

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

TROPY PROUSTA
PROBLEMY RECEPCJI LITERACKIEJ
W LITERATURZE POLSKIEJ
PO 1945 ROKU

Anna Jarmuszkiewicz

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

64

TROPY PROUSTA



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

TROPY PROUSTA

PROBLEMY RECEPCJI LITERACKIEJ
W LITERATURZE POLSKIEJ
PO 1945 ROKU

Anna Jarmuszkiewicz

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Anna Jarmuszkiewicz and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3542-1

e-ISBN 97883-242-2974-1

TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa

prof. Ryszard Nycz

Recenzja

prof. dr hab. Agata Stankowska

Opracowanie redakcyjne

Agnieszka Boniatowska

Projekt okładki i stron tytułowych

Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002 Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza („Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Moim Bliskim

PROLEGOMENA. TROPY PROUSTA

Nasze więc czytanie tworzy arcydzieła dlatego, że sami dodajemy do książki naszą wyobraźnię. To ryzykowne twierdzenie, ale kto wie, czy nie słuszne. W istocie poza klasyczną miarą, jaką przykłada się do dzieła, istnieje także owa osobista część naszego uwielbienia, które nie zawsze bywa podzielane przez innych.

Paweł Hertz, *Proust*¹

Założeniem towarzyszącym powstaniu niniejszej książki było nakreślenie recepcji twórczości Marcela Prousta w literaturze polskiej po 1945 roku, rozpatrywanej w takich kontekstach, które w dalszej perspektywie mogą na wielu poziomach – również tym podstawowym – wzbogacać współczesne myślenie o recepcji literackiej. Podjęte konteksty to nowe perspektywy badań nad literaturą światową i globalną² przy uwzględnieniu koncepcji retoryki kulturowej³ i pamięci kulturowej⁴. Głównym dążeniem metodologicznym jest próba stworzenia szerszej i uwspółcześnionej, także społeczno-kulturowej,

¹ P. Hertz, *Proust*, w: tegoż, *Gra tego świata*, posł. M. Król, Warszawa 1997, s. 109–110.

² Koncepcja literatury światowej jest reprezentowana w niniejszym opracowaniu analizami między innymi takich badaczy jak: Franco Moretti, David Damrosch, Pascale Casanova.

³ S. Mailloux, *Reception Histories. Rhetoric, Pragmatism, and American Cultural Politics*, Ithaca 1998.

⁴ Zagadnienie pamięci kulturowej zostanie przedstawione zwłaszcza na podstawie do-robku Astrid Erll i Renate Lachmann.

definicji recepcji literackiej oraz rozważenie perspektyw i szans, jakie przyniosłyby te nowe pojęcia i kategorie dla badań nad recepcją.

Podstawowym powodem podjęcia refleksji nad tymi zagadnieniami jest fakt, że cykl Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* niezaprzeczalnie zasługuje na to, by zająć ważne miejsce na mapie literatury światowej. Istnieje ku temu wiele powodów, ale najistotniejszym wydaje się złożoność tej powieści. To właśnie ona sprawia, że świat, a za nim i literatura, za każdym razem rozwija się na nowo, toczy się inaczej. Proust, pisarz o wyjątkowej randze, wywarł silny wpływ również na twórczość innych autorów.

Gdy Marcel Proust cytuje w powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* klasyków francuskich (między innymi Racine'a, Balzaka i Flauberta), włącza, niejako wtapia język przeszłości do teraźniejszości i współczesnej mu narracji zogniskowanej na atomistycznym postrzeganiu rzeczywistości, nie zmieniając jednak znaczenia tego „starego” języka. Tworząc nowy kontekst, który odnosi się do tworzenia i czytania, Proust odrzuca pojęcie kanonu jako czegoś, co narzuca uniwersalizujący styl oraz jednorodną, utrwaloną interpretację. Paradoksalnie to Proustowskie poszukiwanie transgresyjnego, nowego modelu myślenia o kanonie zakończyło się stworzeniem dzieła, które jest uważane za jedno z najbardziej kanonicznych i ramowych w swoim charakterze. Proust wyznacza inny niż dotychczas obecny kierunek myślenia o utworze, kreśląc projekt literatury, która przekłada światopogląd autora na jego twórczość i która zakłada ciągły proces przekraczania czytanych tekstów, transformowania ich w pisanie. Tkając własny tekst, wtapia w niego tradycję. Wyjście poza własną twórczość – aby wkroczyć w przestrzeń kultury i z niej czerpać – jest pokonaniem pewnej granicy, wejściem w przestrzeń zewnętrzną wobec podmiotu, w ten sposób jest też wyzwoleniem. Taka transgresja, opierając się na wierze w podział na wewnętrzne i zewnętrzne, zakłada silną podmiotowość – jeszcze nie płynną, lecz nadal modernistyczną.

Należy również zauważyć, że obecność francuskiego pisarza jest widoczna nie tylko jako recepcja twórcza w utworach artystycznych, lecz wiąże się także z problemem przekładów i tłumaczeń, pozostaje dość częstym tematem publicystyki, stanowiąc zagadnienie dyskursu krytyczno- i teoretycznoliterackiego, a jej odmianą jest polska „proustologia” (wskazać w tym miejscu można między innymi Tadeusza Boya-Zeleńskiego, Pawła Hertz, Jana Błońskiego, Michała P. Markowskiego, Zbigniewa Bieńkowskiego).

Liczne nawiązania do Prousta w prozie znajdują swoje źródło – jak należy przypuszczać – w zaistnieniu kilku tendencji związanych z: powrotem figury autora i autobiografii, prywatyzacją historii, przetwarzaniem technik literackich służących przetwarzaniu przeszłości oraz potrzebą poszukiwania wzniosłości⁵. Obecność Prousta jest często sygnalizowana jako cytat, nazwa, znak ułatwiający rozpoznanie konwencji lub też wyznacznik literatury nostalgicznej; pozostaje również intertekstualną grą.

Dotychczas w polskich badaniach nad Proustem poruszano głównie problem pamięci i nostalgii, powieściowy psychologizm i zagadnienie narracji (Marek Zaleski⁶, Jerzy Domagalski⁷) lub drobiazgowo roztrąsano stanowiska krytyków okresu międzywojennego (Jerzy Speina⁸). Nowości, które Proust do literatury wprowadził i które odcisnęły się na twórczości innych autorów, dotyczą wielu złożonych problemów i nie ograniczają się jedynie do już wymienionych. „Proustyzmy”, gdyby próbować zawrzeć je w hasłach, dotyczą między innymi takich zagadnień, jak: reprezentacja (uobecniająca strona Prousta *versus* reprezentująca strona Mallarmégo), teoria metafory, teoria nazwy (i jej związki z mitem kratylejskim), nowoczesna epifaniczność, stosunek do fotografii, malarstwo Vermeera, Wenecja, magdalenka, katedry.

Utwory Prousta – zajmujące tak poczesne miejsce w kanonie literatury światowej – doczekały się licznych opracowań i bogato opisanej recepcji literackiej⁹. Można przypuszczać, że z tych samych powodów, dla których powieść francuskiego pisarza trwale wpisała się w kanon twórców światowych i do dziś stanowi źródło inspiracji dla wielu pisarzy, jest ona ważna również dla polskich artystów.

⁵ Por. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

⁷ J. Domagalski, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995.

⁸ J. Speina, *Marcel Proust w Polsce. „W poszukiwaniu straconego czasu” – międzywojenna recepcja krytycznoliteracka*, w: tegoż, *Literatura w perspektywie psychologii. Studia i szkice o polskiej prozie narracyjnej Dwudziestolecia i jej recepcji krytycznoliterackiej*, Toruń 1998.

⁹ Według Davida Damroscha Proust jest drugim – zaraz po autorze *Uliksesa* – twórcą, któremu poświęcono największą ilość opracowań w ostatnich latach. Por. D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 367–380.

Łatwo przecież zauważyć, że w literaturze polskiej po 1945 roku (i tej nieco wcześniejszej) odniesieniem, które ciągle powraca w meandrach tradycji, jest właśnie twórczość Prousta. Co więcej, ukazując polskich autorów w świetle powieści oraz esejów Prousta, okazuje się, że zasięg relacji pomiędzy literaturą polską a twórczością Prousta jest o wiele obszerniejszy i znacznie głębszy, niż może wydawać się w efekcie dość pobieżnej refleksji. Te relacje prezentują wizję zupełnie innej – bo „proustowskiej”, nowocześnie skomplikowanej – literatury. Mam nadzieję, że opracowanie tego ważkiego zagadnienia wypełnia istotną i chyba nie do końca uświadomioną do tej pory lukę w polskim literaturoznawstwie oraz pozwoli przyrzeć się naznaczonym Proustem twórcom z nietradycyjnej, nieco odmiennej perspektywy.

Niniejsza książka pomyślana została jako swoiste uzupełnienie wspomnianej publikacji Jerzego Domagalskiego pt. *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*¹⁰, lecz nie tylko w tej roli chciałabym ją postrzegać. Zachodząca na siebie granica czasowa przeprowadzonych przez Domagalskiego i przeze mnie badań – 1945 rok – jest pretekstem, aby zachować pewną płynność tych studiów. Nie jest to jednak kontynuacja metody mojego poprzednika, gdyż moim celem badawczym – oprócz podjęcia refleksji nad literacką obecnością Marcela Prousta w Polsce w wyznaczonych ramach czasowych – jest uwzględnienie aspektu teoretycznego recepcji literackiej (który jest raczej nieobecny w książce Domagalskiego).

Recepcja literacka i jej teoria – po silnym rozkwicie badań w latach 60. i 70. XX wieku w Polsce – w ostatnim czasie wycofała się na boczne tory zainteresowań naukowych. W efekcie tej postawy w latach 1995–2015 na polskim gruncie powstało niewiele obszerniejszych opracowań poruszających temat recepcji literackiej. W tym kontekście warto wspomnieć nie tylko o książce Jerzego Domagalskiego, ale także o rozprawie Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany *Rilke poetów polskich*¹¹, opracowaniu Magdy Heydel *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*¹², publikacji Marty Skwary „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*¹³ czy książce

¹⁰ J. Domagalski, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, dz. cyt.

¹¹ K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.

¹² M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2003.

¹³ M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010.

Małgorzaty Gorczyńskiej *Miejsca Leśmiana. Studium topiki recepcji krytycznoliterackiej*¹⁴.

W znacznej większości wymienione publikacje stanowią studia konkretnych przypadków i przykładów literackich (co nie jest bynajmniej zarzutem), nie ogniskując nadmiernej uwagi na teorii recepcji literackiej. Zagadnienie teorii recepcji rozwija w szerszym zakresie jedynie Marta Skwara. Porusza ona kwestię twórcy innego języka i obszaru kulturowego w kulturze narodowej. Zwraca też uwagę, że recepcja twórcy jest zjawiskiem bardzo różnorodnym, objawiającym się na wielu złożonych płaszczyznach. W swoich rozważaniach Skwara podkreśla, że trudno jest jednoznacznie oddzielić poszczególne metodologie, które manewrują między mechanizmem recepcji a komunikacją literacką, oraz translatologią i intertekstualnością.

Wydaje się, że Skwara charakteryzuje recepcję obcego poety jako „nowe” zagadnienie komparatystyczne, aby podkreślić zgoła inną perspektywę rozpatrywania kwestii jego twórczości. Ilustruje to na przykładzie utworów Walta Whitmana, który, zdomowiwszy się na gruncie rodzimej literatury, nosi już miano „polskiego”. Dla pełniejszego poznania tego rodzaju fenomenu niezbędna jednakże byłaby wielorejestrowa analiza twórczości recypowanego autora w kulturze narodowej w ujęciu historycznym, którego początek wyznaczyłyby pierwsze tłumaczenia i wypowiedzi krytyki. Z tez postawionych przez Skwarę wyziera przeświadczenie, że przestrzenią tego typu działania jest „trzeci wymiar”. Za tą metaforą badaczka ukrywa obszar pomiędzy przyswajaną kulturą obcą a przyswajającą kulturą narodową. Dorobek twórczy artysty, zdaniem autorki, nie może w pełni należeć do żadnej z tych przestrzeni. Ta swoista osobliwość jest refleksem powstawania nowego fragmentu narodowego dorobku kulturowego, a poprzez „procedurę zwrotną” (między innymi przykład literatury narodowej na języki światowe) zostaje zasymilowany oraz ubrany w inne tradycje i konwencje, stając się komponentem kultury światowej. Skwara słusznie zauważa, że świadectwa recepcji są swoistym przykładem obcowania kultur, swoistego spontanicznego dialogu toczącego się poprzez epoki i przekraczającego kultury. Badania recepcji twórcy obcego są przyczynkiem do wzbogacenia wiedzy o kulturze narodowej, pozwalają spojrzeć na nią przez inny

¹⁴ M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki recepcji krytycznoliterackiej*, Kraków [cop. 2011].

pryzmat, przez pryzmat dialogu pomiędzy „naszą” literaturą a literaturą światową.

Perspektywa zaproponowana przez Martę Skwarę wydaje się interesującą propozycją i należy ją rozwinąć. Między innymi z tego powodu warto pomyśleć o zagadnieniu literatury światowej w kontekście mechanizmów recepcyjnych. W związku z tym ten przedmiot jest jedną z ważkich kwestii, które zostaną podjęte w książce.

Inną adekwatną do wzbogacenia opisu zadań recepcji literackiej kategorią wydaje się pamięć kulturowa. Stosunkowo gwałtowna i bogata kariera tej kategorii w ostatnich kilku latach w naukach humanistycznych wskazuje na jej uniwersalność oraz pojemność przy jednoczesnym sprecyzowaniu definicyjnym. Można przypuszczać, że popularność pamięci kulturowej wiąże się z istotnym zadaniem, jakim zostaje obarczona pamięć w życiu współczesnego człowieka. Jest ona trwale powiązana ze szczególnym aspektem przeszłości, jakim jest zdolność do opisywania i nazywania teraźniejszości. W związku z tym należy (i warto) określić, czym jest pamięć kulturowa i jaki może mieć z niej pożytek recepcja literatury. Na użytek niniejszego wstępu należy stwierdzić, że literaturę można uznawać za pamięć kultury nie tylko jako proste urządzenie do rejestracji, ale właśnie jako ucieleśnienie upamiętniania, które włącza się w wiedzę przechowywaną przez kulturę i – w zasadzie – wnika we wszystkie teksty, które dana kultura wytworzyła i na których się ukonstytuowała. Pisanie staje się jednocześnie aktem pamięci i nowej interpretacji, więc poprzez ten proces każdy nowy tekst może zostać trwale wpisany w przestrzeń pamięci.

Sam fakt nadawania przez czytelników tekstom funkcji nośników pamięci kulturowej w pewnym stopniu zależy także od ich retoryki. Sposób odbioru tych tekstów może być prowokowany przez literacką strategię, którą można nazwać retoryką pamięci kulturowej. Przekształcając definicję Astrid Erll, należy powiedzieć, że retoryka pamięci kulturowej to zbiór form i działań w obrębie tekstu literackiego, które w znaczeniu potencjału oddziaływania mogą prowadzić do tego, że dany tekst aktualizowany jest przez czytelników jako tekst należący do zbioru pamięci kulturowej¹⁵. Retoryka pamięci

¹⁵ Por. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. i red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 241.

kulturowej znajduje swój wyraz w różnych ujęciach – tekstualnych zbiorach form, które mogą transformować pamięć kulturową. Jeśli tekst literacki jest aktualizowany przez czytelnika jako tekst zbiorowy, wówczas tryby retoryki pamięci zbiorowej otwierają zróżnicowane opcje jego funkcjonalizacji w obszarze kultury opartej na wspomnianiu i pamiętaniu. Literatura, będąc medium cyrkulacyjnym, może kształtować i transformować pamięć kulturową, może także inicjować refleksję na temat funkcjonowania i problemów pamięci.

Intertekstualne uwikłanie w inne utwory, od którego nie jest wolny żaden nowy tekst, odzwierciedla sposoby zapamiętywania danej kultury, w jakiej utwór funkcjonuje. Pamięć kulturowa stanowi źródło intertekstualnych gier, których nie da się oszukać: jakakolwiek tekstowa interakcja kultury wielokrotnie powraca w jej przestrzeni, chyba że zostaje zapomniana. Literaturoznawstwo, które postrzega się jako część transdyscyplinarnych badań nad pamięcią, musi zakładać kulturowo-pamięciową kontekstualizację dzieł literackich, nie może opierać się tylko i wyłącznie na kategorii intertekstualności, która czyni założenie, że literatura pamięta sama o sobie, gdyż owe interteksty nie odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, lecz jedynie do innych dzieł.

Ostatnią kategorią, która wydaje się operatywna w kontekście teorii recepcji literackiej i która zostaje poruszona w książce, jest retoryka kulturowa Stevena Mailloux oparta na zasadach retorycznego pragmatyzmu. Jak pisze Marta Skwara, „retoryczna hermeneutyka Stevena Mailloux (z jej nośnym hasłem: *stop doing theory*) pomocna być może w uzasadnieniu własnego stanowiska interpretacyjnego, uczy bowiem, że dociekania sensów dzieła osadzić można w historii odbioru tekstu, zamiast w «tekście-samym-w-sobie»”¹⁶.

W książce *Polski Whitman* Marta Skwara czyni jeszcze jedną trafną obserwację, tym razem natury bardziej ogólnej – dotyczącą badania recepcji w literaturze:

W przypadku badania recepcji trzeba rozstrzygać nie tylko zagadnienia metodologiczne, ale i praktyczny sposób dystrybucji zebranego materiału, który składa się nie tylko z wielu (najczęściej zbyt wielu, aby je zinterpretować w jednej książce) różnorodnych «świadczeń odbioru»,

¹⁶ M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, dz. cyt., s. 15.

ale i takich świadectw, które są ciekawe, oryginalne, znaczące i takich, które są wtórne i nie wnoszą nic nowego do analizowanego problemu¹⁷.

Doświadczenie zdobyte podczas kilkuletniej pracy nad tworzeniem katalogu polskich proustyzmów nie pozwala mi odmówić Skwarze racji. Również z mojej perspektywy największym wyzwaniem w pracach interpretacyjnych dotyczących recepcji literackiej wydaje się odpowiednia selekcja omawianych przykładów. Opisywany przeze mnie period to 70 lat historii i współczesności polskiej literatury. W tym czasie recepcja Prousta w Polsce przybrała całkiem spore rozmiary (na tyle duże, że nie sposób opisać ich w całości), jednak nie wszystkie jej realizacje i elementy wydały się na tyle znaczące, aby je tutaj odnotować. Staralam się narzucić pewne ograniczenia, tak aby rozprawa nie stała się wyrazem „obsesji katalogowania”. Dlatego ograniczyłam się do konkretnych autorów – wybierałam przypadki i twórców, których recepcja twórczości Prousta wydaje się szczególnie nośna. Istotny jest także kontekst historyczny – czasoprzestrzenny. Kluczem okazuje się również niekiedy szczególny rodzaj twórczości – przykładem niech będą dzienniki pisarzy. Celowo pomijam np. poezję, gdyż reprezentacja tekstów poetyckich recypujących francuskiego pisarza nie należy do bardzo licznych i – ośmielam się twierdzić – znamiennych, a przez to nie odgrywa najistotniejszej roli dla oceny zjawiska. Uzasadniając wybory, chcę podkreślić, że dokonanie niezbędnej selekcji nie wpływa, według mnie, negatywnie na opisanie zjawiska recepcji, gdyż nadmiar niewiele znaczących szczegółów mógłby zatrzeć jej siłę i wyrazistość znaczeniową. Niniejsza książka w moim zamiarze nie miała też spełniać funkcji przypisanych zwyczajowo almanachowi.

Monografia została pomyślana przede wszystkim jako praca o charakterze interpretacyjnym i z tego wynika znaczna przewaga objętościowa rozdziału trzeciego w stosunku do pozostałych jej części. Istotne wydało się przede wszystkim opisanie i próba zrozumienia konstelacji recepcyjnych, swoistych „układów”, w które autorzy wchodzi z Proustem, a przez to także ze sobą. Kluczowe wydaje się usytuowanie poszczególnych „polskich proustyzmów” względem siebie. To właśnie owe tropy prowadzą do zrozumienia i wytyczenia drogi, która kształtowała recepcję Prousta w konkretnym miejscu

¹⁷ Tamże, s. 34.

i czasie. W związku z tym należy zauważyć, że zawarte w opracowaniu uwagi i propozycje metodologiczne nie pretendują do wyczerpującego opisanie historii i współczesności teorii recepcji oraz wszystkich możliwych trajektorii jej rozwoju. Moim zamiarem było przede wszystkim zdefiniowanie podstawowych narzędzi, których użyję w trakcie interpretowania konkretnych utworów, a także postawienie kilku pytań, między innymi dotyczących operatywności tychże narzędzi.

PRZYCZYNNKI METODOLOGICZNE

1. Współczesne badania nad recepcją literacką – szanse i perspektywy. Rekonesans

1. W artykule pod tytułem *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji* Katarzyna Chmielewska¹ zauważa interesującą prawidłowość: badania nad recepcją są uznawane przez ich teoretyków jednocześnie za nowatorskie i tradycyjne w swoim charakterze, a dodatkowo mają przełamywać „paradygmaty literaturoznawstwa” – między innymi poddawać wewnętrznej odnowie historię literatury, tj. stawiać przed badaczami nowe problemy interpretacyjne. Recepcja jest zatem widziana jako problem badawczy o dużym potencjale. Takie postrzeganie recepcji jest związane z faktem, iż samo jej pojęcie ma obecnie bardzo szeroki zakres – obejmuje tłumaczenia, rozważania teoretyczne, a także nawiązania literackie. Pozostaje ciągle pojęciem nieostrym², silnie sprzężonym między innymi z komparatystyką, historią literatury, hermeneutyką, interpretacją i praktyką lekturową. Trudno określić wyraźne jej granice i – jak sądzę – w tym mieści się

¹ K. Chmielewska, *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 5.

² Wątpliwości dotyczące pojęcia, obszaru badań i metody zawarł w krótkim komentarzu A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

współczesna siła (choć pewnie i słabość) badań nad recepcją literacką; te granice prawdopodobnie będą się jeszcze bardziej zamazywać.

Recepcja w rozumieniu dzisiejszym ma wiele znaczeń. Można przedstawić jej wąskie i szerokie definicje. W pierwszym, zawężonym ujęciu recepcja byłaby zbieżna z niemiecką szkołą estetyki recepcji (reprezentowaną przez Hansa Roberta Jaussa, Wolfganga Isera, Harald Weinricha), która – według definicji Michała Głowińskiego – „kwestionując tzw. estetykę wytwarzania i przedstawienia, wysunęła odbiór jako centralny problem badań literackich”³. Ale przytoczona przed chwilą definicja nie będzie stanowić sedna moich obecnych rozważań – atrakcyjniejsze dla współczesnych badań recepcyjnych są nowe perspektywy, jakie się przed nimi otwierają. To o nich zamierzam pisać szerzej.

W latach 60. i 70. XX wieku badania nad recepcją i odbiorem utworów literackich stanowiły jedno z głównych zagadnień polskiego literaturoznawstwa, pod wieloma względami wyprzedzając ówczesną światową naukę. Obecnie jest inaczej – badania nad recepcją istnieją jedynie w bardzo ograniczonym zakresie i najczęściej powielają schematy utrwalone w latach świetności tej dziedziny w Polsce⁴. Dlatego warto stworzyć znacznie szerszą definicję tego zagadnienia, szczególnie że dzisiejsze badania nad recepcją (prowadzone na świecie w starciu z doświadczeniem ponowoczesności) rozwinęły różnorodne metajęzyki, sposoby podejścia i metody badawcze. Wśród nich znalazły się między innymi metody instytucjonalne, tekstualne, historyczne, czyli takie, które biorą pod uwagę liczne sposoby, jakimi czytelnicy docierali do tekstów. We współczesnych badaniach dominują odczytania kulturowe, socjologiczne, psychologiczne i – prawie zupełnie nieobecne na polskim gruncie⁵ – badania nad literaturą światową.

³ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 142.

⁴ Por. J. Madejski, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 84.

⁵ O badaniach nad literaturą światową pisał Ryszard Nycz w tekście pod tytułem *Możliwa historia literatury?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 167–184 oraz Maria Delaperrière, Elwira Grossman, Benjamin Paloff, i Romuald Cudak w zbiorze pod tytułem *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010.

2. W dalszej części niniejszego rozdziału zawarte są rozważania na temat perspektyw i szans, jakie przyniosłyby nowe pojęcia i kategorie z zakresu poszerzonych *reception studies*. Całość traktuję jedynie jako bardzo wstępne rozpoznania, które nie roszczą sobie konieczności pełnego wyartykułowania całej mnogości kontekstów, jakie można by w tym miejscu przywołać.

Współczesne zainteresowanie recepcją wynika, jak wcześniej wspomniałam, z dużej elastyczności ram tego pojęcia. Cytowany przed chwilą *Słownik terminów literackich* definiuje – w szerszym znaczeniu – recepcję dzieła literackiego jako „przyjęcie dzieła literackiego przez publiczność literacką i jej funkcjonowanie wśród różnych grup czytelniczych”⁶. Definicja ta uruchamia w pierwszej chwili przede wszystkim trzy konotacje recepcji: konotację socjologiczną, aksjologiczną oraz lekturową. Jednak owe „przyjęcie” utożsamia się zazwyczaj dość jednoznacznie jedynie z czytaniem, lekturą, a w konsekwencji – z interpretacją literatury. Skutek jest taki, że recepcja zostaje wytrącona ze sfery zainteresowań socjologii i jest przypisana prawie wyłącznie do dziedziny historii literatury.

Inaczej jest natomiast w amerykańskiej teorii rezonansu czytelniczego, która nie stanowi jednorodnego nurtu myślowego: uwzględniła poszerzenie terenu badawczego i śmiało wprowadziła do badań recepcyjnych nowe literaturoznawcze dyskursy:

wszystkie zróżnicowane metody badawcze teorii *reader-response* proponują, aby studia nad recepcją przyjmowały praktyki interpretacyjne XXI wieku, odkąd – oprócz intencji autora – badania literaturoznawcze skupiają się tak na reakcjach czytelnika, na strukturze tekstu i na retoryce, jak i również na seksualności, płci, rasie i narodowości autora, czytelnika i społeczeństwa, które odbiera dany tekst⁷.

Podobną sugestię można odnaleźć w artykule Jerzego Madejskiego, który przyznaje, że najciekawsze – dla literaturoznawców – odczytania recepcyjne mogą należeć właśnie do przedstawicieli innych dyscyplin (Madejski podaje jako przykład lekturę Williama Szekspira dokonaną przez Allana Blooma i czytanie dzienników Bronisława Malinowskiego

⁶ *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 464.

⁷ *New Directions in American Reception Study*, eds. P. Goldstein, J.L. Machor, Oxford 2008, s. XIII.

przez Jamesa Clifforda). Pojawia się pokusa transdyscyplinarności. Tym bardziej warto spróbować definicję recepcji uszczegółowić, mocniej wpisać w sferę badań kulturowo-społecznych. Dlatego w dalszej części referatu postaram się wprowadzić trzy konteksty, które – mam nadzieję – pozwolą zobaczyć współczesne możliwości recepcji w nieco innym świetle; zapytam o związki recepcji literackiej z literaturą światową, hermeneutyką retoryczną i pamięcią kulturową.

3. Badania na recepcją rozkwitły w momencie, gdy przestały obowiązywać metody odczytywania tekstów wypracowane przez formalizm. Badania stawiające w centrum zainteresowań interpretacyjne praktyki czytelnika jako metody odkrywania znaczenia tekstu rozwijały się szczególnie intensywnie, ponieważ uznawały i przejmowały powstające dyskursy, a także poszczególne odmiany literatury oraz metody ich badań. Uwolnienie od formalizmu pozwoliło umieszczać dzieła w nowych przestrzeniach interpretacyjnych i dostrzegać ich nowe, nieznane dotąd aspekty. Literatura mogła stać się „źródłem inspiracji”. Właśnie o tym przekonuje Richard Rorty, zestawiając literaturę nie tylko z dziełami, które mogą powstać jako efekt inspirującego wpływu, lecz – szerzej – z życiem:

Przypisując dziełom literackim wartość inspiracyjną, mam na myśli właśnie to, że pozwalają nam uwierzyć, iż życie jest czymś więcej, niż kiedykolwiek sobie wyobrażaliśmy. [...] Wartość inspiracyjna dzieła nie jest na ogół efektem zastosowanej metody, nauki, dyscypliny czy profesji. Zawdzięczamy ją niepowtarzalnemu stylowi nieprofesjonalnych proroków i demiurgów. [...] Jeżeli dzieło sztuki ma być źródłem inspiracji, musimy pozwolić, aby ukazało się w nowym kontekście to, co – jak się nam wydawało – wiedzieliśmy już wcześniej⁸.

Według Rorty’ego stopień inspiracyjności literatury uzależniony jest od stylu autora dzieła (czyli indywidualnego talentu pisarza, czynnika subiektywnego), a także – przede wszystkim – od umieszczenia tego dzieła w nowym kontekście interpretacyjnym.

Takim nowym kontekstem jest na przykład wyrwanie dzieła literackiego z rezerwuaru literatury narodowej i przeniesienie go do

⁸ R. Rorty, *Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 330–331.

„republiki świata literackiego”, czyli wspólnej, ponadnarodowej przestrzeni wymiany, produkcji i recepcji literatury, jak chce tego Pascale Casanova⁹. Nie oznacza to jednak wykorzeniaenia dzieła z jego pierwotnego, rodzimego gruntu kulturowego, a jedynie (albo aż) zwiększenie i pogłębienie perspektyw komparatystyki oraz cyrkulacji w obrębie innych kultur. Koncepcja pojawia się jako rodzaj odpowiedzi na przemiany cywilizacyjne i technologiczne, które poddają modyfikacji współczesne funkcje i odbiór literatury.

Temat literatury światowej, który był podejmowany i rozwijany w ostatnich latach przez między innymi Pascale Casanovę, Davida Damroscha, Susan Suleiman, Christie McDonald i Franca Morettię, pozostaje zagadnieniem o tyle skomplikowanym, że zawiera w sobie – oprócz długich tradycji intelektualnych (między innymi *Weltliteratur* Goethego) – także elementy wspólne z wieloma przestrzeniami literaturoznawstwa. *World literature*¹⁰ interesują się komparatyści, historycy literatury, teoretycy literatury, w tym także badacze recepcji literackiej. Ten złożony bagaż nie ułatwia wdrożenia pomysłu na literaturę światową do interpretacji autorów i utworów, które tworzą globalną sieć.

Podając krytyczną refleksję nad literaturę światową, należy stwierdzić, że tak pojmowana „republika świata literackiego” jest pojęciem bardzo szerokim, które sugeruje, iż przestrzeń cyrkulacji literackiej jest właściwie nieograniczona. W tym miejscu pojawia się pierwsza wątpliwość dotycząca definicji literatury światowej: gdzie są jej granice? Jakie utwory można uznać za elementy przynależne do świata literackiego, a jakie z niego wyłączyć (kwestia doboru kryterium)? Czy cyrkulacja dotyczy tylko literatur narodowych, które nie są przecież jedynymi „geograficznymi odmianami” literatury?

⁹ *La République mondiale des Lettres* to tytuł książki Pascale Casanovy z 1999 roku.

¹⁰ Wśród polskich opracowań podejmujących zagadnienie literatury światowej warto wymienić między innymi następujące artykuły: A. Hejmej, *Pasaże i refrakcje. Literatura – „filologia narodowa” – komparatystyka*, „Postscriptum Polonistyczne” 2012, nr 1 (9), s. 49–56; tenże, *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, „Ruch Literacki” 2012, nr 4–5, s. 401–422; A.F. Kola, *Współczesne reinterpretacje Weltliteratur. World Literature w poszukiwaniu teorii systemowo(-)światowej*, „Tekstualia” 2012, nr 4, s. 111–127; E. Łukaszuk, *Literatura w planetarnym (nad)użyciu Przygody dzieła poza kontekstem kultury*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2 (12); R. Cudak, *Światowość jako kategoria w badaniach nad recepcją literatury*, w: *Współczesne problemy badań nad recepcją oraz oddziaływaniem utworów literackich*, red. L. Jazownik, Zielona Góra 2013.

Gdzie, w takim razie, należałoby umieścić literatury mniejszości narodowych, literatury regionalne i inne pomniejsze jednostki etniczne? Częściowej odpowiedzi na te pytania udziela Benjamin Paloff przywołując Györgya Kónrada. Jak pisze cytowany przez Paloffa Kónrad,

[...] składnikami kultury światowej są same dzieła, a nie kultury narodowe. Wszelki twórca, który pragnie zająć miejsce w narodowym panteonie i ogranicza się do narodowych prawideł obyczajowych, żeby osiągnąć swój cel, prawdopodobnie nigdy tam nie dojdzie i pewnie nigdy też nie zaznaczy swej obecności na scenie międzynarodowej¹¹.

Literatura światowa oferuje swoim czytelnikom niezrównaną różnorodność wrażeń literackich i doświadczeń kulturowych. Jednak stawia też przed nimi wielkie wyzwania, ponieważ nie można uczynić założenia, że czytelnik i pisarz zawsze będą dzielić jedną, wspólną tradycję, a tradycje literackie są często bardzo odległe kulturowo. Kiedy podejmujący się lektury utworu czytelnik ignoruje wartości i konwencje bliskie światu autora, siłą rzeczy stawia się przed ryzykiem ograniczenia jego znaczeń jedynie do dobrze mu znanych kontekstów i odczytania utworu jako „błędnej” wersji dzieła, które już wcześniej poznał.

Mówiąc o literaturze światowej, należy zastanowić się nad przymiotnikiem „światowy”. Cóż on oznacza? Jednej z odpowiedzi udzielają redaktorki tomu *French Global. A New Approach To Literary History* – Susan Suleiman i Christie McDonald – które zwracają uwagę, że rozumienie i definiowanie przymiotnika „globalny” może przebiegać kilkoma różnymi drogami. W tytule wspomnianej książki określenie „global” nie jest rozumiane jako „totalny”, „całościowy”, ale bardziej jako pewien azymut, kierunek, który pozwala się poruszać w konkretnym celu. Globalna sieć literatury w tym rozumieniu działa na zasadzie podobnej do nawigacji GPS. Jak piszą McDonald i Suleiman:

[...] satelity poruszają się w stabilnych i przewidywalnych orbitach, ale samo urządzenie GPS towarzyszy ludziom, którzy przenoszą się po

¹¹ G. Kónrad, *Antipolitics*, przeł. R. Allen, New York 1984, s. 211; cyt. za: B. Paloff, Czy fraza „*Polish literature*” oznacza literaturę polską?, w: *Polonistyka bez granic*, dz. cyt., s. 88.

wielu, często przypadkowych, nieprzewidywalnych trajektoriach. [...] Warto podkreślić, że w naszej nieco dziwacznej metaforze [porównanie literatury światowej do GPS – AJ] istotne jest to, iż urządzenie GPS pozwala jego użytkownikom zlokalizować się i nawigować. GPS jest ważny również w sporządzaniu map i w geodezji, czyli takiej działalności, która jest zbieżna z naszym projektem¹².

Zostawiając na boku technologiczne metafory, McDonald i Suleiman zauważają, że możliwość globalnego podejścia do historii literatury jest wykonalna dopiero wtedy, gdy istnieje globalne poczucie, iż literatura jest jak naczynie połączone – uwzględniając w tym różnice kulturowe w obrębie literatury narodowej i poza nią. Transakcje kulturowe pomiędzy poszczególnymi kulturami i narodami, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz granic narodowych, były obecne w każdym okresie w literaturze.

Różnorodność w obrębie literatury światowej prowadzi do polaryzowania się „centrum” i „terenów peryferyjnych”¹³ republiki literatury na zasadzie wyraźnych opozycji – różne literatury mają w takim układzie przypisane odmienne (mocniejsze albo słabsze) role. Casanova pisze: „świat literatury pięknej jest relatywną zjednoczoną przestrzenią, charakteryzowaną przez opozycję wielkich sfer narodowych – tych najstarszych (i w związku z tym najbogatszych) – wobec przestrzeni literackich, które mogły pojawić się całkiem niedawno, więc są stosunkowo biedne”¹⁴. Wzajemny, wewnętrzny wpływ literatury powoduje ciągle przemieszczanie się ich znaczeń, procesualność statusu dzieła, a także zwiększenie zadań stawianych przed poetyką intertekstualną:

Okazuje się bowiem – pisał Ryszard Nycz – że konteksty semantyczne nawet najbardziej osobliwych, etno- i narodowocentrycznych utworów nie tylko nie respektują kulturowych i narodowościowych granic, lecz

¹² *French Global. A New Approach To Literary History*, eds. Ch. McDonald, S. Suleiman, New York 2011, s. X. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia obcojęzycznych cytatów są mojego autorstwa – AJ.

¹³ Podobnie na ten temat pisał też Franco Moretti (*Conjectures on World Literature*, „New Left Review” 2000, no. 1, s. 54–68) – system literatury światowej rządzi się zasadą nierówności (podział na rdzeń i peryferie). Przeznaczenie jednej kultury jest przecinane i modyfikowane przez inną kulturę, która zdecydowanie ignoruje tę pierwszą.

¹⁴ P. Casanova, *The World Republic of Letters*, transl. M.B. Debevoise, Cambridge 2004, s. 83.

z reguły właśnie takim konkretnym procesom wymiany i interferencji zawdzięczają swe niepowtarzalne rysy¹⁵.

Casanova wielokrotnie podkreśla znaczenie kanonów narodowych dla kształtowania się i funkcjonowania narodowej tożsamości i tradycji. Najczęściej funkcjonowanie w ramach tradycji przydaje literaturze dodatkowych literackich i kulturowych wartości; wpisywanie się w tradycję jest nobilitujące. Inaczej jest w przypadku autorów, którzy nie posiadają zaplecza w tradycji narodowej. Pisze Casanova: „Dla tych wszystkich [pisarzy – AJ] pozbawionych dziedzictwa literackiego, wywłaszczonych z języka, kultury i powszechnych tradycji nie istnieje żadna inna alternatywa, jak tylko podjęcie indywidualnego wysiłku, aby odzyskać literacką władzę i nie zostać wchłoniętym w inną tradycję literacką”¹⁶. Podczas gdy twórcy „literackich rewolucji” w obrębie języków narodowych opierają się głównie na tradycjach narodowych, to pisarze o znaczeniu międzynarodowym korzystają z ponadnarodowego repertuaru technik literackich, aby uciec od zamknięcia się w tych lokalnych tradycjach. Casanova uznaje tę drugą grupę za ciekawszą, bo dużo mocniej uderzającą w kształt świata literatury.

Przeciwnicy modelu literatury światowej stwierdzają jednak, że tak zaplanowana globalna, uniwersalna struktura nie przekłada się na doświadczenia realnego czytelnika, a także niewiele ją łączy z zasadami publikowania literatury. O słabości tego modelu wspomina też, przywoływany przez Benjamina Paloffa, Lawrance Venuti. Venuti twierdzi, że model stworzony przez Casanovą nie daje możliwości stworzenia bardziej adekwatnego opisu recepcji literatury obcej, i że z powodu braku (lub niedostatecznej) znajomości tradycji, z której pochodzi dany tekst, „czytelnicy automatycznie uciekają do tego, co już znają i preferują, a więc czytają i oceniają tłumaczenie głównie według wzorów językowych, tradycji literackich i wartości kulturowych obszaru, w którym zapoznają się z tekstem, czyli zwykle w swojej kulturze”¹⁷.

¹⁵ R. Nycz, *Od polonistyki do komparatyki (i z powrotem)*. Wstęp, „Teksty Drugie” 1992, nr 1/2, s. 3.

¹⁶ P. Casanova, *The World Republic of Letters*, dz. cyt., s. 193.

¹⁷ Cyt. za: B. Paloff, *Czy fraza „Polish literature” oznacza literaturę polską?*, w: *Polonistyka bez granic*, dz. cyt., s. 90.

4. Nieco inny model literatury światowej został zaproponowany przez Davida Damroscha, autora książki *What Is World Literature?*. Według niego przeznaczeniem literatury światowej nie jest rozplątanie się w złożonej wielości osobnych tradycji narodowych, ale też z drugiej strony – nie jest nią skazanie na zagubienie w globalnym szumie komunikacyjnym. Literatura światowa nie jest nieskończonym kanonem dzieł, lecz, jak pisze Damrosch, jest to „sposób cyrkulacji i czytania, który stosuje się zarówno do konkretnego dzieła, jak i do całego zbioru materiałów, i który może być użyteczny zarówno w czytaniu klasyków, jak i nowych dzieł”¹⁸. Ta uniwersalna definicja eksponuje kategorię „sposobu cyrkulacji i czytania”, która oznacza, że literatura światowa nie pozostaje nieogarnionym kanonem tekstów z wielu krajów świata, lecz sposobem czytania, w którym każdy zainteresowany literaturą czytelnik może zgłaszać dowolne uwagi do każdego z tekstów, co jest uwarunkowane jedynie tym, że interpretowany utwór ma jakieś znaczenie dla jego obecnych, konkretnych czytelników¹⁹.

Damrosch podkreśla, że ten sposób postrzegania literatury może być użyteczny zarówno podczas czytania klasyki, jak i nowych dzieł. Nie można ustalić jednego kanonu literatury światowej, tak więc nie można też ustalić jednej metody czytania, która sprawdzałaby się w każdym momencie historycznym i geograficznym. Zmienność dzieł literatury światowej jest bowiem jedną z funkcji jej istnienia²⁰.

Amerykański badacz wyróżnia trzy sposoby rozumienia świata literatury²¹, są to: 1. utwory klasyczne (prace o fundamentalnym znaczeniu, czasem identyfikowane prawie wyłącznie z antyczną literaturą grecką i rzymską); 2. ewoluujący kanon arcydzieł (arcydzieła – według Damroscha – charakteryzują się nieco mniejszą siłą kulturową niż klasyka, jednak muszą prowokować dialog z własną tradycją; pojęcie arcydzieła nabrało znaczenia w XIX wieku, kiedy badania nad literaturą powoli przestawały podkreślać wyższość literatury starożytnej nad współczesną); 3. literatura jako „wiele okien na świat” (*multiple windows on the world*) – podkreśla multikulturowość i konieczność dostrzegania pluralizmu. Literatura światowa

¹⁸ D. Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton 2003, s. 5.

¹⁹ Por. B. Paloff, *Czy fraza „Polish literature” oznacza literaturę polską?*, dz. cyt., s. 91.

²⁰ Por. D. Damrosch, *What Is World Literature?*, dz. cyt., s. 15.

²¹ Tamże.

mieści się (mniej więcej) w tych trzech sposobach postrzegania literatury i kanonu.

Według Damroscha głównym pytaniem, jakie stawia *World literature*, jest kwestia funkcjonowania różnych tekstów w światowym obiegu i tego, jak są (bądź mogą) być czytane. Zadanie literatury światowej to prowadzenie badań, do kogo dane teksty docierają i co dla odbiorcy – czytelnika konkretnego – znaczą. Ale rozważania Damroscha nie skupiają się wyłącznie wokół zagadnień: „jakie utwory się czyta?”, „jakie utwory się tłumaczy?”, lecz badacz pyta także o mechanizmy decydujące o dystrybucji literatury²². Damrosch zwraca uwagę, jak bardzo niejednorodna może być recepcja jednego utworu w różnych obszarach kulturowych; ta różnorodność odczytań nie poddaje się żadnym schematom i próbom rokowań. Niejednokrotnie podkreśla, że „trzeba dowiedzieć się wystarczająco dużo na temat danej tradycji, aby zrozumieć jej mechanizmy odniesień i ukryte założenia na temat danego świata, danego tekstu, danego czytelnika”²³. Pomocne w rozumieniu literatury jest sprawne posługiwanie się znajomością konwencji literackich, gdyż „wewnątrz danej tradycji literackiej, autorzy i czytelnicy tworzą wspólny zbiór oczekiwań co do tego, jak czytać różne rodzaje utworów, a doświadczeni czytelnicy dzięki temu zasobowi wiedzy mogą zbliżyć się do dzieła ze zrozumieniem”²⁴.

Proponowany przez Damroscha sposób lektury konstituuje się na indywidualnym podejściu do utworu w trakcie czytania, tak aby móc dostrzegać szczegóły związane z zakorzenieniem tekstu w konkretnej kulturze, momencie historycznym itd. Jak pisze Maria Delaperrière, referując książkę Damroscha:

[...] podkreślając walory danego utworu i naszej indywidualnej lektury, Damrosch przekonuje czytelnika, że wchodząc w nowy kontekst kulturowy „nie wystarczy widok lasu, musimy w nim rozpoznać poszczególne drzewa”. Swoją wielopoziomowy wywód prowadzi tak, aby przekonać adresata, że „literatura światowa jest literaturą, która zyskuje w tłumaczeniu”,

²² Tutaj szczególnie ciekawa wydaje się kwestia władzy, która reguluje dostęp do książek (decyzje dotyczące tłumaczeń, praca wydawnictw, polityka kulturalna) oraz zjawisko mody (czy też trendu) literackiej, która kieruje gustami czytelnicznymi oraz niejednokrotnie wpływa na decyzje jury nagród literackich.

²³ D. Damrosch, *How to Read World Literature*, New York 2009, s. 13.

²⁴ Tamże.

bo jest nią przede wszystkim „sposób czytania (także w tłumaczeniu), który pozwala na stworzenie związku (*distant engagement*) ze światem pozostającym poza zasięgiem miejsca i czasu, w którym żyjemy²⁵.”

Uwypuklając walory poznawcze dzieł, a także zapraszając czytelnika do pieczołowitego i zaangażowanego ich czytania, propozycja lektury Damroscha ma pewne miejsca wspólne z nurtem zwrotu etycznego²⁶. Łączy się ze zwrotem etycznym również w punkcie odejścia w aksjologii od szczególnego eksponowania walorów artystyczno-estetycznych dzieła (jako że są historycznie zmienne) na rzecz funkcji ideowo-poznawczych. Doświadczenia empirystyczne są łączone przez Damroscha z otwartością na inność i z potrzebą dialogu, chęcią poznania innego świata oraz świata innych ludzi, a w konsekwencji z rewizją definicji tych elementów, które uchodzą za uniwersalne i kulturowe utrwalone.

Tak pojęty utwór literacki, należący do innej kultury niż pierwotna, dostarcza nowych perspektyw i porównań, inspiruje myśli, które nie miałyby szansy artykulacji w przestrzeni narzucającej jednorodność. Porównania międzykulturowe rzucają nowe światło i przynoszą odświeżające konteksty. Dzięki nim znaczenie dzieła – z wielu powodów – jest zawsze ruchome, ponieważ niestały jest także jego status w świecie literatury. Nie ma lektury niewinnej, przezroczystej, gdyż każdy czytelnik przystępuje do czytania ze swoimi normami i wartościami (które jednocześnie podlegają modyfikacji w trakcie procesu lektury). Sens jest skutkiem lektury, a nie przedmiotem istniejącym bez czytelnika. Píše w innym miejscu amerykański badacz:

Poruszając się w sferze świata literatury, z dala od nieuniknionego cierpienia po utracie autentyczności lub znaczenia, dzieło może skorzystać na wiele sposobów. By zrozumieć ten proces, konieczne jest spojrzenie z bliska na przemiany, jakie przechodzi utwór w konkretnych okolicznościach [...]. Aby zrozumieć funkcjonowanie świata literatury, potrzebujemy więcej fenomenologii niż ontologii dzieła sztuki. [...] W rzeczywistości każdy twórca lub odbiorca tak samo może być skazany by dziedziczyć

²⁵ M. Delaperrière, *Gdzie są moje granice? O postkolonializmie w literaturze*, w: *Polonistyka bez granic*, dz. cyt., s. 757.

²⁶ Zwrot etyczny rozumiem tutaj w trzech znaczeniach: 1. jako zasady szczególnie uczciwego podejścia czytelnika/krytyka do tekstu; 2. postrzegania utworu jako medium jakichś wartości/idei; 3. aspekt etycznego oddziaływania dzieła na jego odbiorców.

i/lub poszukiwać różnorodnych połączeń przekazu i odbioru, podchodząc odmiennie do dzieł z każdego ze światów²⁷.

Dzieło wkracza w świat literatury poprzez podwójny proces – najpierw będąc czytane jako literatura, następnie poprzez szerszą perspektywę, poza miejscem swojego kulturowego pochodzenia. W tej sytuacji dzieło może wkroczyć w świat literatury, by następnie z niego wypaść, jeśli tylko przeskoczy próg którejś z osi – literackiej lub światowej. W długim czasie książka może kilkakrotnie zmieniać status, a w konsekwencji kilkakrotnie wchodzić i opuszczać krąg świata literatury. Ale w dowolnym momencie, dla niektórych wybranych czytelników, jeden utwór może odgrywać rolę świata literatury. Te zmiany, które dzieło może przechodzić, nie odzwierciedlają rozwoju jakiejś wewnętrznej logiki dzieła samego w sobie, lecz ujawniają (zazwyczaj) złożoną dynamikę kontestacji i zmiany kulturowej. Tylko niektóre dzieła zapewniają sobie trwałe miejsce w wąskim towarzystwie ponadczasowych arcydzieł – Damrosch nazywa je zbiorczo *hiperkanonem*²⁸. Większość utworów może jednak krążyć tak poprzez lata, pomimo że często mają nawet status wielkiego dzieła.

Wspomniany hiperkanon jest jednym z trzech poziomów kanonicznego systemu literatury światowej, jaki skonstruował Damrosch w odpowiedzi na osłabienie „tradycyjnego” kanonu literatury („epoka postkanoniczna”). Pozostałe, niższe poziomy tego kanonu to *antykanon* i *kanon cieni*. Na antykanon składają się utwory niepierwszorzędnych, często kontestacyjnych pisarzy, którzy pisali „w językach nienauczanych powszechnie lub w językach wielkich mocarstw, ale w obrębie mniejszych literatur”²⁹. Z kolei kanon cieni jest tworzony przez wszystkich pomniejszych autorów, którzy z czasem wypadają z systemu literackiego, opuszczając pamięć kulturową. Kanon w wizji autora *Czym jest literatura światowa?* to organizm, a więc twór żywy, w którym wszystkie trzy warstwy przemieszczają się (choć ich wędrówki, jak zapewnia Damrosch, nie są aż tak częste, jak można by tego oczekiwać). Co jednak należy zauważyć, autorzy

²⁷ D. Damrosch, *What Is World Literature?*, dz. cyt., s. 6, 13.

²⁸ Pojęcia hiperkanonu, antykanonu i kanonu cieni nakreślane są w artykule: tenże, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. *Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 370–371.

²⁹ Tamże, s. 370.

tworzący dawny, „tradycyjny” kanon w epoce postkanonicznej, naznaczonej teoriami postkolonialnymi, nadal mają się dobrze i są częstszym przedmiotem dyskusji niż kiedyś (przykład Joyce’a czy Prousta). Damrosch tłumaczy ten fakt w taki sposób, że stary, dwupoziomowy kanon (pisarze czytani i pisarze pomniejsi – nieczytani) przekształcił się w kanon trzypoziomowy. Damrosch sugeruje, aby w praktyce akademickiej łączyć ze sobą twórców z hiperkanonu z autorami pomniejszymi, mniej znanymi, pochodzącymi z całkiem innych obszarów kulturowych, gdyż „porównania międzykulturowe rzucają nowe światło i przynoszą odświeżające konteksty”³⁰.

5. Z kolei Franco Moretti – jeden ze współtwórców koncepcji literatury globalnej – uznaje komparatystykę literacką i jej metody za niewystarczalne: proponuje w dużym stopniu zastąpić nieaktualną (według niego) komparatystykę literaturą światową³¹, ponieważ dziś literatura jest postrzegana jako system globalny, planetarny. Literatura światowa najwierniej odnosi się do wszystkich wymiarów współczesności, gdyż ukazuje kosmopolityczny charakter wytwarzania i konsumowania literatury w każdym kraju, a dodatkowo „literatura globalna” jest ciągle aktualizowana i wzbogacana o nowe realizacje na niespotykaną dotąd skalę.

Moretti zadaje pytanie o sposoby podejmowania takich badań; pyta: jak należy studiować literaturę światową? Utopijna strategia czytania „jak najwięcej” (lektura jak największej ilości tekstów) nie rozwiązuje problemu, badacz ma bowiem do dyspozycji niepoliczalną ilość utworów napisanych w wielu językach. Nie jest w stanie wszystkich ich poznać – ani języków, ani utworów. Nawet taka droga prowadzi wciąż do „wielkiego nieodczytania” (*great unread*). Jednak, jak pisze Moretti, w ilości dzieł i tekstów, które są nie do ogarnięcia, trzeba dostrzec największą szansę, ponieważ sam ogrom zadania stawianego przez literaturę światową udowadnia, że nie jest ona jedynie potocznie rozumianą literaturą, zaledwie widoczną w większym, całościowym rozmiarze. Moretti w tym miejscu postuluje, że literatura światowa nie jest przedmiotem badań, ale – wręcz przeciwnie – jest problemem, badanym podmiotem, który wymusza odmienne metody i tworzy nowe perspektywy dla krytyki i badaczy.

³⁰ Tamże, s. 379.

³¹ Por. F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, dz. cyt., s. 54.

Pisze, że jest „[...] to problem, który woła o nową metodę krytyczną; na dodatek, nikt jak dotąd nie znalazł metody [badawczej] tylko przez czytanie większych ilości tekstów. Nie w taki sposób rodzą się teorie; one, aby zacząć funkcjonować, potrzebują odrobiny ryzyka: skoku, stawki – jakiejś hipotezy”³².

Jednocześnie Moretti poddaje krytyce metodę *close reading* (od *New Criticism* do dekonstrukcji), jako ograniczającej się do bardzo niewielkiego kanonu. Podobne skupienie się na niewielkim wycinku uniemożliwia dostrzeżenie różnorodnych elementów całości, brak mu dystansu. Dlatego Moretti proponuje dystans badawczy i czytelniczy, ciągle wychodzenie poza kanon (którego *close reading* nie może z zasady dokonać), zajmowanie się tekstami, które wydają się naprawdę istotne dla czytelnika. *Close reading* zostaje nazwane przez włoskiego badacza „ćwiczeniem duchowym” (*theological exercise*) – solennym, pełnym skupienia i powagi pochyleniem się nad bardzo niewielką ilością tekstów. Zdecydowanie nie jest to praktyka czytelnicza, która przynosiłaby oczekiwane efekty, gdyby zastosować ją w stosunku do literatury światowej, gdyż ona i jej badacze potrzebują niewielkiego „paktu z diabłem” (!). Sednem owego „paktu” jest posiadanie intrygującej (jak dla literaturoznawcy) umiejętności *nieczytania*³³. W tym miejscu Moretti przedstawia pomysł na „czytanie zdystansowane” (*distant reading*), gdyż według niego dystans jest wszelką podstawą rozumienia. Pomysł oczywiście nie jest nowy – w trakcie lektury należy skupić się na jednostkach mniejszych (tropy, tematy) lub większych (gatunki, systemy) niż sam tekst. Jeśli pomiędzy nimi tekst zniknie – trzeba przyjąć zasadę „mniej znaczy więcej”, bo jeśli chce się poznać system literatury w całej jej różnorodności, trzeba zaakceptować możliwość, że coś może z tego systemu wypaść.

W książce *Graphs, Maps and Trees: Abstract Models for a Literary Theory*³⁴ Moretti wyjaśnia *distant reading* jako specyficzny sposób podejścia do literatury, w którym ta odległość nie jest przeszkodą, ale specyficzną formą wiedzy: jest mniej elementów, które dają efekt wyraźniejszego rozumienia ogólnych połączeń i odniesień. Znajomość literatury zostaje przetransponowana w sprawne poruszanie się

³² Tamże, s. 55.

³³ Podobnych „porad” udziela Pierre Bayard w książce pod tytułem *Jak rozmawiać o książkach, o których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2008.

³⁴ F. Moretti, *Maps and Trees: Abstract Models for a Literary Theory*, New York 2005.