

## Komparatystyka: krytyka porównań

Utarło się przekonanie, że działalność komparatystyczna przebiega w makroskali: zasadniczym, choć niekoniecznie ujawnianym celem procedur badawczych ma być oglądanie z wysoka przepastnych zasobów kultury. Jedna literatura narodowa stawiana jest obok innej, dorobek jednego twórcy konfrontowany jest z osiągnięciami drugiego, filozofia przegląda się w sztuce, malarstwo w architekturze, a jeżeli do równoległej analizy zostaje włączony tylko jeden utwór poetycki oraz jeden utwór muzyczny, to i tak dalekosiężny projekt uzasadniający całe przedsięwzięcie umieszcza ten opis w relacji ogólniejszej, kształtującej się między poezją i muzyką na możliwie najwyższym poziomie.

Ten ambitny rozmach komparatystyki ma znakomitych poprzedników w osobach Batteux, Winckelmanna, Lessinga, Herdera czy Goethego. Współcześnie też prowadzi do stawiania inspirujących pytań, ale nie zawsze wydaje się konieczny i w pełni uzasadniony. Warto zauważyć, że dokładnie te same operacje, które komparatystyka przeprowadza na swoich rozległych obszarach, „zwykły” historyk kultury, w tym także historyk literatury, wykonuje właściwie na każdym kroku, co i rusz podejmując decyzję zestawiania ze sobą przedmiotów otoczonych mniej lub bardziej przenikalną granicą, zwykle jednak przedmiotów znacznie „mniejszych” i z tego powodu niezastępujących na objęcie tej działalności etykietą komparatystyczną. Pisząc historię czegokolwiek w kulturze, zawsze posługujemy się operacją porównawczą, ponieważ siłą rzeczy bierzemy pod uwagę mnóstwo niezależnych faktów i staramy się wykazać istnienie między tymi faktami sekretnych furtek, połączeń i mostów uzasadniających przyjętą przez nas perspektywę. W tym rozumieniu komparatystyka nie byłaby niczym innym jak tylko narzędziem na usługach kulturoznawstwa. Chcemy tu spojrzeć na jej prerogatywy z takiego właśnie skromnego punktu widzenia.

Wydaje się bowiem, że komparatystyka może się dziś przyłączyć do wzbierającego na sile głosu przeciwko takiej formie uprawiania historii kultury, w której fakty w opisie badawczym nawlekane są linearnie, a sam linearny porządek zostaje autorytatywnie ugruntowany w historii idei. Przedmiotem krytycznej refleksji można by więc uczynić nie tylko narrację literaturoznawczą jako jeden ze sposobów ideologicznego zawłaszczenia przedmiotu badań, lecz także pozostałe przejawy inżynierii kulturowej, korzystające z innych niż fabuła materializacji historiozoficznych oczekiwań. Komparatystyka z punktu widzenia literaturoznawcy przejdzie w ten sposób na pozycję nie tyle dyscypliny, ile raczej nurtu, przeobrażając się w „inną historię kultury”: taką historię, która nie sili się na ideologicznie narzucone spoiwa między badanymi faktami, odrzucając ich linearną służebność względem takich czy innych priorytetów społecznych lub światopoglądowych. Stanie się właściwie krytyką porównań manifestującą myśl, że nie potrzeba ich żyrować

„wielkimi tematami”, ponieważ przedmiot komparatystyki daje się wyłonić równie dobrze bez „wielkich tematów”.

Albowiem – teza banalna, lecz warto o niej przypomnieć – porównania są dane w kulturze<sup>1</sup>. Wynikają z kultury i składają na jej temat określone świadectwo. Pochodzą bezpośrednio z mapy zastanych rozgraniczeń, która – jak wszystko wokół nas – ma swoją genezę i z tej genezy czerpie semantykę. Badacz nie powinien szukać pomysłu, co by tu jeszcze z czym zestawić, jaka para zjawisk nie była do tej pory konfrontowana, jakie skojarzenia najkrótszą drogą doprowadzą do pomyslnych dyrektyw społeczno-politycznych, jakie asocjacje wydadzą się najbardziej zapładniające wyobraźnię lub które z nich najlepiej odzwierciedlą kanon lektur samego badacza. Jego rola nie polega na dołączaniu kolejnego eksponatu do galerii porównań, lecz obowiązuje go zadanie odczytania tych wektorów, biegunów, zakresów i potencjałów, które stoją za relacjami kształtującymi się bez udziału komparatysty na mapie wytworów kultury w różnych rozdzielczościach skali.

Gdyby sprowadzić rzecz do schematu, to w zestawieniu dwóch zjawisk kulturowych: A i B, komparatystykę interesuje dynamika sił, odnosząca te obiekty wzajemnie ku sobie lub przeciw sobie, której wartość można oznaczyć dla uproszczenia symbolem C. Jak wiadomo, w tych różnorako zakrojonych badaniach liczy się właśnie „to trzecie”, przy czym owo „trzecie” jest czymś zupełnie innym niż *tertium comparationis*: płaszczyzną wspólną między A i B. Ta ostatnia nie jest w komparatystyce wcale uprzywilejowana i częstokroć nie jest nawet potrzebna. Przykładem zestawienia, pozbawionego *tertium comparationis*, lecz niepozbawionego elementu C, wydaje się na przykład kanoniczna teoria archetypów gatunkowych Northropa Frye’a. Przypomnijmy, że dla tego badacza, wywodzącego się ze szkoły chicagowskiej, gatunki literackie wypęczały na skutek rozpadu więzi fabularnych w obrębie jednolitego pierwotnie mitu. Jeżeli więc fabułę archetypicznej narracji podzielimy na ruch zstępowania i wstępowania, śmierci bohatera i odrodzenia bohatera, w paralelizmie z cyklem nocy i dnia, zasiewu i plonów, jesieni i wiosny – to przekonamy się, że te właśnie części stały się w pewnym okresie podstawą podziału na komedię i tragedię. Oba te gatunki dają nam wgląd do różnych aspektów poprzedzającego je mitu, ale żaden z tych aspektów nie należy do części wspólnej, którą dzielą ze sobą komedia i tragedia<sup>2</sup>.

Istnieje zatem zapotrzebowanie na taką dyscyplinę, która będąc krytyką porównań prowadzących do pola C, szuka innych rozwiązań metodologicznych poza powierzchownym i nieprzemyślanym uprzywilejowaniem *tertium comparationis*. Trzeba więc takich argumentów, które powstrzymają historyka literatury przed poświęcaniem całej uwagi na tropienie wspólnych cech między dwoma dziełami tego samego pisarza, między dorobkiem dwóch autorów żyjących w tej samej lub innej epoce, między powieścią i dramatem, literaturą polską i zagraniczną, poezją i filozofią, literaturą i malarstwem

<sup>1</sup> Zob. F. Jost, *Komparatystyka literacka jako filozofia literatury*, tłum. R. Gręda [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, wyb. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 42.

<sup>2</sup> Zob. N. Frye, *Archetypy literatury*, tłum. A. Bejska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1976, t. 2, s. 315–316.

itd. Cechy wspólne pojawiają się oczywiście w obrazie komparatystycznym i bywają niekiedy pozytywne, nie one jednak zasługują na rolę głównego przedmiotu jej badań. Pole C znajduje się z definicji poza materiałem A i B, czyli także poza materiałem nachodzącym na siebie zbiorów. A to z kolei powoduje, że studia porównawcze przypominają układankę z brakującym puzzlem. Zawartość poszukiwanej części potrafimy rozpoznać nie dlatego, że pozostałe puzzle mają jakąś uchwytną cechę wspólną, lecz dlatego, że swoimi różnymi cechami naprowadzają nas na – utracony fizycznie, lecz nie symbolicznie – „trzeci” element.

Komparatystyka powinna być krytyką porównań pomniejszającą znaczenie *tertium comparationis* i dostarczającą narzędzi, które będą ujawniały – drogą pośrednią – wszelkiego rodzaju zaginione przedmioty kultury. W pierwszym rzędzie (aczkolwiek – jak okaże się dalej – nie tylko) będzie do niej należała rekonstrukcja przeszłości. W poezji polskiego średniowiecza *Bogurodzicę* od najbliższych jej wierszowanych utworów z XIV wieku dzieli blisko stuletnia luka. Jeżeli historyk literatury nie chce udawać, że w tak długim okresie (a dałoby się tam upakować – latami licząc – cały romantyzm i pozytywizm) nie powstała żadna polska pieśń, to pozostaje mu zarysy tej epoki odtworzyć hipotetycznie, posługując się danymi pochodzącymi tak z innych obszarów narodowych (literatura niemiecka i czeska), językowych (poezja komponowana po łacinie), jak w ogóle – z innych obszarów semiotycznych (architektura, rzeźba, malarstwo tego czasu). Stawką tej operacji jest nie tylko wyświetlenie panoramy twórczości zaginionej, ale również operacyjne powiększenie zjawisk ważnych, które pod wpływem dyrektyw estetycznych i pozaestetycznych epoki lub nawet z powodu ich trudnej uchwytności – nie są w utworach literackich eksponowane, lecz przewijają się zakulisowo, eliptycznie, eufemistycznie, bez wykształcenia sobie właściwych wytworów. W *Poetyce literatury staroruskiej*, rozważając kwestię połączonych studiów nad literaturą i malarstwem, Dymitr Lichaczow zauważa: „Podobieństwa między gatunkami sztuki i badanie różnic między nimi pozwala[ają] na odślonięcie takich faktów, które pozostałyby ukryte, gdybyśmy badali osobno każdy gatunek sztuki”<sup>3</sup>. A w innym miejscu dodaje:

„Czasami tylko jeden gatunek sztuki reaguje szybko na zmiany rzeczywistości ekonomicznej i politycznej, inne zaś gatunki pozostają w tyle lub przetwarzają ten wpływ z taką dozą samodzielności, że można go zauważyć dopiero przy badaniu porównawczym wszystkich gatunków”<sup>4</sup>.

Strategię komparatystyki krytycznej można przyjmować zarówno w rekonstrukcjach wielkoskalowych, gdy trzeba sobie przyswoić całą epokę w dziejach poezji, filozofii, liturgii, muzyki, tańca, malarstwa, rzeźby, architektury, ubioru, teatru, konwenansu..., jak też w drobiazgowej, benedyktyńskiej pracy kojarzenia ze sobą faktów na jednolitym (zdawałoby się) planie historycznoliterackim. Ten drugi zakres wydaje się bezpieczniejszy, ale zanim do niego przejdziemy, pozostańmy jeszcze przez chwilę przy pierwszym, który czyni badacza poruszającego się w obszarze nauk humanistycznych kimś na wzór odkrywcy kontynentów.

<sup>3</sup> D.S. Lichaczow, *Poetyka literatury staroruskiej*, tłum. A. Prus-Bogusławski, Warszawa 1981, s. 32.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 34.

Odkąd wierę w dostępność niedosiętych przestrzeni przestała podsycać geografia, jej pozycję zajęła astronomia poznająca planety spoza Układu Słonecznego dzięki odpowiedniej obróbce danych emitowanych przez cały układ. Niezmiennie pozostaje wszakże to, że komparatystyka chce – wzorem obu dyscyplin – wyprawić się poza granice i horyzonty, a nie tylko uzupełniać informacje na temat lądów dawno anektowanych, zmierzonych, wprowadzonych na mapy i opisanych. Naukowość jest tu rozumiana jako odkrywczosc: na skutek badań porównawczych nasza wiedza na temat kultury powinna się wzbogacać o nowe przedmioty. Nie fantomy, nie wymysły, nie spekulacje, lecz przedmioty realnie dane w sferze semiotycznej, tak jak w sferze fizycznej realnie dana jest planeta, która zakłóca funkcjonowanie gwiazdy swoją niemożliwą do zarejestrowania obecnością. Gdybyśmy mogli wyprawić się poza granice naszego świata, wówczas ów rekonstruowany obiekt zagroziłby swoją rzeczywistą masą naszą drogę. Podobnie gdybyśmy wyruszyli w przeszłość, zastalibyśmy tam przedmioty odpowiadające tym przedmiotom, które wynikają z pośrednich szacunków komparatystyki.

Dla całej współczesności wzór takiego postępowania dał w XIX wieku rosyjski badacz Aleksandr Wiesiołowski, słusznie nazywany twórcą poetyki historycznej. W zasięgu ręki miał arcydzieła literatury światowej: Homera, Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Arystofanesa, Wergilego, Seneki, pozwalające (za Arystotelesowskim pośrednictwem) opisać epopeję, tragedię i komedię. Miał także wielką literaturę sanskrytu (po której oprowadzali go Jacob Wackernagel i Hermann Oldenberg); miał zabytki poezji ludowej pisane wierszem fescenińskim; i miał wreszcie baśnie, legendy i sagi studiowane przez braci Grimm. Dysponował zatem danymi składającymi się na zbiory A i B. To, czego nie miał, czego poszukiwał i co zawierałoby się w symbolicznie przez nas określonym polu C – to kultura poprzedzająca wszystkie te wytwory, kultura praindoeuropejska lub nawet wcześniejsza, w stu procentach niepiśmienna, nie znająca jeszcze wymienionych gatunków, lecz pielęgnująca ich prawzory i prototypy oraz przesądzająca o ich późniejszych antagonizmach, dynamice i niestabilności. Czytając Wiesiołowskiego z perspektywy dzisiejszej, można powiedzieć, że chodziło tu między innymi o podwaliny pod siatkę systemu genologicznego. Chodziło więc o synkretyzm, który nie ma jeszcze cech systemu, ale który ma środki, by system projektować, oraz potrafi zaimplantować do świadomości ludów indoeuropejskich te wszystkie, tak dobrze nam znane, systemowe prawa: od binarnej opozycyjności poczynając, a na temporalnym przyrastaniu wypowiedzi kończąc. System genologiczny wyłania się bowiem z religijnych obrzędów naszych przodków. Nie sposób o nich wiarygodnie mówić, bo nie znajdują się w zakresie A i B, lecz można rzucić na nie światło, dokonując operacji porównawczej między A i B, czyli między materiałem danych, jakie posiadamy.

Z historycznego punktu widzenia tak rozumianą sferę C należy umieścić w odległej przeszłości. Synkretyczna forma kultury dawno przestała istnieć: ustąpiła miejsca podziałom gatunkowym. Jednakże jej oddziaływanie nie osłabło, gdyż to z niej właśnie bierze się motywacja dla wszystkich połączeń i opozycji w całym genologicznym systemie trzech tysięcy lat literatury pisanej. Wynika to między innymi z rozpoznań poczynionych przez

najznamienitszego współczesnego badacza Rygwedy Jana Gondę. Teoria strukturalna języka nie mogła się narodzić w żadnym innym obszarze kulturowym, ponieważ sam język indoeuropejczyków zachęca do myślenia w linearnie kojarzonych, parzystych paralelizmach: rekapitulacji, ekwiwalencji, antytezy, dialogu<sup>5</sup>. Badanie pola C polega więc formalnie na wnikaniu w przeszłość, lecz jednocześnie stanowi studia nad obecną sytuacją naszego języka, nad podłożem naszego naukowego myślenia, nad warunkami recepcji przedmiotów naszych badań. Była już mowa o tym, że komparatystyka jest krytyką porównań.

Jeszcze przez chwilę Wiesiołowski. Ponad sto lat po jego śmierci szczegółowe tezy mogą się wydać dyskusyjne, lecz istota problemu pozostaje w pełni aktualna:

„Na początku procesu znajduje się rytmiczno-muzyczny synkretyzm ze stopniowo rozwijającymi się w nim elementami słowa i tekstu, psychologicznych i rytmicznych podstaw stylistyki. Działalność chóralna wiąże się z obrzędem. Pieśni o charakterze liryczno-epickim wydają się tymi, które jako pierwsze wyodrębniają się ze związku chóru i obrzędu. W znanych okolicznościach życia drużyn wojskowych przekształcają się one w rękach wykwalifikowanych śpiewaków w pieśni epickie, które łączone w cykle i wykonywane niekiedy uzyskują formę eposu. A równolegle nadal istnieje poezja chóralnego obrzędu, przyjmująca lub nie ustabilizowane formy kultu. (...) Na tym etapie rozwoju ciągle trwają zjawiska poprzednie: obrzędowa i kultyczna chóralność, epika i epos oraz kultyczny dramat. Organiczne wyodrębnienie dramatu artystycznego z tragedii kultycznej to prawdopodobnie kwestia uwarunkowań, które spotkały się w Grecji tylko jeden raz (...)”<sup>6</sup>.

Co wynika z tej rekapitulacji?

Dowiadujemy się oto, że w pierwotnym synkretyzmie znajdują się formy zarodkowe późniejszych opozycji: chóru i monodii, poezji scenicznej i poematu, tragedii i eposu oraz szeregu innych, znajdujących się na znacznie wyższym poziomie: rzemiosła żołnierskiego i mitu, liturgii i literatury, muzyki i wiersza. Całe to zróżnicowanie porządkujące naszą cywilizację wyrasta z przeszłości, która tych opozycji nie знаła, być może nawet nie potrzebowała, lecz która paradoksalnie i mimowolnie wniosła materiał fabularnych nawrotów i zaprzeczeń, zamieniony później w siły dynamiczne kultury, generujące poszczególne sztuki, a w każdej z tych sztuk – wypełniające zdywersyfikowane semantycznie gatunki.

Można powiedzieć, że przy wszystkich wątpliwościach związanych z tą rekonstrukcją nie budzi kontrowersji przekonanie, że człowiek Zachodu w dużej mierze utracił zdolność „praktyki mimetycznej” – do tego stopnia, że ten Arystotelesowski termin wydaje się dziś oksymoronem<sup>7</sup>. Godzimy się również ostrożnie z tezą, że mimo tak daleko zakrojonych przewartościowań sam umysł człowieka nie został zaimpregnowany przed nie-różnicowaną sferą obrzędowo-muzyczno-literacką i można go nakłonić do wykroczenia poza ramy gatunkowych rozgraniczeń. Europejczyk nie stał się głuchy na synkretyzm już choćby z tego względu, że rusztowanie opozycji, za pomocą których pojmujemy i klasyfikujemy znaczącą płaszczyznę świata, ma w tym dynamizującym polu swój paradoksalny

<sup>5</sup> Zob. J. Gonda, *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam 1959, s. 57.

<sup>6</sup> А.Н. Веселовский, *Три главы изъ исторической поэтики* [w:] idem, *Собрание сочинений*, Санктъ-Петербургъ 1913, t. 1, s. 390–391. [Tłumaczenie W.S.]

<sup>7</sup> Zob. P. Ricoeur, *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 55–58.

początek. Motywacja wszelkiego rodzaju porównań, w których po jednej stronie występuje A literatury, a po drugiej stronie B religii, muzyki, polityki, aktorstwa, wyklucza przeto zasadność protokołowania analogii między jednym obszarem a drugim, wymaga natomiast koncentracji na rzetelnym badaniu sposobu ich odrębności. Jest to bowiem odrębność aktywna, której energia nie przekształciła się jeszcze całkowicie w masę. Korzysta ona z przyzwyczajenia do tego, że literat zwykle nie bywa kompozytorem, a kapłan zwykle nie bywa poetą, lecz nie zakorzeniła się tak głęboko i nie okrzepła na tyle, by sztuka stała się całkowicie autonomiczna, by mogła oddziaływać na odbiorcę bez oparcia w religijnych korzeniach, by poezja była niezależna od recytacji, a pogłos liturgii nie odzywał się w muzyce. Przesuwalność granic między faktem literackim a faktem życia społecznego – na co tak inspirująco zwrócił uwagę Tynianow<sup>8</sup> – to nie sprawa relacji dwóch systemów, lecz zjawisko wyraźnie wskazujące na to, że „jeden i drugi” osadzony jest w „jednym i tym samym”. Sztuka nie może być całkowicie wyjęta spod praw realności, przysługujących codziennemu życiu, życie zaś nie może się obejść bez udziału sensu, właściwego – w świetle obecnych wyobrażeń – sztuce.

Powyższe obserwacje potwierdzają się zwłaszcza w dwóch obszarach:

Pierwszy obszar to liturgia – sytuacja modlitwy zbiorowej w kościele rozumianym jako lud i jako świątynia. Świątynia, czyli budynek odcięty od świata witrażami, a jednocześnie ów świat witrażami reprezentujący. Na czele celebracji kapłan *in persona Christi*, a przy tym uosobienie ludu. Obrazy i rzeźby – opowiadanie o tym, co dzieje się na ołtarzu, chociaż w historii świata mogło się wydarzyć tylko raz. Do tego śpiew – bez podziału na muzykę i słowa, odbijający się od murów tak zbudowanych, by nie rozprasały dźwięku, śpiew pouczający, że liturgia nie wyszła ze stadium synkretyzmu. Liturgia jest aktem świadomości komparatystycznej, która pozostaje ciągle możliwa, żywa i aktualna. Liturgia przywraca integralność człowieka i pokazuje mu podłoże jego własnej kultury.

Drugi obszar to gatunki. Nie wszystkie jednak, lecz tylko takie, które swoją kompozycją domagają się „par” w sąsiednich dyscyplinach. Komparatystyka okazuje się tu sprzymierzeńcem stylistyki lingwistycznej. Aleksander Wilkoń pisze z pozycji językoznawcy o takich formach, których nazwy gatunkowe powtarzają się w różnych rejestrach polszczyzny. Jego stanowisko jest radykalne:

„Nie wolno (...) przenosić mechanicznie terminów zrodzonych na obszarze poetyki i retoryki na wypowiedzi, które z literaturą lub sztuką przemawiania nie mają nic wspólnego. Literatura ma swoje rodzaje, podrodzaje, gatunki..., a język naukowy czy urzędowy swoje. Choć zdarza się, że nazwa danego gatunku jest wspólna, to jednak czym innym będzie *list literacki*, a czym innym *list urzędowy*, a jeszcze czym innym *list pasterski*. To nie są warianty listu, ale odmienne gatunki, połączone tylko tym, iż między nadawcą i odbiorcą istnieje kontakt pisemny”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Zob. J. Tynianow, *Fakt literacki*, tłum. M. Plachecki, Warszawa 1978, s. 19.

<sup>9</sup> A. Wilkoń, *Rodzaje, podrodzaje, gatunki*, „Stylistyka” 2003, s. 256–257. Autor podjął klasyczny temat literaturoznawczy. Problem listu jako gatunku, zmieniającego swoją przynależność na skutek „zmian granicznych” między literaturą a ościennymi praktykami językowymi, postawił, jak wiadomo, Tynianow (Ibidem, s. 32 i nast.). Później przykładem listu – jako gatunku mowy w przejściu ze stadium pierwotnego we wtórne – operował też M. Bachtin, *Problem gatunków mowy* [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 349 i nast.

Wydaje się, że w tej opinii badacza, wygłoszonej pod koniec artykułu, na zasadzie raczej dopowiedzenia i glosy, została w rzeczywistości dotknięta znacznie bardziej złożona kwestia o naprawdę fundamentalnym znaczeniu dla oceny całego stylistycznego zróżnicowania polszczyzny. Ramy stylowych rozgraniczeń okazują się bowiem jak gdyby płytkie. Trzy różne „listy”, o których pisze Wilkoń, zaliczają się niezaprzeczalnie do osobnych rejestrów: artystycznego, urzędowego, religijnego. W tych rejestrach dają się zadowalająco definiować w obrębie odpowiedniej klasy, bez wykraczania poza dany rejestr: list literacki mieści się obok pamiętnika w polu twórczości autobiograficznej<sup>10</sup>; list urzędowy należy do kategorii dokumentów administracyjnych; list pasterski jest gatunkiem homiletycznym. Kto by się odwoływał do czasów, gdy list urzędowy reprezentował wiedzę o sakralnym pochodzeniu państwa, a list pasterski pretendował do wartości artystycznych? A jednak homonimia w nazwie tych trzech „listów” to nie tylko relikwyt po dawno wygasłym synkretyzmie. To także forma świadomości, że pozostaje on w utajony sposób obecny jako siatka podtrzymująca stylistyczne podziały. Źródłowa jedność rejestru artystycznego, urzędowego i religijnego jest komunikowana w takich regułach listu, jak publiczna osoba nadawcy i adresata; zrównanie w prawach do wypowiedzi podmiotu jednostkowego ze zbiorowym; szczypta ceremonialności w sięganiu po papier i pióro; etykieta językowa wynosząca prywatne sprawy na poziom oceny społecznej; monumentalne filary początku i końca, przy jednoczesnym otwarciu na rozwinięcie dialogu przez adresata; nieusuwalny związek z rzeczywistością pozatekstową rejestrowany nie tylko w dacie i miejscu napisania listu... Te synkretyczne cechy nie kwestionują „teorii trzech listów”. Nie kwestionują, lecz określają jej wynikającą z historii, a odcisniętą w formie prowizoryczność, spoza której zawsze może wychynąć zjawisko tych podziałów nieświadome i w stosunku do nich znacznie bardziej pierwotne. Jeśli zgłaszane są dzisiaj wątpliwości, czy tak zwany e-mail jest aby na pewno typem listu, to świadczą one właśnie o korzystaniu z jego bogatej semantyki zasilanej najgłębszymi korzeniami znaczeń, lecz wynurzającej się na powierzchnię w postaci pola zewnętrznych sensotwórczych asocjacji.

Zależność pozioma między listem literackim, urzędowym i pasterskim, może być też rozpatrywana w pozostałych wędrujących gatunkach mowy (opowiadanie, opis, dialog, monolog, wyznanie, skarga itd.). Jest też przedmiotem kanonicznych badań w układach wyższego rzędu: literatura – malarstwo (perspektywa, punkt widzenia), literatura – teatr (kostium, rekwizyt, sceniczność), literatura – muzyka (zwrotka, klauzula, refren) itp. Nie ma tu potrzeby o tym pisać. Należy za to mocno podkreślić, że w świetle przedstawionych wyżej argumentów, prace historycznoliterackie zasługują na miano studiów komparatystycznych także wówczas, gdy mieszczą się w obrębie samej tylko literatury czy wręcz literatury jednego tylko kraju. Swobodna wiara, że przekroczenie granic własnego języka automatycznie wynosi badacza na orbitę odkryć komparatystycznych,

<sup>10</sup> Zob. J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej* [w:] idem, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977; R. Lubas-Bartoszyńska, *Funkcje listów w tekstach o charakterze autobiograficznym* [w:] eadem, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

jest wyrazem naukowej nieroztropności. Pouczające wnioski wynikają między innymi z metodycznej, intradyscyplinarnej analizy gatunków literackich, ponieważ tutaj ciągłość języka pozwala precyzyjnie odróżnić pole analogii składające się na *tertium comparationis* od „tego trzeciego”, które gdzie indziej zostało przez nas określone gatunkowym obrazem świata<sup>11</sup>. Wystarczy przypomnieć klasyczne studia Władimira Proppa – rekonstrukcja gatunku bajki na podstawie szeregu reprezentacji rosyjskich przekłada się tu na drugim planie na hipotezę istnienia jednego spójnego, mającego archaiczne korzenie, eposu zwierzęcego. Ten ludowy epos nie został nigdy spisany, bo nie mógł być spisany (ma bowiem semantykę nieskończoną jak w języku), lecz jego schematy fabularne, zarysy epizodów, modele bohatera, pojęcia o możliwych relacjach czasoprzestrzennych rozproszyły się po wielowiekowych gatunkowych realizacjach bajki, czyniąc je poniekąd wypowiedzeniami czy sprawozdaniami z tego nigdy nieskrytykowanego tekstu<sup>12</sup>.

Jak to już zostało wyżej powiedziane, dla krytyki porównań szczególną rolę odgrywają pomiary głębokości osadzenia słupów granicznych okalających utwory literackie wewnątrz gatunków literackich, a gatunki literackie w literaturze danego kraju oraz analizy pozostałych rozgraniczeń wznoszących się ewidentnie na podglebiu synkretycznym. Badania powinny dążyć do synekdochy – w tym sensie, że komparatystyka stara się pokazać i zrozumieć jedność i ciągłość tam, gdzie na przestrzeni dziejów nawarstwiły się prowizoryczne podziały<sup>13</sup>. Jej głównym przedmiotem jest więc dynamika sumowania, która w kulturze ustawia się frontem do partykularyzacji i – jak się wydaje – nawet nad nią przeważa (skoro człowiek przeżywa jednak kulturę jako całość), lecz która nie usprawiedliwia tendencji, by od partykularyzacji abstrahować i w związku z tym nie pozwala też badaczowi komparatystyce zapomnieć o prawach i zobowiązaniach poszczególnych dyscyplin. W ogólnym uprzywilejowaniu perspektywy *totum pro parte* historyk literatury, sam ograniczony czasem swojego życia, ma zawsze do czynienia w punkcie wyjścia z materiałem *partis pro toto*, co paradoksalnie uświadamia mu, jak wielką rolę winny odgrywać nie tylko przywiązanie do metodologicznych uwarunkowań literaturoznawstwa czy świadomość ewolucji tej konkretnej dziedziny wiedzy, lecz także związek z tradycją badawczą specyficzną dla danego wewnątrzliterackiego problemu (na przykład wiersza, metafory, określonego prądu artystycznego, wybranego motywu). Wybór strategii odwrotnej, czyli próba wejścia jednym susem na poziom interdyscyplinarny, to uzurpowanie sobie perspektywy boskiej, gdy tymczasem semantyka jedności wydaje się dostępna wyłącznie z pozycji bezpośrednio danego materiału dzieł.

<sup>11</sup> Zob. W. Sadowski, *Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 12 i nast.

<sup>12</sup> Zob. W. Propp, *Bajki zwierzęce* [w:] idem, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000.

<sup>13</sup> W kategoriach Paula van Tieghema (*Synteza w historii literatury. Literatura porównawcza i literatura ogólna* [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, pod red. S. Skwarczyńskiej, Kraków 1974, t. 2, cz. 1) byłaby to więc forma syntezy historycznoliterackiej pojmowana jako „literatura ogólna” – w opozycji do „literatury porównawczej” mającej węższe kompetencje, gdyż nie wykraczającej poza analizę równoległych zjawisk partykularnych.

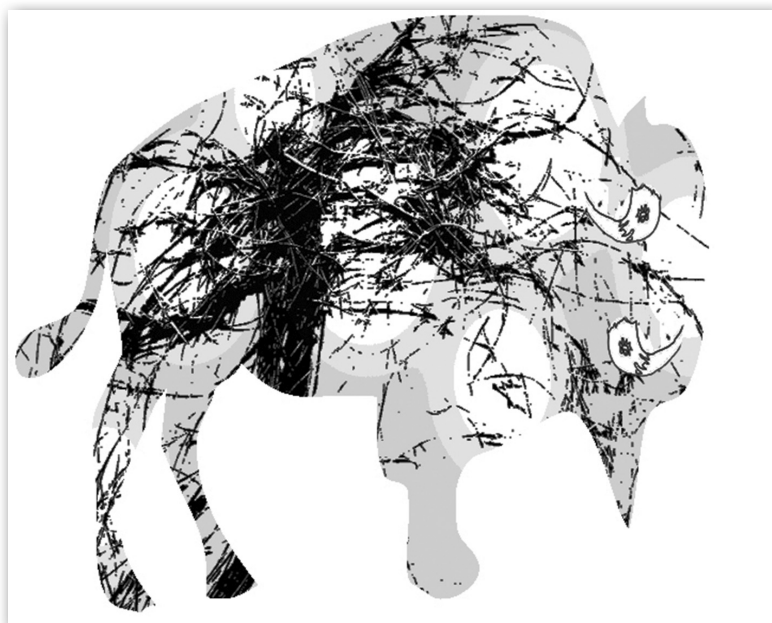


Komparatystyka systematycznie utwierdza się w przekonaniu, że wciąż przez nią penetrowane pole C nie zaczyna się gdzieś wysoko, w orbitach obiektów globalnych (tomizm w filozofii i architekturze, rytm w muzyce i rzeźbie), lecz rozciąga się także niżej, między przedmiotami znacznie mniejszego kalibru (trzy listy, różne realizacje bajki, konkurencyjne systemy wiersza), pozwalając się dzięki temu studiować narzędziami jednej dyscypliny (historii literatury, poetyki historycznej), znacznie bezpieczniejszymi w użyciu, bez ryzyka świadomych lub nieświadomych ideologicznych założeń i bez testowania odporności badacza na pułapki homonimii pojęć.

### **Summary**

#### **Comparative Studies: a Criticism of Similarities**

The article explores the difference between the category of tertium comparationis and a C-field. The C-field can be involved in different aspects of the analysis, for example the field of one discipline (e.g. models of literary genres). The letter as genre exemplifies the presence of hidden connections between its literary, administrative and pastoral forms. The method appears to be especially useful in the reconstructions of past phenomena (works, movements, periods etc.).



*Poezja wizualna – Beáta Spáčilová, Jannifer Helia de Felice*



*Poezja wizualna – Beáta Spáčilová, Jannifer Helia de Felice*