

Andrzej STOFF

## KIEDY LITERATURA ZDRADZA CZŁOWIEKA?

*Literatura w tym, co literackie, zachowuje autonomię, ale w tym, co ludzkie, musi być zharmonizowana z tym, co człowieka stanowi, inaczej będzie tylko nieodpowiedzialną zabawą słowami, ale zabawą, która z perspektywy odpowiedzialności za to, kim człowiek jest, jaki się staje i do czego jest powołany – może okazać się zdradą.*

### CZY LITERATURA MOŻE ZDRADZIĆ?

Czy przypisanie literaturze możliwości zdrady jest metaforą, sygnalizującą zagadnienie zbyt złożone, by można je było w sposób pojęciowy wyłożyć krótko, czy też sformułowanie stan taki sugerujące możemy rozumieć dosłownie, bez szkody dla prawdy?

Możliwość zdrady dana jest wyłącznie człowiekowi jako jego akt woli względem innych, podobnie jak wszystkie inne akty podlegający ocenie moralnej. Powinno się więc ją rozważać jedynie w odniesieniu do osoby, a nie do wytworów człowieka, jakimi są dzieła literackie, i nie w odniesieniu do instytucji kultury, do których należy literatura. A skoro tak, to rozważając możliwość zdrady ze strony literatury, pod osłoną metafory wkraczamy jednak w dziedzinę mówienia nie wprost o innych – o autorach – i podejmujemy się oceniania ich słów, postaw i czynów. Na niewiele zda się zastrzeżenie, że w postępowaniu takim można się przecież odnosić tylko do stanu bycia pisarzem jako do wyspecjalizowanej roli społecznej, której ocena jest uprawniona właśnie z racji funkcji pełnionych przez autora w zbiorowości i z racji zobowiązań wobec niej zaciągniętych wraz z przyjęciem przez niego owej roli. Także bowiem i w tym wypadku byłoby to uwikłanie się w biografię twórców, a życiowa zdrada człowieka, obojętnie wobec kogo: rodziny, osoby bliskiej, narodu, współpracownika – zawsze jest czymś innym niż taki czy inny sposób funkcjonowania dzieł przez niego napisanych.

Odpowiedzią na pytanie o literaturę nie może być przytaczanie i komentowanie sytuacji życiowych jej twórców, ich bulwersujących czynów i słów, ani historia skandali, w jakich niektórzy pisarze wyraźnie znajdowali upodobanie. Ten zakres spraw to smutny niekiedy, ale interesujący materiał dla refleksji nad relacją „autora” do „człowieka” w osobie, nad konfliktowymi sytuacjami, jakie są tu możliwe, nad trudnością pogodzenia etycznego porządku życia z estetycznym porządkiem twórczości. Zresztą w sytuacjach takich najczęściej więcej

bywa, z jednej strony, po prostu ludzkich tragedii bądź – z drugiej – zwykłego kabotyństwa niż tego, co adekwatnie można byłoby nazwać zdradą.

A jednak jeżeli już będziemy mieli do czynienia z sytuacjami niewątpliwej zdrady – z poświadczonymi w utworach postawami tak właśnie dającymi się odczytać, to do rozważenia pozostanie jeszcze charakter relacji między czynem pisarza a dziełem w sytuacjach odbioru. Czyn pisarza cechuje się jednorazowością i faktycznością, pozycja dzieła wyznaczona jest natomiast przez wielość odbiorów i potencjalność ich skutków.

Czy potencjalność, jedynie potencjalność, a nie nieuchronność złych skutków lektury rekompensuje w jakimkolwiek stopniu skalę odbioru utworów, zwłaszcza popularnych – także przecież z powodu „złej sławy”? Z jednej strony skutki obcowania z utworami literackimi nigdy nie są zdeterminowane co do szczegółów ani nawet w ogólnej wymowie; wiele zależy od odbiorcy, od okoliczności lektury. Natomiast z drugiej strony możliwa skala oddziaływania utworu, także poza macierzystą epoką autora, nawet na wiele pokoleń, a za pośrednictwem tłumaczeń także na wiele narodów, musi ożywiać pamięć o złych skutkach. Samo zwielokrotnienie okazji do kontaktu ze skutkami postawy, jaką raz zajął autor, pisząc swe dzieło, potem powielane na wiele technicznych sposobów, nie może być lekceważone.

W tak jedynie skrótowo zarysowanych warunkach funkcjonowania literatury ujawnia się problem tego, co można nazwać zdradą literatury.

Jeżeli więc w sposób uprawniony mamy mówić o zdradzie, jaka stać się może winą literatury, to musimy znaleźć obiektywną przestrzeń międzyludzkich relacji, w której czyn taki mógłby się ujawnić. Skutkiem czynu pisarza jest dzieło literackie; ono to przenosi poza moment swojego powstania, a potem także poza czas życia swojego twórcy konsekwencje jego decyzji, wyborów, myśli i uczuć – uprzedmiotowione w strukturze artystycznej i utrwalone w języku. To z jego winy i niejako w jego imieniu poszczególne utwory zdradzają swych czytelników, gdy zło, jeżeli w jakikolwiek sposób i w jakiejkolwiek formie zostało w nich utrwalone, będzie zaktualizowane w skutkach lektury. Obawy o zło, jakie może wyrządzić literatura, są zapewne tak dawne, jak ona sama, skoro już Eurypides stwierdzał sentencjonalnie: „Ani kamienia, co wyleciał z ręki, / Łatwo nie wstrzymasz, ni słów, które padły”<sup>1</sup>.

Zastanowić się trzeba jeszcze nad zdradzaniem. W tym przypadku sytuacja jest łatwiejsza do jednoznacznego uchwycenia. Stroną zdradzaną są bowiem czytelnicy. Bez lektury utworu, który uznajemy za świadectwo tego stanu rzeczy lub w którym stwierdzamy jego przejawy, nie ma zdrady literatury, nie ma nawet okazji do niej. Może być co najwyżej plotka. Tak jak wszystko, co zawdzięczamy literaturze, tak i stan „bycia zdradzonym” z potencjalnego staje się

<sup>1</sup> Eurypides, [Fragment sztuki o niezidentyfikowanym tytule], w: tenże, *Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 691.

rzeczywisty jedynie w każdorazowym akcie lektury takiego utworu. Ale to, co wygląda na ograniczenie zakresu destrukcyjnego oddziaływania: możliwość wyboru, dobrowolność lektury, łatwość rezygnacji praktycznie w dowolnej chwili, nie może być traktowane jako okoliczność łagodząca; nie powinno też sprzyjać lekceważeniu faktu. Istota zjawiska polega nie na skali oddziaływania – ta jest nieprzewidywalna tak co do granic, jak i co do rodzaju skutków – ale na samym fakcie jego wystąpienia w dziedzinie, którą zwykliśmy wskutek dotychczas obowiązującej kulturowej gwarancji kojarzyć jednoznacznie z dobrem, z wartościami i której istnienie w powszechnym jeszcze przekonaniu zaspokaja potrzeby wyższe.

To, że w ogóle rozważamy problem zdrady w odniesieniu do utworów literackich, jest konsekwencją przede wszystkim instytucjonalnej wartości literatury. Tej nadrzędnej wartości, którą zawdzięcza ona należącym do niej dziełom wybitnym, jakie stanowią rdzeń tradycji, i której liczni czytelnicy mogli doświadczyć, pozostawiając tego różnorodne świadectwa w kulturze. To właśnie ta wartość umożliwia w ogóle trwanie literatury w kulturze i udziela gwarancji istotności nowo powstającym utworom, które na inne wsparcie w tym momencie, to jest przed rozpoznaniem ich rzeczywistej wartości i upowszechnieniem wiedzy na ten temat, jeszcze liczyć nie mogą. Dlatego tragedię zdrady dokonywanej przez literaturę należy mierzyć jej szczytowymi osiągnięciami. W arcydziełach wykazała literatura swoje możliwości, w utworach, które poświęcają postawę zdrady, przypomina, iż żadna działalność człowieka, żaden rodzaj jego wytworów nie jest wolny od możliwości skażenia złem.

Tak rozumiana zdrada literatury nie jest tylko jednym z rodzajów zawodu, jaki spotykać może czytelników. Jej przesłanką nie może być po prostu brak czegoś w myślowej czy artystycznej strukturze utworów ani tym bardziej nieadekwatność skutków odbioru względem oczekiwań, a to są najczęstsze, właściwe funkcjonowaniu literatury, rodzaje czytelniczego zawodu. Oczekiwania mogą być różne, nie muszą być ani trafne, ani nawet sensowne. Ich motywacja znajduje się całkowicie po stronie czytelników – w większości dzielących jednak stan powszechnej kultury czasów, w jakich żyją.

Zdrada dotyczy spraw i okoliczności najpoważniejszych, kiedy naruszona zostaje hierarchia wartości nie tylko literackich, artystycznych, ale i egzystencjalnych, kiedy zniszczeniu ulega sama możliwość świadczenia o jedności prawdy, piękna i dobra w świecie i doświadczenia jej przez czytelnika.

## ESTETYZACJA ZŁA W LITERATURZE

Obniżeniu kryteriów moralnych w ocenie dzieł, a nawet ich zniekształcaniu i łagodzącemu uwarunkowaniu, sprzyja artystyczny charakter literatury. Największe nawet zło, dlatego właśnie, że zostało przedstawione w utworze lite-

rackim za pomocą środków artystycznych i w nastawieniu na estetyczny efekt, traci coś z właściwej mu bezwzględności, wydaje się łagodniejsze niż najbliższy mu co do rodzaju i natężenia odpowiednik w rzeczywistości.

Proces estetyzacji zła najlepiej widać na przykładzie sposobu przedstawiania i funkcjonalizowania postaci: już przez sam fakt uczynienia go przedmiotem zainteresowania człowiek zły podlega w powieściach, a jeszcze bardziej bodaj w dramatach, swoistej nobilitacji, a niekiedy nawet heroizacji. Prawidłowość ta odnosi się także do sposobu przedstawiania w utworach literackich sytuacji zdrady i postaci zdrajców w wymiarze zarówno życia osobistego, jak i publicznego.

Efekt taki nie musi być skutkiem etycznego wyboru pisarza, przez wieki całe było to zresztą niemożliwe, by autorzy otwarcie opowiadali się za złem w publikowanych dziełach. Przekonywający sposób przedstawienia wszelkich sytuacji ludzkich wymaga zrozumienia problemów, jakie znajdują się u ich podstaw, i trudności, jakie dochodzą w nich do głosu.

W rozważaniu trudnych i złożonych zagadnień łatwo dochodzi do pewnej fascynacji przedmiotem zainteresowania, a ta psychologiczna prawidłowość wymaga nie tylko poprawnego myślenia przedmiotowego, ale i orientującej je refleksji moralnej. Jeżeli nawet można w postawie dociekliwości widzieć chęć zrozumienia przed osądem, to częściej prowadzi ona, zwłaszcza w przypadku dzieł artystycznie wybitnych, raczej do literackiego usprawiedliwienia niż do jednoznacznego osądu.

Dawni pisarze byli świadomi możliwości dwuznacznych skutków artystycznego udania się ich literackich przedsięwzięć. Usprawiedliwianie się przed czytelnikiem z podjęcia tematu zła, a zwłaszcza z uczynienia bohaterem utworu człowieka złego, to nie jest tylko konwencja narracyjna, chwyt obliczony na pobudzenie ciekawości czytelnika, jak sądzą niektórzy współcześni komentatorzy; przez dłuższy czas było to formułowane na serio ostrzeżenie przed wtedy jeszcze nie lekceważonym ani nie oswojonym świadomościowo złem.

Każda zdrada jest złem, ale zdrada ze strony literatury – jak cała literatura – podlega estetyzacji. Jej właściwość polegająca na kamuflowaniu istoty rzeczy, jej usprawiedliwiająca moc, bywa tym bardziej niebezpieczna, że tylko niekiedy rzecz dotyczy tematu utworu, jego problematyki, najczęściej natomiast jest to kwestia samego jego istnienia i obecności w kulturze. Obecności jednak złej, świadczenia w złej sprawie. Utwór napisany inteligentnie, więcej niż tylko sprawny warsztatowo, efektowny stylistycznie może łatwiej wprowadzić w błąd w zakresie spraw, których dotyczy. Dzieje się tak zwłaszcza w czasach, które z wartości estetycznej chciałyby uczynić jedyne lub podstawowe kryterium wartościowania w literaturze.

Estetyka przed etyką – to najprostsza droga do usprawiedliwienia zła, jakie autor może za pośrednictwem swoich utworów wyrządzić innym.

## CZY MILCZENIE PISARZA JEST ZDRADĄ?

Skoro literatura wśród różnych wytworów człowieka ma powszechnie uznawaną wysoką wartość, to czy sytuacja, w której znany już autor nie publikuje nowego utworu, zwłaszcza jeżeli w naszym przekonaniu głos jego w danej sytuacji byłby z takich czy innych powodów potrzebny, może być potraktowana jako gest odmowy współdziałania ze społeczeństwem, odmówienia czytelnikom okazji do kontaktu z myślami i wartościami, na które w jakimś sensie mają prawo liczyć? A więc, ostatecznie, czy postawa milczenia artysty może być traktowana jako artystyczna i intelektualna zdrada? Czy zawód w oczekiwaniach, jakie możemy żywić w odniesieniu do twórczości artystycznej, podpada w ogóle pod taką kwalifikację?

Wbrew pozorom sytuacja braku dzieła oczekiwanego jest bardziej kłopotliwa do oceny, niż rozstrzygnięcie dotyczące wartości dowolnego utworu już istniejącego. Aby spełnienie bądź niespełnienie czyjegoś oczekiwania na coś mogło w ogóle być rozważane w kategoriach zdrady i wierności, oczekiwanie to musi być skutkiem obietnicy danej przez kogoś uprzednio w sposób jednoznaczny i odpowiedzialny. Możliwa jest też sytuacja, w której pojawienie się określonych oczekiwań i nadziei na ich spełnienie wynika z faktu pełnienia przez osobę będącą przedmiotem takich oczekiwań określonych funkcji społecznych, wyznaczonych przez jej instytucjonalną lub zwyczajową pozycję. Poza tymi dwiema okolicznościami konieczność spełniania czyichkolwiek oczekiwań nie może być zakładana w sposób uprawniony. Bywają przecież oczekiwania z natury swojej bezzasadne, niczym nie uzasadnione, które nie były nawet sprowokowane czyjąś choćby niejasną wypowiedzią czy mało wyrazistym zachowaniem. Mogą one być skutkiem intensywności przeżyć samego oczekującego bądź błędnego rozeznania w rzeczywistości, a nawet mogą stać się psychicznie wygodnym sposobem samooszukiwania się.

Z drugiej strony publikowanie nowych utworów jest istotą pracy pisarza, który w tej swojej funkcji i z racji przeznaczenia dzieł dla innych staje się osobą publiczną. Czy jednak do żywienia względem kogoś oczekiwań, o których była mowa, uprawnia sam fakt bycia przez daną osobę pisarzem? Odróżnić przy tym trzeba stan ogólnikowego oczekiwania, na przykład na kolejny utwór ulubionego autora, od oczekiwania skonkretyzowanego co do przedmiotu, a nawet co do szczegółowych jakości tego przedmiotu (temat, idea, rozwiązanie problemu, wykorzystana konwencja). W rozważanym tu przypadku chodziłoby wyłącznie o drugą z wymienionych możliwości. Żywienia najbardziej nawet szczegółowych oczekiwań nie można wprawdzie nikomu zabronić, ale prawo do oceny stanu rzeczy przez owe oczekiwania zakładanego przysługuje jedynie w sytuacji moralnie bądź prawnie uzasadnionej. Strona prawna jest jasno określona: przyszłe dzieło może być przedmiotem umowy między autorem a wydawcą. Nie ten aspekt jest jednak przedmiotem rozważań. Chodzi tu o oczekiwania jednost-

kowe bądź zbiorowe, ale prywatne, nie publiczne, bo w żadnej mierze niewynikające z prawnych uregulowań.

Powstaje w związku z tym pytanie, czy dziedzina twórczości literackiej w ogóle pozwala na określenie przez oczekujących warunków wystarczających i koniecznych dla zaistnienia nowego utworu o pożądanej przez nich treści i formie? Analogia z pozycją mecenasa wobec twórcy w dawnych czasach nie jest w tym przypadku przekonująca ani w ogóle właściwa.

Zacząć wypada od przypomnienia prawdy banalnej. Literatura nie jest środkiem służącym do planowego zaspokajania określonych potrzeb ani narzędziem mającym zapewnić oczekiwane rezultaty w różnych dziedzinach życia. Tak widzą ją ideolodzy, dla których kultura nie jest swobodnym wytworem ludzkiego ducha, lecz jednym z narzędzi służących podporządkowaniu społeczeństwa określonej ideologii uznanej za rację państwową.

Być może jej paradoksalny status ontologiczny i aksjologiczny w rzeczywistości oraz jej rolę i sens dla człowieka najlepiej oddaje oksymoron „zbędna konieczność”. Literatura jest zbędna, ponieważ nie mieści się w sferze potrzeb bezpośrednio życiowych, a do przetrwania człowieka jako istoty biologicznej nie jest w żaden sposób potrzebna. Konieczna jest natomiast, ponieważ – podobnie jak inne dziedziny sztuki – czyni świat bardziej ludzkim. Można żyć, nie będąc czytelnikiem; chcąc jednak być człowiekiem świadomie doświadczającym bytu i poddającym refleksji fakt własnej bytowości, trzeba szukać pomocy także w literaturze. Roman Ingarden pisał o kulturze jako rzeczywistości humanistycznej: „Człowiek tę rzeczywistość wytwarza najwyższym swym wysiłkiem, nieraz trudem i ofiarą całego życia, największym wykwitem swej genialności. [...] Dopiero przez to, że wytwarza rzeczywistość, która ujawnia lub ucieleśnia w sobie wartości dobra, piękna, prawdziwości i prawa, że pozostaje w swym życiu, a przynajmniej w tym, co w życiu jego jest jedynie ważne, na służbie realizowania wartości w rzeczywistości przez siebie wytwarzanej, dopiero przez to osiąga swe właściwe człowieczeństwo, swe o człowieczeństwie jego stanowiące posłannictwo: staje się człowiekiem pośredniczącym pomiędzy tym, co jest tylko «przyrodą», a tym, co on jeno w przybliżeniu, jakby w odbłasku może przeczuwać w ujawnionych i ucieleśnionych przez siebie wartościach”<sup>2</sup>.

Przez dialektykę twórczości powstawanie nowych dzieł ujmowane jest jako wykorzystanie możliwości, którą daje sam byt, jest rozwinięciem potencjalności w nim zawartej. Intencje twórcze artysty w przypadku poszczególnych utworów są wtórne wobec właściwości samego bytu, który pozostawia miejsce na wytworzenie przez człowieka różnego rodzaju przedmiotów, faktów kulturowych, aby te, istniejąc w jego obrębie, ale inaczej niż inne jego elementy składowe, pośredniczyły między rzeczywistością przyrodniczą a nim samym. Sam fakt

<sup>2</sup> R. Ingarden, *Człowiek i jego rzeczywistość*, w: tenże, *Szkice z filozofii literatury*, Znak, Kraków 2000, s. 19.

owego pośredniczenia i jego konkretna jakość ujawniają się jednak dopiero w momencie zaistnienia nowego utworu, a ustalają w sposób kulturowo trwałe dopiero po dłuższej jego obecności w praktyce czytelniczej. Nikt natomiast nie jest w stanie wskazać autorowi, co i jak w danym momencie powinien napisać, ani wyegzekwować realizacji tak wskazanych własnych potrzeb. Zresztą przekroczenie pewnego progu szczegółowości w tym zakresie równałoby się wręcz napisaniu utworu przez samego projektodawcę. A przecież formę takich właśnie wskazówek musiałoby przybrać wyartykułowanie konkretnego oczekiwania w określonych warunkach historycznych. Zbliżone do takich teoretycznych propozycji praktyki ideologów i posłusznych im krytyków w epokach ideologicznej reglamentacji kultury (przy czym komercjalizacja jest również ideologią) są wynaturzeniem procesu kulturotwórczego, a nie jedną z możliwości formowania dzieła, tyle że realizowaną z pogwałceniem wolności twórczej. Artystyczne rezultaty wielokrotnie przecież w historii spełnianych pokus instrumentalizacji literatury są opłakane. Podobnie jak skutki komercjalizacji.

Każdy nowy utwór literacki jest w pewnym sensie darem. Świadczy o tym bezradność komentatorów, a nawet samych autorów, w usiłowaniu, by wyjaśnić w sposób zupełny genezę poszczególnych dzieł. Poza sferą dających się stosunkowo łatwo ująć okoliczności zewnętrznych, nierzadko przypadkowych i nieważnych, pozostaje – nie we wszystkich szczegółach i nie zawsze jasne nawet dla autora – coś, co jako nieredukowalne do czynników racjonalnych można nazwać tajemnicą twórczości. Istnieje wprawdzie literatura okolicznościowa, powstająca nie tylko spontanicznie, ale i na zamówienie, ale i w jej obrębie nic nie jest ostatecznie przesądzone: utwory motywowane tylko sytuacyjnie nikną z aktywnego zasobu kulturowego wraz z okolicznościami, które spowodowały ich powstanie, utwory, których autorom udało się powiedzieć przy okazji tego, co historycznie konkretne, coś istotnego o człowieku i o świecie, po spełnieniu swej funkcji okolicznościowej wchodzą do tradycji literackiej.

Odpowiedzialność literatury jest wyłącznie odpowiedzialnością autorów istniejących dzieł za to, co i jak zrobili, za myślową rzetelność i artystyczny poziom poszczególnych utworów. Zdradzać czytelników, byt i samą literaturę mogą tylko utwory już istniejące.

Inną natomiast sprawą jest żal, który społeczności doceniające literaturę mogą żywić wobec pisarzy w sytuacjach dotkliwie odczuwanego braku literackich świadectw aktualnie najważniejszych problemów. Postawa taka nabiera szczególnej wymowy, gdy dotyczy epok w taki czy inny sposób opresyjnych wobec kultury. Jest wtedy w takim żalu dojmujące poczucie braku i uzasadnione przekonanie, że świadectwa literatury nie zostaną zastąpione ani przez wspomnienia, ani przez ustalenia historyków, które pojawią się w przyszłości. Zawsze, gdy okoliczności takie występują, można mówić o tragedii literatury, ale nie o jej zdradzie. A milczenie poetów, pisarzy w takich czasach często bywa świadectwem wierności, heroicznej – jeżeli zdajemy sobie sprawę z tego, czym

dla autorów jest pisanie i publikowanie – odmowy zdrady wartości, w które wierzą, a ostatecznie i samej literatury.

### CZASY TRUDNE – CZASY ŁATWE

Powaga sytuacji zdrady kieruje naszą uwagę przede wszystkim na czasy trudne dla pisarzy i społeczeństwa. One to bowiem stwarzają wszystkim liczne momenty próby intelektu, woli, moralności. Tworzenie w takich czasach – w powszechnym przekonaniu właśnie wtedy – wymaga od pisarzy nieporównanie więcej niż tylko umiejętności artystycznych. Dramatyczne okoliczności życia, a nierzadko tragizm losu, jakie stają się udziałem ludzi pióra, są łatwo zauważalne, wywołują silne emocjonalne reakcje, jeszcze po latach bywają przedmiotem analiz i polemik. Zdrady w czasach trudnych są łatwo widoczne – wybory literackie dokonują się wtedy w ścisłym związku z wyborami politycznymi, ich treść zostaje uwyraźniona przez wspólnie przez wszystkich doświadczane okoliczności życiowe.

Te okresy historii, które zasługują na miano czasów trudnych, nie trwają jednak wiecznie, a jeżeli rzecz rozważyć spokojnie, należałoby powiedzieć, że nie trwają nawet szczególnie długo. Nieporozumieniem o dalekosiężnych konsekwencjach byłoby wiązanie tylko z nimi możliwości zdrady narodu przez literaturę wskutek zakwestionowania jej sensu i powołania. Także poza sytuacjami właściwymi czasom trudnym ustawicznie dokonują się akty zdrady – w sposób cichy, niejako prywatny, bo całkowicie w sferze poddanej wolnej woli pisarzy.

Nie ma czasów wolnych od tego zagrożenia. Wolność tworzenia może być przez autorów nadużyta, a sens literatury wypaczony w każdym czasie, bez względu na okoliczności historyczne. W ocenach zdrad, jakich pisarze dopuszczają się w czasach trudnych, bywamy skłonni do postaw usprawiedliwiających, a przynajmniej rozumiejących, choć wiążą się one nieuchronnie z lekceważącym stosunkiem do powstałych w ich wyniku utworów. (Kto kiedy na serio traktował literaturę socrealistyczną, z wyjątkiem jej współczesnych badaczy?). Postawa taka łagodzi skutki zdrady, ale podważa zaufanie do literatury w ogóle. Od dystansu wobec historycznie konkretnej formy zideologizowania literatury bardzo blisko jest do podejrzewania każdego utworu o taką czy inną formę ideologizacji. Czasy nienormalne sprzyjają utrwalaniu nienormalnych reakcji, a uzależnienia od nich społeczność czytających nie pozbędzie się automatycznie, wraz ze zmianą warunków politycznych.

Zdrady, jakie stają się udziałem literatury w czasach „normalnych”, są natomiast trudniej zauważalne, bo łatwo uchodzą za przejawy wolności twórczej, a nawet wtedy, gdy dostrzegamy potencjalne zagrożenie ich konsekwencjami, skłonni jesteśmy je lekceważyć, jako zjawiska – traktowane tak wobec



niedostrzegania jednoznacznych związków z politycznymi i ideologicznymi dominantami współczesności – „czysto literackie”. Tymczasem dystans charakteryzujący lekturę w czasach kultury regulowanej przez ideologię przynajmniej w jakimś stopniu zabezpieczał czytelnika przed skutkami zdrad. Czasy trudne sprzyjają także spontanicznemu wytworzeniu się specyficznej wrażliwości na słowo, na wszelkie odcienie jego dwuznaczności, i podejrzliwości wobec możliwych pozaosobowych uwarunkowań. Nawet jeżeli w wielu przypadkach postawa taka skutkuje nadinterpretacją (zwłaszcza doszukiwaniem się we wszystkim aluzji, mających zmylić nadzorcę), to wyostrenie krytycyzmu sprzyja rozbiciu mechanizmu zdrady jeszcze przed jego zadziałaniem.

W czasach nierepresyjnych czytelnik staje wobec przejawów zdrady nie ostrzeżony i nieprzygotowany, a nawet zmylony hałaśliwymi deklaracjami tolerancji dla wszystkiego, co tylko da się pomyśleć i zrobić – w imię idei wolności, która zwłaszcza po okresie ideologicznego zniewolenia wydaje się wartością nadrzędną i bezwarunkową. Wykształcona wcześniej wrażliwość na słowo zostaje uśpiona, a nawet świadomie wyeliminowana z praktyki uczestnictwa w kulturze jako już zbędna. W przypadku nowych pokoleń, stających się dopiero uczestnikami kultury, wobec formowania ich świadomości przez odmienne tendencje, wrażliwość ta nie może się w ogóle ukształtować. Akty zdrady dokonywać się więc mogą w tych warunkach prawie niezauważenie, a ponadto „prywatnie”, bo już bez wspólnotowego przeżycia wartości dla sprzeciwu wobec tego, co ogranicza, a nawet bez poczucia konieczności sprzeciwu. W czasach wolności uczestnictwo w kulturze bywa bowiem bardziej konsumpcją dóbr określonego rodzaju niż sposobem trwania przy wyznawanych wartościach.

Literatura więc może zdradzać swoich czytelników nie tylko na różne sposoby, ale i zawsze, a w czasach, w których z pozoru zagrożenie zdradą ustaje, może się ona nawet okazać w sposobach oddziaływania bardziej perfidna, a w skutkach – bardziej dotkliwa.

## ZAGROŻENIE TRADYCJI

Przedstawiony opis jest charakterystyką sytuacji kulturowej dokonaną z perspektywy twórczości każdej epoki. Tymczasem dla uzyskania pełnego obrazu sytuacji musimy uwzględnić twórczość epok wcześniejszych, wszystkie utwory obecne w aktywnym zasobie kulturowym, bez względu na czas ich powstania.

Ta część owego zasobu, która należy już do tradycji literackiej, podlega innym prawidłowościom, ale i ona nie jest wolna od zagrożenia zdradą. Przypomnienie o tym jest tym ważniejsze, że nawet samo pojęcie tradycji wartościujemy pozytywnie, a literatura była dotąd, poza obyczajem, najbardziej istotnym składnikiem tradycji. Ponieważ uobecnianie tradycji nie jest procesem

spontanicznym – tradycji się nie dziedziczy, trzeba ją poznać z niemałym wysiłkiem, w którym lektura jest zaledwie ostatnim ogniwem złożonego zespołu działań społecznych – to decydujące znaczenie dla tego, jaka tradycja i jak zostanie przedstawiona danemu pokoleniu, ma dobór kryteriów, a ostatecznie filozofia kultury i koncepcja człowieka przyjmowana przez środowiska zawiadujące kulturą i opiniotwórcze.

Jeżeli mechanizmy uobecniania tradycji zostają pozbawione czynnika moralnego albo będą podporządkowane grupowym interesom wyrażanym w określonej ideologii, to groźba zdrady staje się realna, a nawet spotęgowana. Realna z tego powodu, że – jak to zostało wcześniej pokazane – żadna epoka nie jest od niej wolna; spotęgowana zaś z tej racji, że przypadki zdrady mogą ulec kondensacji wskutek tendencyjnego wyboru dzieł przeszłości.

W czasach kultury zideologizowanej działania polityczne obejmują także ideologizację przeszłości, w tym świadomości kulturowej. W czasach – nazwijmy rzecz umownie – liberalnych planowe działania polityczne zastępuje lansowanie określonych idei i wynikających z nich wzorów osobowych, w tym kulturowych. Rezultaty w zakresie uobecniania tradycji mogą być w przypadku obydwu procesów podobne, a nawet identyczne.

Utwory, których autorzy dopuścili się zdrady określonych ideałów i wartości, poświadczające różne możliwości zdrady poprzez literaturę i zdradę samej literatury, mogą być w konkretnych przypadkach historycznych użyteczne. Specjalnie się je wówczas dobiera, częściej wznawia i aktywnie popularyzuje, co prowadzi do ich nadreprezentacji w świadomościowym obrazie literatury przeszłości, jaki staje się udziałem danego pokolenia. Przykład czasów wcale nie tak dawnych przekonuje, że procedura taka jest nie tylko naturalnym przejawem poszukiwania kulturowej legitymizacji przez aktualną formację polityczną, ale że potęguje się wraz z niedostatkiem odpowiedniej ideologicznie twórczości współczesnej. Wykorzystanie tradycji dla celów bieżącej polityki, a poprzez manipulowanie jej składnikami nadużycie jej wartości – umożliwiające funkcjonowanie dzieł poza ich macierzystymi epokami – jest działaniem destrukcyjnym wobec świadomości społecznej i samej literatury.

Charakteryzująca czasy współczesne techniczna dostępność zdecydowanej większości piśmiennictwa nie uchyla opisanego niebezpieczeństwa. Zastrzeżenie to nie dotyczy wyłącznie obecności różnych form cenzury; o wiele bardziej istotne wydają się okoliczności czysto naturalne. Dostępność wiąże się bowiem zawsze z niezbędnymi, a w przypadku epok dawnych specjalistycznymi, formami orientacji w zasobach i opanowaniem sposobów ich udostępniania.

W każdej epoce obraz tradycji jest przygotowywany, a podstawowe warunki jej funkcjonowania określane przez specjalistów. To od rozumienia kultury, od koncepcji człowieka i wizji świata zależy, czy wtórnie zaktualizują się sytuacje zdrady, jakie były udziałem dawnych utworów literackich, teraz przywracanych życiu.

## SYTUACJE ZDRADY

Świadomość różnych możliwości zdrady, jakie dane są literaturze wobec czytelników, zdobyć można na różne sposoby. Najbardziej przekonująca byłaby analiza konkretnych sytuacji kulturowych: utworów, których powstanie skażone zostało moralnie złymi wyborami autorów, wskutek czego ich funkcjonowanie w społeczeństwie sprzyjało szerzeniu raczej chaosu myślowego niż pogłębianiu rozumienia świata, dezintegrowało, a nie – budowało ład. Znaleźć przykłady nie jest trudno. Ograniczać się do nazwisk i tytułów najgłośniejszych, a więc dla powszechnej świadomości raczej oczywistych, znaczyłoby jednak podzielić uproszczenia, a nawet fałszywe mniemania, charakterystyczne dla współczesnej wiedzy o literaturze, wynikające z rezygnacji z perspektywy etycznej w analizie i ocenie literatury.

Elementarna uczciwość wymagałaby nadrobienia zaniedbań w tym zakresie, sumiennego przyjrzenia się wszystkim głośnym utworom, ich aksjologicznie zorientowanej interpretacji. Należałoby zbadać ich recepcję w szerszym kontekście tendencji kulturowych czasu ich funkcjonowania w społeczeństwie, uchwycić związek z koncepcjami filozoficznymi i antropologicznymi, z teoriami socjologicznymi i psychologicznymi – zwłaszcza tymi, które poprzez medium polityki i edukacji stały się intelektualnym zapleczem nowożytnych rozwiązań w zakresie traktowania osoby ludzkiej i organizacji społeczeństwa. Trzeba byłoby też wskazać na związek tych utworów z przemianami świadomości i obyczaju.

Literatura o wiele częściej, niż skłonni są to przyznawać ci wszyscy, którzy godzą się na sprowadzanie jej sensu do „literackości” (a więc zwolennicy różnych orientacji immanentystycznych w jej traktowaniu), dostarczała estetycznego alibi przedstawianiu i propagowaniu zła, głoszeniu poglądów nihilistycznych. Efektami artystycznymi usprawiedliwiała zdradę swojej istoty i powinności. Aby to wykazać w przypadku poszczególnych utworów, należałoby zmienić podejście metodologiczne, odzyskać perspektywę pełnego ich odczytania i oceny uwzględniającej również kryterium moralne – wbrew dotychczasowym przyzwyczajeniom – i nierzadko radykalnie zmienić ich miejsce w literackich kanonach<sup>3</sup>.

To zadanie wykraczające poza możliwości wypowiedzi, której celem jest zaledwie postawienie problemu. Jego realizacja jest jednak konieczna, jeżeli chcemy odzyskać w widzeniu literatury (i sztuki w ogóle, w której różnych

<sup>3</sup> Radykalnego przewartościowania wymaga, na przykład, modna koncepcja karnawału i karnawalizacji w literaturze. Aksjologiczną interpretację tego zjawiska proponuję w rozprawie *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, a ilustruję ją analizą jednej ze sztuk Moliera: *Farsa wobec karnawalizacji – aspekt aksjologiczny (O „Grzegorzcu Dyndale” Moliera)*. Zob. *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000, s. 69-100, 121-135.

dziedzinach dzieją się rzeczy równie zatrważające!) perspektywę prawdy, piękna i dobra. Tu jednak wypada pozostać przy próbie wskazania głównych i najczęstszych przejawów tego, co można nazwać zdradą literatury.

Ponieważ zdrada aktualizuje się dopiero wobec konkretnego czytelnika w sytuacji rzeczywistego odbioru danego dzieła, odnosząc się do niego samego, mówić możemy jedynie o zagrożeniu nią czytelników. Możliwość zaistnienia zdrady jako konsekwencji odbioru mamy jednak prawo przypisać tym wszystkim utworom, które są świadectwem sprzeniewierzenia się przez autorów sensowi literatury, a więc świadomego opowiedzenia się za kłamstwem – przeciwko prawdzie, za złem – przeciwko dobru, ich odmowy dzielenia się pięknem – choćby posługiwali się, nawet w nadmiarze, jego czysto estetycznymi pozorami. W poszczególnych przypadkach jest to zawsze jakaś forma wprowadzenia czytelnika w błąd, braku realizacji obietnicy, jaka w dotychczasowym doświadczeniu kulturowym związana jest z literaturą.

Niewątpliwym przykładem zdrady są wszystkie te utwory, których autorzy z takich czy innych powodów zdecydowali się na aprobujące przedstawienie różnych jej życiowych sytuacji. Oczywiście wynika tu nie z łatwości wskazania zdrady jako tematu utworu, przedmiotu zainteresowania i przedstawienia, temat bowiem nie przesądza jeszcze wymowy wynikającej ze sposobu jego sprobematyzowania i ujęcia, ale z ostentacji gestu zrozumienia, a nawet usprawiedliwienia zdrady.

Usprawiedliwienie zdrady w fabularnej, fikcyjnej sytuacji utworu wpływa ostatecznie na zrelatywizowanie jej oceny w rzeczywistości. Oczywiście, nie dokonuje się to ani natychmiast, ani automatycznie. Początkiem może być, tak w wymiarze osobowym, jak i społecznym, erozja kryteriów, jakie dotychczas pozwalały na jednoznaczne rozstrzygnięcie, co jest zdradą, a co nią nie jest.

Znajomość dzieł literackich, które proces zacierania jasności kryteriów wspierają, zwłaszcza utworów cenionych z jakichś innych powodów, albo obecnych w kulturze instytucjonalnie – przykładem są listy lektur szkolnych i egzaminacyjnych – może mieć konsekwencje podobne do tych, jakie stają się naszym udziałem wskutek obcowania z ludźmi o poglądach niezgodnych z naszymi. Psychologiczną prawidłowością jest to, że komuś bliskiemu skłonni jesteśmy wybaczyć więcej niż (w jakimkolwiek sensie) obcym i w ten sposób narażamy się na utratę najpierw pełnego krytycznego rozeznania w rzeczywistości, a potem także na częściową przynajmniej zmianę poglądów i przekonań.

Tak więc utwory literackie, które zyskały sobie nasze upodobanie pierwotnie z powodów innych niż rozważany tu wybór moralny, mogą niekiedy, wskutek naszej częściowej choćby bliskości z nimi, wpłynąć na nas również w tym zakresie, który początkowo traktowaliśmy z dystansem i wobec którego wypowiadaliśmy niezgodę.

Jest to sprawa niezwyklej wagi, ponieważ z racji tematycznej otwartości literatury w grę wchodzi wszystkie rodzaje zdrady, których człowiek może

się dopuścić w wymiarze indywidualnym i społecznym oraz wobec idei i wartości, a ostatecznie i wobec Boga.

Granica między przedstawieniem rozumiejącym a przedstawieniem aprobującym bywa osłabiana, a nawet zacierana przez różne okoliczności, także czysto literackie. Nawet jednak wtedy, gdy do tego nie dochodzi, podobne skutki może mieć sama skala występowania tematu zdrady, a nawet tylko motywów pojawiających się w zasadniczo innotematycznych utworach.

Nadrepzentatywność zła, w jakiegokolwiek postaci, w literackim obrazie świata – w pojedynczym utworze, w czyjejś twórczości, w pisarskim dorobku danej epoki – nie jest obojętna dla rozumienia świata realnego przez czytelników tych utworów. Częstotliwość tematów podejmowanych przez autorów kryje w sobie nieuprawnioną, ale skuteczną i trudną do natychmiastowego przezwyciężenia sugestię ich reprezentatywności wobec obiektywnej hierarchii rzeczywistych spraw świata, a więc w tym przypadku sugestię wszechobecności zdrady, dopuszczania się jej powszechnie przez wszystkich praktycznie w każdych okolicznościach, jej dominowania nad wiernością drugiemu człowiekowi, narodowi, idei, Bogu. To, co na początku mogło być próbą odsłonięcia tragicznego wymiaru zdrady, powielane przez autorów mniej wyczulonych na etyczny wymiar życia (na przykład wskutek odkrycia atrakcyjności tematu) może być odbierane jako diagnoza stanu świata w ogóle, bez świadomości błędu związanego z takim mniemaniem.

„Obycie” ze zdradą innych, choćby za pośrednictwem literatury, sprzyja zmianie stosunku emocjonalnego do przejawów zdrady w życiu, a później i zmianie świadomościowego rozeznania w tym zakresie. Zagrożenie jest realne zwłaszcza w sytuacji braku literackich kontrpropozycji w obrazowaniu świata i wobec zaniechania przez czytelników wysiłku zrozumienia własnej w nim sytuacji, właśnie wskutek zawierzenia literaturze.

Sytuacja taka jest tym bardziej niebezpieczna, że osłabia samą możliwość odczuwania zdrady przez zbyt oswojonego z różnymi jej przejawami czytelnika. Poczucie powszechności sąsiaduje blisko z poczuciem nieuchronności. Powszechność występowania zła banalizuje jego odczuwanie, a sugestia jego nieuchronności skłania do rezygnacji z przeciwstawienia się złu. Tak więc już sam wybór tematyki przez pisarza może mieć dalekosiężne i ważne konsekwencje, zwłaszcza jeżeli nie jest wyborem spontanicznym i odpowiedzialnym, ale podlega modom literackim, które kształtują się i upowszechniają jako konsekwencje błędnych wyborów intelektualnych i moralnych.

Zdradą może być napisanie i opublikowanie przez pisarza utworu na szczególny temat w szczególnym momencie historycznym. Naturalna skądinąd czynność nabiera tak złowrogiego charakteru zawsze wtedy, gdy podejmowanie określonego tematu staje się przedmiotem zabiegów politycznych i traktowane jest jako sprawdzian prawomyślności autorów, wykorzystanych dla uformowania świadomości społecznej w sposób zgodny z interesem rządzących.

W interesie zarówno społeczeństwa, jak i samej literatury jest to, aby utwory na zadany temat, zwłaszcza realizowane w z góry określony sposób, nie pojawiały się, ponieważ wyrządzają wymierne, bynajmniej nie literackie szkody, niszcząc dobro wspólne – odbierają nadzieję, dezintegrują naród, krzywdzą określone grupy społeczeństwa. Dla autora realizacja takiego tematu jest przejawem kapitulacji wobec antywartości, wprost – wobec zła, bo jest nie tylko wymuszana, ale stanowi na ogół przedmiot transakcji, jest zapłatą za spodziewane, wymierne bądź iluzoryczne korzyści. A nie chodzi tu po prostu o literaturę okolicznościową, ani o jakieś wypaczone funkcjonowanie mecenatu artystycznego, lecz o udział w wykorzystaniu literatury do celów pozaartystycznych. Jest to przede wszystkim zdrada samej literatury, bo inicjuje się jej istnienie i funkcjonowanie w społeczeństwie w jej tylko właściwy sposób na rzecz racji obcych jej istocie i funkcjom.

W czasach bezwzględnej poddania literatury ideologii polegało to na składaniu przez pisarzy swego rodzaju deklaracji lojalności wobec władzy. Pisząc panegiryk lub podejmując literacką wersję ideowo słusznego tematu, autor wykazywał, że jest tam, gdzie być powinien, że stanął po właściwej, to znaczy oczekiwanej przez administratorów kultury, stronie i że można na niego liczyć. Wprawdzie władza mogła się obyć bez utworów tego rodzaju, w razie ich braku jej realna siła nie zostałaby w jakikolwiek sposób uszczuplona, ale pierwszym celem wymuszanego proceduru było duchowe złamanie twórców, uzyskanie ich zgody na współdziałanie w każdej sprawie i w każdych okolicznościach. Było to wymuszenie wejścia na drogę dyspozycyjności.

Powstające w ten sposób utwory – publikowane i popularyzowane – zostawały jednak w jakiś sposób w kulturze, nawet nie czytane zajmowały miejsce utworów innych, przypominały o tym, o czym większość społeczeństwa chciałaby zapomnieć. Skutkiem pojawienia się utworów tego rodzaju było jednak przede wszystkim podważenie zaufania nie tylko do poszczególnych twórców, ale i do literatury w ogóle, było to bowiem skompromitowanie zdradą reprezentantów dziedziny kultury, cieszącej się dotychczas szacunkiem i zaufaniem społecznym (zwłaszcza w polskiej tradycji niepodległościowej).

Hołdownicze gesty kolejnych poetów, powieściopisarzy, dramaturgów (zwłaszcza tych o znanych nazwiskach, z którymi wiązały się kiedyś dzieła wybitne) pogłębiały poczucie rozpacz, beznadziejności, coraz większego osamotnienia. Zdrada dotykała kolegów po piórze, wpływała na ich decyzje („Skoro zrobił to nawet X...”), pozbawiała społeczeństwo oparcia w kulturze, w której ono tylekroć je znajdowało.

Zdrada w tych i podobnych przypadkach polegała na zaprzeczającym istocie twórczości mówieniu nie swoim głosem, na zgodzie na realizację zainteresowań nie autentycznych lecz podpowiedzianych. Tymczasem nawet najgłębiej indywidualne zainteresowania autorów, jeżeli tylko są autentyczne, nabierają w literackim ujęciu sensu powszechnego. Twórczość na zamówienie rezygnuje

z ambicji dotarcia do owego sensu powszechnego. Jest przejawem ideologicznej komercjalizacji literatury.

O podobnie jednoznaczne rozstrzygnięcie trudno jest w sytuacji podejmowania przez autorów tematów wymuszonych już nie przez władze, ale przez panującą modę czy poprawność polityczną. I w czasach artystycznej wolności pewne tematy, pewne rodzaje tematów stają się obowiązkowe dla tych wszystkich autorów, którzy chcą być znani i sławni. Władzę stricte polityczną zastępują tu środowiska opiniotwórcze (na ogół zresztą ściśle związane z którąś z partii, wymieniających się u steru władzy w wyniku mechanizmów demokratycznych, albo dość silne, by każdemu ugrupowaniu politycznemu narzucić pewne ideowe pryncypia). Jest to łagodniejsza w formie, ale podobna w konsekwencjach komercjalizacja literatury – inny w tych nowych okolicznościach jest tylko „środek płatniczy”. Skutki, wobec większego zróżnicowania form kultury i braku zinstytucjonalizowanych form represji (choć w sensie towarzyskim mogą być w tych środowiskach równie dotkliwe), wydają się początkowo nie tak dramatyczne, jednak brak autentyczności zainteresowań, poddanie się regułom „targowiska próżności”, w każdej epoce oddala literaturę od spełniania jej naturalnych funkcji.

Zdrada w takich okolicznościach dotyka najpierw samych twórców, czytelnikom – jeżeli rzecz mierzyć nie hałasem usługowej krytyki, lecz obiektywną rangą realizowanych wartości – najpierw zagraża nieistotność zainteresowań. Zgoda na tworzenie dzieł skazanych na krótkie trwanie jest jednak formą zdrady najgłębszego sensu literatury, dla której słowa Juliusza Słowackiego o sławie, która jest „żywemu na nic”<sup>4</sup>, chociaż gorzkie, nie były pustym gestem. Chciała ona być bowiem „arką przymierza między dawnymi i młodszymi laty”<sup>5</sup>. Zdrada istoty literatury jest zawsze, choć nie wprost, zdradą oczekiwań czytelników.

Zdradą jest kłamstwo pisarza na temat rzeczywistości utrwalone w jego utworach. Kłamstwo, a nie błąd. Błąd może popełnić każdy, ale ten popełniony spontanicznie (z braku pełnego rozeznania, z pochopności osądu, z pogoni za artystycznym efektem) czytelnik najczęściej stosunkowo łatwo wykryje i skoryguje, bo nie jest on kamuflowany pozorami prawdy. Kłamstwo, także w literaturze, jako akt świadomy, przedstawia nieprawdę w pozorach prawdy, ubezpiecza zamierzony efekt zabiegami odwracającymi uwagę odbiorcy od tego, co naprawdę ważne.

Kłamstwo jest zdradą, ponieważ jest odmową współpracy w dociekaniu prawdy, w poznawaniu rzeczywistości, w zrozumieniu samych siebie, podczas gdy literatura jest szczególną formą takiej współpracy, a bywała w tej dziedzinie rzetelną przewodniczką. Do tego przyzwyczaiała pokolenia czytelników trady-

<sup>4</sup> J. Słowacki, *Testament mój*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, *Liryki i inne wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1949, s. 113.

<sup>5</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Powieści poetyckie*, oprac. L. Płoszewski, K. Górski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1949, s. 101.

cja. Arcydzieła pracowały na wiarygodność literatury jako przewodniczki w drodze do prawdy i jako inspiratorki poszukiwania tej prawdy przez nich już w ich własnej relacji do świata. Kłamstwo pojedynczego utworu nie tylko uniemożliwia spełnienie obietnicy współpracy twórcy i odbiorcy w poznawaniu prawdy w konkretnym przypadku, ale także podważa autorytet literatury w ogóle, budzi podejrzliwość wobec innych utworów. Wprawdzie podejrzliwość taka może w niektórych przypadkach uchronić czytelnika przed skutkami kłamstwa, ale nawet wtedy pozostawia gorzki osad świadomości, że literatura może dzielić się nie tylko prawdą, ale i kłamstwem. Niekiedy też może dojść do radykalnej zmiany poglądu na istotę literatury.

Rozważane dotychczas warianty dotyczyły sytuacji kłamstwa uświadomionego, ale przecież skuteczność utworów nim skażonych przejawia się w pozostawieniu okłamanego w nieświadomości co do stanu rzeczy. W takich przypadkach skutki zdrady literatury przenoszą się na sposób widzenia świata przez czytelnika – nie w tym sensie, że jest to nieuchronne i dokładnie odpowiada kłamstwu na temat tego aspektu rzeczywistości, który był przedmiotem zabiegów pisarza. Skutki te polegają raczej na tym, że kontakt z czymś fałszywym rozumieniem rzeczywistości, zwłaszcza jeżeli dochodzi do niego częściej, nie pozostaje bez wpływu na jej postrzeganie.

Literatura w najwyższych swoich osiągnięciach postrzegana jest słusznie jako domena prawdy o świecie. Jest to indywidualnie wyrażona prawda osobowego przeżycia, ale może ona odsłaniać fundamentalne właściwości bytu i historii, może trafnie diagnozować kondycję człowieka. Pozbawienie czytelników choćby szans na współpracę w dochodzeniu do prawdy jest zdradą, której w żaden sposób nie można wytłumaczyć powoływaniem się na prawo autora do własnego widzenia świata. Ci, którzy do argumentu takiego się odwołują, przemilczają pewną osobliwość, tę mianowicie, że kłamstwo na temat świata dotyczy na ogół (wyjąwszy całkowicie nieudaną twórczość artystyczną, o której nie ma tu sensu mówić) kwestii interesownych. Wiąże się ono z podzieleniem przez autora błędnej koncepcji filozoficznej czy ideologii i przybiera zazwyczaj jedną z typowych form, tak że o autentycznym doświadczeniu i indywidualnej ekspresji trudno w tym przypadku w ogóle mówić.

We wszystkich omawianych dotąd możliwościach i formach zdrady (a ich przegląd nie pretenduje do kompletności) obecny był czynnik, który na zakończenie rozważań trzeba wydobyć i omówić osobno: jest nim błędna koncepcja literatury wyznawana i realizowana w twórczości przez autorów. Już samo to sformułowanie może wywołać dzisiaj zarzut dogmatyzmu i ahistoryzmu, który miałby polegać na odwoływaniu się do zdeaktualizowanych wzorców kulturowych. W literaturze jednak, podobnie jak we wszystkich innych dziedzinach działania człowieka, zdarza się odwoływanie do błędnych przesłanek.

Błąd w pojmowaniu literatury nie polega na obstawaniu przy takich czy innych rozwiązaniach szczegółowych, lecz na takim jej zdefiniowaniu, w któ-



rym, w sposób oczywisty, zakres i treść uchwyconego w definicji pojęcia nie wyczerpują jej swoistości albo też obejmują cechy możliwe, ale nieswoiste za cenę pominięcia cech fundamentalnych. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z redukcjonizmem: w pierwszym – z estetycznym, w drugim – z redukcjonizmem ideologicznym. I nie jest rzeczą najważniejszą, czy teoria została sformułowana w wyniku uogólnienia praktyki literackiej jakiegoś czasu, czy też została wyprowadzona z ogólniejszych przesłanek filozoficznych. W kulturowej rzeczywistości oddziaływania są obustronne, rezultatem jest jednak zawsze określone pojmowanie literatury. Ono to wyznacza tendencje w twórczości i kształtuje oczekiwania czytelników, wpływając na wybór lektur i sposób korzystania z nich.

Sposób pojmowania literatury zmienia się wolniej niż poetyka, ale wiek dwudziesty był czasem szczególnie ścisłych związków teorii i praktyki twórczej. Niektóre kierunki i tendencje można więc zasadnie traktować jako realizację głoszonych koncepcji teoretycznych. Wiele utworów jest przede wszystkim rezultatem eksperymentów, w których przedmiotem zainteresowania była sama literatura, a nie świat. W wielu tendencjach, właściwych zresztą nie tylko współczesności, choć czasy najnowsze wydają się szczególnie nimi naznaczone, można zasadnie upatrywać skutki błędu antropologicznego: wyprowadzania procesu twórczego oraz samych dzieł i uzasadniania ich z niewłaściwego rozumienia osoby ludzkiej<sup>6</sup>, a ostatecznie przyjęcia błędnych założeń metafizycznych<sup>7</sup>.

Nie może być w pełni sobą i realizować właściwych sobie możliwości literatura sprowadzona wyłącznie do czynników estetycznych, podobnie jak literatura rozumiana tylko jako narzędzie upowszechniania takich czy innych przekonań. Dopiero taka jej koncepcja, która wszechstronnie harmonizuje doświadczenie bytu z potrzebami człowieka, sprzyja powstawaniu utworów istotnych. Pisanie utworów istotnych nie jest wyłącznie kwestią wypracowania odpowiedniej teorii, lecz opiera się raczej na żywych przekonaniach, jakie podzielają wszyscy uczestnicy społeczności literackiej. Jedynie jednak przekonania ukształtowane na bazie właściwej antropologii i koncepcji bytu mogą wyznaczyć taki horyzont wartości wiązanych z literaturą i tak ukształtować żywione wobec niej oczekiwania, że odnajdzie się w nim nie specjalista od estetycznych emocji, lecz osoba ludzka.

Literatura w tym, co literackie, zachowuje autonomię, ale w tym, co ludzkie, musi być zharmonizowana z tym, co człowieka stanowi, inaczej będzie

<sup>6</sup> Zob. A. Stoff, *Pokusa błędu antropologicznego w literaturze*, w: *Błąd antropologiczny*, red. A. Maryniarczyk SDB, K. Stępień, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2003, s. 323-341.

<sup>7</sup> Dla badacza literatury zdanie filozofa: „Świadomość, że rozumienie bytu stoi u podstaw rozumienia człowieka i jego działania, towarzyszyła filozofom od starożytności” (A. Maryniarczyk SDB, *Koncepcja bytu a rozumienie człowieka* w: *Błąd antropologiczny*, s. 73) – ma ciąg dalszy nie tylko historyczny, ale i logiczny: rozumienie człowieka stoi u podstaw rozumienia literatury.

tylko nieodpowiedzialną zabawą słowami, ale zabawą, która z perspektywy odpowiedzialności za to, kim człowiek jest, jaki się staje i do czego jest powołany – może okazać się zdradą.

## ODPOWIEDZIALNOŚĆ NIE TYLKO PISARZY

Rozważanie okoliczności, które można interpretować jako sytuacje zdrady przez literaturę jej powołania, sprzyja podjęciu wątku metodologicznego, który wcześniej mógł być zaledwie zasygnalizowany podczas omawiania odmiennych uwarunkowań literatury współczesnej i dawnej. Aspekt metodologiczny sprawy wynika stąd, że odpowiedzialność za literaturę nie kończy się na autorach.

Podobnie jak inne dziedziny kultury, literaturę tworzą dzieła powstałe w różnych epokach. Aktywny zasób lekturowy każdego pokolenia składa się zarówno z utworów publikowanych aktualnie, jak i z dzieł odziedziczonych po pokoleniach wcześniejszych. To, co trwa w literaturze, istnieje mocą uobecnianych wartości bez względu na moment swego powstania. Aż do momentu kolejnej lektury jest to jednak zawsze istnienie tylko potencjalne. Wobec bogactwa i różnorodności literackiego dziedzictwa, przekraczających możliwości percepcji jednostki, wyzwaniem staje się orientacja w tym, co możliwe i warte poznania.

Stan taki przekracza kompetencje czytelników, włącza natomiast w sferę odpowiedzialności za literaturę tych, którzy się nią zajmują zawodowo, przede wszystkim – z racji wymagań, jakie stawia nauka – uczonych, zwłaszcza edytorów i historyków literatury. Szczególnie w odniesieniu do tych dzieł, które pozostają poza zakresem doświadczenia historycznego ich aktualnych czytelników, rola fachowej wiedzy i wspomagającej refleksji jest niezastąpiona: „Tradycja, jeśli jej nie wspomagamy, sama z siebie mówi zawsze mniej, niż było naprawdę”<sup>8</sup>. Od wyników ich prac badawczych zależy, czy zainteresowania literaturą ograniczą się do twórczości bieżącej. Współcześnie oznaczałoby to podporządkowanie się kulturze masowej i literaturze popularnej oraz zgodę na przyjęcie jej uproszczonego obrazu świata i interpretację świata według jej koniunkturalnej hierarchii wartości. Od nich też zależy, czy w świadomościowym zasięgu współczesnego pokolenia pozostaną najwybitniejsze dzieła minionych wieków.

Sprawą badaczy i edytorów jest więc współodpowiedzialność za to, czy literatura pozostanie wierna swojemu powołaniu orientowania czytelników w sprawach ludzkich, czy też zadaniom tym się sprzeniewierzy – nie wsparta w odpowiednim czasie i we właściwy sposób przez mądry komentarz, umożliwiający sensowną lekturę dzieł i wprowadzający do samodzielnego ich rozu-

<sup>8</sup> A. Manzoni, *Narzeczeni*, tłum. B. Sieroszevska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 946.

mienia. A przecież w przypadku utworów różnych epok skazonych zdradą wobec rzeczywistości to właśnie od porządkującego wysiłku historyka literatury zależy stanowcze upomnienie się o prawdę i spokojne wyznaczenie tym utworom miejsca, na jakie rzeczywiście zasługują.

Trzeba być, w stopniu, w jakim to jest możliwe, człowiekiem dwu czasów, aby przybliżyć utwory tym, którzy zechcą wzbogacić siebie o czyjeś doświadczenia i myśli sprzed wieków. Nikt nie może decydować za innego, na tym, kto wie, spoczywa jednak obowiązek uprzedzenia potencjalnych czytelników, czego mogą oczekiwać po książkach włączanych w aktualny obieg kulturowy. To od edytora i komentatora zależy, czy zawiniona niegdyś przez autora i utrwalona w dziele zdrada zostanie zdemaskowana, czy może zyska nową, usprawiedliwiającą motywację, a wraz z nią i warunki dalszego destrukcyjnego oddziaływania. Od nich też zależy, czy utwory trudne, choćby z powodu dystansu czasowego, jaki dzieli czytelnika od momentu ich powstania, nie zostaną odebrane i zrozumiane jako przejawy zdrady właśnie – wbrew ich obiektywnemu przesłaniu, którego wydobyć wymaga jednak wiedzy i umiejętności, czyjejś specjalistycznej pomocy, na przykład w formie edytorskiego komentarza do wszystkich kłopotliwych miejsc tekstu czy tropu myślowego dla własnej już interpretacji.

W przypadkach szczególnie drastycznych należałoby się zastanowić, czy badacz literatury powinien współdziałać z wydawcą poszukującym sensacji gwarantującej zysk, czy powinien on godzić się na redukcję swojego powołania do roli „naukowej przyzwoitki”. Są to pytania szczególnie dramatyczne w okresach rewindykacji literackich po czasach ideologicznej reglamentacji.

W ten sposób rozważania na temat zdrady możliwej w literaturze spotykają się z ogólniejszą problematyką metodologiczną literaturoznawstwa. Spotkanie to aktywizuje pytanie o cel badań literackich. Odpowiedź najbardziej ogólna jest oczywista: podobnie jak w przypadku każdej innej dziedziny poznania, celem tym jest prawda o badanym przedmiocie, o sferze szczególnych faktów kulturowych. Ale właśnie takie sformułowanie zmusza do zastanowienia się, co jest jego istotną treścią.

Czy wystarczającym uzasadnieniem dla badań literackich mogą być owe prawdy cząstkowe o poetyce utworów, o zrekonstruowanych okolicznościach powstania, wiadomości o ich społecznym odbiorze w różnych czasach i warunkach, przekładach czy inscenizacjach. Nawet jeżeli są to ustalenia ważne dla samej dyscypliny badawczej, dla poznania tego, z czym naprawdę mamy do czynienia, to z punktu widzenia racji, dla których literaturą należy się zajmować, są to wyniki błahe. Tego rodzaju szczegółowe zainteresowania mają, by tak rzec, cel ściśle fachowy. Odkrycie, że autor dawnego, a nieuwzględnianego dotąd przez wersologów utworu posłużył się wierszem wolnym, co pozwala przesunąć początki tej szczególnej konwencji wersyfikacyjnej w danej literaturze narodowej o lat kilkadziesiąt, ma znaczenie dla historii języka, historii

wiersza, szerzej – dla dziejów literatury. Dla czytelnika jednak odkrycie to pozostaje – mimo swojej historycznej doniosłości – faktem nieistotnym, gdyż językowa struktura utworu jest dla niego jedynie drogą do świata myśli i wartości, jakie dane dzieło może mu ofiarować. Wspomniana jakość wersyfikacyjna, tak ważna dla wersologa, jest dla czytelników warunkiem sposobu głosowej realizacji utworu, jego specyficznym, narzucającym się nawet podczas lektury cichej, rytmem percypowania tekstu i podłożem pewnych jakości emocjonalnych, jakie towarzyszą rozumieniu i przeżywaniu jego treści. Do realizacji tej funkcji potrzebne jest wyczucie, nie zaś wiedza teoretycznoliteracka czy historyczna.

Sens kulturowy ma przede wszystkim poznawanie samych dzieł, a nie wiedzy o nich. Spełnia się on w indywidualnych lekturach i ich – zarówno osobowych, jak i społecznych, a poprzez osobę realizowanych – konsekwencjach. Poznanie historii literatury i w ogóle wszelkich informacji o literaturze ma znaczenie jedynie pomocnicze wobec niej samej. Z perspektywy osoby wymiar dramatyczny ma brak kontaktu z dziełami literackimi, a nie z wiadomościami o nich. A nie jest to deprecjonowanie wiedzy, lecz jedynie wyznaczenie jej właściwej pozycji względem jej przedmiotu. Potrzeba wiedzy pojawia się natomiast nieuchronnie wraz z upodobaniem do poznanego utworu, wraz z ponowieniem lektury i z wysiłkiem, by jak najlepiej i najpełniej go zrozumieć.

O celu badań literackich myśleć więc trzeba zgoła inaczej, niż myśli się o celu badań przyrodniczych bądź humanistycznych. Wyniki poznawcze mają tu w pewnym sensie charakter nieostateczny, a to z racji osobliwej pozycji dzieł w świecie bytów jako wytworów człowieka, przeznaczonych dla innych ludzi, bez kontaktu z którymi tracą one swój sens – swoistych narzędzi porozumiewania się i poznawania rzeczywistości.

Badania literackie polegają więc najpierw na ustalaniu zakresu tego, co literackie, na stwierdzaniu jakości tego, co zostało rozpoznane jako literatura, a ostatecznie na wspieraniu tych funkcji, które dzieła literackie pełnią w kulturze. Wiedza na temat literatury ma sens jedynie wtedy, gdy służy lepszej orientacji w tym, co istotne i bardziej wartościowe, gdy przygotowuje do lektury głębszej i bardziej owocnej jak najliczniejszy zastęp czytelników. Przygotowanie, o którym mowa, dokonuje się zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio; to znaczy zarówno wtedy, gdy z wynikami poznania zjawisk literackich czytelnicy zapoznają się wprost, dzięki publikacjom, jak i wtedy, gdy badania wpływają na świadomość kulturową swoich czasów, współkształtują sposób rozumienia literatury i oczekiwania pod jej adresem.

Badania literackie są więc ostatecznie działaniem na rzecz literatury, na rzecz jej trwania w kulturze, na rzecz wykorzystania jej olbrzymiego dziedzictwa w taki sposób, by nic, co istotne i wartościowe, nie zostało zapomniane. Mają one przede wszystkim przypominać – to znaczy przygotować dzieła w odpowiednich wydaniach dla wszystkich, którzy zechcą po nie sięgnąć. To zara-

zem najstarsza, jak i najbardziej szacowna działalność, jaką można uprawiać wobec literatury. Oczywiście nie chodzi o to, by działania te rozumieć wąsko, jako prace stricte filologiczne, edytorstwo. Potrzebny jest przecież nigdy nie zarzucany ogólny, w istocie swojej filozoficzny namysł nad literaturą, potrzebne są badania szczegółowe nad poetyką dzieł i ich kulturowym kontekstem, nawet nad biografiami ich twórców. Potrzebne są wszystkie formy, jakimi zaowocowała dotychczasowa dociekliwość w sprawach literackich. Ważny jest jednak ich główny cel: wspomaganie samej literatury w jej istnieniu i funkcjonowaniu.

W kontekście podjętego tu tematu wspomaganie owo oznacza także niwelowanie skutków zdrad, jakie zostały w dziełach utrwalone i jakich bywają one świadectwem; niwelowanie w taki sposób, aby zachować wartość literatury i uzasadnić zaufanie czytelników do niej jako ich szansy na kontakt z prawdą, dobrem i pięknem.