

Stanisław Dąbrowski

Między ergocentryzmem a poietocentryzmem : z psychologistycznej personologii literaturoznawczej Lascellesa Abercrombiego (1925)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 103-109

1981

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.

Roztrząsania i rozbiory

Między ergocentryzmem a poietocentryzmem. Z psychologizycznej personologii literaturoznawczej Lascellesa Abercrombiego (1925)*

Abercrombie — z pozoru: podobnie jak Wacław Borowy — „skalę dla poezji” rozpina szeroko. Ale przy tym podobieństwie z Borowym jest przecież i pewna znamienna różnica, bo jeśli Borowy jest ją gotów rozpiąć od wyżyn aż w nizinę i rozpatrywać dzieła i indywidualności poetów pomniejszych, to Abercrombie samą skalę rozpina dla „stopni wielkości” poezji. Interesuje się więc nie tyle rozpiętością tego, co poetyckie, ile rozpiętością tego, co w poezji wielkie. Nie tylko przykłada Fidiaszowe miary, do których — w jego przekonaniu — nie dorastają ni Shelley, ni Goethe, ale poszukuje czynnika sprawczego wielkości i sam ten czynnik usiłuje poddać miarom. Ten czynnik to „przeżycie”. Czytamy: „poezja jest zawsze pewną harmonią przeżycia, wielkość jej będzie zależała tak od zasięgu, jak od różnorodności tego przeżycia oraz od kompletności i intensywności jego harmonii” (449). Ponieważ w cytacie tym sędza się kwintesencja wywodów Abercrombiego i pozostaniemy na długo w polu problemowym przez cytat ten wyznaczonym, przeciwstawmy temu cytatowi to, co Ingarden w 1937 r. mówił o wpływie psychologizmu na badania nad literaturą. Psychologizm „stwarza złudne pozory, że ogólne potraktowanie dzieła literackiego jako pewnego zespołu przeżyć świadomych jest poprawne, a tym samym zacierą różnicę między przeżyciami odnoszącymi się do dzieła a nim samym”; „zagadnienia wartości artystycznej dzieła (...) sprowadza się (...) do psychologicznego zagad-

* L. Abercrombie: *Czym jest wielka poezja?* (1925 r.). Tłum. P. Mroczkowski. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. S. Skwarczyńska. T. II, cz. I. Kraków 1974, s. 447—470. Liczba w nawiasie odsyła do tej pracy.

nienia jakości i bogactwa przeżyć". Ingarden podkreśla, że „jeżeliby (...) dzieło literackie naprawdę nie było niczym innym, jak pewnym zespołem przeżyć autora czy czytelnika, wówczas (...) poznawanie dzieła (...) byłoby poznawaniem cudzych stanów i przeżyć psychicznych, a mianowicie autora” i „ulegałyby wówczas upodmiotowieniu różne estetyczne wartości”¹. Te uwagi, które niewątpliwie godzą w niektóre właściwe Abercrombiemu sposoby ujmowania spraw poezji, trzeba jednak zrównoważyć przypomnieniem, że tenże Ingarden w pracy znacznie późniejszej, bo z 1969 r., bynajmniej nie przeczy doniosłej roli przeżycia w samym procesie twórczym, a także — w procesie odbiorczym — roli współprzeżycia, dzięki któremu „między obserwatorem a artystą (...) dochodzi (...) do pewnego rodzaju duchowego obcowania, jakkolwiek mistrz jest nieobecny”². Dla Ingardena — tak jak dla Abercrombiego — dzieło buduje się „na” przeżyciu, które „jako takie jest nieprzekazywalne” i dlatego wymaga biegłego technicznie wyrazu pośredniego, symbolizacyjnego, którego odczytanie wzbudzi w odbiorcy „przeżycie wyobraźniowe dokładnie (! — S. D.) odpowiadające pierwotnemu przeżyciu w duchu poety” (467): nastąpi „duchowe obcowanie”.

Celowo buduję dla Abercrombiego tło z wypowiedzi Ingardena pochodzących z różnych czasów i bardzo się różniących nie tylko stylem „językowym”, ale także stylem myślenia o problematyce sztuki (choć sam Ingarden stara się *ex post* ujednoczyć sensy różnych swych wypowiedzi³), by przy sposobności zaznaczyć, że swego rodzaju ergocentryczny „formalizm” (czy „technicyzm”) i „obiektywizm” wczesnych prac Ingardena uległ stopniowemu, egzystencjalizującemu złagodzeniu, pozwalającemu już rozpatrywać zagadnienia sztuki sytuacyjnie: jako wynikłe albo z sytuacji bezpośredniego spotkania podmiotu (artysta resp. odbiorca) z przedmiotem (dzieło sztuki), albo nawet z sytuacji upośrednionego („poprzez” dzieło sztuki) spotkania międzypodmiotowego, „obcowania duchowego”. Zmianę tę wywołało przesunięcie się zainteresowań Ingardena od zagadnień czysto ontologicznych (stąd obiektywizm, ekspozowanie problematyki ontologii *przedmiotu*) do zagadnień estetycznych, mimo że już ontologia Ingardenowska — dzięki rozwijaniu problematyki przedmiotu intencjonalnego — uwzględniała wielorako konstytutywność momentów podmiotowych i przez to jakby

¹ R. Ingarden: *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze* (1937). W: *Studia z estetyki*. T. III. Warszawa 1970, s. 47—48.

² R. Ingarden: *O estetyce fenomenologicznej. Próba określenia dziedziny badania* (1969). W: *Studia z estetyki*. T. III, s. 26—41. — Jest to jakby nawrót do Diltheya, dla którego „przeżycie objawia się w wyrazie (...). Wyraz stanowi dla tego, który go wtórnie przeżywa, przedmiot rozumienia (...) dzięki pewnym jednakowym kształtom w formie przeżycia i pewnej wspólności w treści przeżycia” (Z. Łempicki: *Wilhelm Dilthey*. W: *Studia z teorii literatury*. Warszawa 1966, s. 432).

³ Ingarden: *O estetyce fenomenologicznej...*, s. 23—24.

przygotowywała ich (z kolei) eksponowanie. Ale pora już na trwały powrót do Abercrombiego.

Czemu Milton góruje nad Goethem? Bo u Milтона dokonana się personalizacja harmonii poetyckich (harmonia skupiła się i wyraziła w pełnoosobowej postaci), a u Goethego w *Fauście* harmonia — z razu będąca harmonią postaci, później harmonią idei — „w końcu rozpierzchnęła się w zwykłe zestawienie różności elementów”. Jest to nie tylko niższa ocena Goethego niż Milтона, ale też niższa ocena *Fausta* części II niż części I, a więc (w odniesieniu do *Fausta*) ocena odwrotna w zestawieniu z tą, której z perspektywy psychologii głębi dokonał Jung⁴. Dla Abercrombiego przeżycie związane z wielką poezją „jest w pełni reprezentacyjne i sprawiedliwe dla całej rzeczywistości życia” (449), dla Junga (ceniona przezeń najwyżej) „twórczość wizyjna” przekracza „los ludzki w ogóle, powszechnej świadomości znany lub dostępny w odczuciu” i wkracza w „głębiny przedludzkie” zbiorowej nieświadomości⁵, czyli tam, gdzie Abercrombie wstępu penetracyjnego zabrania, bo mówi, że wielkie postacie „mają być dla nas „zrozumiałe” tak, „byśmy mogli bez trudu wejść w ich myśli, nastroje, postępowanie i odczuć je jak własne” (450), wyposażone w tę samą, co i my, „świadomość (...) myśli i nastrojów; nie zaś tych tajemnie ścierających się sił, które czynią nasze umysły tym, czym one są, i nie tej tajemnicy, z której się owe myśli i nastroje wynurzają” (451). Abercrombie odcina się tu stanowczo i wyraźnie od psychoanalizy, o której zresztą wspomina, zwać ją „analizą”. Mówi mianowicie, że „tajemnica” genezy naszej świadomości jest przedmiotem psychologii, której metodą jest „analiza”, „zaś metodą poezji nie jest analiza, tylko pokazywanie”, wyjawianie (451—452).

Ale ma Jung swoje odróżnienie dwu poziomów (i typów) twórczości (twórczość psychologiczna i twórczość wizyjna), ma też i Abercrombie swoje odróżnienie dwu poziomów (i typów) literackiej personologii: odróżnia postać literacką od osobowości. Stosunek owych poziomów u Junga był rozłączny (więc dychotomiczny), u Abercrombiego jest hierarchiczny, a nawet stanowi tylko fragment większej stopniowalności (dosyć podobną do Ingardenowskiego ontologicznego schematu „fundowania” się jednych momentów ontycznych na innych): przedstawiona „seria myśli, uczuć, działań” stanowi „masę charakterystyczną”, z której „może się wynurzyć” postać „wyglądająca na samodzielną (...) jak gdybyśmy mieli przed sobą kogoś faktycznie żyjącego” (451—452). Powiedziałem o podobieństwie, gdyż wygląda to na wartą uwagi paralełę do Ingardenowskiego porządku nadbudowującego „wylaniania się”: stanów rzeczy z sensów zdań, a przedmiotów przedstawionych (w ich quasi-realności) z uwikłania w stany rzeczy. W ujęciu Abercrombiego „po-

⁴ C. G. Jung: *Psychologia i twórczość*. Tłum. K. Krzemień-Ojak. W: *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, s. 555—556.

⁵ Jung: *op. cit.*, s. 556—564.

stać" byłyby to człowiek zredukowany do swoich czynów, „osoba” zaś wynikałaby z ontycznego faktu, że „człowiek to coś więcej niż jego czyny”. Za czynami „stoi” umożliwiająca je „energia duchowa”, i dlatego „czuje się osobowość wewnątrz, poza postacią, jako czynnik, który ją wyznacza”: „dusza osobowości prześwieca przez szatę postaci” i charakteryzujących tę postać działań. Przez ciągi zachowań uzyskujemy dostęp do postaci, a przez symboliczne zachowania postaci uzyskujemy „wgląd w głębie osobowości” (454). Abercrombie odciął się od psychoanalizy, ale nie od irracjonalizmu, który go zbliża jednak do Junga. Dla nich obu: to, co najwyższe (dla Junga twórczość wizyjna, dla Abercrombiego manifestowanie się osobowości), jest irracjonalne. „Osobowość to już nie coś, co da się wytłumaczyć” (454). Wymiar naturalności, swojskości, „rozumiałości”, bliskości czy wręcz podobieństwa (współpodobieństwa) z czytelnikiem — to wymiar „postaci”. Osobowość manifestuje się jako zaskakująca, energiczna, despotyczna, niewytłumaczalna (a nawet absurdalna), tajemnicza sugestywność. W skłaniający do smutnego uśmiechu sposób — nieuniknione okazuje się przekonujące: postać jest „rozumiała”, osobowość — „przekonująca” (453—454). Tu już się nie da powiedzieć ani „nie przekonałeś mnie, ale rozumiem”, ani „rozumiałem, gdyż przekonałeś mnie”; bo tu już nie ma nic do rozumienia. Co się „wyjawia”, „objawia”, „prześwieca”, to „urąga wyjaśnieniu” i oczywistości: „przekonywa tym skuteczniej, im bardziej wymyka się racjonalnemu wytłumaczeniu” (453—454). Stąd: osobowość „objawia najbardziej wewnętrzne poruszenie swojej istoty naszemu zachwyconemu i pewnemu jasnowidzeniu” (460). Osobę można tylko „pokazać”. Ale też „metodą poezji jest pokazywanie”. Poezja nie tłumaczy, nie analizuje, nie genetyzuje. Jest fenomenologią zjawisk podmiotowych (ich eksplikacją jest psychologia) kulminujących w osobowości, która jest tej „fenomenologii” najwyższym przedmiotem. Przy tym zachodzi (jak dotąd) zupełna jednorodność przedmiotu i metody.

Ale poezja jest nie tylko „fenomenologią” (słowo to u Abercrombiego nie pada), lecz także słowną (i ponad słowną) technologią, a literackie postacie i osobowości „są w tym samym stopniu sprawą ekspresji zamierzenia poetyckiego, co frazeologia czy rytm” (451). Osobowość literacką czytelnik odnajduje „w technice poety” (455) i tylko za jej pośrednictwem. Ma przed sobą „osobowość i zarazem twór techniki poetyckiej — symboliczną ekspresję poetyckiego poczucia sensu rzeczy” (459). Chociaż ścisłych analiz językowych nie ma, to jednak świadomość potrzeby rozważania poematu od poziomu językowego podkreślana jest wielokrotnie. U postaci literackich „każdy moment ich języka i sposobu mówienia ma silny ładunek znaczeń” (451). Dante kondensację przeżycia opanowuje kunsztem, którego „potrafi użyć z cudowną precyzją wszelkiej mocy zawartej w języku przy równoczesnej złożoności efektu” (462). Ale raz jeszcze powtórzmy: Abercrombie rozważa poemat od po-

ziomu języka (i znów znacznie tym przypomina Ingardena). Czytamy: „Czyż więc nie wydawałoby się rzeczą naturalną prowadzić (...) opis (= a) poetyckiego osiągnięcia (= b) Dantego (...) od organizowania języka (= c) i obrazowania w postaci, wydarzenia, wizje (= d) przejść do organizowania tychże w Piekło, Czyściec, Niebo, i tą drogą do (= e) boskiej⁶ metody wymierzania nieprzerwanej sprawiedliwości; stamtąd zaś do (= f) jeszcze bardziej zwartej jedności, doświadczenia na żywo, przeżycia bezpośredniego całego układu losu człowieka jako czegoś osobiście widzianego i znanego, a stamtąd na (= g) sam wierzchołek piramidy, do intensywnej osobowości samego Dantego, człowieka, którego stać było na to przeżycie?” (464). Odnosny porządek opisu Ingardenowskiego (zestawianie nie jest utożsamianiem!) to przechodzić od warstwy brzmień słownych (= a), od znaczeń słów i sensów zdań (= b), od przedstawionych przedmiotów i stanów rzeczy (= c) do organizujących się z nich sensownych całości świata przedstawionego (= d), i tą drogą dojść do problemu prawdziwości w literaturze (= e), do jedności jakości metafizycznej (= f), którą dzieło pozwala kontemplerować; a stamtąd (późny Ingarden już by się na to zgodził) na sam wierzchołek „duchowego obcowania” czytelnika z osobowością twórcy (= g).

Celowo paralelę tę rozwinąłem tak szczegółowo, aby unaocznic, jak silnie techniczny aspekt głoszonego przez Abercrombiego postulatu „harmonii” (449) przypomina Ingardenowską koncepcję nawarstwiającego się (we wszechzwiązku elementów i momentów) „polifonizmu”. Dla Abercrombiego „poemat jako całość” to „kolejne warstwy tworzące piramidę najwyższej wielkości poetyckiej” (461). Dla Ingardena „wartość estetyczna” dzieła jako całości konstytuuje się *na* „polifonicznej harmonii jakości estetycznie wartościowych”, która „wypływa zarówno z kwalifikacji i z zawartości poszczególnych warstw, jak też ze ścisłego związku warstw między sobą”⁷. Sama praktyka takiej paraleli jest (*tu*) Ingardenowska z ducha, gdyż Ingarden bardzo cenił sobie wszelkie zbieżności cudzych ujęć z własnymi i często takie odpowiedniości uwydatniał, i to nie tylko w drodze prostych stwierdzeń opisowych, lecz także w drodze złożonych analiz interpretujących (tak czytał np. Arystotelesa, Lessinga, Herdera).

Nazwę tę odnanaloną u Abercrombiego odmianę „polifonizujacej” koncepcji — holizmem krytycznoliterackim (dla krytyka istnieje „poemat jako całość”), który jest obrócony przeciw Croceańskiemu, kapryśnemu „antologizowaniu”, wyławiającemu z poematu „poetyczne epizody”. Wtedy poemat rozpada się na serię zautonomizowanych i zatomizowanych „momentów” piękności i przestaje płynąć —

⁶ Aluzja do tytułu „Boska Komedia”.

⁷ R. Ingarden: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960, s. 453.

strumień piękności. Przez taki zabieg (oświeceniowy z ducha, bo tak „klasyczny” z przekonań Wolter czytał „barbarzyńskie” dramaty Szekspira⁸) „piramida musi być okaleczona (...) nie ma ciągłości i akumulacji efektu poetyckiego w serii momentów”, a przecież poemat „ma pewną strukturę: ale jest to struktura, która istnieje wyłącznie przez te momenty” (485). Przeciw croceanizującym krytykom mówi Abercrombie, że „Dante używa momentów, mając na oku budowę całego zamysłu” (485); że nawet zdaniem samego Dantego „poemat jest sobą przez cały zamysł, że stanowi go łączny, całościowy wynik organizowania wszystkich szczegółów, przy czym szczególnie istnieje nie po co innego, jak po to, by dać z innymi (szczegółami — S.D.) łączny wynik” (466). Jest ten antysegmentacjonizm holizmem, który ma aspekt zarówno strukturalistyczny, jak i funkcjonalistyczny. A jednak nie ergocentryzm i strukturalistyczno-funkcjonalistyczny analityzm jest stacją docelową Abercrombiego. Jak technicyzm i biegłość formalna są na usługach wizji, tak ergologia pozostaje na usługach personologii; i przejawia się to szczególnie silnie w porządku wykładu. Bo nie dość na tym, że charakterystyka kulminuje w „wyłonieniu się” postaci, postać — w „przeświecaniu” przez nią osobowości. Literacka kreacja kulminuje w autokreacji. Poezja osiąga *wyżyny*, symbolizując postać (to ma rozstrzygnąć o „zasięgu przeżycia” poetyckiego: tym szerszym, im postać jest „zrozumialsza”) i piętnując ją rysem osobowościowym (to ma rozstrzygnąć o „intensywności przeżycia”, zależnej od stopnia irracjonalnego napięcia między czynnikami „zharmonizowanymi”). Ale *zenit* osiąga „poezja, w której wielkość zasadza się na symbolicznej osobowości samego poety” (459). To spełnia się u Lucrecjusza, Dantego, Withmana; oni „stwarzają w swoich dziełach upostaciowanie osobistych żywotów równie niechybnie, jak Szekspir tworzy Hamleta lub Milton Szatana, i czynią to w dokładnie ten sam sposób, nie przez oddanie życia w sensie realistycznym, ale przez koncentrację i intensyfikację” (460). Taki autoekspresyjny poeta każdy temat wzięty z zewnętrznego świata uczyni sposobem rozważania i przeżywania siebie. Wznosi zaiste — posąg człowieka na posąg świata, uniwersalizując i hipertrofizując własną podmiotowość, która wtedy — zdaniem Abercrombiego — „wykracza poza poemat” jako „symboliczna osobowość” (470)⁹. I tu chciałoby się — wbrew autorowi (acz — skądinąd — nadal w zgodzie z nim) — zaoponować, że nie jest to rozumienie konieczne. Przedłużając własne analogie Abercrombiego (który jest przekonany, że w strefie pozaracjonalnej analogia jest jedynym sposobem

⁸ R. Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750—1950*. T. I: *The Later Eigtheenth Century*. New Haven 1955, s. 33—38.

⁹ Tę charakterystykę należałoby zestawić z Gundolfowskim podziałem poetów na atraktywnych (przemieniających świat w swoje „ja”) i ekspansywnych (wylewających swe wnętrza na świat) (zob. F. Gundolf: *Goethe /1922/*. Tłum. O. Dobijanka. W: *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, s. 116—148).

rozjaśnienia treści komunikowanej; 456), można by powiedzieć, że — jak „dusza osobowości prześwieca przez szatę postaci” i „wewnątrz” niej, do niej niesprowadzalna (454) — tak owa „symboliczna osobowość” własna poety (która również podlega określeniu: „osobowość i zarazem twór techniki poetyckiej”; 459) prześwieca przez „szatę” poematu, poza jego wnętrzem — ani w wymiarze kulturowej tradycji, ani w wymiarze jednostkowego odbioru — nie istniejąca. Godząc się na „rozdzielenie między poezją a poematami” (471), obstajemy przy rozróżnianiu poety i poematu i nie godzimy się na zdanie: „poezja jest zawsze pewną harmonią przeżycia” (448), bo nie godzimy się na sprowadzenie „poetyckiego” do „psychicznego”. Zresztą tej niezgodzie sprzyja meritum wywodów Abercrombiego. Wszystko, co miało w nich być ilustracją harmonii przeżycia, mieści się albo na poziomie tematologicznym, albo na poziomie kompozycyjnym, przez co sama kategoria „przeżycia” ulega merytorycznej redukcji. Psychologizm Abercrombiego jest (w naszym rozumieniu) czymś zewnętrznym („terminologicznym”) w znacznie większym stopniu niż tegoż autora poetocentryzm, o którym także ma się chęć powiedzieć, że jest to raczej... personologiczny ergotropizm. To przecież z tego stanu rzeczy wynika Abercrombieańskie podporządkowanie waloru (więc i kryterium) estetycznego — walorowi (i kryterium) etycznemu. Etyzm tak pochłaniał sobą estetyzm (ponad nim się zarysowując), jak (w wizjach Dantejskich) „orzeł w szóstym niebie, zarysowany przez rozświetlone dusze sprawiedliwych” (463) albo „Biała Róża spleciona z błogosławionych” (464) pochłaniały to, co je tworzyło.

Między kreacją Ajschylosowego Prometeusza (457) a autokreacją Dantego (466—470) rozpinają się bieguny osobowych podstaw wobec nieuchronności przeznaczenia i wobec niezbywalnej w człowieku woli sprawiedliwości. Etyzm Abercrombiego jest egzystencjalny i dlatego — mimo wszystko — „wykracza poza poemat” (470). A wykraczanie to jest w rzeczywistości powrotem, gdyż wcześniej w poemat wkraczała zewnętrzność. Przecież (analogizując) powiedział Abercrombie o płótnach Turnera i Crome'a: „jest tam i artysta, i wzięta z ziemi scena”, acz „obserwacja nigdy nie wytłumaczy tworzenia” (450). Również to wszystko, co my tu staramy się mówić o Abercrombie, wspiera się na nieustannej, bacznej obserwacji, ale „jeżeli jest to tylko obserwacja, jest to po prostu nic” (450), chociaż Abercrombie uznaje, że nawet należące do procesu obserwacji *wiązanie* dostrzeżonych cech jest już zdecydowanie oparte na wyobraźni i zawiera pewien moment twórczy¹⁰.

Stanisław Dąbrowski

¹⁰ Podobnie pisze Ingarden, że odbiorczym postępowaniem twórczym jest to, by „naocznie sobie wyobrazić, jak będzie wyglądał” estetycznie doniosły *zestrój jakości*” (Ingarden: *O estetyce fenomenologicznej...*, s. 27).