

Tadeusz Komendant, Georges Poulet

Poulet: odbudowa czasu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 160-166

1978

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.

w albumie do *Potopu* przy pomocy gwałtownego ruchu, drgającego światła, konwulsyjnego gestu umierającego i przerażenia malującego się na twarzach otaczających go ludzi. Władysław Łuski, choć zilustrował już następny fragment powieści, moment, gdy zdobywcy zamku wdzierają się do komnaty, w której leży trup hetmana, to jednak w dalszym ciągu podtrzymał w swoim rysunku atmosferę niesamowitości i grozy. Przeciwnie postąpił Szancer, przedstawiając w ilustracji książkowej fakt odejścia hetmana-zdrajcy bez żadnych emocji. Nie ma już w jego pracy śladu romantycznej walki z zaświatami.

Śmierć Azji jest ze wszystkich trzech najbardziej okrutna. Sienkiewicz opisał ją z naturalistyczną drobiazgowością, musiała więc budzić pewne moralne zastrzeżenia u przeciętnego, mieszczańskiego odbiorcy, a także przypominać o krwawych zajściach w Galicji w czasie powstań chłopskich. Może dlatego nie była chętnie pokazywana poprzez teksty plastyczne? Znane mi są tylko jej dwie wersje: Włodzimierza Tetmajera *Azja wbity na pal* (ilustracja w albumie) i Antoniego Piotrowskiego *Azja wbijany na pal* (ilustracja książkowa). Obie nawet w połowie nie oddają dosadności opisu, są złagodzone i jakby wyciszone dzięki ciemnej tonacji. Przeciwnie postąpili realizatorzy filmu *Pan Wołodyjowski*, rozbudowując całą scenę do rozmiarów okrutnego widowiska. Jest to zjawisko znaczące dla tematu śmierci, który obecnie przedstawiany bywa od strony fizjologii umierania i anatomii zabijania, z hiperrealistyczną precyzją.

Wszystkie te przykładowo omówione tematy żyły i żyją niezależnie od *Trylogii*, realizowane w różnych tekstach kultury, w tym także w działaniach nie pozostawiających trwałych, materialnych śladów, jak np. ukazanie się zwycięskiego wodza na białym koniu, inscenizowanie fikcyjnych pojedynków, szarża końska na czołgi itd. Wprowadzenie ich do powieści, jakby samo przez się, zmuszało do podejmowania ich w ilustracjach. Od sytuacji zewnętrznej — sytuacji kultury, zależała popularność określonego tematu, sposób jego realizacji i odbioru.

Joanna Krzemińska

Poulet: odbudowa czasu

Georges Poulet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jana Błońskiego i Michała Głowińskiego. Przedmowa Jana Błońskiego. Warszawa 1977 PIW, ss. 578 *.

* Książka ta słusznie może pretendować do miana najgorzej wydanej książki

1. W *Metamorfozach koła* Poulet mimochodem odnotował pokrewieństwo.

„Także zuryski uczony, Jakub Bodmer, człowiek *mogący uchodzić za ojca nowoczesnej krytyki*, dostrzega ów zdecydowanie koncentryczny charakter dzieła sztuki. «Dzieło sztuki tworzy całość, której wszystkie części są ściśle ze sobą zespolone. Każde dzieło sztuki musi mieć tedy jakiś środek»” (s. 413, podkr. — T. K.).

Jak układ ciał fizycznych wokół swego środka masy, tak twórczość literacka danego autora, epoki czy kierunku myślowego grawituje wokół pewnego centrum — sądzi Poulet. Czasem jest to centrum rzeczywiste. Rzeczywiste — tzn. zaistniałe i uświadomione przez twórcę, umieszczone na należnym miejscu w ogólnej topografii dzieła. Choć taka zgodność zdarza się rzadko. Nie znaczy to bynajmniej, że twórca wstydliwie — powiedzmy lepiej: nieświadomie — przysłania pierwszy impuls tworzenia, lektura zaś powinna być odkrywaniem siedmiu zasłon kryjących sekretne jądro twórczości. Taka praktyka nieuchronnie obraca się w anegdotę. Nie jest rekonstrukcją dzieła, a raczej jego ostateczną destrukcją; i jeśli nawet słuszną była intuicja poszukiwacza skarbów, który spod gruzów wydobywa obsesję, temat czy dziecięcy uraz, tymczasem przestał istnieć cały gmach. Co najmniej nieostrożnością jest uznawanie wyłącznie formalnej zasady wyjaśniania za zasadę realną. Zasada ta (pozostańmy na chwilę przy słownictwie Kanta), jako że jest zasadą rozumową, nie może mieć bezpośredniego zastosowania empirycznego. Wynika z właściwych rozumowi praw, a ten dyktuje je raczej, nie zaś bezwolnie przejmuje skądinąd.

Skoro więc nie subiektywna determinacja zawarta w biografii twórcy ani też obiektywny wątek trwałości tematu jest punktem, wokół którego krytyka tematyczna powinna organizować dzieło, czymże jest owo centrum? Ponieważ nie można przypisać go empirycznej obiektywności dzieła, musi być pochodną aktu lektury.

„Raz jeszcze widzimy duszę ludzką jako ognisko uczuć promieniujących na zewnątrz. Jedynym możliwym do pojęcia dla wrażliwej duszy uniwersum jest uniwersum dusz o takiej samej wrażliwości. Wszelkie uczucie chce się rozprzestrzeniać i docierać do innych. Jakże bowiem można samemu odczuwać, nie doznając jednocześnie potrzeby przekazywania innym uczuciowościom, które nas otaczają, wzruszeń, przeżywanych nawet w centrum?” (s. 432).

roku. Solidna jest tu chyba tylko cena (70 zł). Wydrukowana została tak zniszczoną czcionką, że znaki przestankowe i diakrytyczne właściwie nie istnieją. Na stronach 103, 125 i 163 są przesunięte całe kolumny tekstu. Część nakładu sprzedawana była bez obwolot. Oba egzemplarze, jakimi dysponowałem, miały defekty techniczne — kolejnej wymiany nie udało mi się już dokonać. Co prawda brak stron 275—278 został mi częściowo wynagrodzony podwójnymi stronami 217—240, niemniej kto wie, czy nie inaczej wyglądałaby ta recenzja—pastisz, gdyby jej autorowi dane było poznać całość omawianego dzieła...

Dzieło sztuki żąda czytelnika, bo przecież dzięki niemu nabiera blasku i barw. Ale w narcystycznej próżności przewiduje nie tylko jego nadejście, ale i miejsce, w którym się zjawi, pozycję, jaką zajmie, pytania, które zada. Tymczasem „jedynym możliwym do pojęcia dla wrażliwej duszy uniwersum jest uniwersum dusz o takiej samej wrażliwości”. Nie wolno więc zapominać o podwójnym uwarunkowaniu: jak w tekście tkwi wirtualny czytelnik, tak czytelnik rzeczywisty nosi w sobie potencjalne rozumienie tekstu. „Ta lektura mnie poruszyła” — metafora języka potocznego świetnie oddaje podwójny ruch właściwy czytaniu. Ale może być też inaczej: lektura może pozostawić nas obojętnymi, jakbyśmy nastroszeni byli na inną wysokość tonu. Cóż wtedy — czy ten świat zostanie na zawsze zamknięty, a twórczy entuzjazm zastąpić ma skalpel badacza? Jak pogodzić te dwa wymogi: intencjonalność i nieprzenikliwość, jak wymknąć się pułapce samowystarczalnych monad, z których jedna wie o drugiej wszystko, bo, odbijając się od siebie, odbijają się w sobie?

„Trudność to niekoniecznie filozoficzna, gdyż nie chodzi tu bynajmniej o wypracowanie «systemu» idei, raczej o życiowe doświadczenie” (s. 293).

Skoro chodzi o życiowe doświadczenie, zrozumiałe jest, że nie trzeba szukać centralnego punktu w obiektywnej strukturze dzieła. Ale nie może też być on funkcją subiektywnych dowolności interpretacji. Już raczej miejscem spotkania: na przecięciu strukturalnie zakodowanych wymogów i subiektywnego nastawienia czytelnika, który dzieło to aktualizuje w jednorazowym geście lektury, tworzy się możliwość jego ponownej organizacji w oparciu o *wspólnotę doświadczenia*.

„Dzieło literackie zrozumieć można jedynie umieszczając się w tym *nisus formativus*, który w miarę, jak odsłania się ono oczom czytelnika, pokazuje mu także, jak przechodzi od chwilowości, a więc od luźnego szeregu zmysłowych wydarzeń, które je tworzą, do strukturalnej czasowości, to znaczy do narastającej spójności, która ujmuje poszczególne części, ustanawia pomiędzy nimi pozytywne czy dialektyczne stosunki, a tym samym stałe ideologiczne, stylistyczne oraz sekwencje formalne” (s. 307—308).

Powiedzieć, że krytyk dąży do utożsamienia się z aktem twórczym, złożonym pośród martwych linijek tekstu — a mowa tu przecież o umieszczeniu się wewnątrz ruchu dzieła — to za mało. Podobnie równie połowiczną prawdą jest wyszukiwanie w tekście obiektywnych praw jego organizacji, trwających niezależnie od zawsze tylko możliwego ponowienia ich w niewolniczej lekturze — mowa tu o strukturalnej *czasowości*. Prawdziwa lektura, lektura pańska, zakłada podwójny ruch: od dzieła do czytelnika, ale i od czytelnika do dzieła; w miejscu spotkania dwu subiektywności powstać może formalne centrum, oparte na *wspólnocie doświadczenia* na tyle

podstawowego, by nie stanowiły przeszkody różne sposoby myślenia i przedziały chronologii.

Taki jest pierwszy etap Pouletowskiej lektury: wyjść naprzeciw twórczości, która wychodzi na spotkanie. W połowie drogi umieścić centrum, poczynając od momentalnej chwili spotkania odbudować sferę, czas, spójność dzieła sztuki.

2. Centrum tym może być poczucie natychmiastowości istnienia: w nagiej chwili rewelacji, która legła u podstaw systemu, zbiegają się wszystkie wątki i rozbiegają ku wiadomym już kontynuacjom. Tak myśli wiek dwudziesty, ale była to i błogosławiona chwila kontemplacji u Rousseau, tym był sen Kartezjusza:

„Taka byłaby filozofia, do której Kartezjusz doszedł pod bezpośrednim wpływem swych marzeń sennych. Wszystkie jej elementy znajdują się w snach nocy 10 listopada” (s. 101).

Ale równie dobrze najpierw pojawić się może poczucie trwałości esencji. Wówczas nie genetyczna nadrzędność własnej pierwotności organizować będzie dzieło. W niewielkiej przestrzeni, w wewnętrznym odstępnie między szczelnie wypełnioną przeszłością a zawsze niedostępną przyszłością pojawia się czwarty wymiar — możliwość (s. 183), wyłania się punkt koncentracji, umożliwiający na nowo „akt tworzenia, który zarówno naprzód, jak wstecz otacza się negacją i milczeniem” (s. 254). Tylko pozornie więc, jak u Mallarmégo, gdzie można umieścić go w określonym punkcie biografii, ma jednolitą lokalizację czasową — w istocie jest nieustannym odniesieniem przeszłości i przyszłości, bo tu „istnienie koncentruje się w jednym punkcie, w jednej chwili, w jednym akcie myśli. Nie ukazuje się już ono jako następstwo tego, co je poprzedzało, ani wchłonięte przez to, co nastąpiło po nim” (s. 254). Tym było „filozoficzne samobójstwo” autora *Rzutu kości*.

Centrum tym może być wreszcie obsesyjnie powracająca świadomość pewnego stanu (jak w nie drukowanym tu szkicu o Scève) albo przebłysk istnienia uwieczniony w nietrwałym momencie. „Krótka chwila intensywnego odczuwania — oto czym jest stendhalska miara czasu” (s. 203). W przestrzennej pustce trwania tu i ówdzie rozbłyskują tęczującą, niczym mydlane bańki, szczególne punkty, w których świadomość budzi się z letargu, w których, pozostawiona sobie samej, boleśnie uświadamia własną znikomość. Ale moment ten może też być intensywną chwilą szczęścia: „A zatem, ściśle mówiąc, trwanie w powieści Stendhala nie istnieje. Natomiast w tych kilku opisanych przez niego krótkich momentach daje on nam jako zadośćuczynienie objawienie *przestrzeni*, abyśmy, wraz z istotą zamkniętą w ciasnych ramach nietrwałych chwil, zaznali doskonałego szczęścia” (s. 218).

Choć może być również, jak u rasynowskiego bohatera, nierównie bardziej dojmującą trwogą:

„Świadomość siebie, osiagająca tutaj nie szczyty jasności, lecz maksimum zażyłości w obcowaniu z samym sobą, postrzega ostatecznie podwójne osamotnienie: *ja* jest opuszczone zarazem przez siebie i przez innych” (s. 122).

Bo czym większe szczęście, czym bardziej intensywne odczuwanie, tym mroczniejsza zapada kurtyna, gdy kończy się spektakl chwili. „Wewnętrzny dystans”, „punkt wyjścia” i „miara chwili” — oto Pouletowska typologia czasu ludzkiego. Podział ten zbiega się z etapami rozwoju metaforyki koła: gnostycką definicję Boga — Bóg jest sferą, która środek ma wszędzie, obwód zaś nigdzie — czas, wiodąc przez przygodę z człowiekiem — środkiem okręgu, degradowuje do przeraźliwie błahego obrazu mydlanych baniek, których tęczowe rozbłyski są intensywną chwilą szczęścia. Bo nie czas jest nam dany, a chwila.

3. „Trwanie nie jest, jak sądzi Bergson, natychmiastową daną świadomości. Nie czas jest nam dany, ale chwila. Naszym zadaniem jest uczynić z tej chwili czas (s. 308). Niezależnie od charakteru centrum, który wynika z różnych życiowych doświadczeń, wspierającego się już to na trwałości esencji, już to na natychmiastowości egzystencji, bądź też zadowolającego się nawet jednorazowym rozbłyskiem momentu, jedna cecha jest tu wspólna: pierwotność chwili. Fakt ten jest oczywisty dla wieku dwudziestego, wieku fenomenologii i egzystencjalizmu:

„Dla współczesnego człowieka nie może być przejścia od trwania abstrakcyjnego, przedmiotowego i uprzedniego do aktualności konkretnej, podmiotowej, doświadczalnej i następczej. Żyć — to móc najpierw uchwycić to, co aktualne” (s. 307).

Natychmiastowe poczucie istnienia osiąga człowiek współczesny w działaniu: w każdorazowej akcji — doświadczeniu świadomości, wrażeń, stwarzaniu — wie, że istnieje. Ale przecież — pokazuje to Poulet — jedynie w średniowieczu „poczucie obecnej egzystencji nie poprzedzało poczucia własnego trwania” (s. 25). Dlatego, igrając nieco pojęciami, można powiedzieć, że średniowiecze było pozbawione czasu: „świat był światem rzeczy trwających” (s. 25), światem obecności. Średniowiecze nie znało bowiem czasu ludzkiego, Boski czas zaś to jedynie uobecnianie, wędrówka materii ku Bogu, stopniowanie trwałości. Każda Boska chwila jest wiecznością; dopiero przedział między chwilą a trwaniem tworzy czas ludzki. Człowiekowi, w przeciwieństwie do Boga, dana jest bezpośrednio tylko chwila, cały jego wysiłek zaś zmierza do unicestwienia tego przedziału; opierając się na ulotnym momencie, musi odbudować czas. Nigdy trwanie nie jest bezpośrednio dostępne: *Rozważania o czasie ludzkim* zdają sprawę z wielorakich prób osiągnięcia go, prób, które łączy pierwotność chwili:

„Ta więc jest ponawianym rozpoznaniem pierwszeństwa chwili obecnej. Gdy tylko ta zasada zaczyna się zacierać, gdy tylko ustępuje miejsca jakiejś fałszywej trwałości lub ciągłości, autentyczność doświadczenia zostaje zagrożona. Jedynie odnajdując się w nowej chwili człowiek odnajduje to, co powinno stanowić bazę czasu, czyli chwilę” (s. 292).

Właściwym centrum ludzkiego doświadczenia jest tedy chwila. Chwila mrocznej jasności, jak u Racine'a, gdy bohater osiąga samoświadomość; kartezyjska chwila redukcji świata do czystego źródła podmiotowości; chwila Mallarmégo, która, szczelnie wypełniona trwaniem, wyrzuca świadomość za burtę; intensywna chwila szczęścia, jak u Stendhala. Samotny izolowany moment jest wszakże środkiem bez strefy: dlatego z terażniejszej chwili należy uczynić czas, moment przemienić w trwanie. To wydaje się najważniejsze w analizach Pouleta: nie ma nic bardziej niewłaściwego niż życie czasem terażniejszym, nic nie jest bardziej próżne niż mydlana bańka. Toteż z satysfakcją pisze o próbach Gide'a, Claudela czy Valéry'ego:

„Tak oto, przeskakując wiek dziewiętnasty, wiek dwudziesty wiąże się — może niezamierzenie — ze stuleciem natychmiastowości życia zmysłowego, nie zapisanej tablicy i genezy bytu psychicznego, jakim był wiek osiemnasty. Wiaże się również ściśle z wiekiem siedemnastym, a więc z epoką, która najwyraźniej dostrzegła twórczą rolę, jaką Bóg odgrywa w każdej chwili człowieka. Tak ustala się jakby logiczna więź między epokami: od «kontynuacji tworzenia» do «kontynuacji wrażeń», a stąd do epoki «kontynuacji aktów świadomości», która jest naszą” (s. 292).

Czas ludzki — mimowolnie notuje na marginesach — jest bańką mydlaną, która chce się stać sferą.

„Tworzenie ludzkie jest *zbyt ludzkie*” (s. 69).

4. Możemy teraz w pełni zrozumieć, jaką rolę w tak zarysowanym planie pełni lektura: jest *przykładowym działaniem* przemiany centralnego punktu spotkania w sferę.

„Najwznioślejszy przykład tego przekształcenia znaleźć możemy w dziele sztuki. Dzieło sztuki nie jest bowiem przedstawieniem zwykłego zbioru atomów czasu, gdzie wewnątrz każdego mieszka oderwana świadomość, przerażająco niezdeterminowana i jakby spłoszona brakiem związków i oparcia. Dzieło sztuki nie jest także strukturą ściśle obiektywną, gdzie trwanie byłoby tylko zwykłą kombinacją *czasów* zszytych razem i tworzących osnowę, którą należałoby postrzegać i podziwiać z zewnątrz. Czas dzieła sztuki jest samym ruchem, dzięki któremu dzieło to przechodzi z bezkształtnego i chwilowego stanu w stan trwały i sformalizowany. Jest to więc ruch *genetyczny*, głęboko subiektywny i przeżyty od wewnątrz” (s. 307).

Poprzez lekturę odbudowuje się czas. Centralny punkt spotkania staje się sferą: martwe linijki tekstu zostają ożywione, stają się ekspansywnym ruchem na zewnątrz. Ale równocześnie jest to ruch

subiektywny: czytelnik dokonał bowiem *przekładu* pozornej obiektywności tekstu na swój język, swój czas uczynił wspólnym czasem. Nie wolno dlatego rozumieć słowa „subiektywny” w kontekście ujemnie wartościującym:

„Historia ludzkości nie jest linearna, jest to historia punktu, który staje się sferą” (s. 440).

Tadeusz Komendant

Zagrożona tożsamość krytyki i metakrytyki

Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej. Redaktor naukowy: Aleksander Kumor. Wrocław 1978 Ossolineum, ss. 247. IS PAN, Zakład Historii i Teorii Filmu i Telewizji.

Rozpoczyna się lekturę tego tomu z napięciem równym temu, jakie kiedyś, w szczęśliwych czasach dzieciństwa, towarzyszyło czytaniu reportaży lub powieści podróżniczych. Już pierwsze zdanie „Wstępu” wprowadza nas bowiem w stan ekscytacji tak dobrze pamiętany. „Kolejny tom Studiów z Teorii Filmu i Telewizji (...) podobnie jak poprzednie, penetruje obszary ważne dla współczesnej kultury artystycznej, a równocześnie niedostatecznie na naszym gruncie przebadane” (s. 7). Święta prawda! Dziedziny krytyki to tereny dziewicze, przeważnie białe plamy na mapach sporządzanych przez pracowników wiedzy o kulturze. Od razu też czujemy życzliwość dla odważnych podróżników i konkwistadorów, którzy wyruszą na dalekie wyprawy — jak się potem okaże, przy czytaniu wielu fragmentów, życzliwe nastawienie czytelnika jest koniecznym warunkiem kontynuowania wędrówki po tajemniczych krainach krytyki artystycznej. Bo lektura następnych stron i części *Szkiców...* rozwija się inaczej niż mile wspomniane godziny spędzone nad Vernem i relacjami podróżników: wstęp zapowiadający, co nas czeka, pochłoniemy jednym tchem, pierwsze rozprawy czytamy z uwagą — mimo że co chwila zapadamy się w przepastnych cytatach, przypisach, dygresjach, przypomnieniach i prorocत्वach — potem idzie nam coraz ciężiej, aż wreszcie toniemy bez ratunku pogrążeni w blisko 50-stronicowych rozważaniach (oczywiście: teoretycznych, erudycyjnych, scjencyficznych) o problemie istnienia recenzji z telewizyjnego widowiska teatralnego i o różnicy między tekstem przeczytanym a usłyszanym w radiu.

Trudności w próbach kontaktu z omawianym dziełem zaczynają