

Jan Balbierz

George Steiner, krytyk epoki po-słowa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2/3 (38/39), 216-221

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

śmierć, pisał Benjamin, najwyraźniej przecina przerywaną linię między *physis* a znaczeniem. Kantor był przekonany, że „życie w sztuce można jedynie wyrazić przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU”. Kantorowska eschatologia śmierci, ostatecznego rozłączenia rzeczy i pojęć, wyrażała się w kategoriach eschatologii życia: niemożliwego do zrealizowania, dlatego zawieszzonego, pojednania świata w niemistyfikowanych znaczeniach.

Wychodząc z tych przesłanek powinienem zacząć coś mówić o sztuce Kantora... ale w tym momencie pole mojej wyobraźni staje się workiem, „do którego wpadają przedmioty z mojej własnej przeszłości w formie wraków i atrap. A także — nie moje, obce, banalne, schematyczne, przypadkowe, pomieszane z ważnymi, wartościowe i błahе, fakty, osoby, listy, recepty, adresy, daty spotkania...”

Andrzej Turowski

George Steiner, krytyk epoki po-słowa

Lamenty nad upadkiem kultury, obyczajów czy cywilizacji należą do najbardziej rozpowszechnionych toposów literatury europejskiej. W każdej epoce, w każdej literaturze narodowej rozlegają się skargi i utyskiwania nad stanem współczesnych umysłów. Poczucie schyłkowości i rozpadu wydaje się zjawiskiem ponadczasowym i ponadkulturowym, mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać „wieczną *findesiecleowością*”.

Wydany niedawno w polskim przekładzie Oli Kubińskiej esej George'a Steinera *Zerwany kontrakt* (pochodzący z tomu *Real Presences*, który w całości ukaże się w bieżącym roku nakładem Instytutu Kultury w Warszawie) w sposób oczywisty nawiązuje do wymienionej tu tradycji. Steiner, kontrowersyjny literaturoznawca i krytyk amerykański o środkowoeuropejskich korzeniach, obecnie wykładający na uniwersytetach w Cambridge i Genewie, od lat podejmuje kwestie związane z kondycją współczesnej kultury. U źródeł jej kryzysu — twierdzi autor *Zerwanego kontraktu* — leży ekspansja kultury mass-medialnej, ale także (a może przede wszystkim) zwątpienie w słowo jako nośnik znaczenia i sensu.

„Wszystko można powiedzieć, a w konsekwencji napisać o wszystkim” — tym twierdzeniem Steiner rozpoczyna swój esej. Żadne re-

guły ani formy nie ograniczają podlegającego ciągłym przemianom, zawsze ruchliwego języka. Język zawierający w sobie nieograniczoną ilość potencjalnych twierdzeń stanowi, wedle Steinera, o istocie naszego człowieczeństwa, w owym lingwistycznym chaosie tkwi jednak pierwiastek samozagłady. Brak jakichkolwiek ograniczeń w konsekwencji prowadzić bowiem musi do nihilizmu, do tego, co Steiner nazywa „logiką próżni”. Stąd też bierze się starotestamentowy zakaz używania imienia Jahwe. Raz wypowiedziane Słowo natychmiast uwikłane zostaje w gry językowe — ulega zużyciu i desakralizacji. Z drugiej strony — samo pojęcie Boga wiąże się w kulturze judeo-chrześcijańskiej z pojęciem logosu:

W świecie Zachodu konceptualizacja Boga od samego początku i w trakcie całego swego rozwoju wiązała się z aktem mowy, z gramatycznym Absolutem, obecnym w tautologiach autodefinicji Boga.

Steiner niejednokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat stanu współczesnej humanistyki. Już w wydanej z końcem lat pięćdziesiątych książce *Tolstoy or Dostoyevskij (Tolstoj czy Dostojewski, 1958)* pojawia się wątek estetycznego maksymalizmu, powracający potem we wszystkich niemal pismach amerykańskiego krytyka. Analizę twórczości rosyjskich powieściopisarzy opatrzył przedmową, będącą czymś w rodzaju manifestu estetyczno-krytycznego.

Ten, kto naprawdę przeniknął płótno Cezanne'a — pisał — będzie spoglądał na jabłko czy krzesło tak, jakby zobaczył je po raz pierwszy w życiu. Wielkie dzieła sztuki wywołują w nas burzę, otwierają wrota percepcji i swą formującą mocą wywierają piętno na naszych wyobrażeniach o świecie.

Prawdziwy krytyk winien zajmować się tylko arcydziełami, powinien odróżniać nie tyle dobre od złego, ile raczej dobre od najlepszego. Już wtedy określał Steiner naszą epokę mianem „wieku relatywizmu”, relatywizmu, który niesie w sobie załączek anarchii i duchowego rozkładu. Tolstoj i Dostojewski, mimo wszystkich różnic ich dzielących, reprezentują wiek wcześniejszy, jeden z trzech szczytowych momentów w dziejach literatury okcydentalnej. Obok rosyjskiej powieści realistycznej wieku dziewiętnastego Steiner zalicza tu okres działalności dramatyków ateńskich i Platona oraz czasy Szekspira.

Na marginesie warto wspomnieć innego krytyka i literaturoznawcę amerykańskiego, który, podobnie jak Steiner, od lat obraca się wyłącznie w kręgu klasycznych tekstów literackich, ze zgrzytliwym

sceptycyzmem wypowiadając się o nowych tendencjach w literaturoznawstwie, takich jak dekonstrukcja, feminizm czy badania wielokulturowe. Chodzi o Harolda Blooma, który w swojej ostatniej książce *The Western Canon* przeprowadza próbę ustanowienia kanonu dzieł literackich od Dantego aż po Becketa. Bloom omawia dwadzieścia sześć kluczowych dla kultury Zachodu tekstów, w *appendixie* umieszczając długi spis najważniejszych dla literatur narodowych utworów. W centrum owego kanonu umieszcza Szekspira, największego według niego pisarza wszystkich czasów i wszystkich kultur, wokół którego, niczym planety wokół słońca, krążą pisarze pomniejsi. Pomijając fakt, iż próba normatywnego wyznaczenia zbioru najważniejszych dla naszej kultury dzieł jest zabiegiem cokolwiek heroicznym, ciekawa wydaje się — podejmowana zarówno przez Blooma jak i Steinera — próba powrotu do tak bardzo dziś niemodnych kategorii jak „oryginalność” czy „jakość” tekstu literackiego.

W tomie *Real Presences* Steiner próbuje dokonać krytycznej analizy współczesności, zarazem proponując powrót do tradycji. Przypomina, iż co roku na świecie powstaje blisko 30 000 doktoratów z zakresu literatury. Zalewa nas powódź miałkich i nikomu niepotrzebnych opracowań. Literaturoznawstwo stało się przy tym dyscypliną zapatrzoną w siebie i (w negatywnym sensie tego słowa) samowystarczalną, świetnie radzącą sobie bez samej literatury. Steiner z wielką rezerwą odnosi się przy tym do akademickiej teorii literatury. Najciekawsze uwagi na temat sztuki pochodzą według niego od samych artystów. W *Zerwanym kontrakcie* uzasadnia ów sceptycyzm od strony lingwistycznej. Język sformalizować można na poziomie fonemów czy składni, niemożliwe jest jednak stworzenie modelu opisującego go na poziomie semantyki, a przede wszystkim — twierdzeń estetycznych. Trudno w ogóle mówić o jakiegokolwiek teorii literatury czy sztuki w tym sensie, w jakim używa się tego terminu w naukach ścisłych. Tam bowiem obowiązuje sformułowana przez Poppera zasada weryfikowalności: teoria uchodzić może za naukową tylko wtedy, gdy jest w nią wbudowana możliwość przyszłej falsyfikacji. Wszelka twórczość słowna jest zaś z definicji nieweryfikowalna. Dyskurs hermeneutyczno-krytyczny, powiada Steiner, opiera się na narracji i mitach, nie na teoriach.

Jesteśmy więc całkowicie pozbawieni możliwości naukowej oceny wypowiedzi językowych pod względem ich prawdziwości bądź fałszu w nich zawartych. Dochodzimy tu do zasadniczej kwestii Steinerowskiego eseju: w jaki sposób znajdujący się poza dobrem i złem język

mógł stać się fundamentem naszej kultury? Cywilizacja hebrajsko-atycka — odpowiada Steiner — opierała się na pojęciu „rzeczywistej obecności”, na niezachwianej wierze w to, że językowi odpowiada jakaś obiektywna rzeczywistość, wewnątrz zaś — zewnątrz. U podstaw (logocentrycznej, w co Steiner nawet przez chwilę nie wątpi) kultury europejskiej leży więc akt zaufania. Współczesność, epoka modernizmu, zrywa owo porozumienie:

Jestem przekonany, że ten kontrakt został złamany po raz pierwszy w pełni i konsekwentnie w świadomości spekulatywnej europejskiej, środkowoeuropejskiej i rosyjskiej kultury w okresie między 1870 a 1930 rokiem. To właśnie załamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność.[s.47]

Wraz z koncepcją czystej poezji Mallarmégo, wraz ze słynnym powiedzeniem Rimbauda „Ja to ktoś inny”, rozpoczyna się trwający do dziś proces rozchodzenia się sfery języka i sfery rzeczywistości. Procesowi temu nadaje Steiner wymiar teologiczny. Rimbaudowska dekonstrukcja „ja” to nie tylko podważenie kartezjańskiej zasady *cogito ergo sum*, to w istocie także zamach na starotestamentowe „ja jestem, który jestem”. Poetyckie eksperymenty Mallarmégo oznaczają z kolei odrzucenie fundamentalnej zasady „rzeczywistej obecności” i przyjęcie zamiast niej założenia „rzeczywistej nieobecności”, które prowadzić musi do ontologicznego nihilizmu.

Kończącą część swojego eseju poświęca Steiner dekonstrukcji, stanowiącej według niego ostatnie ogniwo procesu rozpoczętego ponad sto lat temu w poezji francuskiej. Odrzucając tradycyjne hierarchie, wybierając to, co marginalne, negując istnienie stałego i niezmiennego znaczenia, dekonstrukcyoniści podważają sam fundament „hebrajsko-helleńsko-kartezjańskiej budowli”, jaką dla Steinera jest kultura Zachodu:

Dekonstrukcja tańczy przed starożytną Arką. Taniec ten jest jednocześnie igraszką, jak taniec Satyrów i, w przypadku subtelniejszych wyznawców [Paul de Man na przykład], jest przepętniony smutkiem. Bowiem tańczący wiedzą, że Arka jest pusta. Rację ma więc Derrida, twierdząc, iż Czytelna twarz znaku zwrócona jest w stronę słowa i twarzy Boga. Wiek znaku jest zasadniczo teologiczny.

Steiner z upodobaniem zresztą cytuje Derridę i jego uczniów, przejmując ich wokabularz, po to jednak tylko, by na sokratejski sposób odwrócić argumentację przeciwnika. Niestety zarzuty, które pod koniec swojego eseju wysuwa przeciwko dekonstrukcji trudno uznać za

oryginalne. Zwraca więc uwagę na fakt, iż krytyki logocentrycznego porządku dokonuje się za pomocą środków retorycznych i bynajmniej nie pozasłownych, iż przedstawiciele tego kierunku posługują się hermetycznym i niezrozumiałym dla niewtajemniczonych slangiem, iż wreszcie interesują się tylko drugorzędnymi tekstami. Szczególnie to ostatnie twierdzenie może dziwić — do niewątpliwych zasług dekonstrukcji jako metody badań literackich należy bowiem w moim mniemaniu to, iż pokazała ona, że można w sposób interesujący (a często także zaskakujący) interpretować przenicowane i z pozoru zupełnie już „zużyte” teksty literackie i filozoficzne, odkrywając w nich całkowicie dotąd ignorowane warstwy.

Umieszczenie modernizmu i dekonstrukcji w tradycji religijnej wydaje mi się najciekawszą częścią Steinerowskiego wywodu, stwarza jednak i najwięcej problemów. Dopóki bowiem Steiner przemawia jako krytyk, trudno cokolwiek zarzucić jego wnikliwej analizie współczesności, kiedy jednak przyjmuje rolę proroka (a rola ta jest szczególnie widoczna w inspirowanych wyraźnie żydowską tradycją apokaliptyczną fragmentach, wieszczących nadejście epoki epilogu i po-słowa), dyskusja staje się niemożliwa. Jego twierdzenia można albo w całości zaakceptować, albo je odrzucić, trudno jednak wyobrazić sobie jakąkolwiek racjonalną z nim polemikę.

Nietrudno dostrzec, iż amerykański literaturoznawca jest spadkobiercą filozoficznego idealizmu. Steinerowski kult arcydzieła przypomina np. w wielu miejscach wywody Benedetto Crocego, przede wszystkim jednak z tradycji idealizmu wywodzi się jego przekonanie o nierozzerwalnym związku łączącym etykę z estetyką. Wątek ten można uznać za fundamentalny dla całej twórczości Steinera. Powrócił on niedawno w przemówieniu wygłoszonym na warszawskiej sesji „Literatura i demokracja”, podejmującym temat powiązań między literaturą i panującym systemem społecznym.

Nie ma żadnych przekonujących dowodów, że demokratyczne instytucje polityczne i dążenie do sprawiedliwości społecznej są w jakiegokolwiek mierze nieodzowne dla rozwoju wielkiej literatury (albo sztuki czy muzyki). Przeciwnie. Mamy ogrom świadectw, że absolutystyczne lub oligarchiczne sposoby rządzenia sprzyjały wielkiej sztuce czy literaturze od Aten Peryklesa po Florencję Medyceuszy, od Elżbietańskiego Londynu po Wersal Ludwika XIV, od Weimaru Goethego po dzień dzisiejszy. [...] Literatura wartościowa, trwała, tak jak ją rozumieł Tolstoj i Solżenicyn, jest zawsze państwem alternatywnym właśnie dlatego, że miała za przeciwnika państwo na tyle silne, by się przeciwstawić, ironizować, podważać.

Steiner obwarowuje co prawda swoje tezy licznymi wątpliwościami, konkluzja jego eseju zawiera jednak przesłanie jednoznaczne: „czło-

wieczność drugiej kategorii” jest niejako wbudowane w systemy demokratyczne, pisarze powinni więc być wdzięczni za utrudnienia i represje, albowiem — jak powiada cytowany w eseju Borges:

Cenzura jest matką metafory. Wygnani z Płańskiego państwa poeci dostąpili nie tylko zaszczytu [uznano bowiem ich potęgę], spotkała ich także przysługa: Wielka literatura była zawsze sprawą wygnania.

Skoro wolność równa się relatywizmowi, ten zaś prowadzi do anarchii, to najlepsze warunki do powstania prawdziwie wielkiej sztuki stwarzają systemy totalitarne (w innym miejscu „prawdziwą edukację” definiuje się jako „zmuszanie do miłości”). Oczywiście uznać można ów esej za swego rodzaju prowokację intelektualną, dla mnie jednak lektura Steinerowskich tekstów jest tylko potwierdzeniem tezy głoszącej, iż etyczny i estetyczny maksymalizm prostą drogą wieść muszą ku apoteozie zniewolenia. Ale to już zupełnie inna historia.

Jan Balbierz

Dzieciństwa, powroty, choroby

Starzeję się pod naciskiem
 pytających spojrzeń. To nonsens,
 chciałabym powiedzieć: nie mogę was uczyć, dzieci, jak
 macie żyć. — A jeśli nie ty — to kto?
 Jedno z nich głośno płacze, chwytając mnie
 za poślacaną
 ramę i cały świat się kołysze. A jeśli nie ty — to kto?...
 [Lustro — James Merrill]

1. W *Pamiętniku mistycznym* Małgorzata Baranowska uczłowieczyła kamień, by przyglądać się jego zmianom. Kamienna substancja jest bardziej trwała niż ciało, można z nią porównać tylko pamięć, rejestrującą i odtwarzającą przekształcenia, jakim ulega ciało oraz świadomość. Dla autorki najważniejszą próbą jest odnotowanie przeżyć i zdarzeń od początku ich formowania się, od dzieciństwa. Kamień przechodzi wszystkie fazy rozwoju, jak człowiek. Natomiast zapis dziennikowo-pamiętnikarski wyznacza optykę odczytywania: pamięć staje się lustrem odbijającym ruch człowieka w świetle. Stajemy przed tym lustrem, aby dowiedzieć się czegoś o sobie.

Książka rozpoczyna się od opisu przechadzki w lustrzanym labiryn-