

Szkoła uczyć

Grzegorz Grochowski

Szkoła Uczuć

Relacje między literaturą a światem uczuć są z całą pewnością złożone, niejednoznaczne i wielorakie, trudno więc byłoby wtłoczyć je w ramy jakiejś prostej, przejrzystej typologii. Można jednak z grubsza przyjąć, że uobecniają się one przede wszystkim w trzech głównych obszarach, określając w pewnej mierze genezę, zawartość i sposób oddziaływania dzieła. Emocje występują tu zatem w trzech odmiennych rolach – w pierwszym wypadku jawią się jako domniemane, przed-tekstowe, irracjonalne źródło twórczości, jako pole napięć psychicznych, skłaniających daną osobę do sięgnięcia po pióro; w drugiej sytuacji rozmaite poruszenia ludzkiego serca stają się wybranym przedmiotem przedstawienia, tematem umoralniającej lub psychologizującej refleksji, zjawiskiem ilustrowanym bądź ewokowanym przez ciąg artystycznych obrazów; i wreszcie – w trzecim wcieleniu – są traktowane jako swoiste komponenty lektury, mechanizmy wpływające na charakter czytelniczego odbioru. Najstarsza tradycja literacka wiąże się chyba z trzecim podejściem, gdyż już u Arystotelesa możemy odnaleźć próbę zaprzęgnięcia języka emocji w usługi teorii recepcji, której istotą miało być przecież – jak wszyscy doskonale pamiętamy – doznanie uczuć litości i trwogi. Do rozkwitu wyjaśnień genetycznych, opartych na ujmowaniu spełnionego dzieła jako zapisu emocjonalnych perypetii autora, doszło znacznie później, przede wszystkim w dziewiętnastym stuleciu, a spotkały się tu najróżniejsze źródła inspiracji – romantyczna idea personalizacji słowa poetyckiego, pozytywistyczny determinizm, a wreszcie spektakularny rozwój psychologii jako odrębnej dyscypliny, w której mogło znaleźć się miejsce także dla, aspirującej do naukowych standardów, psychologii procesu twórczego. Najbardziej wyrazistym ujęciem tej problematyki pozostaje niewątpliwie psychoanaliza, która objaśnia literackie obrazy, tropy i figury jako fantazmatyczne manifestacje obsesyjnej mowy pragnienia. Nie trzeba jednak sięgać aż po Freudowską teorię sublimacji i opracowania wtórnego – chęć rozszyfrowania artystycznych obrazów i przeniknięcia poprzez literaturę do intymnego świata przeżyć twórcy można przecież odnaleźć także u wielu klasyków dwudziestowiecznej filologii i historii literatury. W monumentalnych pracach Juliusza Kleinera niemal co chwila czytamy o tym, z jakimi uczuciami artysta pisał poszczególne fragmenty, w jakiej „atmosferze odnawiających się uczuć tworzył się poemat”, jak przedstawi się „rezultat przeżyć” w gotowym utworze, czy też na ile w trakcie pisania „spotęgowała się uczuciowa barwa wspomnień” poety. Za odczytaniem takimi nie stoi

wprawdzie żadna określona koncepcja afektów, ale trzeba też przyznać, że starożytne zaufanie do intuicji i zdroworozsądkowych wyobrażeń nadaje im dyskretny urok stylu retro.

Genetyczne interpretacje i teorie odbioru mieszczą się jednak zazwyczaj w obrębie jakichś szerszych koncepcji i noszą na sobie wyraźne piętno autorskie, kojarząc się bądź to z konkretnym uczonym, bądź też z określoną szkołą naukową. Życie emocjonalne zarówno pisarza, jak i czytelnika, nigdy nie stoi przed nami otworem, więc podejmując ryzykowne wyprawy na obszary osobistych przeżyć i pragnień musimy zwykle zaufać wyczuwaniu badacza lub aksjomatom danej metodologii. O wiele bardziej uchwytne i rozpoznawalna – choć ktoś może uznać taki pogląd za przesąd – okazuje się dynamika ludzkich wzruszeń oraz nastrojów na poziomie literackich obrazów, w sferze rzeczywistości przedstawionej. Obszar ten zasługuje na szczególną uwagę, gdyż to na nim właśnie w pierwszej kolejności literatura ustala i odśladnia swój stosunek do świata uczuć, swoje rozumienie fenomenów życia psychicznego. Tu też chyba najwyraźniej zaznacza się udział, jaki zyskuje sztuka słowa w kształtowaniu zbiorowej wyobraźni poprzez swój symboliczny – zarówno mitotwórczy, jak i demistyfikacyjny – potencjał. Literackie obrazy namiętności i nastrojów pokazują bowiem, jakie miejsce przyznajemy emocjonalności w naszym życiu, gdzie dopatrujemy się jej pochodzenia, jak rozumiemy jej rolę, na ile się z naszymi spontanicznymi odczuciami identyfikujemy, a na ile chcemy się od nich oddzielić, jak je wreszcie hierarchizujemy. Oczywiście literatura nie jest tu osamotniona, nie ma też monopolu na kształtowanie przesładczeń tego rodzaju. Z reguły wchodzi w różnego rodzaju relacje – np. współpracując, rywalizując, uzupełniając się – z innymi rodzajami dyskursu (filozoficznym, religijnym, prawnym, naukowym). Wprawdzie – jak w Przemianach intymności twierdzi Anthony Giddens – „historia emocjonalna społeczeństw nowoczesnych pozostaje głęboko ukryta i dopiero czeka na ujawnienie”, a to samo można powiedzieć też o dziejach zbiorowej wyobraźni emocjonalnej, to jednak pewne zbieżności zwracają uwagę nawet przy powierzchownym przeglądzie.

Ważnym rozdziałem w rozwoju literackiej antropologii uczuć pozostaje na przykład tragedia w okresie francuskiego klasycyzmu (znamienne, że autor analizy wyznania miłosego w tym numerze sięga właśnie po przykład zaczerpnięty z Fedry Racine'a), która

odchodzi od wzorca antycznego, określonego przez kategorie fabuły, katharsis, losu, działań, a rewolaryzuje pojęcie charakteru, przekształcając dramat w studium namiętności. W budowie utworu przestaje dominować żelazna logika zdarzeń, prowadząca do rozpoznania praw fatum, głównym celem zaś staje się ukazanie człowieka ogarniętego afektem i konfrontowanego z zasadami moralnymi, uwikłanego w konflikt między powinnością i pragnieniem. Trudno nie dostrzec, że w obrębie tej samej formacji kulturowej powstał traktat *Namiętności duszy*, w którym Kartezjusz (notabene też wspomniany w jednym z publikowanych przez nas artykułów) podjął się skatalogowania, uporządkowania, objaśnienia i – w gruncie rzeczy – poznawczego ujarzmienia różnorodnych form „ruchu tchnień życiowych”. Filozof wywiązał się zresztą ze swego zobowiązania bardzo sumiennie, zapuszczając się nawet w regiony wyjaśnień anatomicznych i ustalając, że – wbrew ogólnemu przekonaniu – siedzibą uczuć nie serce jest, lecz „mały gruczoł, znajdujący się w środku substancji mózgowej i tak umieszczony ponad przewodem, przez który tchnienia życiowe z przednich jego jam łączą się z tchnieniami jam tylnych, że najmniejszy jego ruch bardzo może wpłynąć na zmianę biegu owych duchów”. Trudno odmówić takim uczonym wywodom swoistego wdzięku, jednak w tym wypadku najważniejsza wydaje się wyraźna nieufność wobec tajemnic duszy, instrumentalne traktowanie ludzkich emocji – francuski filozof wprost formułuje problem ich właściwego „używania” i sam zadaje sobie pytanie „do czego służą i czemu szkodzą wszelkie namiętności”. Oczywiście wizja artystyczna wydaje się bardziej pesymistyczna i silniej zafascynowana fatalną siłą namiętności, podczas gdy dyskurs racjonalizmu jednoznacznie wybiera strategię uprzedmiotowienia, ale przy wszystkich różnicach widoczna pozostaje zbieżność głównego impulsu, by namiętności poddać szczegółowej (poetyckiej bądź filozoficznej) wtywisekcji, a w rezultacie – by umożliwić ich rozróżnienie, wartościowanie i poskromienie.

Aspiracji takich trudniej byłoby już się doszukać w późniejszej o dwa stulecia klasycznej rozprawie Darwina O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt (też zresztą przywoływanej w numerze). Nie ma tu miejsca na rozważania o środkach przeciw namiętnościom bądź o radościach duszy, pozostaje natomiast pasja klasyfikowania i systemowego objaśniania. Brytyjskiego przyrodnika obchodzi głównie etiologia i symptomatologia wszelkich afektów, stąd też dzieło jego przynosi przede wszystkim uszczegółowioną wiedzę o somatycznym podłożu takich zjawisk, jak smutek, czułość, dąsanie się, zły humor bądź przerażenie (choć więc nie ma tu wyraźnego dążenia do ujarzmienia porywów serca, to wciąż widać ufundowany na poczuciu poznawczej wyższości dystans wobec odruchów, które mogą stać się przedmiotem badania porównywalnym z tupaniem królików czy grzechotaniem jeżozwierza). Narzędziem objaśniania komplikacji życia emocjonalnego nie są zatem jakieś abstrakcyjne *t c h n i e n i a*, lecz raczej utrwalone nawyki z poziomu behawioralnego – nadymanie ciała, stulanie uszu, wydymanie warg, marszczenie czoła czy też choćby „skurcze mięśnia podskórnego szyi”. To skupienie na anatomicznych mechanizmach można by tłumaczyć postępującą specjalizacją różnych sfer kulturalnej działalności człowieka i rosnącym dystansem między poszczególnymi dyskursami – naukowym, filozoficznym, etycznym, artystycznym i religijnym. Eliminację momentów teleologicznych wypadałoby wówczas interpretować jako przejaw troski o obiektywizm poznania i wzmożonej świadomości metodologicznej, prowadzącej do oczyszczenia wywodów – powiedzmy psy-

chologicznych – z wszelkich zewnętrznych naleciałości. Wiele przemawia jednak za tym, aby traktować Darwina nie tylko jako rzecznika surowej prawdy nauk przyrodniczych, ale też jako wyraziciela tych samych nastrojów, których zapis możemy odnaleźć w opasłych powieściach z tamtej epoki. Podobny redukcjonizm stał się przecież oficjalną ideologią artystyczną Emila Zoli, który sens swojej powieści o zdradzie małżeńskiej wyłożył sięgając po aforyzm Taine'a o występku i cnocie jako produktach chemicznych podobnych do cukru i kwasu siarkowego. Scjentyistyczne, quasi-biologiczne podejście do problematyki uczuć pojawia się zresztą w literaturze nieco wcześniej, bo już w Komedii Ludzkiej Balzaka, który to cykl można uznać za niemal encyklopedyczne kompendium wszelkich namiętności – od ambicji, poprzez niepokój, zawiść, wstyd, aż po rozpacz i strach (o fascynacji metodami empirycznymi przekonuje u tego pisarza już choćby wybór metody – a jest nią zwykle studium przypadku – jak też analityczne nastawienie, sygnalizowane choćby „naukową” metaforą w tytule Fizjologii małżeństwa). Przechodząc zaś na poziom poetyki immanentnej nie sposób przeoczyć dziewiętnastowiecznej kariery fizjonomiki w literaturze traktującej powierzchowność postaci jako medium pozwalające na uobecnienie psychologicznej konstrukcji charakteru. Niewątpliwie trzeba pamiętać, że mówimy tu o pewnych kliszach wyobraźni, czyli o zjawiskach typowych, nie ogarniających w pełni całej różnorodności ówczesnej twórczości artystycznej, ale obecność (choćby śladowa bądź przytłumiona) owego kontekstu naturalistycznego da się zauważyć nawet w takich wielkich opowieściach o – mówiąc nieco bardziej uczenie – przypadkach dysfunkcyjności emocjonalnego mechanizmu adaptacyjnego, jak Pani Bovary czy Anna Karenina.

Dziewiętnastowieczna fascynacja anatomią i fizjologią uczuć znajduje swą kulminację w arcydziele z następnego stulecia, w którym jednocześnie przeistacza się w swoje przeciwieństwo. Chodzi tu oczywiście o kolejne tomy opowieści Prousta, który tak głęboko wnika w mikrostrukturę uczucia, że traci ono jakąkolwiek rozpoznawalną, trwałą postać i zmienia konsystencję, rozpadając się na szereg niezbyt skoordynowanych poruszeń wrażliwości, powracających urazów, chwilowych spostrzeżeń. Trzeba zaś przyznać, że nieludzki chłód, jaki towarzyszy Proustowi w jego wędrówce po labiryntach czasu, jest dość charakterystyczny dla całej rozpoczynającej się wówczas epoki. Literatura dwudziestego wieku bowiem w znacznej mierze potwierdza diagnozę postawioną przez Ortegę y Gassetę w Dehumanizacji sztuki, w myśl której „dzieło sztuki znika z pola widzenia tego, kto w nim szuka tylko wzruszających losów Jana i Marii, czy też Tristana i Izoldy”. I rzeczywiście, pisarze tego stulecia – od Joyce'a do Becketta, od Gombrowicza po Białoszewskiego – na ogół traktowali swoją twórczość jako laboratorium nowych form mówienia, omijając z niemal alergiczną ostrożnością całą tematykę rozterek serca. Powieść zajęła się dekonstruowaniem zastanych konwencji (poprzez rozliczne travestacje, parodie i pastisze) oraz problematyzowaniem właściwości tworzywa (w różnych odmianach prozy lingwistycznej) i stawianiem pytań o istotę aktu twórczego (w obrębie nurtu autotematycznego). Dramat skupił się na unaocznianiu alienującej siły języka i dokumentowaniu paraliżu komunikacyjnego (choć może wypada zastrzec, że w różnych odmianach akurat tego rodzaju literackiego przetrwało chyba najwięcej śladów fascynacji – nomen omen – dramaturgią różnych spięć emocjonalnych). I wreszcie poezja, niedawno jeszcze przecież kojarzona z erupcjami liryzmu, stała się głównie – by znów sięgnąć po frazę Gassetę –

„wyższą algebrą metafor”. Można co prawda przywołać sugestywne kontrprzykłady, wskazując pojedynczych twórców i ich wybrane dzieła. Trudno też sobie wyobrazić, by tematykę i problematykę uczuć dało się z literatury (zwłaszcza zaś z poezji) wyrugować bez reszty, a przynajmniej wypada uznać, że takie radykalne i definitywne odcięcie sztuki słowa od sfery ludzkich przeżyć byłoby niesłychanym zubożeniem. Emocje więc co jakiś czas dochodzą do głosu w twórczości tego czy innego, bardziej lirycznie usposobionego powieściopisarza bądź poety, ale zazwyczaj jest to obecność poddana awangardowej (choć nieobcej też nurtom klasycyzującym) „wstydlivosti uczuć”, a więc przytłumiona, zakamuflowana, pretekstowa, przełożona na język motorycznych napięć, sprowadzona do obrazowych ekwiwalentów lub zaszyfrowana w układzie metaforycznych hieroglifów (jak to się dzieje choćby u tak odmiennych twórców, jak Bruno Schulz i Julian Przyboś).

Tendencja ta wykracza niewątpliwie poza obszar samej twórczości artystycznej, co pozwala po raz kolejny szukać zbieżności, analogii i wzajemnych oddziaływań między różnymi sferami kultury. Tak więc na przykład w dyskursie literaturoznawczym głównym obiektem uwagi stały się binarne opozycje, schematy narracyjne, warstwowe układy, systemy gatunkowe i konwencjonalne struktury, zaś emocjonalny odbiór dzieła został zaklasyfikowany – chociażby przez Nową Krytykę – jako „błąd afektywności”. Nawet dla postrońskiego obserwatora jest też oczywiste, że filozofia tego okresu stała się – w swym głównym nurcie – niemal wyłącznie filozofią języka i trzeba by się poważnie natrudzić, by trafić na koncepcje, doszukujące się w uczuciach rękami wiarygodnego poznania bądź źródła prawomocnego sensu. Także muzyka, która – zdaniem Gasseta – od Beethovena do Wagnera była wyrazem uczuć osobistych, czy też wręcz melodramatem, w ostatniej epoce stała się – za sprawą już nie tylko Debussy’ego, ale i Strawińskiego, Stockhausena, Cage’a – zjawiskiem akustycznym, precyzyjną kombinacją bądź przypadkową kakofonią dźwięków.

Obraz byłby jednak niepełny, gdyby nie wspomnieć – chociaż mimochodem – o bardzo istotnym pęknięciu, dzielącym kulturę minionego stulecia na dwa obszary, rządzące się zupełnie innymi, a może wręcz przeciwstawnymi regułami. Programowy antyhumanizm stał się bowiem paradoksalnie zawołaniem bojowym kultury o proveniencji humanistycznej, celebrującej wartości poznawcze bądź estetyczne, roszczonej sobie pretensje do suwerenności i – przynajmniej deklaratywnie – starającej się uwolnić od uwarunkowań rynkowych oraz ideologicznych. Równocześnie jednak kształtował się odrębny świat tekstów kultury masowej, których głównym celem wydaje się właśnie pokazywanie i wywoływanie najróżniejszych uczuć. Można sobie nawet wyobrazić projekt swoistej genologii emocjonalnej, w której poszczególne jednostki i odmiany gatunkowe – melodramat, horror, telenowela, komedia romantyczna, kryminał – byłyby wyróżniane na podstawie przypisanego im zestawu dominujących przeżyć, doznań, nastrojów i wzruszeń. Właśnie to mechaniczne skojarzenie formy, gatunku, treści i stereotypów odbioru, upodabniająca literaturę popularną do duchowych laskotek, ściągało na nią gromy ze strony wielu pisarzy, krytyków, myślicieli, reprezentujących zarówno arystokratyczną, jak i emancypacyjną wizję kultury. Jak jednak wiemy od Freuda, wszystkie te treści, które zostały przez nas wyparte, powracają pod postacią fantazmatów, w przebraniu obcego, budzącego jednocześnie odrazę i – tłumione, lecz odnawiające się – pragnienie. Stąd też duchy prostych, natwornych uczuć, zamieszkuje zwykle krainę kiczu, co jakiś czas przekraczały symboliczną granicę

i nawiedzały świat wysublimowanego arcyzmu, zakłócając spokój solipsystycznych estetyków. Niektórzy pisarze i artyści sami te zmory wywoływali, w poczuciu wyjątkowości twórczości elitarniej sięgając po formy i chwytymy rodem z kabaretu, literatury i prasy brukowej, komiksu, reklamy (nie ma sensu przedstawiać tu rozbudowanej listy nazwisk, więc tylko dla przykładu wspomnijmy hasłowo takie postacie, jak S.I. Witkiewicz, W. Gombrowicz, A. Warhol, R. Lichtenstein, J. Cortazar, U. Eco). Z drugiej strony widać wyraźnie, że sąsiadując przez lata z tzw. „wysoką” sztuką, kultura popularna sporo się od niej nauczyła i w znacznym stopniu wyzbyła się swej prostodusznej naiwności estetycznej. W kinie współczesnym, obok tradycyjnych komedii, filmów grozy i wyciskaczy łez, coraz częściej pojawiają się opowieści wykraczające poza prosty model „zaraźliwości uczuciowej”, przepuszczające pokazywane emocje przez filtr przerysowanej stylizacji, oparte na grze z konwencją gatunkową, podszyte ironicznym dystansem. Zabiegi kompozycyjne, chwytymy montażowe i strategie narracyjne, niegdyś kojarzone z wielkimi nowatorami, stopniowo stają się chlebem powszednim masowej produkcji rozrywkowej. Nawet czysto perswazyjne spoty reklamowe często sięgają po awangardowe techniki budowania obrazu.

Jeśli jednak wrócimy do literatury i zadamy sobie pytanie o diagnozę jej stanu obecnego, to zauważymy, że pisarze dużo chętniej dziś „zanieczyszczają” swą twórczość „balastem” ludzkich afektów, niż robili to jeszcze w połowie ubiegłego wieku. Większość ważniejszych powieści ostatnich dekad (znów zamiast wyczerpującego omówienia poprzestańmy na przypadkowym wyliczeniu tak różnych postaci, jak J. Andruchowycz, J.M. Coetzee, M. Cunningham, I. McEwan, S. Rushdie, S. Selenić, D. Ugresic, M. Vargas Llosa, S. Waters) skupia się na tak – zdawałoby się – banalnych, wyeksploatowanych i mało wyrafinowanych tematach, jak miłosne zauroczenie, zdrada, rozstanie, nostalgiczna tęsknota, doznanie krzywdy, poczucie osamotnienia. Pisarze ci, inaczej niż ich znakomici poprzednicy, rzadko kiedy podejmują poszukiwania, które miałyby prowadzić np. do wynalezienia piątej odmiany metafikcji, stworzenia trybu prezentacji bardziej radykalnego niż strumień świadomości, bądź napisania powieści dającej się składać na kilkanaście sposobów. Chętnie natomiast rysują emocjonalne konflikty, nie zawsze dają odpór pokusie liryzmu, czasem wręcz sięgają po fabuły o wyraźnym zabarwieniu melodramatycznym. Dodajmy też, że takie preferencje ludzi pióra współbrzmiały z tendencjami, dającymi się zauważyć w innych regionach kultury. Jako przykład niech nam posłuży przynajmniej ten fakt, że lingwistyka, do niedawna owładnięta ideą systemowości, sięgająca po metody matematyczne, stawiana jako wzór ścisłości, precyzji i metodologicznego puryzmu, dziś (głównie w swej wersji kognitywnej) coraz chętniej zajmuje się czymś tak niedookreślonym, jak doświadczenie miłości czy ideał szczęścia (mam tu na myśli choćby takie prace, jak Semantyka miłości N. Luhmanna, czy Anatomia szczęścia. Emocje pozytywne w językach i kulturach świata, red. A. Duszak i N. Pawluk). Trudno jednoznacznie ocenić wskazaną tendencję z punktu widzenia odbiorcy twórczości beletrystycznej. Niewątpliwie są pewne korzyści: słowo niejako nabiera substancjalności, nasycą się rzeczywistą treścią (cokolwiek przez to rozumiemy), zapewne zyskuje szerszy rezonans czytelniczy. Trzeba jednak przyznać, że tej satysfakcji towarzyszy ciemny niepokój. Nie da się bowiem ukryć, że – przy swych niezaprzeczalnych walorach – nie mała część powstających ostatnio dzieł wydaje się – w mniejszym lub większym stopniu – podszyta sentymentalizmem, z wszystki-

Wstęp

mi jego przywarami: moralną niecierpliwością, skłonnością do przesadnych uogólnień, mitologizacją harmonijnych związków intymnych czy też naiwną wiarą w spontaniczną dobroć „zwykłego człowieka”. I nie jest to tylko wstydliva skłonność pisarzy mniejszego kalibru, ale cień kładący się – zgoda, że dyskretnie i ledwo zauważalnie – na dorobku twórców najgłośniejszych i uznawanych za najbardziej „drapieżnych”, by wspomnieć przynajmniej niektóre z powieści Michela Houellebecqua. I nie jest prawdą, że ów mający w tyle sentymentalizm nie psuje w jakiejś mierze tych – skądinąd świetnych – utworów w jakiejś mierze nie psuje. Wciąż zaś najciekawsze wydają się te teksty, w których pisarz traktuje emocje jako narzędzie poznania kultury albo krytyki społecznej, w których snuje opowieść o uczuciach, ale tylko po, by – jak choćby w wiktoriańskim persyflażu Michela Fabera – pokazać ich niemożliwość w danym świecie.

Grzegorz GROCHOWSKI

Abstract

**Grzegorz GROCHOWSKI,
Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

Sentimental Education

Author of this text is trying to examine several examples of interaction between literature, other fields of discourse and social imagination. This review is focused mainly on French classicism and rationalism, nineteenth Century fiction and Darwinism, modern literature and so-called antihumanism and finally – some contemporary tendencies.