest jednocześnie nieunikniony, właśnie z powodu jego aporii (to, co „nowoczesne” jako wieczna terażniejszość, koniec historii, który pozostaje jednak podporządkowany historii). Dopóki nasza przestrzeń historyczna całkowicie się nie zmieni, nie może być niczego „poza” modernizmem, co nie byłoby t y m s a m y m jego elementem.

Model przemiany, którym się posługiwałem, ma jak sądzę, wartość ogólną dla okresu kapitalistycznego sposobu (czy sposobów) produkcji, który nadal stanowi nasz horyzont. Może on mieć także bardziej uogólnioną wartość dla innych okresów. Aby uściślić model, zamierzam dokonać najpierw wstępnego rozróżnienia statycznych i dynamicznych formacji ekonomicznych, rozróżnienia, które odpowiada bardzo ogólnie różnicy między literaturą ustną i ludową oraz pisaną. Po drugie zamierzam założyć, że ważny przełom w systemie produkcji literackiej nastąpił około r. 1800, gdy autonomizacja sztuk (skutek procesu zapoczątkowanego przez wprowadzenie druku, tzn. przez nasilające się wchłanianie produkcji literackiej przez produkcję towarową) ulega wyraźnemu przyspieszeniu. Wtedy właśnie, gdy bardziej gwałtowne staje się tempo przemiany, a artyści wyzwalają się z bezpośrednich więzów z klasą panującą, ujawnia się w pełni sprzeczna i opozycyjna natura rozwoju literackiego. Jass, który posługiwał się pierwotnie podobnie jednoznacznym modelem dystansu estetycznego, próbował ostatnio stworzyć historyczną typologię rodzajów aktywności literackiej. Odróżnia on fazę poprzedzającą formowanie się normy i normodawczą, fazę motywującą i formującą normę oraz fazę transformacji i łamania normy⁴⁴. Twierdzi on, że teoria estetyczna w znacznym stopniu zlekceważyła implikacje fazy drugiej, w której ma miejsce tak ewolucja stylistyczna, jak i artystyczna swoboda przekształcania normy estetycznej, przy braku dystansu estetycznego między nowym tekstem i kanonem norm. Można by jednak dowodzić, że faza druga stanowi fazę przejściową między dwoma przeciwstawnymi sposobami produkcji estetycznej. Wprowadzone przez Łot-

⁴³ D. Coste, *Rehearsal: An Alternative to Production/Reproduction in French Feminist Discourse*. W: *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Ed. I. and J. Hassan. Madison 1983, s. 250.

⁴⁴ H. R. Jass, *Racines und Goethes Iphigenie*. „Neue Hefte für Philosophie” 1973, nr 4, s. 45.

mana rozróżnienie między „estetyką tożsamości” i „estetyką przeciwstawienia” pomogłoby zapewne wyjaśnić to stanowisko. Estetyka tożsamości funkcjonuje przez pozytywne i konstruktywne użycie stereotypów oraz przez potwierdzenie oczekiwań, przez powtórzenie tego, co jednakowe, na podstawie różnorodności tożsamości i przez improwizację na podstawie ścisłych reguł. Obejmuje ona folklor, sztukę średniowieczną, komedię *dell'arte*, klasycyzm i, można by dodać, powieść popularną, widowiska telewizyjne (teleturnieje, seriale) oraz spektakle (sport, zgromadzenia religijne). Estetyka przeciwstawienia zbudowana jest na pojęciu oryginalności, na niweczeniu oczekiwań i na dekonstrukcji raczej niż konstrukcji — na komplikacji raczej niż na uproszczeniu. Nie jest to jednak kreacja bez reguł: działa ona przez rozkład systemu przyzwyczajzeń, lecz nie przez rozkład czy nieobecność samej systemowości⁴⁵.

W tym stopniu, w jakim te kategorie dają się postrzegać jako historyczne, możemy przyjąć, że druga faza Jausa (obejmująca ogólnie literaturę pisaną okresu przedburżuazyjnego) będzie zawierać elementy obu estetyk: i respekt dla struktury kanonu, i przekształcenie kanonu, które wykracza poza zwykłą improwizację („*the battle of books*”, „*la querelle des anciens et des modernes*” znaczy, jak podkreślał Jauss, decydujący zwrot w tej fazie produkcji). Moglibyśmy np. dowodzić, że w średniowieczu właśnie klasowo określony rozłam między gatunkami (np. między epiką, romanssem i opowieścią) niesie siłę reakcji na konwencje ideologiczne, podczas gdy w granicach szeregu gatunkowego rozwój jest prawdopodobnie konstruktywny (rozszerzenie i przetworzenie konwencji). Jest jednak oczywiste, że dany proces historyczny przemiany trzeba szczegółowo zbadać, a to wykracza poza moje zamierzenia w tym miejscu. Mimo to utrzymywałbym, że chociaż model, którym się posługiwałem, może być stosowany ściśle tylko do okresu kapitalistycznego, ma on znaczenie także w stosunku do okresu przejściowego.

Ważne jest jednak dokładne określenie granic sprzeciwu [*contestation*]. Np. pojęcie skandalu, które mieści teoria dystansu estetycznego Jausa, trzeba traktować ze znacznie większą ostrożnością, tym większą, że opisuje ono zjawisko ograniczone historycznie i tymczasem zinstytucjonalizowane, i tym większą, że pomija ono cały szereg ważnych problemów: względnego stopnia uprawomocnienia danej formy sztuki, zbiegu okoliczności, w którym innowacja formalna może nabrać mocy skandalu, związku innowacji literackiej z literacką modą, gwałtownego przemijania, które nakazuje produkcja towarowa oraz problem kontekstu instytucjonalnego, w którym pojawia się innowacja. Ten ostatni czynnik był zasadniczy w myśleniu zarówno Brechta, jak i Benjamina. Brecht rozważa teatr (*Apparat*) jako instytucję ekonomiczną, która ucieleśnia

⁴⁵ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 411—422.

strukturalne przymusy systemu społecznego w takim stopniu, w jakim istnieje rozłam między tymi, którzy kierują Aparatem, i tymi, którzy dla niego produkują⁴⁶. Innowacja teatralna jest względnie pozbawiona znaczenia (lub co najmniej dwuznaczna) tak długo, jak długo rama instytucjonalna sama pozostaje stała (ze sztuk Brechta tylko *Lehrstücke* rzucają zdecydowane wyzwanie formie instytucji teatralnej, przez nową interpretację związku widzów i aktorów oraz przestrzeni teatralnej i nieteatralnej). Natomiast Benjamin stosuje pojęcie Aparatu do komunikacji zinstytucjonalizowanej w ogóle, dowodząc, że w granicach tej ramy dystans estetyczny ma ważność drugorzędną i że

zaopatrywać aparat produkcyjny, nie poddając go — w miarę istniejących możliwości — zmianom, jest to nad wyraz sporny sposób postępowania nawet wtedy, gdy tworzywo, w jakie aparatura ta jest zaopatrywana, wydaje się rewolucyjnej natury. Jesteśmy bowiem świadkami faktu (<...>), że mieszczański aparat produkcyjny i publikacyjny może sobie przyswoić lub wręcz propagować zdumiewające mnóstwo rewolucyjnych tematów, tym samym bynajmniej nie podważając w poważniejszym stopniu własnej egzystencji czy egzystencji klasy, która nimi włada⁴⁷.

Stopień przeciwstawienia — i zakres, w jakim dyskurs literacki może przejść od zwykłej krytyczności do otwartego zerwania z klasą panującą — zależy od historycznie zmiennego rodzaju sankcji nadanych odtwarzaniu norm i od siły różnych tabu, którymi objęte jest ich pogwałcenie. Zależy on również od bezpośredniości więzi klasy panującej z twórcą literackim i tym samym w rezultacie od właściwej struktury stosunków produkcji i od organizacji procesu produkcyjnego. Produkcja towarowa, która przekształca stosunki produkcji w stosunki abstrakcyjne i, w znacznej mierze, pośrednie, jest koniecznym warunkiem wstępnym emancypacji sztuk (choć powoduje to także u p o t e n c j a l n i e n i e [virtualization] ich autorytetu i wpływu). Nie miałyby sensu poszukiwanie funkcji przeciwstawnych, zanim zaistniały ich historyczne warunki wstępne. Teoria systemów produkcji literackiej musi zatem polegać na analizie szczególnego miejsca i funkcji dyskursu literackiego w granicach złożonej i określonej formacji społecznej oraz na jego związkach z innymi poziomami i z właściwą grą sił społecznych (łącznie z jego własną tradycją). Teoria literatury to nie *Ideologiekritik* [krytyka ideologii], lecz wiedza o warunkach i funkcjach. Tworzy ona jedność z historią literatury, a jej kategorie opisu nie dają się oddzielić od swoich treści, lecz muszą dostosować się do ustrukturywania materiału. „Każdy okres historyczny ma swoje własne prawa”⁴⁸, pojęcie sztuki samo

⁴⁶ B. Brecht, przypisy do *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. W: *Schriften zum Theater, III, Gesammelte Werke*, t. 17, s. 1005.

⁴⁷ Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 55.

⁴⁸ K. Marx, posłowie do II wydania, *Capital*, t. 1. Transl. Ben Fowkes. Harmondsworth 1976, s. 101. Te słowa cytuje z aprobatą Marks z recenzenckiego streszczenia metody *Kapitału*.

zmienia się z okresu na okres, teoria zaś musi odzwierciedlać i tłumaczyć tę przemianę.

W pewnym sensie opracowałem tu teoretyczne podstawy opisowej teorii literatury. Taka historia zakładałaby, że choć proces formowania się kanonu jest całkowicie polityczny i choć kanon kwestionuje się nieustannie, chroni i ustanawia na nowo, jest on jednak przedmiotem historycznym [*a historical*], danym z określonymi historycznymi skutkami. Historia tworzenia się kanonu literackiego przypomina nieco krystalizację reżimów wartości, które rządziły tym procesem.

Żaden opis nie jest bowiem neutralny (choćby liczne udają, że takie są). Opis i kategorie opisu są zawsze ustanawiane jako czynnik interesu politycznego. „Czysto” opisowa historia literatury skłonna byłaby zarówno przeoczyć możliwość tematykacji swojego własnego interesu, jak i fałszywie tłumaczyć możliwości historii alternatywnych, ukrytych czy represjonowanych oraz kompensacyjnych rekonstrukcji historii oficjalnych. Oznacza to, że pomijałaby prawdopodobnie złożoność gry siły i wyłączenia [*exclusion*], przez którą formują się kanony. Dobre ujęcie zagadnienia przedstawiła ostatnio Barbara Herrnstein-Smith: pisze o procesie, w którym sądy odmienne stają się marginesowe czy nawet patologiczne w stosunku do przyjętych standardów tych grup, które nadają moc obowiązującą „dobremu smakowi”. Ponieważ przedmioty estetyczne są zawsze modelowane przez pośrednictwa, pojawiają się, niosąc klasyfikujące etykiety, które „uwydatniają jedynie pewne z ich możliwych funkcji, sygnalizując zarazem — w istocie działając jako kulturowo potwierdzone gwarancje — że mniej lub bardziej skutecznie spełniają one te funkcje”. Reżim ocen produkuje tekst dla czytelników, lecz kształtuje zarazem

kolejne pokolenia podmiotów, dla których przedmioty i teksty tak zaklasyfikowane rzeczywiście spełniają owe uprzywilejowane funkcje, i zapewnia tym samym ciągłość wzajemnie się określających kanonów dzieł, funkcji i odbiorców⁴⁹.

Tu właśnie tkwi niebezpieczeństwo opisowej historii formowania kanonów: w tym, że zostanie ona zamknięta w kręgu wzajemnie ustanawianych kategorii i nie będzie mieć przystępu do wyłączonych tekstów, funkcji i czytelników, pozbawionych historycznego znaczenia.

Historia w pełni „obiektywna” to historia aktywistyczna, interwencyjonistyczna. Pojmuje ona, że historie są opowieściami [*fictions*] władzy, które można napisać na nowo, że kanon można wstecznie nie lub

⁴⁹ B. Herrnstein-Smith, *Uwarunkowania wartości*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 333—334. — Zob. R. Ohmann, *The Shaping of a Canon: U. S. Fiction, 1960—1975*. „Critical Inquiry” 10 (1983), nr 1, s. 199—223. — F. Kermode, *Institutional Control of Interpretation*. W: *Essays on Fiction, 1971—1982*. London 1983, s. 168—184.

usunąć (Donne, Louise Labé), a także, że przeciwstawienie tego, co kanoniczne i niekanoniczne, stworzone i podtrzymywane przez instytucje kultury i edukacji, można zasadniczo zmienić lub potraktować je jako tekst do analizy.

Kategorie, które przywołałem, próbując opracować na nowo pojęcia systemu i historii — przełomu, wydarzenia, szeregu, powtórzenia, odchylenia, ideologii — mieszczą się, w sposób konieczny, w określonym reżimie wartości i służą szczególnemu interesowi politycznemu. Nie znaczy to, że są one wprost i bezpośrednio wyrazem odpowiedniej pozycji klasowej; nie są to jednak kategorie ani neutralne, ani uniwersalne. Identyfikacja wydarzenia czy stosunku siły wymaga mobilizacji wartości w akcie konstrukcji i ważne jest, by było jasne to, czym są warunki umożliwiające te wartości. Granice interwencji marksistowskiej w instytucji literatury są granicami drobnomieszczańskiej inteligencji. Jeśli dane jest, że klasa tworzy się w zależności od pozycji ekonomicznej, politycznej i ideologicznej, w ogólnym sensie prawdziwe jest także i to, że krytyczna teoria literatury nie będzie się zwracać bezpośrednio do klasy pracującej, która jest, z definicji, wyłączona z wyższych poziomów systemu nauczania i z kanonicznej kultury literackiej. Stworzenie programu na nowo tak, by skoncentrować się na kulturze popularnej, nie rozwiązuje samo przez się problemu tego wyłączenia; taka rekonstrukcja polega często, jak się wydaje, na esencjalizmie klasowym, który zakłada pozytywną afiliację czy „przynależność” klasy pracującej i kultury popularnej (zacierając w ten sposób niejednorodność tego, co obejmuje termin) oraz burżuazji i kanonicznej kultury literackiej⁵⁰. W zamian przedkładałem ważność negatywnej konstrukcji wartości w przełamaniu norm systemowych; ten proces przecina podział na to, co „prawomocne” i „popularne”, jako że obszar, z którego wyłoni się rozłam z dominującą normą, nie jest nigdy dany zawczasu.

W innym sensie, rzecz jasna, przekształcenie programu tak, aby mieścił kulturę popularną bądź skupiał się na niej, ma często określoną wartość strategiczną. Moje stwierdzenie jest wymierzone tylko przeciw założeniu, że normy kulturowe, „wysokie” czy „niskie”, mają wartość wewnętrzną, dającą się oddzielić od wszelkiej ramy instytucjonalnej lub interpretacyjnej. Jest to część tezy bardziej ogólnej, wymierzonej przeciw ograniczaniu tekstów do świadomości klasowej albo odpowiedniego zespołu czynników warunkujących produkcję tekstu. Redukcjonizm był słabością większości tradycyjnych socjologii literatury (np. teorii Füge-
na czy Escarpita). Ostatnim jego przykładem jest ciesząca się dużym wpływem antologia Petera Widowsona, *Re-Reading English*, której wie-

⁵⁰ Zob. bardziej zróżnicowane ujęcie w: T. Bennet: *Marxism and Popular Fiction*. „Literature and History” 7 (1981), s. 138—165; *Marxist Cultural Politics: In Search of „The Popular”*. „Australian Journal of Cultural Studies” 1 (1983), nr 2, s. 2—28.

lu współautorów odrzuca krytykę zorientowaną na tekst na rzecz analizy społecznych warunków produkcji literackiej: znaczenie zostaje przeniesione poza tekst, lecz przeniesione w sposób najbardziej wymowny, do dyskursu innej dyscypliny — mianowicie historii. Założenie, że znaczenie tekstu może być wyczytane z warunków jego produkcji, umożliwia wyniesienie wyraźnie nietekstowego rodzaju wiedzy nad ten, który jest otwarciem tekstowy.

Wspiera się to na przesłance przywileju dyskursywnego, co staje się widoczne zwłaszcza w pracy Terry Lovell. Poznawcza funkcja sztuki ma wartość drugorzędą, jak dowodzi autorka, ponieważ „prawdy”, które tworzy, dałyby się ocenić tylko „przez odniesienie do niezależnie zdobytej wiedzy o tym, czego dotyczą”. Sztuka może mieć zdolność produkowania wiedzy, „lecz status jej prawd jak o wiedzy wartościowej zostaje określony poza sztuką, przede wszystkim w jednoznacznym języku nauki i historii, a nie w wieloznacznym języku sztuki”. A w przypadku, gdybyśmy tego nie zrozumieli, tłumaczy nam z mozołem: „Jeśli wchodzi tu w grę cel rozwijania wiedzy o świecie zewnętrznym, to nie można wątpić, że metody i język pojęciowy nauki i historii są lepiej przystosowane do tego celu”⁵¹.

Argument Lovell zasada się przede wszystkim na esencjalizacji funkcji dyskursywnych (osadzonej w relacji przyswojenia rzeczywistości niedyskursywnej) i dalej na dosłownym rozumieniu społecznie potwierdzonej wyższości pewnych dyskursów nad innymi. Przez kontrast produkcja teorii w mniejszym stopniu normatywnej powoduje wyakcentowanie istotnej funkcji języka i odrzucenie przywileju epistemologicznego przypisanego każdej formacji dyskursywnej. Pytanie esencjalistyczne, jak literatura przyswaja rzeczywistość, zostaje zastąpione pytaniem o wyniki działania wiedzy generowane historycznie przez systemy dyskursu literackiego. Trzeba przyjąć, że te efekty wiedzy nie są ani więcej, ani też mniej „prawdziwe” od tych, które produkują inne dyskursy, lecz że mają one różne rodzaje historycznego znaczenia i szczególne (choć może zakwestionowane) zaszeregowanie w hierarchicznej ekonomii formacji dyskursywnych. Relatywizm epistemologiczny tego rodzaju jest dokładną odwrotnością „naukowego” oderwania, które wynika z pewnością dyskursywnego mistrzostwa. Przeciwnie, powinien umożliwić proces politycznego osądu wyprodukowanych wyników wiedzy, a zatem pozwolić uniknąć zarówno jałowego historycznego katalogowania, jak i unicestwienia dynamiki aktywności tekstu przez socjologiczne uproszczenie. Ale te polityczne oceny będą spóźnione; będą nie tyle refleksem normatywnej aksjologii, ile wynikiem analizy systemu produkcji wartości. Istotne jest w tym miejscu to, że badacz jest w te systemy uwi-

⁵¹ T. Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. London 1980, s. 91.

klany, nie ma nigdy przewagi. Sądzę, że jeden tekst był czy prawdopodobnie będzie wykorzystany bardziej produktywnie od innych, czy też, że pewne odczytania są od innych lepsze (a kalkulacje tego rodzaju są nie tylko nieuniknione, lecz w pełni stosowne w krytyce politycznie zaangażowanej), będzie jednak możliwy tylko w granicach określonej i ograniczonej ramy zainteresowania. Siła teorii marksistowskiej leży po części w jej zdolności unaocznienia podstaw, z których wywodzą się jej własne kategorie i stanowiska.

Przełożyła *Dorota Gostyńska*