

Od teorii do praktyki: teorie literatury a estetyka analityczna

1. Wstęp

W 1963 roku młody pracownik wydziału anglistyki Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, Frederick Crews, opublikował niepozorną książeczkę, która zrobiła furorę wśród studentów zakłopotanych tym, że to, czego uczono ich na zajęciach z literaturoznawstwa, znacznie odbiega od ich doświadczeń czytelniczych i intuicyjnych przekonań na temat literatury. Książeczka zatytułowana była *The Pooh Perplex*¹ (*Puchatek Skonsternowany*) i stanowiła zbiór krótkich, parodystycznych esejów analizujących uniwersum Kubusia Puchatka w świetle popularnych wówczas teorii literatury, takich jak marksizm, psychoanaliza, formalizm Nowej Krytyki czy krytyka chrześcijańska. Za pośrednictwem błyskotliwie napisanej satyry autor doszukiwał się w historii o Puchatku czy to tłumienia edypalnych fantazji przez Krzysia, czy to opisu życia klasy próżniaczkiej, która gromadzi kapitał, choć nie musi pracować, a jej członkowie śnią o imperialistycznym przedsięwzięciu wprowadzenia z dalekich krain tajemniczego hefalumpa, którego będzie można niewolniczo wyzyskiwać, na wzór europejskiej polityki kolonialnej. Crews piętnował to, o co do dziś oskarża się teorię literatury: upolitycznienie, analizę dzieł literackich przez pryzmat arbitralnie ustalonych, dowolnych ram teoretycznych, formułowanie nazbyt śmiałych interpretacji czy oddalenie się od faktycznej praktyki tworzenia i odbioru sztuki. Można więc rzec, że atakowanie teorii literatury, z czym chyba zawsze idzie w parze wieszczenie jej rychłego i nieuchronnego końca, jest niemal tak stare jak samo uprawianie teorii.

Pozornie niewiele się w świecie adwersarzy teorii zmieniło, od kiedy w 1996 roku fizyk Alan Sokal opublikował w prestiżowym piśmie „Social Text” artykuł *Transgresja granic: ku transformatywnej hermeneutyce kwantowej grawitacji*. Artykuł był parodią stylu pisania kojarzonego z tak zwaną francuską teorią, to jest dekonstrukcji, poststrukturalizmu i ich pochodnych, i dowodził, że teoria kwantowej grawitacji ma doniosłe znaczenie dla lewicowej polityki społecznej i ostatecznie potwierdza, że rzeczywistość to wyłącznie społeczno-językowy konstrukt. Po tej prowokacji Sokal napisał głośną książkę *Modne bzdury*², w której krytykował nadużycia pojęć z zakresu nauk ścisłych przez humanistów twierdzących na przykład, że wzór $E=mc^2$ jest seksistowski, ponieważ „przyznaje uprzywilejowany status prędkości światła kosztem innych prędkości, które są nam konieczne do życia”. Prowokacja Sokala wywołała burzę w świecie akademickim, a choć, jak Sokal

¹ F. Crews, *The Pooh Perplex*, Chicago 1963.

² A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, Warszawa 2004.

sam wielokrotnie podkreślał, nie odnosiła się ona do prac teoretyków literatury dotyczących ich własnego obszaru badań, ale krytykowała wyłącznie arbitralne używanie pojęć zapożyczonych z innych dziedzin nauki, to okryła niesławą śmietankę humanistyki kojarzoną z francuską teorią.

Podejrzliwy teoretyk powiedziałby zapewne, że doszukiwanie się prostego związku pomiędzy wojnami naukowymi prowadzonymi w latach 90. przez humanistów i reprezentantów nauk ścisłych a postępującym od tego czasu właściwie do dziś zniechęceniem wobec teorii to tylko narracja, którą przeciwnik teorii tworzy sobie *ex post*. W końcu teorię literatury krytykowano w podobny sposób już w latach 60. Czy taki związek istnieje, nie sposób stwierdzić. Jednak z całą pewnością od mniej więcej połowy lat 90. w owej krytyce pojawiają się, przynajmniej w literaturoznawstwie anglojęzycznym, istotne zmiany. Po raz pierwszy bowiem towarzyszą jej zupełnie nowe kierunki refleksji humanistycznej, które zdecydowanie odzęgają się od metod i zainteresowań tradycyjnie kojarzonych z teorią. Można wśród nich wymienić orędowników bliższej współpracy literaturoznawstwa i nauk kognitywnych, którzy eksplorują obszary dawno zapomniane przez teorię literatury głównego nurtu, takie jak poetyka, narratologia czy badanie recepcji/konstrukcji czytelniczej tekstu. Badacze, tacy jak Lisa Zunshine³, Patrick C. Hogan⁴ czy Peter Stockwell⁵ na nowo podejmują następujące kwestie: dlaczego w ogóle interesują nas fikcyjne opowieści? W jaki sposób nasze oczekiwania i doświadczenia pomagają nam rozumieć czytane utwory? Jak czytelnik konstruuje znaczenie? Czy istnieją międzykulturowe literackie uniwersalia?

Za najbardziej radykalnych przeciwników teorii literatury można chyba uznać literaturoznawczych darwinistów, którzy domagają się wręcz uznania psychologii ewolucyjnej za jedyne rzetelne narzędzie badań literackich. W ich pozytywistycznym ujęciu ludzkie zainteresowanie sztuką, w tym literaturą (ponieważ towarzyszy ludzkości od zawsze i jest ponadkulturowe) musi być zakorzenione biologicznie i spełniać funkcję adaptacyjną. Według darwinistów, których mistrz to niewątpliwie Joseph Carroll⁶, obcowanie ze sztuką poprawia ludzkie zdolności poznawcze, a dostarczając szczególnego typu wiedzy na temat świata, pozwala biologicznie rozumianemu człowiekowi lepiej się do niego dostosować. Ludzie czytają, by odnieść ewolucyjną korzyść, a rolę krytyka literackiego jest opisać mechanizmy utworu, które do tego prowadzą. Dla Carrolla grzech poststrukturalistycznej teorii literatury to zmarginalizowanie biologicznego kontekstu tworzenia i odbioru literatury przez ewolucyjnie ukształtowany mózg *homo sapiens*, zamiast którego proponuje się, rzekomo, językowy immanentyzm i poznawczy relatywizm. Ostatecznie więc, nieomalże cała teoria literatury, która nie daje się zredukować do zbioru zdań z zakresu psychologii ewolucyjnej, jest nienaukowa, a zatem bezużyteczna.

³ L. Zunshine, *Why Do We Read Fiction*, Albany 2005.

⁴ P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories*, Cambridge 2003.

⁵ P. Stockwell, *Cognitive Poetics*, London 2002.

⁶ J. Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia 1995.

Odkładając na bok rozmaite pytania i problemy metodologiczne, które wiążą się ze wspomnianymi wyżej nowymi kierunkami badań w literaturoznawstwie, warto zwrócić uwagę na to, że ich przedstawiciele korzystają z dwóch szerokich (oraz różnie przy tym rozumianych) kategorii, które jawią się jako ewidentnie sprzeczne z orientacją badawczą najpopularniejszych teorii literatury. Są to literatura jako sztuka oraz praktyka czytelnicza. Zarówno artystyczny wymiar literatury, jak i związane z nim zainteresowanie namacalnymi praktykami autora, czytelnika czy krytyka literackiego zostały przez teoretyka zastąpione pozornie pozbawionym wartościowania pojęciem tekstu, który odseparowany jest zarówno od jego autora, jak i kontekstu powstania, a który stanowi tylko tymczasowo stabilizującą się grę znaczących. Pojęcie tekstu, w opozycji do dzieła, które stanowi podwalinę post-strukturalnych teorii literatury, w założeniu badawczym zrywa z pojmowaniem literatury jako sztuki, a zatem odcina się także od badania praktyki czytelnika, krytyka czy autora, która sprawia, że dany tekst funkcjonuje w ramach społecznych konwencji i instytucji jako sztuka.

Stwierdzenie, że literatura to rodzaj sztuki, jest pozornie trywialne, jednak uporczywość krytyków teorii literatury wytykających jej odejście od realnych praktyk i konwencji rządzących interpretacją i ewaluacją literatury wskazuje na to, że chociaż cele badawcze poszczególnych teorii literatury mogą wychodzić daleko poza analizę estetyczną utworów (lub bywają ustalone zupełnie arbitralnie), to nie są one w stanie całkowicie jej porzucić. Literatura to pojęcie estetyczne, a zatem logicznie powiązane z wartościowaniem, oceną, specyficzną przyjemnością lektury. Dlatego też odrzucenie artystycznego aspektu literatury przez teorię tak często naraża ją na zarzut odejścia od adekwatnego opisu praktyki stosowania tego pojęcia. W dalszej części tekstu chciałbym zatem przyjrzeć się, jak refleksja nad literaturą może zostać wzbogacona, jeśli włączy się w jej zakres dorobek współczesnych teorii estetycznych mieszczących się w tradycji intelektualnej, która do niedawna wydawała się wyjątkowo odległa od literaturoznawstwa, a która często wyraźnie stawiana jest w opozycji do teorii literatury, a mianowicie filozofii analitycznej.

2. Estetyka a teoria

Biorąc pod uwagę filozoficzne źródła teorii literatury, możemy powiedzieć, że opozycja pomiędzy analityczną filozofią literatury a teoriami literatury to proste przedłużenie podziału na myśl anglosaską i kontynentalną, z których – jak przyjęło się uważać – ta pierwsza „ma niewiele wspólnego z humanistyką”⁷, jak ogłosił swego czasu Jacques Derrida, a ta druga to, jak napisał przed laty Rudolf Carnap, „metafizyczne pseudotezy”⁸ pozbawione sensu, bo niedające się w prosty sposób zweryfikować empirycznie. Rzecz jasna, podobne binarne opozycje słusznie wzbudzają nieufność. Aby więc nie sięgać daleko, z jednej strony Terry Eagleton, niekwestionowana gwiazda teorii literatury, opublikował w 2012 roku książkę, w której jak równy z równym dyskutuje z filozofami

⁷ J. Derrida, *Ethics, Institutions, and the Right to Philosophy*, Lanham 2002, s. 29.

⁸ R. Carnap, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, „Erkenntnis” 1931, No 2, 1931, p. 220–241 [tłum. własne].

analitycznymi sztuki, wracając do pytań esencjalnych w literaturoznawstwie⁹. Z drugiej strony agresywny pozytywizm logiczny Carnapa to już zamierzchłe czasy myśli anglosaskiej, która między innymi pod wpływem późnego Wittgensteina i filozofii pragmatycznej dawno otwarta się na nowe kierunki badań. Analogicznie przekonanie, że teorie literatury i estetyka to nurty sprzeczne, rywalizujące ze sobą, wcale nie jest oczywiste.

Refleksja nad relacją teorii i filozofii sztuki (literackiej) wymaga jednak pewnego rozjaśnienia. Próba zdefiniowania teorii literatury mogłaby się okazać karkołomna, ale sądzę, że poniższy opis, zaczerpnięty zresztą z prac filozofa analitycznego, jest niekontrowersyjny, a proponowane proste ujęcie historyczne, czy też może wittgensteinowskie podobieństwo rodzinne, w zupełności wystarcza na potrzeby tego artykułu. Jak pisze Peter Lamarque:

„Teoria literatury, jako niejednorodny zbiór »izmów«, rozkwitła od końca lat sześćdziesiątych do końca lat dziewięćdziesiątych. Typowa lista teorii zawiera: strukturalizm, feminizm, marksizm, teorię rezonansu czytelniczego, psychoanalizę, dekonstrukcję, poststrukturalizm, postmodernizm, nowy historyzm, i postkolonializm (...). Generalizacje w tej dziedzinie wymagają sporej ostrożności, ale nie będzie przesadą stwierdzenie, że cechą wspólną całej Teorii było odrzucenie koncepcji literatury jako sztuki”¹⁰.

Można dodać, że z biegiem czasu teorie literatury całkowicie odeszły od zagadnień esencjalnych typu: definicja literatury i literackości, teoria fikcji, teoria znaczenia, rola intencji autora, czytelnika w procesie interpretacji, a zwróciły się w stronę badań sztuki jako wytworu kultury, którego treść ideologiczna nie zawsze jest jawna i który wymaga użycia określonych ram teoretycznych, by owe treści ujawnić.

O ile więc dzisiejsza teoria literatury odwróciła się od pytań esencjalnych związanych z dziełami literackimi i skupiła na swoich rozumianych analizach tekstu, o tyle rolę filozofii sztuki jest właśnie zajęcie się kwestiami podstawowymi dla literaturoznawstwa. Estetyka¹¹, jak każda wyspecjalizowana gałąź filozofii, tak jak filozofia nauki, matematyki czy języka, ma za zadanie rozjaśnić założenia lub działania w obrębie danej dyscypliny, opisać jej cele, metody, problemy, główne pytania, jakie ona stawia. Teorie literatury zawsze spełniały po trochu tę funkcję, ale łączyła się ona często z radykalną odmianą praktyki interpretacji i oceny utworów, co sparodiował chociażby cytowany wcześniej Crews. Choć oczywiście generalizacje w tej dziedzinie wymagają sporej ostrożności, to można chyba powiedzieć, że teorie literatury w większości skłaniają się w stronę prymatu teorii nad praktyką. Chociaż utwory literackie, rzecz jasna, istnieją, zanim zastosuje się wobec nich dane narzędzia teoretyczne, to jednak właśnie dopiero zorientowana na tekst teoria stosowana przez aktywnego i krytycznego czytelnika sprawia, że światło dzienne mogą ujrzeć znaczenia dotychczas niedostępne dla czytelnika dzieła literackiego, który, jak sugerował Barthes, czerpie wyłącznie bierną przyjemność z kontemplowania sztuki

⁹ T. Eagleton, *The Event of Literature*, London 2012.

¹⁰ P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Oxford 2008, s. 9 [tłum. własne].

¹¹ W pracach analitycznych filozofów przyjęło się wymiennie stosować pojęcia „estetyka” i „filozofia sztuki”. Tak też są one stosowane w tym artykule.

i pozostaje niewolnikiem znaczenia określanego przez autorskie intencje i tradycję literacką¹².

Ten problematyczny stosunek teorii i praktyki stanowił zresztą sedno krytyki teorii, jaką od lat osiemdziesiątych formułowały nurty antyteoretyczne w literaturoznawstwie kojarzone z myślą neopragmatyczną. Autorzy tacy, jak Knapp, Michaels¹³ czy Rorty¹⁴ podkreślali, że teoria to zbiór zasad i strategii czytelniczych o charakterze normatywnym, które starają się z zewnątrz kontrolować i przekształcać praktykę czytania i interpretacji. Filozofowie analityczni literatury podzielają opinię wynikającą z tej krytyki, co widać chociażby w cytowanym wyżej fragmencie, w którym normatywny charakter teorii utożsamiany jest z ignorowaniem artystycznego wymiaru literatury. Chociaż więc zwracają uwagę na prymat pewnej praktyki i konwencji związanej z tworzeniem i odbiorem literatury, to w przeciwieństwie do neopragmatystów nie sprzeciwiają się systematycznemu badaniu jej podstaw, założeń, procedur i pojęć, które stosuje, przyjmując raczej charakter deskryptywny i wtórny wobec praktyki.

Rozdzielenie normatywnego i deskryptywnego nie jest oczywiście tak proste. O estetyce analitycznej można powiedzieć, że zawiera zarówno normatywne zasady, jak i treść czysto deskryptywną, co wynika ze sposobu pojmowania pojęcia analizy w tej tradycji filozoficznej¹⁵. Celem analizy jest opisanie struktury logicznej kryjącej się za codziennym używaniem pewnych pojęć. Analiza logiczna rozbija używane pojęcia na mniejsze elementy, tak aby określić warunki konieczne i wystarczające do ich zastosowania. Innymi słowy, stosowanie danego pojęcia oznacza przypisanie go do odpowiedniej kategorii. W słynnym przykładzie Bertranda Russella warunki konieczne i wystarczające do zastosowania pojęcia „kawaler” to bycie nieżonatym mężczyzną, więc żeby można było zakwalifikować daną osobę do owej kategorii, musi ona spełniać oba warunki. W podobny sposób przebiega praca filozofa analitycznego sztuki, który skupia się na opisanu struktury logicznej pojęć, jakich używa się w odniesieniu do sztuki. Do pojęć tych należy oczywiście sama jej definicja, a także cała terminologia i żargon używany do mówienia o sztuce, od dzieła sztuki począwszy, poprzez interpretację, intencje estetyczne, na właściwości, fikcji, smaku i ewaluacji skończywszy.

Nawet w tym krótkim wprowadzeniu można bez trudu wyobrazić sobie zarówno zakres badań estetyki analitycznej, jak i jej mocne oraz słabe strony. Estetyki analitycznej nie można nazwać metodologią badań sztuki w tym sensie, w jakim są nimi marksizm lub feminizm, ponieważ estetycy nie interesują się badaniem zawartości utworów literackich przez pryzmat uprzednio dowolnie wybranych teorii. Estetyki analitycznej nie można zrównywać także z antyteoretycznym estetyzmem, stanowiskiem, które głosi konieczność cieszenia się sztuką dla sztuki czy też zainteresowania się wyłącznie sztuką wysoką,

¹² R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187–195.

¹³ S. Knapp, W.B. Michaels, *Against Theory* [w:] *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, W.J.T. Mitchell (ed.), Chicago 1985, s. 11–31.

¹⁴ R. Rorty, *The pragmatist's progress* [w:] *Interpretation and Overinterpretation*, S. Collini (ed.), Cambridge 1992, s. 89–109.

¹⁵ Więcej na ten temat w kontekście filozofii sztuki [w:] Noel Carroll, *Philosophy of Art*, New York 2001.

belles-lettres. Program zakładający rozjaśnianie filozoficznych podstaw tworzenia i odbioru sztuki jest zdecydowanie skromniejszy od ambicji teorii wychodzących poza badanie „namacalnych” praktyk związanych z istnieniem sztuki.

Biorąc pod uwagę wymienione różnice, myślę, że estetyka analityczna nie może rywalizować z teorią literatury, ponieważ nie rości sobie pretensji do zastępowania jej w obszarach, którymi zajmuje się teoria; może ona jednak być przydatna przy opisanu podstaw praktyki okołoliterackiej, w wyjaśnianiu zasadniczych kwestii, których ignorowanie często zarzuca się teoretykom literatury. Nie da się bowiem zakwestionować, jak zauważyli niektórzy badacze, że podstawowe pojęcia dotyczące tworzenia i odbioru literatury, dyskusje poświęcone znaczeniu, interpretacji, intencji, często bywały mętne lub wręcz kończyły się zdecydowanie zbyt wcześnie¹⁶. Dokładnie w tych obszarach, porzuconych przez teoretyków dekady temu, dobrze odnajdują się filozofowie analityczni sztuki.

3. Instytucje, intencje, autorzy

Jedną z najwcześniejszych monografii poświęconych w całości filozoficznej refleksji nad literaturą w duchu analitycznym była praca Steina Haugoma Olsena *Structure of Literary Understanding*¹⁷. Rozprawa Olsena, w której czuć ducha tak zwanych instytucjonalnych teorii sztuki opracowanych wcześniej przez Arthura Danto i Georgea Dickie, podzielona jest na dwie części: pierwsza to krytyka wybranych stanowisk w filozofii literatury, druga to część pozytywna, w której Olsen zarysowuje cele i metody pracy krytyka literackiego. Poglądów Olsena wyrażonych w książce nie można uznać za reprezentatywne dla estetyki analitycznej jako takiej, w końcu, jak pisał inny z estetyków, David Macarthur, „nie da się zdefiniować filozofii analitycznej przez wskazanie konkretnych logicznych, metafizycznych czy naukowych założeń lub zainteresowań”¹⁸, które mogłyby ją spajać w jeden, zuniformizowany nurt. Jest to raczej kwestia „pewnego stylu pisania i argumentowania”¹⁹. Jednak zarówno argumenty, jakie Olsen wysuwa przeciwko niektórym teoriom, jak i nacisk, jaki kładzie on na prymat praktyki nad filozofią, a w tym wypadku sam styl filozofowania, są bez wątpienia typowe i dla anglosaskiej tradycji myślenia o sztuce.

Pośród stanowisk, które Olsen krytykuje, a które najmocniej oddziaływały na teorię literatury, można tu wspomnieć o teoriach semantycznych i strukturalnych, usiłujących zdefiniować dzieło literackie czy to jako twór o pewnym zagęszczeniu języka – o literackości decyduje tu bogactwo środków stylistycznych – czy to, jak w drugim wypadku, przez analogię do struktury zdania, w którym można wyróżnić jego minimalne jednostki znaczeniowe oraz gramatykę regulującą zasady ich stosowania. Teorię semantycznej gęstości języka, w myśl której o literackości decyduje Jakobsonowska funkcja poetycka, która

¹⁶ P.C. Hogan, *On Interpretation: Meaning and Inference in Law, Psychoanalysis, and Literature*, Athens 1996, s. 1–11.

¹⁷ S.H. Olsen, *The Structure of Literary Understanding*, Cambridge 1978.

¹⁸ David Macarthur, *Aesthetics (Analytic)* [w:] *A Companion to Philosophy in Australia and New Zealand*, eds. Graham Oppy & N. Trakakis, Melbourne: Monash University Press, 2010. <http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/A+Companion+to+Philosophy+in+Australia+and+New+Zealand/56/xhtml/chapter01.html> (21.10.2012) (tłum. własne).

¹⁹ Ibidem.

nakierowuje odbiorcę na sam język, a nie, jak w codziennej komunikacji, na pozazępkową rzeczywistość, Olsen uważa za niewystarczającą do zdefiniowania literackości²⁰. Wystarczy, jak sugeruje, wybrać dowolny fragment twórczości Hemingwaya, by zauważyć, że choć jej poziom artystyczny jest oceniany wysoko, to język, jakim się on posługuje, jest wyjątkowo ubogi, pozbawiony „jakiegokolwiek semantycznej gęstości, paradoksu, ironii, wieloznaczności, jakkolwiek chcielibyśmy to nazwać”²¹. A zatem o artystycznej wartości utworu literackiego nie może przesądzać sam język, ale ewidentnie czynniki pozazępkowe. Co więcej, wygłaszający sąd na temat tego, czy dana wypowiedź spełnia funkcję poetycką, to jest zawiera pewne zagęszczenie języka, musi brać pod uwagę kontekst wypowiedzi. To samo zdanie wypowiedziane w różnych kontekstach może być pełne wieloznaczności lub całkowicie jej pozbawione. Zagęszczenie języka występuje nie tylko w utworach literackich, lecz także powszechnie w codziennym użytkowaniu języka, trudno więc oczekiwać, jak sugeruje Olsen, by mogło ono być wystarczającym warunkiem decydującym o literackim statusie utworu.

Podobnie przebiega u Olsena krytyka teorii strukturalistycznych Todorova i wczesnego Barthes’a, które również uznane są za niewystarczające do zdefiniowania literatury. Posiłkowanie się językoznawstwem strukturalnym w badaniach literackich, analogicznie jak dzieje się to w badaniu języka, jest problematyczne dlatego, że, jak pisze Olsen, badacz języka może potwierdzać swoje hipotezy na temat znaczenia dzięki bliskości użytkowników języka i dostępności ich intencji. Podobna obserwacja utworu literackiego, która ujawniłaby minimalne jednostki znaczeniowe i listę zasad rządzących możliwymi ich kombinacjami, jest niemożliwa, ponieważ krytyk, w przeciwieństwie do językoznawcy badającego nieznaną język, nie wie z góry, jak może układać się struktura utworu. O ile językoznawca może rozbić zdanie na mniejsze elementy i poznać mechanizmy jego generacji, o tyle literaturoznawca nie może w podobny sposób rozłożyć na czynniki pierwsze utworu literackiego, ponieważ nie sposób rozpoznać jego stałych elementów składowych większych niż zdanie. Nie widzi więc Olsen niczego interesującego w słynnej analizie *Kotów* Baudelaira autorstwa Jakobsona i Levi-Straussa, którą podsumowuje, mówiąc: „w każdym tekście można zawsze znaleźć nieskończoną ilość struktur związanych z językiem i treścią”²². Pytanie o to, które z nich będą rzeczywiście istotne z estetycznego punktu widzenia, wymaga jednak wiedzy wychodzącej poza samą strukturę tekstu.

Olsen, a za nim większość estetyków analitycznych, krytykuje więc zawarte w teoriach formalistycznych, strukturalnych, a także poniekąd poststrukturalnych (wystarczy przypomnieć, że dla Barthes’a i jego następców „śmierć autora” była logicznym skutkiem tego, jak działa język) implicytne przekonanie o tym, że utwór literacki lub tworząca go struktura semantyczno-syntaktyczna to obiekty, które same z siebie posiadają pewne właściwości i moc sprawczą, a także niezależną od ludzkich działań ontologię, bez względu na to, czy będzie to wizja dzieła literackiego o strukturze kryształu Levi-Straussa, ikona

²⁰ Ibidem, s. 12–20.

²¹ Ibidem, s. 13.

²² Ibidem, s. 22.

słowna Wimsatta czy niekończąca się gra znaczących poststrukturalistów. Zatem według argumentów teoretyków literatury wywodzących się z pnia formalistyczno-strukturalnego przyjęcie danej teorii to efekt konieczności ontologicznej wynikającej z natury języka czy słowa pisanego. Dla estetyki analitycznej jest to jednak błąd reifikacji. Nieustanna konieczność odwoływania się do wiedzy pozatekstowej w praktyce krytyki literackiej wskazuje na to, że sama warstwa tekstualna, sam namacalny „przedmiot”, jakim jest dzieło literackie, nie może posiadać inherentnych cech ontologicznych.

Zamiast więc definicji dzieła literackiego jako przedmiotu o z góry ustalonych właściwościach Olsen postuluje uznanie utworu za wypowiedź, która artystycznego sensu może nabrać tylko wtedy, gdy umieści się ją w kontekście praktyk, konwencji i instytucji tworzących, jak powiedziałby Arthur Danto, świat sztuki. Utwór literacki może, co prawda, służyć dowolnym celom i autorowi, i odbiorcom, ale jeśli mielibyśmy wśród tych celów wyróżnić pełnienie funkcji estetycznej, czyli funkcji esencjalnej dla sztuki, to nie będzie ona możliwa poza instytucjami rządzącymi światem sztuki i literatury. Tak samo słynny pisuar Duchampa, w odróżnieniu od tysięcy pisuarów w publicznych toaletach, może stać się dziełem sztuki, kandydatem do bycia artystycznie cenionym, dopiero po umieszczeniu go w sieci namacalnych praktyk świata sztuki (w tym wypadku: ekspozycja w galerii, nadanie nazwy, celowe nawiązanie do innych dzieł historii sztuki), z kolei fragmenty powieści Hemingwaya będą jawić się w pewnych kontekstach jako pozbawione walorów artystycznych strzępy codziennych rozmów.

Artystyczny wymiar dzieła literackiego może więc istnieć tylko w kontekście pewnych społecznych instytucji. Jak pisze Peter Lamarque:

„samo istnienie i natura utworów literackich są zależne od »instytucji« w podobny sposób, w jaki figura szachowa lub jednostka monetarna zależy od odpowiedniej gry lub praktyki. Takie stanowisko pociąga za sobą kilka konsekwencji. Po pierwsze, nie byłoby utworów literackich bez instytucji; nie są one »naturalnymi przedmiotami«, zgrabnie przygotowanymi wypowiedziami, niezależnymi od konkretnych celów i działań. Są »przedmiotami instytucjonalnymi«. Zatem, po drugie, istnienie utworów literackich zależy od zbioru konwencji dotyczących ich tworzenia, oceny i uznania; innymi słowy, zależą od postawy, oczekiwań i reakcji autorów i czytelników. Trzeci wniosek wynika bezpośrednio z analogii szachowej i walutowej. Cechą szachów i walut jest, że mogą one być zmaterializowane w bardzo różnych formach (...) Opis instytucjonalny nie nakłada żadnych ograniczeń na formę, jaką mogą przybrać utwory literackie (...). Brać udział [w estetycznym uznaniu dzieła] oznacza znać i dostosowywać się do konwencji”²³.

W wąskim sensie funkcjonowania dzieła literackiego, którego celem jest wywołanie przyjemności estetycznej (zawieszam tu dywagacje nad wszelkimi potencjalnymi i realnymi celami, jakie przyświecają autorom, czytelnikom czy krytykom w tworzeniu, czytaniu i ocenie literatury), autor tworzy utwór, który staje się kandydatem do uznania jego artystycznej wartości przez świat sztuki: artystów, krytyków, świat akademicki, kompetentnych czytelników. Odbiorcy z kolei interpretują utwór i dokonują jego oceny (znów w wąskim sensie), biorąc pod uwagę jego spójność, oryginalność, relację do literackiej tradycji,

²³ P. Lamarque, op. cit., s. 61–62.

identyfikując jego główne tematy i sposób, w jaki treść utworu odnosi się do formy, doszukując się znaczenia poszczególnych elementów w kontekście całości utworu, ich wzajemnych relacji itd.

Oczywiście, odbiór sztuki nie jest wyłącznie kwestią drobiazgowej, chłodnej oceny danego utworu. Wspomniany wyżej zestaw założeń, z jakimi kompetentny odbiorca rozpoczyna ocenę utworu będącego kandydatem do artystycznego uznania, to również narzędzia umożliwiające odczuwanie tego, co świat sztuki uznaje za główny jej cel, czyli wzbudzanie przyjemności estetycznej. Dla filozofów analitycznych, takich jak Peter Lamarque przyjemność estetyczna, w wąskim sensie, jawi się jako nieredukowalna: nie jest tożsama ani z przyjemnością czysto zmysłową, ani z *quasi*-hedonistycznymi teoriami typu *jouissance* Barthes'a, ani z postawą estety zainteresowanego sztuką dla sztuki. Nieredukowalność przyjemności estetycznej oznacza, że ma ona źródła w spełnieniu wyżej wymienionych oczekiwań kompetentnego czytelnika, z którymi rozpoczyna on lekturę. Spełnienie tych oczekiwań, a zatem uznanie, że hipotetyczne intencje artystyczne autora zostały z powodzeniem zrealizowane w danym utworze, sprawia, że kandydata do uznania można nazwać przedstawicielem dobrej literatury; przyjęcie, że owe intencje nie zostały zrealizowane, równoznaczne jest ze sklasyfikowaniem kandydata jako złego utworu.

Chociaż filozofowie analityczni nie zawsze przywiązują do tego większą wagę, to zarówno koncepcje świata sztuki, instytucji, jak i konwencji rządzących interpretacją i jej oceną nie są w żadnym sensie uniwersalne, ale, rzecz jasna, stanowią wytwór współczesnej kultury zachodniej. W przeszłości granica między literaturą a innymi formami pisarstwa często była mocniej niż dziś rozmyta, a sposób prezentowania i odbioru sztuki, także literackiej, różnił się od cichej, indywidualnej kontemplacji tekstu, dzięki której możliwe jest odczuwanie przyjemności estetycznej, o jakiej pisze Lamarque. Historyczność i klasowość instytucji sztuki i praktyk z nią powiązanych były zresztą powodem, dla którego teoretycy literatury głosili potrzebę zerwania z estetycznym odbiorem literatury na rzecz ideologicznej analizy tekstu, za czym poszło odrzucenie istotności kontekstu powstania i intencji autorskiej przy określaniu znaczenia utworu. Konieczność tekstualizacji literatury i uśmiercenie autora okazały się jednak myśleniem życzeniowym, bo do dziś czytelnicy oceniają utwory literackie przez, między innymi, odniesienie ich do kontekstu ich stworzenia, przypisując im znaczenie intencjom artysty. Koncepcja tekstu zaprojektowanego przez artystę, służącego wzbudzeniu pewnych reakcji wśród planowanych odbiorców i powiązanie znaczenia tekstu literackiego z intencją autorską nie jest, jak chcieliby Foucault czy Barthes, wynalazkiem modernizmu i mieszczańskiego indywidualizmu celebrującego jednostkę i jej osiągnięcia; podobnego rozumienia tekstu literackiego można doszukać się bowiem już w czasach antycznych²⁴. Co więcej, postępujące na przestrzeni wieków zmiany w obrębie instytucji rządzących sztuką są efektem rozwoju samej sztuki. To nie przypadek, że teorie instytucjonalne rozwinęły się pod wpływem sztuki współczesnej i artystycznych prowokacji chociażby wspomnianego już Duchampa. Możemy założyć,

²⁴ P. Livingston, *Art and Intention*, Oxford 2001, s. 62–68.

że dalszy rozwój sztuki w przyszłości pociągnie za sobą pewne zmiany w instytucjach sztuki, ale są to spekulacje nieistotne dla filozofa analitycznego zainteresowanego namacalną działalnością ludzką.

Nacisk na instytucjonalny charakter dzieła literackiego, to jest na to, że zarówno samo jego istnienie, jak i znaczenie i wartość artystyczna zależne są od umiejscowienia go w sieci konwencjonalnych praktyk świata sztuki, prowadzi również do interesujących poglądów na temat artystycznej intencji i roli autora. O ile tradycja formalistyczno-strukturalna, a za nią i teorie wywodzące się z poststrukturalizmu skłaniały się ku stanowisku antyintencyjnemu, w myśl którego znaczenie interpretowanego tekstu nie jest powiązane z intencją autorską, a badacza interesuje sam namacalny tekst, o tyle tradycja analityczna podkreśla istotność autorskiej intencji, wskazując na niemożliwość zaistnienia znaczenia w języku, które byłoby zupełnie bezkontekstowe, a więc i niepowiązane z intencją. Opozycja między obiema tradycjami nie jest jednak tak ostra, jak mógłby sugerować chociażby słynny atak na autora, jaki przypuścił Roland Barthes. W swoim znanym eseju powiada on, że:

„tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, »teologiczny« sens (przeistnienie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”²⁵.

Zwolennik estetyki analitycznej mógłby wytknąć w tym fragmencie kilka kwestii. Po pierwsze, stanowisko tekstualne, w myśl którego sam język posiada sprawczą moc tworzenia znaczenia, jest nie do obrony, jeśli rozumieć je dosłownie. Cytowany wyżej fragment może być zaczerpnięty z wiersza, powieści, eseju, satyry, dowcipu i za każdym razem zmieni znaczenie. Bez pozatekstowej wiedzy na temat konwencji językowych, na temat tego, kim był autor, kiedy pisał, i jakie wyrażał poglądy w innych pracach, nie sposób danego ciągu znaków zrozumieć nawet na najbardziej rudymenarnym poziomie „dosłownego” znaczenia. Po drugie, Barthes sugeruje, że debata nad znaczeniem i interpretacją tekstu sprowadza się do prostej opozycji pomiędzy absolutnym intencjonalizmem („Autor-Bóg” całkowicie kontroluje i stabilizuje znaczenie) a nieskończoną i nieokreśloną grą cytatów, znaczących. Wykazanie fałszywości absolutnego intencjonalizmu dowodzi prawdziwości nieokreśloności znaczenia. Nie ma jednak żadnej logicznej konieczności między odrzuceniem pierwszego a przyjęciem drugiego; jest to fałszywy dylemat. Ponadto, jak zauważają Peter Lamarque i Paisley Livingston, radykalnie historycyistyczna teza o oświeceniowo-kapitalistycznych źródłach pojęcia autora, jaką głósili Barthes i Foucault, wydaje się trudna do obrony w świetle dostępnej wiedzy historycznej²⁶, a wizja Autora-Boga stanowiącego wyrocznie w kwestii znaczenia własnych utworów przypomina raczej karykaturalną słomianą kukłę²⁷ niż faktyczny opis procesu interpretacji i oceny sztuki.

²⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 250.

²⁶ P. Livingston, op. cit., s. 62–68.

²⁷ P. Lamarque, *Death of the Author: An Analytical Autopsy*, „British Journal of Aesthetics” 1990, vol. 3, No. 4, s. 331.

Tymczasem nacisk, jaki filozofowie analityczni literatury kładą na jej instytucjonalny charakter, konwencjonalne zasady, oczekiwania i przekonania, z jakimi kompetentny czytelnik rozpoczyna lekturę, kwestionują konieczność odwoływania się do intencji autorskiej uznawanej za wyrocznie, o której pisał chociażby Barthes. Mitem jest także jednolitość stanowiska intencyjnego. W artykule poświęconym rozmaitym jego odmianom Livingston omawia: intencjonalizm tekstualistyczny, warunkowy, fikcjonalistyczny, absolutny, umiarkowany, hipotetyczny itp.²⁸. Ostatni z wymienionych typów zakłada sformułowanie hipotez interpretacyjnych w oparciu o oczekiwania, jakie kompetentny odbiorca znający konwencje literackie mógłby żywić wobec danego utworu i następnie skonstruować zakładane znaczenie autorskie „z pozycji zamierzonych odbiorców”²⁹, a więc zupełnie pomijając głos rzeczywistego autora. Intencjonalizm umiarkowany czy też częściowy będzie z kolei głosił, że intencja przypisywana rzeczywistemu autorowi może odpowiadać za część semantycznych czy artystycznych właściwości utworu, w większości będą one jednak determinowane przez odniesienia do konwencjonalnych zasad interpretacji i oczekiwań kompetentnych odbiorców. Na marginesie można dodać, że skryptor, którego Roland Barthes kontrastuje z wszechwładnym autorem i który jest hipotezą, projekcją czytelnika powstałą w trakcie lektury, wydaje się w interesujący sposób współgrać z umiarkowanymi formami intencjonalizmu, jednak niestety opis Barthes’a okazuje się zbyt lakoniczny, by móc doszukać się w nim głębszych analogii ze stanowiskami estetyków.

Podsumowanie

Powyższy przegląd kilku zagadnień związanych z literacką estetyką analityczną, choć w zamierzeniu dotyka kilku istotnych kwestii zarówno dla teorii, jak i estetyki, daleki jest oczywiście od bycia kompletnym. W pracach analitycznych filozofów sztuki znaleźć można wiele innych tematów, które od jakiegoś czasu nie leżą w kręgu zainteresowań teorii literatury, a które zdecydowanie bliższe są codziennym i bardziej namacalnym formom obcowania ze sztuką. Należą do nich pytania o naturę fikcji, o rolę emocji w tworzeniu i odbiorze sztuki, o sztukę jako formę wiedzy, o jej etyczny wymiar itp.

Wydaje się jasne, że estetyka analityczna nie może zastąpić teorii literatury w, ujmując rzecz szeroko, badaniach kulturowych czy też studiach nad ideologicznym wymiarem literatury i tekstów kultury. Nie da się przy jej pomocy sformułować paradygmatu badania tekstów na wzór teorii postkolonialnych czy feministycznych. Z pewnością jednak może być ona pomocna w literaturoznawstwie, nie tylko jako filozofia w wąskim sensie, której rolą jest klaryfikacja pojęć i wyznaczanie ogólnych ram badawczych, ale jako narzędzie do badań nad tymi podstawowymi czy też „praktycznymi” obszarami badań literackich, które teoria literatury porzuciła, a o których ignorowanie teorii często się oskarża.

Tekst i dzieło literackie nie muszą wcale być pojęciami wykluczającymi się. O ile stanowisko tekstualne rozumie się właśnie jako normatywną postawę badawczą skupioną

²⁸ J. Levinson, *Intention and Interpretation in Literature* [w:] *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, New York 1996, s. 178 [tłum. własne].

²⁹ *Ibidem*, s. 178 [tłum. własne].

na studiach kulturowych i ideologicznych, a nie jako logiczny skutek niekontrolowanych mechanizmów rządzących językiem, o tyle dzieło literackie będzie pojęciem bardziej podstawowym i komplementarnym wobec tekstu, jako że praca teoretyka zawsze będzie zawierała jakiś, choćby minimalny zakres refleksji nad problemami autorstwa, hipotez na temat znaczenia czy wartościowania. Świadczy to również o tym, że odwołanie się do kategorii estetycznych nie jest bynajmniej krokiem wstecz we współczesnej humanistyce. Nie ma ono wiele wspólnego z elitarnym estetyzmem, który głosiłby konieczność obcowania wyłącznie ze „sztuką wysoką”, literaturą piękną, a jest jedynie narzędziem pomocnym dla rozumienia pojęć i praktyk związanych ze sztuką w ogóle. Narzędziem, należy dodać, dość elastycznym, o czym świadczy jego podążanie za zmianami ekspresji artystycznej, czyli przyznanie prymatu ludzkiej aktywności nad refleksją filozoficzną. Zamiast więc zupełnie odżegnywać się i potępiać teorie literatury, jak robią to chociażby literaturoznawczy darwińści, należałoby raczej zwrócić uwagę na ich nazbyt dominującą pozycję, która sprawia, że pewne obszary badań stają się zmarginalizowane lub zapomniane, do czego trudno doszukać się rzeczowych podstaw.

Summary

Between Theory and Practice: Literary Theory and Analytic Aesthetics

The article aims to determine the relation between literary theory and the analytic philosophy of literature. The former is understood mostly as a body of ideologically and culturally focused normative reading strategies, and the latter as an inquiry into the foundations, assumptions and aims of reading and appreciating works of literature. Although at first it might seem that both approaches seem radically incompatible, a closer inspection reveals that, in some cases, they are complementary, while, in others, the relation is more hierarchical, with aesthetic judgments being logically primary to theory-driven research. At the same time, literary theory is always partly a philosophy of literature, as no theoretical inquiry is free from basic aesthetic considerations on the nature of meaning, authorship, or value judgments. In the end, radically anti-theoretical stances of neopragmatists, literary darwinists, or some analytic aestheticians are misguided to the extent that what impedes or suppresses certain types of research in the humanities is literary theory's institutionally dominant position, rather than its claims, or the type of research it encourages.