

Edward Balcerzan

"A capite ad calcem"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 1-7

1977

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.

Komitet
Nauk
o
Literaturze Polskiej
i
Instytut
Badań
Literackich PAN
dwumiesięcznik 2(32),
1977

teksty teksty teksty

TEORIA LITERATURY • KRYTYKA • INTERPRETACJA

„A capite ad calcem”

Czy humanistyka stała się już ostatecznie pełnoprawną nauką, czy też stanowi nadal utajoną formę sztuki? — to pytanie powtarza się uporczywie w różnych epizodach refleksji metodologicznej.

Z perspektywy metodologii ogólnej problem rysuje się prosto. Rozstrzygające w tym względzie, stwierdza Jerzy Kmita, jest kryterium słuszności historycznej. Jeżeli intuicje nasze — zawodowe i obywatelskie — kierują nas w stronę wiedzy naukowej, spróbujemy wykazać, «że dla wystąpienia czy choćby przyśpieszenia przemian rozwojowych w zakresie rzeczywistości społecznej niezbędne jest funkcjonowanie humanistyki jako nauki»¹.

Ale z punktu widzenia praktyki badawczej, w nurcie zwyczajnej codzienności humanistyki, wszystko się momentalnie komplikuje. Mam na myśli codzienność roboczą, wypełnioną lekturami, wielogłosem rozmów, wysiłkiem pisarskim, życiem od tekstu do tekstu, od wykładu do wykładu, tę codzienność: gabinetową, redaktorską, konferencyjną, dydaktyczną, bezustannie — mówiąc słowami Norberta Wienera — otaczaną «oceanami entropii», rozgardiaszem conceptów własnych i cudzych, kodów cudzych i własnych, które trzeba wyciągać z chaosu, czyścić, sklejać, uzbrajać, sprawdzać w małych obie-

¹ J. Kmita: *O marksistowskich dyrektywach metodologicznych badań humanistycznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod redakcją H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976, s. 27.

gach zrazu, zanim pojawią się w dużych, et cetera. Faktycznymi partnerami gry badawczej nie są tu abstrakcje metodologów ogólnych, lecz moce zupełnie konkretne. Stan języka. Stan rozpoznania tematu. Stan dyscypliny szczegółowej, jej instrumentów, jej akceptacji w środowisku. Codziennność owa okazuje się jedyną w końcu — daną bezpośrednio — realnością, w której dochodzi do weryfikacji sensu socjalnego humanistyki. I w tej właśnie empirii jest tak, że nie można raz na zawsze zająć stanowiska w ustalonej odległości między biegunami «nauki» i «sztuki». Każdy fakt kulturowy, każda teoria interpretacyjna — organizują inną sieć napięć, spychają w inny rytm przybliżeń i oddaleń — do i od — ideału epistemologii naukowej.

Owszem, istnieje pewna zasada pomiarów niejako «odręcznych»: wedle stopnia innowacji. Zasada tymczasowa i zawodna, nie bez znaczenia przecież dla pobieżnej choćby orientacji w przestrzeni robót badawczych. Tak więc sprawy zadawnione, angażujące już niejedno pokolenie znawców, obrosłe gigantycznymi księgozbiorami swoich «stanów badań» — swoich «literatur przedmiotu», dają więcej szans przedsięwzięciom naukowym sensu stricto. Prędzej podporządkowują się dyrektywie korespondencji (w rozumieniu, jakie proponuje Jerzy Kmita). Skuteczniej pozwalają się wprowadzić — w roli eksplanandum — do wywodu naukowego. Dzieje się tak między innymi dlatego, że z czasowego dystansu widać dobrze naloty dawnych olśnień artystycznych, których doznawali uczeni, ślady ich «rozumiejących» odczytań i w «rozumieniu» tym zdeterminowanych przez aksjologie już anachroniczne, towarzyszące kiedyś żywiołowym reakcjom na sztukę.

Sięgnijmy po przykład; niech to będzie przykład z historii badań nad ciałem człowieczym jako składnikiem kultury; zagadnienie to interesowało Gottholda Efraima Lessinga; w «Laokoonie» sformułował on zastanawiającą tezę dotyczącą wizerunku ciała w dziełach literackich i malarskich; jego teza miała ambicje uogólnienia teoretycznego — ciężar konstatacji naukowej. Otóż Lessing zastanawia się nad regułami konkretyzacji wypowiedzi artystycznej. Jak w wyobraźni odbiorcy uobecnia się sylwetka bohatera? Zdaniem Lessinga jest to zawsze obraz człowieka bez szat. Czysta nagość. Dlatego, powiada, bohaterowie rzeźby «Grupa Laokoona» są nadzy, gdyż fałdy tkanin zakrywających ciało odebrałyby całemu widowisku — wzniosłość dramatyzmu. «Czyż szata, dzieło rąk niewolników, posiada tyleż samo piękna, co dzieło wiecznej mądrości, celowo zbudowane

ciało?» Trzeba było wyrzeźbić nagość: w imię piękna. Ten sam kanon estetyczny obowiązuje poetę. Poeta wszakże ma prawo mówić o ubiorach postaci, w niczym to nie przeszkodzi wyobrażeniom czytelniczym. Laokoon z «Eneidy» Wergiliusza ukazuje się w szatach kaptańskich. Lecz przedmioty przedstawione za pomocą słowa są niewidoczne; tak ciała bohaterów, jak i ich odzienie. «U poety szata nie jest właściwie szatą; niczego nie zakrywa; nasza wyobraźnia dojrzy przez nią wszystko»². Zapewne: kultura czasów Lessinga — zafascynowana sztuką starożytnych — uniemożliwiała badaczowi zajęcie innego stanowiska. Rozumował logicznie. Skoro nagość stanowi apogeum piękna, od niej zaczyna się konkretyzacja wizji literackiej i ku niej, ku nagości, zmierza w każdym dowolnym momencie lektury. «'Laokoon' Lessinga — pisał Roman Ingarden — jest dziełem wielorako historycznie uwarunkowanym. Było ono pod silnym wpływem nie tylko ogólnej atmosfery swej epoki, lecz i wielu szczegółowych a współczesnych sobie poglądów z zakresu teorii sztuki (...)»³. Dziś koncepcja Lessinga byłaby nie do przyjęcia.

W nowszych obyczajach percepcyjnych odbywają się procesy akurat odwrotne. Schematy wyglądu postaci to jednak zazwyczaj «ubior», nie «ciała»; produkty kultury, nie dzieła natury. Sylwetki ludzkie w wyobraźni czytelnika — nasyconej doświadczeniem potocznym — a nie galeriami malarskimi — wiodą byt, rzec by można, «kostiumowy» zrazu, i odbiorca w znakach mody szuka powiadomień o człowieku, o jego miejscu w społeczeństwie, o zawodzie wykonywanym, o przynależności do tej czy innej generacji, o swoistościach temperamentu itd. Bezsprzecznie, nazwy części garderoby mogą być metonimiami części ciała, przy czym stopień metonimiczności nie jest tu jednakowy, i tak z dwóch słów, dajmy na to, «koszula» i «kożuch», bliższą «ciała» będzie, zgodnie z porzekadłem, «koszula»; podobnie wiele innych słów potrafi zarówno odstawiać, jak i przestawiać cielesność, nazwy układów przestrzennych (z jednej strony «biuro», z drugiej «plaża»), określenia dotyczące czasu zdarzeń powieściowych («dzień» a «noc», «zima» a «lato»). Niekiedy funkcję analogiczną realizują informacje o profesjonalnych doświadczeniach bohaterów. Myśl o cielesności baletnicy czy modelki będzie

² G. E. Lessing: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. Opracowała J. Maurin Białostocka. Przełożył H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962, s. 32.

³ R. Ingarden: *Studia z estetyki*. Tom I. Warszawa 1957, s. 359.

u czytelnika bardziej intensywna niż o cielesności księgowej lub pani architekt. Jedno wydaje się pewne. Słowo umie obnażać, ale i przeciwdziałać obnażeniu. Wyobraźnia odbiorcy nigdy nie obcuje ze «wszystkim» (jak chciał Lessing). Słowo manipuluje odbiorczymi zaciekawieniami. Jest w tym względzie instytucją nader apodyktyczną. Gdyby było inaczej, sztuka słowa nie znalazłaby pornografii. A zna. Nie istniałby w niej problem «odwagi» — w związku z włamaniami do cielesnego tabu. A przecież istnieje.

Rozpoznanie tradycji badawczej, jak wspomniałem, rewizja wpływów kultury na teorie starych znawców — to jedna z wypróbowanych możliwości włączenia nowych teorii w system wiedzy naukowo suwerennej. Szansa wyzwolenia spod dyktatury metod adaptacyjnych (wedle rozróżnień, które proponuje Jerzy Kmita). Ale sam fakt «zadawnienia» jakiegoś problemu nie daje jeszcze gwarancji sukcesu. W grę bowiem wchodzi również ciągłość danej problematyki — w pracach podejmowanych przez kolejne pokolenia humanistów. Zerwanie ciągłości oznacza, że autorytetem jedynym staje się w danej kwestii — świadomość artysty, że milczenie nauki jest okazją dla przemówienia sztuki, że próżnia w przestrzeni myśli badawczej wypełnia się natychmiast myślą literacką. «A kiedy milczy niebo — śpiewa chór». I wtedy trzeba całą teorię budować od zera. To nie przypadek, iż temat «ciało w kulturze» wywoływał wątpliwości i protesty u najwytrwalszych nawet współpracowników naszego czasopisma. Wy o ciele, a mnie dusza nie daje spokoju, wykrecali się jedni. Ależ to moda paryska! — zżymali się drudzy — Czy nie łatwiej by nam było — sumitowali się dalej — swoiście polskie roztrząsać tematy, zając się choćby Koniem lub Bigosem? Trzeci znów przestrzegali przed bezkresami problematyki somatycznej. Bo czym jest ciało? Kształtem człowieczeństwa. W refleksji nad ciałem mieści się cała filozofia, cała antropologia, cała całość — nie do ogarnięcia. Różne więc spotykały nas formy odmowy. Prawda, nikt nie postąpił się argumentem historycznej niestuszności badań nad ciałem jako składnikiem kultury. W końcu kryterium «stuszności» jest kryterium ex post: najpierw trzeba spróbować, a potem dopiero oceniać sens imprezy wobec praktyki społecznej. Sądzę, iż przyczyną najpierwszą owych zwątpień i wzdragań — zwłaszcza literaturoznawczych — była świadomość nieciągłości naszej wiedzy o semiotyce ciała oraz niebezpieczeństwo ujęć paraliterackich.

Spójrzmy: wszystkie języki, które służą opisowi ciała, wchłonęła literatura. Od nazw i wyrażań frazeologicznych — sytuujących ciało

ludzkie w porządku biologii, do terminologii i metaforyki — przedstawiającej ciało jako znak w systemach komunikacji socjalnej. Literatura piękna wcześniej niżli humanistyka naukowa zajęła się systematyczną eksploatacją rozmaitych «somatyzmów werbalnych», a co za tym idzie, wypracowała własne — obligujące badacza — reguły wysłownienia, narzuciła też własne sposoby oglądu fenomenów cielesności. «Literackość» wypowiedzi badacza nie stanowi wprawdzie totalnego zagrożenia; badacz nie podejmuje tu gry konkurencyjnej z artystą, jego cele są inne; inwazja «literackości» daje o sobie znać przede wszystkim na poziomie leksykalnym i frazeologicznym, uwidacznia się w partiach o p i s o w y c h. Uczony musi raz po raz ujawnić w i d z e n i e ciała, musi złożyć raport z oględzin anatomii, już to dlatego, aby zdobyć zaufanie czytelnika (wykazując się znajomością przedmiotu w stanie «surowym», poza granicami sztuki), już to z uwagi na charakter przedsięwzięcia poznawczego, gdy opis okazuje się zadaniem naczelnym (popularne dziś próby zapisu zachowań człowieka w sztukach widowiskowych). Języki fachowe, na przykład subkody wiedzy medycznej, w niewielkim stopniu są tutaj pomocne. Pozwalają one na «desemiotyzację» ciała i odgradzają od jego uwikłań w «semiotyczność». Analizują ciało, które «jest», a nie «znaczy», które należy do świata materii, a nie do świata intencji. Natomiast mowa artystyczna, anektując także i obszary subkodów medycznych, oferuje badaczowi swoje figury i tropy, peryfrazy i eufemizmy — w obfitościach tak imponujących, że nie sposób z nich nie korzystać. Nic też dziwnego, że Roland Barthes w «Mitologiach» opowiada o twarzy Greta Garbo, o sylwetce Charlie Chaplina, o wyczynach akrobatów z music-hallu, o płasach tancerek ze strip-tease'u — stylem wytrawnego beletrysty. Że witkacologia nasza nie umie się wyzwolić spod presji urodziwych witkacyzmów, jego «bebechów», «głatw», «bajcowań pypciem», tkwiąc w pozycji podobnej do tej, jaką zmuszony był zając nieszczęsny Zycio wobec ciała księżnej Iriny na 185 stronie «Nienasycenia» (pierwszy tom, wydanie powojenne). Że gombrowiczoznawstwo żyje pod urokiem języka «Operetki» czy «Pornografii». Że interpretator «Nogi» Tadeusza Peipera, docierając w analizie tego wiersza do słów o «parze gołębi», która «rozpiera obłok koszuli», rezygnuje z leksykonu anatomii, woli na pseudonim Peiperowy odpowiedzieć, nader zresztą udatnym, pseudonimem własnego pomysłu, pisze więc ostrożnie o «najbardziej atrakcyjnych prowincjach kobiecego ciała». Że Jacek Łukasiewicz w prześlicznej książeczce

«Laur i ciało» posiłkuje się parafrazami tekstów poetyckich, w swym komentarzu pielęgnuje nawet — uniesienia poetyckich intonacji. Tak literatura powiększa się o literaturę. A dla badacza oznacza to także wykroczenie przeciw zasadom naukowego obiektywizmu. Podobnie jak w utworach artystycznych mowa o ciele wydaje się zaszyfrowanym zwierzeniem autora z doświadczeń osobistych, najpewniejszą formą uwiarygodnienia fikcji, w dysertacjach badawczych wyłonić się może «obraz znawcy» (spraw cielesnych); konstrukcja obca podstawowym regułom komunikacji naukowej.

W obserwacjach powyższych tkwi także odpowiedź na pytanie: dlaczego istotnie semiotyka ciała stanowi w swych dziejach — wiedzę tak nieciągłą, porwaną, zanikającą w licznych okresach zupełnie? Dlatego, że cała semiotyka późno zajęła się pracą nad własnym, odrębnym, fachowym językiem. Bez odrębnego języka, uniezależnionego od języka sztuki, badacz z wielu tematów musiał po prostu zrezygnować: literatura radziła sobie z nimi lepiej. I dziś jeszcze w tekstach semiotycznych panoszą się literackie koloryty, artystyczne emocje, chwytty skradzione nowelistom i poetom. Im głębiej dany temat wrósł w literaturę, tym trudniej wyzwolić się od literackości. Ale sytuacja się zmieniła — mimo wszystko. Fragmenty «artyzmu», co podkreślałem, istnieją na niskich poziomach wypowiedzi badawczej: w leksyce, we frazeologii, w zdaniach opisowych. Natomiast wyższe kondygnacje tekstu badacza kultury, od piętra składni począwszy, coraz wyraźniej odcinają się od konstrukcji artystycznych; obowiązują tu specyficznie naukowe zasady spójności dyskursu, nieliterackie hierarchie, inne niż w literaturze cele. A dokładniej: już mogą obowiążyć, ponieważ semiotyce dzisiaj — na przekór pogróżkom i drwinom, przy akompaniamencie gwizdów i tupotów — udało się zorganizować własny skład zasad re t o r y k i wypowiedzi naukowej.

Nieciągłość interesujących nas tutaj badań nad funkcjami znakowymi ciała, ciała w teatrze, ciała w rytuale, ciała w sporcie, ciała w beletrystyce, ma nadto jeszcze przyczyny lokalne: wynika z okoliczności determinujących ewolucje polskiej kultury narodowej. W tym wypadku postanowienia artystów i decyzje badaczy były stymulowane przez te same dzieje; trudno orzec, kto przed kim przejmował inicjatywę w swoje ręce, a kto z kogo brał przykład. Ewolucje kultury nacji zagrożonej w swej suwerenności — znane to sprawy, choć może nie eksponowane nazbyt często w związku z semiotyką ciała — wyłoniły dwie antagonistyczne idee dydaktycznych

powinności sztuki, a zarazem i wiedzy o sztuce. Przypadkiem obie idee znalazły wyraz w metaforze «fizjologicznej». Pierwsza: że tylko poprzez «pokrzepienie serc» można ocalić poczucie narodowej tożsamości. Druga, że osiągnie się ten cel skuteczniej, gdy skłoni się społeczeństwo do analizy chwil słabości, zachowań moralnie dwuznacznych, a więc gdy zacznie się «rozdrapywanie ran». Pierwszą nazwijmy «strategią farmaceuty», drugą «strategią pacjenta». Nawiązania do tych dwóch nurtów znajdziemy w tekstach pisanych także po 1918 i po 1945 roku. Otóż dla «farmaceuty» ciało ludzkie jest albo siedliskiem niemocy, albo rezerwuarem energii; niemoc trzeba pokonać, energię spożytkować dla ogółu; wewnętrzne dramaty materii cielesnej — same w sobie — nie interesują go, nie pomagają w urzeczywistnieniu zadań wychowawczych. Nawet wtedy, gdy rozumie on ciało, nie chce uznać jego autonomii.

Pisał młody pokrzepiciel serc w 1948 roku:

bo przecież zdarza się, że tylko miłość i już całe życie,
przecież zdarza się, że tylko włosy i usta, i oczy.
Więc na pewno nie macie racji, jeśli nie wierzycie —
a sęk w tym, że coś innego mocniej boli i bardziej obchodzi.

Z kolei postawa «pacjenta» nobilituje sprawy cielesności. Okaleczenie moralne kieruje uwagę także w stronę okaleczeń fizycznych. Komunikuje się tu bowiem stan choroby. Rodzi się przekonanie, że: «Ojcem poezji — jej bogiem — jej drwalem / Ten chory człowiek z drżącym kręgosłupem». «Strategia pacjenta» nie potrafi spełniać funkcji dydaktycznych inaczej, jak tylko poprzez wiwisekcję ciała. Okresy przewagi «strategii farmaceuty», a było ich sporo, są okresami zaniku refleksji semiologicznej nad ciałem, czynnikami powodującymi jej nieciągłość. Okresy ekspansji «strategii pacjenta» sprzyjają atrakcyjności tematów cielesnych, ale zarazem, o czym była mowa, narzucają modele wystowienia nadto już artystycznego. Dziś obydwie strategie znajdują się w stanie względnej równowagi. Można więc ze spokojem przyglądać się obrotom ciał w kulturze. «A capite ad calcem». Od stóp do głów.

Edward Balcerzan