

# Tzvetan Todorov

---

## Prawda poetycka - trzy interpretacje

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/3, 337-351

---

1989

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.

TZVETAN TODOROV

### PRAWDA POETYCKA — TRZY INTERPRETACJE

W ciągu ostatnich mniej więcej stu lat w myśleniu o literaturze dokonała się rewolucja, choć obeszło się bez rozlewu krwi; poglądy specjalistów od tej dziedziny sztuki zmieniły się całkowicie i radykalnie — z kilkoma, naturalnie, wyjątkami zarówno przed tą rewolucją, jak i po niej. W ciągu tysiącleci, które dzielą ten niedawny moment od początków refleksji o literaturze, w naszej tradycji (w starożytnej Grecji) są formułowane rzecz jasna poglądy wielorakie i rozbieżne; a jednak mają one także pewną cechę wspólną, tę mianowicie, że traktują literaturę jako dyskurs, który pozwala nam lepiej zrozumieć ludzki świat i lepiej orientować się wobec właściwych mu wartości. Poezja powinna wprawdzie podobać się, lecz powinna również pouczać, a nadto „naśladować naturę”. Natychmiast wyłaniają się oczywiście rozbieżności: na czym ma polegać mariaż owego „pouczania” z literaturą? i o jakie konkretnie wartości chodzi? jak rozumieć to „naśladowanie” — czy jest to proste kopiowanie? i cóż to jest „natura” — pozór zjawisk, ich istota, czy jeszcze coś innego? Lecz jakkolwiek te rozbieżności poglądów byłyby poważne, nie przesłaniają całkowicie przekonania, podzielanego przez wszystkich uczestników dyskusji, że literatura posiada wymiar prawdy i powiązana jest ze światem wartości. Właśnie to wspólne założenie znika od stulecia z praktyki specjalistów. Ci ostatni, zamiast szukać nowych odpowiedzi na stare pytania, uznają obecnie same te pytania za jałowe i nieistotne.

Ten stary temat usuwa się na bok nie zawsze w ten sam sposób; mogliśmy, kosztem paru uproszczeń, wyodrębnić w tym względzie dwie zasadnicze postawy, sami bowiem specjaliści od literatury dzielą się w tym stuleciu na dwie rozległe rodziny (które niekoniecznie wzbraniają się przed egzogamią). Pierwsza z tych postaw polega na obieraniu perspektywy historycznej, jeśli nie historycystycznej. Prawdę mó-

---

[Tzvetan Todorov — zob. notki o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293; 1973, z. 1, s. 269; 1977, z. 3, s. 307.

Studium niniejsze to referat (*La Verité poétique: trois interprétations*) wygłoszony w czasie sesji naukowej, która odbyła się jesienią 1987 r. na Uniwersytecie Warszawskim. Przekład został dokonany z maszynopisu uprzejmie udostępnionego przez Autora.]

wiąc, pytania dotyczące prawdy i wartości tutaj nie znikają, lecz zostają zupełnie inaczej umiejscowione. W perspektywie tradycyjnej wychodzi się od utworów, aby dowiedzieć się czegoś o świecie i lepiej go zrozumieć. W perspektywie historycznej wychodzi się od świata i jego wartości, i usiłuje się zrozumieć utwór dzięki tej wiedzy. Marksista, by dać przykład takiej historyczystycznej postawy, nie zastanawia się, czy dzieło Monteskiusza pozwala nam lepiej zrozumieć świat, w którym żyjemy, lecz jedynie w jakiej mierze to dzieło wyraża interesy i dążenia arystokracji, grupy społecznej, do której Monteskiusz należał. W perspektywie historyczystycznej nie istnieją zresztą prawda i wartości uniwersalne, niezależne od kontekstu, toteż takie uniwersalne dociekanie musiałoby być rzeczą daremną; byłoby tylko rodzajem iluzji, której demaskowanie i wyjaśnianie jest właśnie powinnością historyka. Pytanie o prawdę i wartości poprzedza tutaj sam tekst; bada się, w jakiej mierze tekst wyraża, ukazuje czy odzwierciedla świat, w którym się pojawił, świat zawsze szczególny, ponieważ tworzy go moment historyczny, miejsce oraz ewentualnie przynależność klasowa piszącego.

Prawdę powiedziawszy, możliwy jest w tej historyczystycznej perspektywie jeden wyjątek, jeśli chodzi o prawdę; jednego typu prawda (lub raczej doktryna) ratuje się z powszechnej katastrofy: to doktryna samego historyka, który relatywizuje chętnie wszystko oprócz swego własnego stanowiska; przeświadczenie historyczystyczne może stać się dogmatem. Tak więc pamiętam, że uczono mnie w dzieciństwie: wszystkie utwory są wprawdzie zdeterminowane czasem historycznym i miejscem, niemniej jednak wszystkie one ilustrują prawdę jakiejś doktryny, czy to jako bezpośredni jej wyraz, w przypadku najlepszych, czy też jako przeciwieństwa [*contre-exemples*], w przypadku wszystkich pozostałych.

Moja druga wielka rodzina ekspertów od literatury obejmuje tych, którzy obrali perspektywę strukturalną czy wręcz strukturalistyczną. Rolę krytyka pojmują się tutaj jako rozpoznawanie i opisywanie elementów, które składają się na jakiś utwór lub zbiór utworów zwany gatunkiem. Krytycy ci niekoniecznie mówią nam, że utwory nie mają nic wspólnego z prawdą i wartościami, lecz zakładają to milcząco, nie okazując tym zagadnieniom najmniejszego zainteresowania. Interesują ich natomiast rozwiązania stylistyczne, układy fabularne oraz połączenia motywów i tematów, czyli świat immanentny utworu, nic poza tym. I tu można w rzeczywistości znaleźć jeden wyjątek — metaprawdę podobną do metaprawdy historysty. Krytyk może bowiem zastanawiać się nad stosunkiem utworu do prawdy i do wartości, ale jedynie po to, by stwierdzić — czy raczej by zadecydować, ponieważ wie to z góry, gdyż taki właśnie jest jego dogmat — iż utwór jest nieuchronnie niespójny, a więc nie potrafi niczego wyrazić i obala swoje własne wartości; nazywa się to dekonstrukcją tekstu. W odróżnieniu od klasycznego struk-

turalisty, który odrzucał samo pytanie o prawdę tekstów, poststrukturalista chce ją badać, ale jego nieodmienny komentarz głosi, że na pytanie to nigdy nie będzie odpowiedzi. Tekst może wypowiedzieć tylko jedną prawdę — tę mianowicie, że prawda nie istnieje lub że jest po wsze czasy niedostępna. Te dwa wyjątki — historysty i poststrukturalisty — są w gruncie rzeczy jedynie wariantami paradoksu, który leży u podłoża wszelkiego relatywizmu, jak i wszelkiego sceptycyzmu: wszystko jest względne oprócz prawdziwości doktryny relatywistycznej, wszystkie dogmaty są fałszywe oprócz dogmatu wywodzącego się ze sceptycyzmu. Dodajmy, że ta „sprzeczność w postępowaniu” nie przeszkadza bynajmniej tym doktrynom bujnie się dzisiaj rozwijać.

Można by się zastanawiać, co spowodowało tę łagodną rewolucję na polu badań literackich. Częściową odpowiedź zawiera już spostrzeżenie, że ten konsens panuje jedynie w obrębie wspólnoty zawodowych krytyków; gdy tylko opuszczamy sale wykładowe katedr literatury lub stronicę specjalistycznych publikacji zastrzeżonych dla tej samej konfraterni, zauważamy, że postawa tradycyjna przeważa nadal. Filozofowie i politycy, psychologowie i antropologowie, nie wspominając już o autorach i zwyczajnych czytelnikach, uparcie szukają w literaturze wyjaśnień i rad, naszym zaś specjalistycznym pracom okazują niewiele zainteresowania. Otwierając *Króla Leara*, zastanawiają się, czy to, co Szekspir mówi nam w nim o ludzkich potrzebach, jest słuszne, czy nie, wzbogacające czy zaskakujące, a nie — czy pewne elementy życia w Anglii w XVI w. mogą wyjaśniać dane partie utworu. Czytając *Idiotę*, interesują się nie rozwiązaniami formalnymi, lecz logiką ludzkich pragnień, jaką objawia Dostojewski. Wytłumaczenia rewolucji w badaniach literackich należy zatem szukać w samych badaniach literackich i tylko tam.

Zastanawiam się, czy rozwiązanie naszej małej zagadki nie tkwi w wyobrażeniu, jakie krytycy literaccy mają o naturze poznania. To wyobrażenie zdaje się pozostawać pod silnym wpływem takiego modelu nauki, jaki dobrze znamy z nauk przyrodniczych, do tego stopnia, że oba terminy stały się współzakresowe: poznanie (dobre, prawdziwe) może być tylko naukowe. Głosimy, że prawda nie ma nic wspólnego z pieśnią (ani też, według pewnych, bardziej radykalnych poglądów, z samą krytyką literacką lub nawet w ogóle z historią) dlatego, że chcemy, aby wszelka prawda, jeśli chce nią być, wyrażała się w postaci zdania podobnego do tych, które spotykamy w książkach chemicznych czy biologicznych. Sprowadziwszy od razu poznanie do nauki (do pewnego modelu nauki), można potem łatwo stwierdzić — z zadowoleniem lub z ubolewaniem — że poezja obca jest poznaniu. Takie pojmowanie poezji, zupełnie nie kłójące się ze współczesnym kultem nauki, wydaje się więc tylko jego ubocznym skutkiem; tam, gdzie można było spodziewać się antagonizmu, wydaje się zachodzić współzależność. Zmiana zaś tej po-

stawy, uznanie, że poezja ma coś wspólnego z poznaniem, pociągałyby za sobą konieczność zmiany naszych zapatrywań dotyczących nie tylko poezji, ale i samego poznania.

Jeśli sporządzam ten obraz współczesnych badań literackich, to nie po to, śpieszę rzec, by sugerować, iż powinniśmy po prostu zamknąć nawias i powrócić do *status quo ante*. Absurdem byłoby negować zasadność badania historii czy struktury. Teksty są oczywiście wyposażone w subtelną organizację ich elementów — którą nauczyliśmy się analizować lepiej niż nasi poprzednicy — oraz że pojawiają się w pewnym kontekście społecznym i ideowym, którego znajomość jest niezbędna do zrozumienia tych utworów. Mogłem się nawet kiedyś w miarę mych możliwości przyczynić do rozwoju tego czy owego spośród tych nowych ujęć. Co natomiast odrzucam, to czynienie z tych wycinków doświadczenia literackiego, jakimi są struktura formalna dzieła czy jego uwarunkowanie historyczne, *method, a z „metod”* — warownych obozów. Czego żałuję, to przekształcania się tych części wiedzy w objaśnienia uogólniające, które z góry odrzucają istnienie wszystkich aspektów i części tego doświadczenia, które nie mieszczą się w ich optyce. Można mieć wiele szacunku dla historii i dla struktury, nie przyjmując bynajmniej ideologii historycystycznej czy strukturalistycznej, tym mniej w ich wersjach dogmatycznych. Zarówno analiza strukturalna, jak podejście historyczne pomijają kwestię prawdy literackiej i nie ma w tym nic szokującego; jednak sprawy nie mają się już tak dobrze, gdy ci, którzy je uprawiają, sugerują, że stawianie tej kwestii jest bezpodstawne, oznacza niedobłą naukę i niedobłą ideologię. Zasadność każdego z tych podejść do literatury nie oznacza, że wszystkie inne należy potępiać. Poezja jest — również — poszukiwaniem wartości i prawdy; nie wstydzmy się, jeśli tak uważamy, i starajmy się zrozumieć, jak to się konkretnie odbywa.

Jeśli więc dzisiaj zastanawiam się nad pojęciem „prawdy poetyckiej”, to przede wszystkim dlatego, że pytania jej dotyczące otacza wymowne milczenie. Ale to milczenie, jak powiedziałem, nie jest odwieczne (a nawet dzisiaj nie jest ono całkowite). Postanowiłem przedstawić pokrótce myśli na temat trzech autorów z przeszłości; chodzi o Lessinga, Baudelaire’a i T. S. Eliota. Chciałem, aby byli to autorzy możliwie najbardziej różni od siebie; przynależą oni do trzech stuleci, do trzech krajów, do trzech bardzo różnych ideologii, gdyż chodzi tu o humanistę, romantyka i konserwatystę. Jedyłą bodaj rzeczą, która ich łączy — rzecz to jednak w mej obecnej perspektywie zasadnicza — jest to, że wierzą wszyscy trzej w istnienie koniecznej relacji pomiędzy poezją a światem faktów i wartości, czyli że zastanawiają się nad prawdą poetycką.

Zacznę od Baudelaire’a; nie po to, by stawiać Francuza na pierwszym miejscu, lecz dlatego, że romantyczna koncepcja sztuki i poezji,

której Baudelaire jest jednym z najdoskonalszych przedstawicieli, wydaje mi się zajmować pozycję dominującą we współczesnym świecie idei. Trzeba tutaj odróżnić fasadę od samej budowli. Fasada to doktryna sztuki dla sztuki taka, jaka wypływa z tej formuły traktowanej dosłownie. Piętnując, w ślad za Poem, to, co nazywa „herezją nauczania”, Baudelaire odrzuca jednym tchem także jej „nieuniknione następstwa”, jakimi są idee prawdy i moralności<sup>1</sup>. Poezja jest po stronie kłamstwa, a nie prawdy, i po stronie bezinteresowności raczej niż propagandy. Poezja nie ma innego celu poza nią samą, jest samowystarczalna. Toteż, oświadcza Baudelaire w projekcie przedmowy do *Kwiatów zła*, trzeba się wystrzegać „mylenia dobrych uczynków z pięknym językiem”, „atramentu z cnotą”, i dodaje: „Poeta nie należy do żadnego obozu. W przeciwnym razie byłby zwykłym śmiertelnikiem”<sup>2</sup>. Podobnie ma się rzecz z prawdą: „przedmiotem [poezji] nie jest Prawda, lecz Ona sama. [...] Prawda nie ma nic wspólnego z pieśnią”<sup>3</sup>. Sam Baudelaire pisze jakoby tylko dla przyjemności, jaką czerpie z samego tego zajęcia oraz z technicznych trudności, które ono nastrecza.

Gdyby doktryna Baudelaire'a sprowadzała się do tego, co powiedzieliśmy do tej pory, jego miejsce byłoby oczywiście nie pośród doktrynerów prawdy poetyckiej, lecz wśród prekursorów strukturalizmu (do których zalicza się również, ale tylko marginesowo). Nie taki jest wszakże sens zaangażowania Baudelaire'a. Chce on być jedynie poetą; tylko że dla niego bycie poetą jest misją, z której wynikają „wzniosłe obowiązki”<sup>4</sup>. Jeżeli poezja nie ma podporządkowywać się poszukiwaniu prawdy i dobra, to dlatego, że sama niesie z sobą pewną prawdę i pewne dobro, wyższe od tych, które znajdujemy poza nią. Sztuka jest bezinteresowna, podporządkowuje się bowiem tylko pięknu, które jest bezinteresowne z definicji; lecz bezinteresowność (czyli „absolutność”, czyli „autoteliczność”) jest własnością tego, co było dotąd w ludzkim świecie uważane za najwyższe, mianowicie Boga, uosobienia absolutnej prawdy i absolutnego dobra. Każdej rzeczy lub istoty będziemy używać, mawiał św. Augustyn, radować się będziemy — w sposób absolutny — tylko Bogiem. I oto, na szczytne to miejsce zostaje wyniesione dzieło sztuki oraz jego twórca — poeta.

W konsekwencji Baudelaire może, nie zaprzeczając sam sobie, obstać przy idei sztuki dla sztuki, a zarazem wymagać od poety, aby był prawdomówny. Dzieło sztuki, jak sądzi, ma dwa aspekty i podlega jednocześnie dwóm zasadom: pierwsza z nich, wieczna i uniwersalna, po-

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 119.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975—1976, t. 1, s. 181—182.

<sup>3</sup> Baudelaire, *Sztuka romantyczna...*, s. 120.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 168.

lega na wymogach symetrii i opozycji, rytmu i harmonii, druga zaś, zmienna i szczególna, wywodzi się z wiedzy o realnym świecie, który nas otacza. Z tej właśnie racji Baudelaire uznaje bez zastrzeżeń, że artysta zdolny jest „poznać (...) aspekty przyrody i sytuacje człowieka”<sup>5</sup>. Również dlatego wymaga od współczesnych sobie malarzy i poetów, aby koniecznie byli „nowocześni”, aby ukazywali nas poetyckimi „w naszych krawatach i lakierkach”<sup>6</sup>; i sam też pragnie realizować ten program w swych utworach poetyckich. W tym sensie wreszcie „wyobraźnia jest królową prawdy”<sup>7</sup>: bynajmniej nie odizolowana od realnego świata, praca poetycka daje dostęp do wyższej prawdy o nim.

Tylko że określając je jako „wyższe”, nie zdefiniowaliśmy jeszcze natury tego poznania: czy jest ono tego samego rodzaju jak to, którego dostarcza uczone, a jedynie lepszej jakości? Baudelaire sugeruje, że tak nie jest: „Nie chodzi tu (artyście) o kopiowanie, lecz o interpretację w języku bardziej prostym i jasnym”<sup>8</sup>. W tym właśnie sensie rzecz można, że poeta nie jest niczym innym, jak „tłumaczem, deszyfratorem”<sup>9</sup>. Zasadnicza różnica jest pomiędzy kopiowaniem (czy opisywaniem) a interpretowaniem. Kiedy uczone stwierdza jakiś fakt, np. ten, że „Baudelaire napisał *Kwiaty zła*”, to kopiuje on jedynie naturę, bierze pewien element z realnego życia. Poeta również musi obserwować świat, lecz nie musi naśladować owej postawy uczonego. Kiedy Baudelaire twierdzi, że „Poeta jest podobny do tego chmur księcia”<sup>10</sup>, czyli albatrosa, jego twierdzenie nie zawiera oczywiście prawdy tego samego typu, co pierwsze zdanie; niemniej jednak objawia on nam pewnego rodzaju prawdę. Uczony troszczy się o prawdę polegającą na odpowiedności czy też zgodności, pomiędzy jego wypowiedziami a światem zewnętrznym (aczkolwiek on także może, a nawet musi, zachowywać się w innych sytuacjach jak poeta); poeta zaś dąży do prawdy polegającej na odsłanianiu, próbuje powiedzieć, jaka jest natura jakiegoś bytu, jakiejś sytuacji, jakiegoś świata. I kryteria prawdziwości tych zdań nie są takie same: prawda polegająca na zgodności, z natury swej referencyjna, jest wystawiana na próbę w zetknięciu z faktami; prawdę odsłaniającą, o charakterze intersubiektywnym, sankcjonuje mniej czy bardziej powszechna zgoda czytelników lub słuchaczy; jeśli wielu czytelników zechce uznać, że poeta podobny jest do albatrosa, w takim razie Baudelaire powiedział prawdę.

<sup>5</sup> C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze. Wrocław 1961, s. 9.

<sup>6</sup> Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. 2, s. 407.

<sup>7</sup> Baudelaire, *O sztuce...*, s. 94.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>9</sup> [Źródła tego cytatu, opatrzonego omyłkowym przypisem przez autora, nie udało się ustalić. — Przypis tłum.]

<sup>10</sup> C. Baudelaire, *Albatros*. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożył C. Kozłowski. Warszawa—Kraków 1920, s. 16.

Baudelaire nie poprzestaje na stwierdzeniu, że poeta ma dostęp do prawdy (innej, jeśli nie wyższej); utrzymuje również, że poezja, jeśli udana, niesie z sobą pewną moralność, wyższą od wszelkiej innej. Bo jakże można byłoby mniemać, że kwestie moralne są obojętne autorowi, który zatytułował swe dzieło *Kwiaty zła*? To, co Baudelaire znów odrzuca, to podporządkowywanie twórczości poetyckiej poszukiwaniu jakiegoś dobra ustanowionego poza nią samą; lecz sądzi jednocześnie, iż piękno sztuki jest w sposób konieczny moralne, czyli że istnieje swoista „etyka sztuki”<sup>11</sup>. Dlaczego? Dlatego że Baudelaire’owi towarzyszy „wiara w jednolitą całość”<sup>12</sup> i że nie potrafi on wyobrazić sobie książki, która byłaby jednocześnie piękna i szkodliwa; niegodziwość jest występkiem moralnym, ale nade wszystko obraża „rytm i prozodię wszechświata”<sup>13</sup>, czyli piękno. Poeta nie może stwarzać zła, gdyż zło jest nieuchronnie brzydkie, wymóg zaś piękna stanowi nienaruszalną regułę wszelkiej sztuki.

Doktryna Baudelaire’a wydaje się pod tym względem dokładną odwrotnością wcześniejszej estetyki moralizującej. W estetyce chrześcijańskiej piękno wypływa z dobra: wystarczy trwać przy dobru (które kodyfikuje doktryna chrześcijańska), aby iść za pięknem; dzieło sprawiedliwe jest w sposób konieczny piękne. Zdaniem Baudelaire’a — przeciwnie — dzieło piękne jest w sposób konieczny sprawiedliwe. Jednakże skoro w niektórych chrześcijańskich dziełach długo nie można było dopatrzeć się piękna, to można również powiedzieć, że mniemanie Baudelaire’a zawiera *petitio principii*: jeśli nie zdefiniujemy, kolicście, piękna przez dobro, to nie bardzo wiadomo, dlaczego nie mogłyby istnieć dzieła piękne i szkodliwe. A mamy prawo wątpić, czy świat posiada ową wewnętrzną harmonię, ową „jednolitą całość”, która zapobiegałaby pojawianiu się takich sprzeczności.

Zresztą i sam Baudelaire musiał w to czasem wątpić, gdyż przygotował sobie bezpieczny odwrót. Jeśli sztuka nie odznacza się koniecznie wyższą moralnością — sugeruje — to stanowi ona w każdym razie doświadczenie cenniejsze niż to, które zapewnia nam zwyczajne przestrzeganie zasad etycznych. Taka jest życiowa reguła dandysa, który organizuje sobie życie tak, jak gdyby stanowiło ono dzieło sztuki. Taką również naukę wyciąga Baudelaire z procesu o *Panią Bovary*: jeśli nawet ta książka została uznana za niemoralną (do czego nie doszło), to sędziowie powinni by uniewinnić Flauberta; piękno ma wyższość nad dobrem. A sam Baudelaire pisze:

Że najszczytniejszym darem jest uroda ciała,  
która każdą bezecność już z góry zmazała<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. 1, s. 194.

<sup>12</sup> Baudelaire, *Sztuka romantyczna...*, s. 69.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>14</sup> C. Baudelaire, *Alegoria*. W: *Kwiaty grzechu*, s. 234.



Dandys nie pochwała zbrodni czy niegodziwości; lecz skoro elegancki sposób bycia i intensywność zmysłowych rozkoszy są dlań nadrzędnymi zasadami, to nie może zważać na powinności prawne czy moralne. Estetyzm Baudelaire'a oznacza, w ostatecznym rozrachunku, pewien indyferentyzm moralny, który wyrażają znane wersy *Hymnu do piękna*:

Z nieba rodem czy piekiel, cóż mi tam! Undyna  
czy Anioł, cóż tam! jeśli (...)  
czynisz świat mniej ohydny, mniej żmudnymi chwilę? <sup>15</sup>

W tym punkcie przyjaciel Baudelaire'a, Barbey d'Aureville, który bronił go podczas procesu o *Kwiaty zła*, otwarcie się odeń dystansuje: „Nie sądzimy, aby Sztuka stanowiła główny cel życia i aby estetyka miała kiedyś rządzić światem” <sup>16</sup>, pisze.

Inny wielbiciel Baudelaire'a również bierze z nim rozbrat w tym akurat punkcie — chodzi o T. S. Eliota. Eliot wie, że jego własna poezja sporo zawdzięcza wielkiej tradycji, która łączy „Poego z Valérym” poprzez Baudelaire'a i Mallarmégo, i nie przestaje podziwiać tekstów, które z niej się wywodzą; uważa jednak, że omawiana doktryna nie daje się obronić na płaszczyźnie teoretycznej i że nawet w praktyce nie może już służyć poetom jako źródło inspiracji.

Eliot rozróżnia, jak uczyniliśmy to my sami, dwie interpretacje tej doktryny: fasada to sztuka dla sztuki, sam gmach zaś to życie dla sztuki. Poddaje obie szczegółowej ocenie. Baudelaire bywa kojarzony zwłaszcza z pierwszą wersją. Lecz w takiej interpretacji doktryna ta do prawdy nie pasuje do nikogo. A raczej ma sens tylko wówczas, gdy się ją traktuje jako zalecenie skierowane do poety, rodzaj życiowej reguły, dzięki której uniknąłby rozpraszania się: pisząc wiersz, poeta powinien się troszczyć tylko o ten wiersz i nie uważać siebie za proroka czy socjologa; zadanie jest dostatecznie trudne, aby na nim skupił całą swoją uwagę. Ogólnie biorąc, taka jest praktyka (nie należy jej mylić z filozofią) Flauberta czy Henry Jamesa, którzy robią sobie — choć w bardzo szczególnym sensie tego słowa — „religię” ze swej pracy. Nie trzeba jednak brać tego upomnienia, tej praktycznej rady za opis tego, co dzieje się w duszy poety, kiedy pisze; na próżno szukalibyśmy jakiejś „zdolności poetyckiej”, która nie pozostawałaby w kontakcie z innymi duchowymi zainteresowaniami poety.

A jeśli jako czytelnicy nasze religijne i moralne przekonania chowamy do jednej osobnej przegrody i czytać będziemy dla rozrywki lub, na wyższym poziomie, dla estetycznej przyjemności, to zauważę, iż autor, bez względu na swój świadomy zamiar, pisząc, takich dystynkcji nie uznaje <sup>17</sup>.

<sup>15</sup> C. Baudelaire, *Hymn do piękna*, *ibidem*, s. 40.

<sup>16</sup> Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. 2, s. 342.

<sup>17</sup> T. S. Eliot, *Religia i literatura*. Przełożyła H. Pręczkowska. W: *Szki-ce literackie*. Redakcja, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 113.

Cokolwiek prowokującego Baudelaire mówiłby na ten temat, nie pisze się poezji tylko dla przyjemności przewycięzania trudności technicznych.

Dająca się z trudem zastosować już do przeżyć autora idea autonomicznej i wyizolowanej działalności artystycznej rozmija się zupełnie z doświadczeniem czytelnika i słuchacza. Jakąkolwiek odczuwalibyśmy, czytając, przyjemność estetyczną, „taka lektura nie oddziaływa nigdy wyłącznie na jakąś wrażliwość specjalną; ma wpływ na całkowitą naszą ludzką istotę”<sup>18</sup>. Taka literatura, która jakimś cudem zdołałaby się odciąć od całokształtu naszych doświadczeń, sprowadzałaby się do śmiechu wartej zabawy. Podobnie trudno wyobrazić sobie krytyka sztuki, „którego umiejętność oceniania byłaby odrębną zdolnością, doskonale sprawiedliwą i całkowicie niezależną od innych jego zainteresowań i prywatnych namiętności”<sup>19</sup>. Przyczyna tej nierozzerwalności tkwi w głęboko zakorzenionej skłonności umysłu ludzkiego do ujednolicania, w niecierpliwości wobec różnorodności zakresów myślowych, do których odnosimy nasze doświadczenie. Chcielibyśmy wszyscy, aby jakaś filozofia i jakaś etyka mogła uwierzytelniać nasze przyjemności estetyczne; chcielibyśmy nie tylko być szczęśliwi, ale również mieć ku temu uzasadniony powód. Sam Eliot, umiejący przecież opisać tę skłonność od zewnątrz, nie zawsze jest od niej wolny, skoro zastanawiając się nad zależnościami pomiędzy poezją i mądrością — w jednym ze swych ostatnich esejów — dokonuje w ostatecznym rachunku ich połączenia: „język poezji to język najbardziej zdalny do udzielenia mądrości”<sup>20</sup>. Ten pogląd, gdyby go przyjął, czyniłby zeń romantyka w sensie drugiej interpretacji doktryny sztuki dla sztuki, skoro w końcu poezja i sztuka zostają obdarzone przywilejem, który wynosi je ponad wszelką inną aktywność.

Ale tak w rzeczywistości nie jest. Tę drugą interpretację doktryny, która odpowiada wielkiemu nurtowi estetyki romantycznej, wiąże Eliot nie tyle z Baudelaire'em, ile z niektórymi jego rzecznikami angielskimi, takimi jak Walter Pater i Matthew Arnold. Tym razem chodzi o teorię życia, a nie sztuki, o etykę, a nie o estetykę. Pater wyznaje filozofię dandysa, który pragnie uczynić ze swego życia dzieło sztuki. Arnold reprezentuje mniej indywidualistyczną jej wersję: chce postawić kulturę, której literatura jest istotną częścią, na miejscu religii i ewentualnie filozofii. Dla Arnolda i jego następców bowiem poezja obarczona jest wzniosłą misją, zastrzeżoną dawniej dla religii: ma ona nas, ni mniej ni więcej, tylko zbawić. Dla Eliota, który wie, czym jest autentyczne przeżycie religijne, taka próba może się skończyć jedynie niepowodzeniem.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>19</sup> T. S. Eliot, *Poetry and Propaganda*. W: M. D. Zabel (ed.), *Literary Opinion in America*. Harper, New York 1962, t. 1, s. 102.

<sup>20</sup> T. S. Eliot, *Goethe Mędrzec*. Przełożyła H. Pręc k o w s k a. W: *Szkice literackie*, s. 333.

„Żądać od poezji zaspokojenia religijnego i filozoficznego, kiedy się dezawuuje filozofię i religię dogmatyczną, to oczywiście tyle, co obejmować cień widma”<sup>21</sup>. Jeśli dana epoka odarta jest z uczuć religijnych, jak w przypadku naszej, nie można temu zaradzić, stawiając poezję w miejsce religii; szkodzi się w ten sposób tyleż jednej, co i drugiej. Te usiłowania, bynajmniej nie skuteczne, są tylko symptomem stanu duchowego rozszczępienia, w jakim żyjemy. W idealnej (średniowiecznej) przeszłości poezja i religia mogły trwać w harmonijnym związku; w teraźniejszości (indywidualistycznej) religia umiera, a literatura staje się coraz bardziej świecka, co nie czyni jej bynajmniej bardziej zdolną zastąpić religię. Być może zmiana tego stanu rzeczy i odwrócenie biegu czasu nie leżą w naszej mocy; powinniśmy jednak przynajmniej być tego w pełni świadomi.

Sprawa się komplikuje, jeżeli chcemy pogodzić morały, które wynikają z krytyk sformułowanych przez Eliota względem obu wersji doktryny sztuki dla sztuki. Pierwsza krytyka wykazuje nam, że nie można rozdzielać doświadczenia estetycznego i doświadczenia etycznego. Druga przestrzega nas przed próbą ich utożsamiania. Jak pogodzić ze sobą te przeciwstawne konkluzje? Choć Eliot nie mówi tego wprost, jego rozwiązanie problemu wydaje się następujące: nawet jeśli autor i czytelnik nie mogą w swym doświadczeniu oddzielić pierwiastków estetycznych i pierwiastków etycznych, to jednak w samym utworze, wierszu czy dramacie, pierwiastki te zachowują odrębność, wręcz autonomiczność; i dlatego pogląd romantyczny jest błędny.

Eliot nie rozumie bowiem, jak można utrzymywać, że myśl wyrażająca się poprzez poezję jest tylko poezją i z myślą jako taką nie ma nic wspólnego. Idee zawarte w utworze poetyckim spotyka się również poza nim; świadczy o tym cała historia literatury. I nie bez kozery: praca poetycka, jak widzieliśmy, jest zbyt absorbująca sama w sobie, aby poeta mógł nie zapożyczać swych idei od myślicieli, którzy go otaczają. Poezja zaś, a szczególnie poezja wielka, nie może obyć się bez idei. „Niewiele zrozumiemy z Dantego, Szekspira lub Goethego, nie potrafcząc o teologię, filozofię, etykę i politykę”<sup>22</sup>. To, że bierze się pod uwagę idee, nie oznacza, że się je podziela. Płynie z tego wniosek, że nie istnieje coś takiego jak „poezja czysta”: wszelka poezja jest z konieczności „nieczysta”, gdyż potrzebuje idei i wartości, te zaś nie są jej własnością.

W ostatecznym rozrachunku Eliot twierdzi tedy, że poezję trzeba oceniać z dwóch niezależnych od siebie punktów widzenia, nawet jeśli w praktyce przeżycia nasze rozdzielamy z wielkim trudem. Estetyczny

<sup>21</sup> T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Faber and Faber, London 1957, s. 118.

<sup>22</sup> Eliot, *Goethe Mędrzec*, s. 317.

punkt widzenia powie nam, czy dany utwór jest literacki oraz czy jest mniej lub bardziej doskonały jako literatura. O tym jednak, czy utwór ten jest „wielki”, powie nam dopiero ocena nieliteracka — etyczna, społeczna, filozoficzna. Jeśli zatem chcemy mieć wielką poezję, to rzeczą nieodzowną jest, aby filozofia stanowiąca jej podwalinę też była wielka. „Jakoś trudno nam wątpić, iż filozofia najbardziej »prawdziwa« stanowi najlepsze tworzywo dla największego poety”<sup>23</sup>. Wiadomo, że dla Eliota najbardziej prawdziwa filozofia pokrywa się z nauką św. Tomasza z Akwinu. Lecz nie to jest ważne; najważniejszy jest fakt, że — w przeciwieństwie do romantyków — Eliot neguje wyższą etykę czy filozofię, które miałyby wypływać ze sztuki jako takiej; ponadto głosząc, że nie ma wielkiej poezji bez wielkiej filozofii, uzależnia on w domyśle urzeczywistnianie się tej pierwszej od istnienia tej drugiej; w tym sensie jego punkt widzenia jest o wiele bardziej „klasyczny” aniżeli „romantyczny”.

Możemy mieć niejaki kłopot ze znalezieniem prostego terminu na określenie wyboru estetycznego naszego trzeciego autora, Lessinga. Mogłoby się bowiem wydawać, że „formalistyczna” definicja poezji sąsiaduje w *Dramaturgii hamburskiej* z inną, „realistyczną”. Może jednak są one współzależne? To właśnie musimy zbadać.

Jeśli chodzi o stronę formalistyczną, to przede wszystkim znajdujemy u Lessinga krytykę wszelkiego objaśniania sztuki przez relację z czymś, co byłoby wobec niej zewnętrzne. Tak się ma rzecz z naśladowaniem: samej zasady Lessing nie odrzuca, lecz pozbawia ją wszelkiej istotności, zauważając, iż mogłaby służyć za usprawiedliwienie każdej potworności artystycznej, gdyż w naturze istnieje wszystko. Co gorsza, jedyną rzeczą, która nie istnieje w ludzkim świecie, stanowiącym przedmiot poetyckiego przedstawienia, jest właśnie „to, co jest sztuką we wszystkich innych rodzajach sztuki”<sup>24</sup>, mianowicie symetria, proporcja i wewnętrzne relacje, tzn. uporządkowanie elementów dzieła względem siebie. Podobnie jest z zasadą pouczania, czyli użytecznością sztuki: „Jest morał, czy go nie ma, poety dramatycznego nie obchodzi, czy można wywieść z jego fabuły jakąś ogólną prawdę, czy nie można”<sup>25</sup>.

Wydaje się, że Lessing zastępuje te wymogi zewnętrznej zgodności koniecznością podporządkowania się pewnemu formalnemu modelowi, modelowi gatunku, w jakim się pisze. *Dramaturgia hamburska* obfituje w uwagi określające wymogi tragedii w przeciwieństwie do wymogów komedii lub reguły dramatu jako całości względem reguł epopei czy też bajek. U podstawy każdego gatunku znajduje się załączek, z którego

<sup>23</sup> Eliot, *Poetry and Propaganda*, s. 106.

<sup>24</sup> G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. Reclam, Stuttgart 1981, § 70, s. 359.

<sup>25</sup> *Ibidem*, § 33, s. 173.

można wywieść wszystkie jego cechy, które tworzą spójny system — o ile tylko potrafimy odróżnić cechy istotne (stanowiące wytwór logiki) od cech przygodnych (odziedziczonych z tradycji). Zdecydowawszy się pisać w pewnym gatunku, autor powinien poddać się, w pracy nad swym dziełem, jego formalnym wymogom.

Jakiś poeta mógł wiele zrobić, lecz niewiele tym dokonać. Nie wystarczy, aby jego dzieło wywarło na nas jakieś wrażenie; trzeba jeszcze, aby było to wrażenie stosowne dla gatunku, do którego przynależy <sup>26</sup>.

Geniusz stanowi tutaj co prawda wyjątek i może dowolnie mieszać gatunki; ale też być geniuszem znaczy właśnie, że jest się zdolnym wymyślać nowe gatunki. „Próbkę wszelkich reguł (geniusz) nosi w sobie” <sup>27</sup>.

Z drugiej jednak strony Lessing domaga się równie często, aby charakterystyki postaci były prawdziwe, a nawet stwierdza kategorycznie: „nic nie jest wielkie, co nie jest prawdziwe” (§ 30, s. 142). Trzeba przyznać, iż troszczy się o rozróżnienie dwóch rodzajów prawdy, tak jak to czynił Baudelaire. Lessing zapożycza sformułowanie tej dystynkcji od Arystotelesa, który każąc poezji naśladować, przeciwstawiał ją jednak historii; ta bowiem „naśladuje” to, co szczególne, podczas gdy poezja ma na uwadze to, co ogólne. Poecie wolno traktować historię (która może ewentualnie stanowić punkt wyjścia dla jego fikcji) swobodnie; stara się on pokazać, jak dana osoba zachowałaby się w pewnych okolicznościach, a nie jak ktoś postąpił w rzeczywistości. Poeta poszukuje prawdy charakterów, a nie prawdy faktów. Uczyniwszy to przezorne zastrzeżenie, uznaje jednak Lessing wymóg prawdziwości za najważniejszy. Wielkim autorem czyni Szekspira to, że „wniknął (...) głęboko w istotę miłości”: jego *Otello* jest „kompletnym podręcznikiem tego żalostnego szaleństwa” (§ 15, s. 117), zazdrości. Eurypides nauczył się od Sokratesa nie doktryny filozoficznej czy zasad moralnych, lecz

(poznawać) człowieka i siebie samego, zdawać sobie sprawę z naszych uczuć, dopatrywać się we wszystkich uczuciach najprostszyc i najkrótszych dróg natury, a próbując je w pełni, każdą rzecz oceniać z punktu widzenia jej celowości. (§ 49, s. 254—255)

I dzięki temu mógł z kolei Eurypides napisać nieśmiertelne tragedie. Ale czyż to nie sprowadza się do uznania, że tym, co gwarantuje jakość dzieła sztuki, jest wiedza o świecie, a nie formalna spójność?

Estetyka Lessinga nie poprzestaje na umieszczeniu obok siebie obu tych twierdzeń; proponuje ona również rozwiązanie powstałego w ten sposób problemu. Rozwiązanie to polega na uznaniu, że oba te twierdzenia do siebie przystają, a dokładniej mówiąc na traktowaniu wewnętrznej spójności dzieła jako z n a k u jego zewnętrznej prawdziwości.

<sup>26</sup> *Ibidem*, § 79, s. 407.

<sup>27</sup> G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*. (Wybór). Przełożyła i opracowała O. Dobijanka. Wrocław 1956, § 96, s. 264. Dalsze odesłania wprost w tekście.

Lessing wspiera swą hipotezę, ustanawiając pojęcie o podwójnym obliczu, które nazywa wewnętrznym prawdopodobieństwem. Przymiotnik odnosi się do pracy wykonanej wewnątrz dzieła, do ścisłego powiązania przyczyn i skutków, do przemyślanego rozmieszczenia elementów względem siebie; rzeczownik oznacza stosunek do świata zewnętrznego, który w zgodzie z Arystotelesem opisany został jako prawdopodobieństwo, a nie prawdziwość.

Nie zadowolając się jedynie wiarygodnością historyczną jako uzasadnieniem ich możliwości, <poeta> spróbuje tak zaplanować charaktery swoich bohaterów, tak przedstawić wynikający z konieczności rozwój wypadków wprawiających w ruch te charaktery, spróbuje odmierzyć namiętności tak zgodnie z charakterem każdego bohatera, spróbuje tak ukazać stopniowe narastanie tych namiętności, że stwierdzimy wszędzie tylko naturalny, prawidłowy przebieg wypadków. (§ 32, s. 148)

Wyszędłszy od dbałości o spójność, dochodzimy do wrażenia prawdziwości. Im bardziej logicznym i harmonijnym czyni pisarz swój mikrokosmos, tym prawdziwszym staje się on wyobrażeniem makrokosmosu.

Poeta rezygnuje więc najpierw z prawdy, lecz tylko po to, by osiągnąć prawdę wyższą, która zarazem nie jest niczym innym, jak pięknem. Nie stara się odtworzyć rzeczy takimi, jakimi są, ale stworzyć świat, w którym nie ma ani sprzeczności, ani bezładu, w którym przyczyny i skutki wiążą się ze sobą jak najściślej, jednym słowem — świat podporządkowany logice, która w sztuce zwie się harmonią. Poeta,

naśladując w miniaturze najwyższego geniusza (...) przenosi, zamienia, zmniejsza i powiększa części rzeczywistego świata, aby zbudować własną całość, zgodną z celem, jaki sobie postawił. (§ 34, s. 152)

I w chwili, gdy osiąga ową doskonałą wewnętrzną spójność, dociera również do największej prawdy; taki jest sens „wewnętrznego prawdopodobieństwa”.

Sformułowałwszy w ten sposób inaczej problem relacji między pięknem a prawdą, Lessing zwraca swe zainteresowania ku stosunkowi pomiędzy sztuką a pouczaniem, czyli moralnością. Ta ostatnia relacja, jak widzieliśmy, nie polega na podporządkowaniu sztuki jakiejś zewnętrznej etyce, przyjmującym postać przykazania. A jednak Lessing twierdzi również, że „mamy prawo domagać się we wszystkich charakterach, które poeta żądający od nas przyznania mu rangi geniusza rozwija czy też stwarza, zgodności i celowości” (§ 34, s. 152), nie tylko wewnętrznego prawdopodobieństwa więc, ale także celowości, która prowadzi „do ukazania istoty dobra”<sup>28</sup>. Jak pogodzić te na pozór sprzeczne wymogi? Lessing podsuwa odpowiedź następującą: nie jest możliwe oddać ludzkie postępowanie — co w końcu stanowi całe zadanie artysty — nie uwzględ-

<sup>28</sup> Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, § 34, s. 178.

niając człowieczych dążeń do ideału, gdyż bez tego nie sposób odróżnić człowieka od zwierzęcia. Istnieją może artyści-rzemieślnicy, którzy porzeczają na przedstawianiu świata bez ideałów i sami w ten sposób rezygnują z jakiegokolwiek innego ideału niż stworzenie pięknego przedmiotu (jest to doktryna sztuki dla sztuki w sensie dosłownym). Geniusz jednak nie może sobie pozwolić na ignorowanie tego wymiaru ludzkiego bytowania, toteż winien nam objawić swoją prawdę, co wcale nie zmusza go do formułowania jakiegokolwiek zasady moralnej. Zamiarem geniusza będzie

(skierowanie) przynajmniej naszych pożądań czy odrazy na właściwe przedmioty i (ukazanie) tych przedmiotów zawsze w prawdziwym świetle, tak aby żaden fałszywy pozór nie skłonił nas do wzgardzenia tym, czego powinniśmy pragnąć, ani do pragnienia tego, czym powinniśmy gardzić<sup>29</sup>.

Proponowane przez Lessinga rozwiązanie kwestii zależności między sztuką a moralnością różni się tedy od rozwiązań Baudelaire'a i Eliota. Rezygnuje on zarówno ze stanowiska romantycznego, według którego sztuka sama w sobie jest nośnikiem wyższej moralności, jak i ze stanowiska dogmatycznego, które żąda w ostatecznym rozrachunku od poety, aby stał się tubą moralności i filozofii ustanawianej gdzie indziej. Lessing zdaje się sugerować, że prawda sama w sobie nie jest ani moralna, ani niemoralna (prawda nie jest wartością), lecz że dążenie do prawdy, usiłowanie wyrażania jej jest postawą moralną; i takiej właśnie postawy mamy prawo wymagać od poety. Jeśli artysta zrobił, co mógł, aby powiedzieć prawdę o świecie, aby szerzyć „światło prawdziwej wiedzy”, to spełnił swój moralny obowiązek. W tym sensie Szekspir nie jest mniej moralny niż Dante. Nie oznacza to jednak — jak chciał Baudelaire — że piękno nie może być szkodliwe: mogłoby ono być szkodliwe (poeta może być człowiekiem niemoralnym); tylko że wówczas powstałaby sprzeczność, a w każdym razie napięcie, między niemoralnością zawartą w poetyckiej wypowiedzi a moralnością właściwą takiemu aktowi wypowiedzania, jakim jest poszukiwanie prawdy poetyckiej.

Owo poszukiwanie jest więc kamieniem węgielnym całej estetycznej budowli Lessinga. Co nie znaczy, aby kiedykolwiek mniemał on, że jest w posiadaniu prawdy, która uszła uwagi innych. Znamy jego piękną przypowieść: od pewnego posiadania prawdy, które pozostawia Bogu (oraz, można by dodać, wszystkim dogmatykom), woli on nie kończące się poszukiwanie jej, w którym pewne jest tylko to, że nigdy się jej nie dosięgnie. I takiej właśnie postawy ilustracją jest spotykane u Lessinga osobliwe połączenie systematycznej obrony tolerancji oraz poglądu, że wychowywanie rodzaju ludzkiego jest jednak możliwe. Połączenie, które mogłoby się wydawać nam dzisiaj niezrozumiałe: zwykliśmy stawiać po jednej stronie tych, którzy posiadają już swoją prawdę (dogma-

<sup>29</sup> Lessing, *Dramaturgia hamburska*, § 34, s. 153—154.

tyków), a po drugiej tych, którzy zrezygnowali z jej poszukiwania, ogłaszając je daremnym (sceptyków). A jednak, podobnie jak jego „wewnętrzne prawdopodobieństwo” dotyczyło zarówno tego, co wewnątrz utworu, jak tego, co poza nim, tak „nieustanne poszukiwanie prawdy”<sup>30</sup> głoszony przez Lessinga uczy nas, że można uniknąć tej alternatywy i że powinniśmy dążyć do prawdy, nawet jeśli nigdy nie zdołamy umocnić naszych pozycji na jej terytorium.

Od monologicznej pewności woli Lessing toczący się po omacku konstruktywny dialog. W całej swej *Dramaturgii hamburskiej* szuka, jak sam to mówi, autorów o poglądach odmiennych od jego własnych, aby posuwać się ku prawdzie, prowadząc dialog. Rezultat nie jest wcale ostateczny; może on co najwyżej mieć nadzieję, że zasiał jakieś *fermenta cognitionis*. Ja sam, przekonany o płodności jego postawy, nie usiłowałem powiedzieć prawdy o prawdzie poetyckiej, lecz próbowałem jej poszukiwać w towarzystwie trzech autorów, których poglądy różnią się mniej czy bardziej od moich; i nie przyświecał mi żaden inny cel, jak tylko dostarczenie jakiegoś zaczynu przyszłej wiedzy.

Przełożył Tomasz Stróżyński

---

<sup>30</sup> G. E. Lessing, *Eine Duplik*. W: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. K. Lachmann. 1886, t. XIII, s. 24.