

Nowość

Gerard Ronge

ORCID: 0000-0001-6487-117X

Skonkretyzowanie kategorii nowości jako terminu poetologicznego czy teoretycznoliterackiego wiąże się z tymi samymi problemami, które pojawiają się zawsze przy próbach takiego zawężenia znaczenia wyrazu funkcjonującego w języku ogólnym, które pozwoli nadać mu pewną efektywność w określonym obszarze specjalistycznym. Pojęcie nowości w odniesieniu do literatury i życia literackiego używane jest stosunkowo często, i to zarówno w dyskursie naukowym, literaturoznawczym, jak i krytycznym czy wydawniczym (marketingowym).

Niejako z definicji „nowa” jest każda kolejna książka wydana przez daną pisarkę, a w sytuacji, kiedy książka odpowiada na bieżące przemiany w życiu politycznym czy społecznym, zasadne wydaje się stwierdzenie, że jest to „nowa” literatura, ponieważ koncentruje się na zjawiskach niebędących dotąd przedmiotem artystycznego zainteresowania. Przedstawiciele branży wydawniczej natomiast, regulujący niejako proces utowarowienia literatury, dążą do możliwie najpełniejszego uzgodnienia literackiego produktu z mechanizmami rządzącymi popytem i podają wszelkich innych dóbr konsumpcyjnych, chętnie podkreślając właśnie nowość dopiero co wydanej pozycji, by zapewnić konsumenta, że nabywa produkt unikatowy, zapewniający mu dostarczenie silnych bodźców, gwarantujący wzbogacenie jego estetycznych doświadczeń o doznania nieoferowane przez żadne spośród wcześniej opublikowanych dzieł (często posługują się przy tym innymi terminami, jednak funkcjonującymi w takim wypadku w bardzo zbliżonym znaczeniu, takimi jak „odkrywczość”, „przełomowość” czy „innovacyjność”). Wszystkie te zastosowania są zgodne ze słownikowym znaczeniem wyrazu „nowość” i jako takich nie sposób ich odrzucić czy zanegować, wynikają bowiem z naturalnego sposobu jego językowego użycia i pozwalają wskazywać na wiele spośród istotnych cech poszczególnych dzieł literackich i literatury w ogólności. Zarazem jednak problematyka nowości odsyła do bardziej skomplikowanych zjawisk i procesów w domenie filozoficzno-estetycznej, które to zjawiska i procesy ponadto w specyficzny sposób manifestują się w węższym polu literatury i literaturoznawstwa. Odniesienie kategorii nowości do tych problemów właśnie jest intencją niniejszego tekstu, nie zaś wykluczanie ani kwestionowanie bardziej intuicyjnych użyc samemu wyrazu.

Chociaż nowość jest terminem wykorzystywanym przy okazji dyskusji nad różnymi dziedzinami z zakresu filozofii, estetyki i teorii, rzadko jest sama w sobie przedmiotem dyskusyjnego zainteresowania. Nie jest ona wyodrębniana jako osobne pojęcie w słownikach pojęć estetycznych, filozoficznych czy terminów literackich i rzadko kiedy dostrzega się potrzebę specjalnego konkretyzowania jej znaczenia w tych polach dyskursu humanistycznego. Na jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy, dosyć prozaiczną, ale przy tym bardzo istotną, wskazuje Stefan Morawski, zauważając, że „sztuka wciąż ewoluując w oczywisty dla wszystkich sposób ujawniała nowe tematy, treści i formy i dlatego nie przywiązywano do tego zjawiska, tzn. powoli postępującej zmienności, żadnego szczególnego znaczenia”¹. Zwłaszcza w dynamicznym XVII wieku, na którym skupia się badacz w tym miejscu przywoływanego tu tekstu, uwagę zwracały na siebie raczej nawiązania do tradycji, świadome działania zmierzające do podkreślenia międzyepokowej ciągłości poszczególnych procesów estetycznych.

Ujęcia kategorii nowości jako osobnego problemu teoretycznego są więc stosunkowo rzadkie i z tego względu można bez większego ryzyka wyodrębnić trzy tendencje w obchodzeniu się z tym zagadnieniem, które tutaj będą reprezentowane przez trzy konkretne, niejako emblematyczne teksty.

1. Pierwsza z tych tendencji reprezentowana jest właśnie przez przywołany wyżej obszerny szkic Stefana Morawskiego *Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej* opublikowany w dwóch częściach w następujących po sobie numerach „Studiów Filozoficznych” w 1984 roku. Oprócz dążącego do kompletności przekrojowego ujęcia historii pojęcia tekst ten proponuje odniesienie tej kategorii do problematyki związanej temporalnością. Badacz wykazuje, że dla odpowiedniego zrozumienia fenomenu nowości, konieczna jest wnikliwa refleksja nad dominującymi w kolejnych epokach konceptualizacjami czasu i czasowości. Przywoływana przez badacza „historia czasu” obfituje w liczne zaskakujące, niezmiernie kontrintuicyjne spostrzeżenia, które pozwalają uzmysłowić sobie przede wszystkim świeżość samego konceptu, jakim jest nowość.
2. Manifestacją tendencji drugiej jest dosyć dobrze już zakorzeniona w świadomości literaturoznawców *Jednostkowość literatury* Dereka Attridge’a z początku obecnego wieku, w której nowość stanowi pochodną problematyki „inności” rozważanej w nurcie zapoczątkowanym przez myśl Emmanuela Levinasa i przez to traktowana jest jako część dyskusji o etyce literatury². Z racji pewnego przyswojenia tych koncepcji w dyskursie teoretycznym nie będę tutaj poświęcał im miejsca.
3. W ramach tendencji trzeciej (chyba najbardziej intuicyjnej) rozumianą teoretycznie kategorię nowości omawia się w odniesieniu do tradycji awangardy. Dla jej przedstawienia posłużę się mniej znanym fragmentem książki Borisa Groysa *Art Power* z 2008 roku, w której rosyjski badacz wyprowadza specyficzną filozofię nowości z rozważań teologicznych Sørensa Kierkegaarda, czyniąc z niej użyteczne narzędzie analizy sztuki współczesnej.

¹ Stefan Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, *Studia filozoficzne* 219, nr 2 (1984): 62.

² Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. Paweł Mościcki (Kraków: Universitas, 2007).

Wspólnym mianownikiem tych trzech sposobów myślenia o nowości jest wyostrenie jej znaczenia w stosunku do tego, które przypisywane jest jej w ramach języka ogólnego. W porównaniu z intuicyjnymi, i przez to swobodnymi i rozpowszechnionymi, użyciami wyrazu „nowość”, w tekstach teoretycznych, które eksplicytnie zajmują się nowością – to znaczy w takich, w których nowość sama w sobie jawi się jako *p r o b l e m* – termin ten zarezerwowany jest na oznaczenie dużo węższego zbioru fenomenów. Owo wyostrenie prowadzi do przypisywania mu pierwiastka niesamowitości i rewolucyjności. Aby danemu fenomenowi mógł zostać prawidłowo przypisany atrybut nowości, musi on prowadzić do radykalnego podważenia, zachwiania czy przeobrażenia, *t e g o s a m e g o*; „prawdziwie” nowy fenomen nosi zatem znamiona skandalu. Tym samym z nowością wiążą się nierozdzielnie trudności na płaszczyźnie ontologicznej i epistemologicznej dające się opisywać w kategoriach paradoksu. W obszarze ontologii nowość – zgodnie z jej wyostreną semantyką – prowadzi w rejony metafizyki, ponieważ nie czerpie swych źródeł z *t e g o s a m e g o* (dostępnego fenomenologicznie) świata ani nie jest z nim pierwotnie związana. W obszarze epistemologii natomiast nowość jest trudno rozpoznawalna jako nowość z powodu jej nieredukowalności do oswojonego systemu odniesień, przez co nie poddaje się dyskursywnemu opisowi – w radykalnych ujęciach Attridge’a i Groysa nabiera ona wewnętrznie dialektycznego charakteru i ujmowana jest w nawiązaniu do zaczerpniętych z Derridańskiego słownika kategorii różnicy bez różnicy.

Krótką historia nowości

Pierwszą, raczej nieoczywistą, rzeczą, którą należy sobie uświadomić przy refleksji nad kategorią nowości, jest jej relatywnie krótka historia, zaczynająca się w tym samym okresie, który zwyczajowo określamy jako początek czasów nowożytnych. Studium Morawskiego dowodzi w przekonujący sposób, że o nowości można sensownie rozmawiać, jedynie odnosząc ją do innych konstytutywnych dla nowoczesności terminów, które nie istniały, a przynajmniej nie stanowiły istotnego elementu słownika intelektualnego kultury europejskiej co najmniej do początków wieku XV. Mowa tu przede wszystkim o kategoriach takich jak podmiotowość, czasowość i (jednostkowa) oryginalność.

Bazując na kanonicznym rozróżnieniu Claude’a Lévi-Straussa na kultury zimne i gorące³, Morawski wskazuje, że koncepcja nowości w kulturach przednowożytnych nie miała szansy się rozwinąć (ani – tym bardziej – zostać doceniona), ponieważ ograniczone były w kręgu ich oddziaływania możliwości zaistnienia zmiany, która jest nowości warunkiem koniecznym niejako z definicji. Społeczności archaiczne miały funkcjonować w czasie mitycznym, to jest nieruchomym, „stojącym w miejscu”, toteż wszelka działalność estetyczna (z reguły nieodróżnialna od działalności religijnej czy rytualnej) służyła reprodukcji ustalonego porządku, nie zaś celebracji jakkolwiek rozumianej twórczej oryginalności. Ta ostatnia była domeną świata mistycznego, oryginalny w dzisiejszym rozumieniu był jedynie akt ustanowienia owego porządku, stworzenia świata:

³ Por. Georges Charbonnier, „Zegary i maszyny parowe”, w: *Rozmowy z Claude Lévy-Straussem*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Czytelnik, 1968), 25–35.

[...] mityczna świadomość wyłącza świadomość zmienności historycznej. Nie występuje w tym pierwotnym układzie kulturowym potrzeba adresowania wytworów do zróżnicowanego odbiorcy, gdyż z każdym z nich *a priori* łączy artystę ten sam kult przodków, tego samego rodzaju wiara, że istnieją prawdy wieczne i im właśnie trzeba dać wyraz. O kontakcie wewnątrzspołecznym (międzyosobniczym) decyduje świat nadprzyrodzony i uświęconego kodu przekroczyć niepodobna nie tyle ze względu na groźbę wyobcowania się z macierzystej społeczności, ile po prostu dlatego, że człowiek pierwotny nie potrafi inaczej tworzyć. Jakkolwiek nie rozstrzygnięty jest spór o podstawowe motywacje i sens sztuki paleolitu [...], zgodne jest stanowisko, że wyjaśnień należy szukać przede wszystkim w sferze magii, totemu, kultu płodności i ekspresji sprzężonej z produkcją materialną, co oczywiście nie wyłączało zjawiska odkrywczości i wynalazczości, ale w oczywisty sposób spychało na margines bądź zgoła unieobecniało zjawisko nowości.

[...] Etnolodzy, etnografowie i indagowani przez nich tubylcy, a także domysły badawcze antropologów, rekonstruujących świadomość troglodyty, wskazują, że nowość bądź sprowadza się do czyjejs inwencji, bądź do ewentualnego źródła oryginalności, jakim ma być Stwórca Świata, bądź do pewnego typu odmiany zastanych rozważań⁴.

W średniowieczu sposoby pojmowania czasowości uległy radykalnemu przeobrażeniu, nie wystarczały one jednak jeszcze do wykształcenia nowoczesnie pojmowanej idei nowości. Posługując się monumentalną rekonstrukcją świadomości średniowiecznej Arona Gurewicza⁵, Morawski zaznacza, że, istotnie, czas został wówczas wprowadzony w ruch, dzięki czemu historia mogła „ruszyć z miejsca”, jednak była to wciąż historia zamknięta, której początek i koniec był jasno określony przez mitologię chrześcijańską. Czas średniowieczny nie był zatem żadną miarą podobny do czasu nowoczesnego, otwartego ku nieskończoności:

A. Guriewicz zestawiając ze sobą kulturę archaiczną z kulturą średniowieczną trafnie dowodzi, że czas mitologiczny nie został wcale wyeliminowany przez świadomość chrześcijańską. Wprawdzie cykl, wedle rytmów przyrody oraz związanej z nimi regularność i powtarzalność zjawisk, zastąpiła wizja historyczna, której kluczowym punktem są narodziny Chrystusa, który zszedł na ziemię, aby zbawić ludzkość, ale w ramach tej koncepcji historia jest w gruncie rzeczy dwucykliczna. Od początku świata do momentu przełomowego, jakim było objawienie się Syna bożego i oznajmienie „dobrej nowiny”, a z kolei od Golgoty i zmartwychwstania chrystusowego po punkt docelowy powszechnego odkupienia ludzi z grzechu pierworodnego. W wizji tej *novum* jedynym i niepowtarzalnym jest przekazanie ludziom *Nowego Testamentu*, religii autentycznej; dla innej, pozornej nowości starczy jedynie miejsca w czasie historycznym, ale ten istnieje zaledwie jako cień wieczności, której równoważnikiem jest prawda boża⁶.

Filozofia średniowiecza, a za nią średniowieczna estetyka podchodziły do wszelkiej innowacji nieufnie, jeśli nie wrogo, ponieważ sankcja prawdziwej oryginalności, autentyczności, nowości zarezerwowana była dla boskiego dzieła stworzenia. Zadaniem artysty, czy też głównym oczekiwaniem wobec artystów, było naśladowanie doskonałego świata natury, jedynym wyznacznikiem mistrzostwa mogły być zatem zdobywane drogą wytrwałej praktyki umiejętności

⁴ Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, 45–46.

⁵ Por. Aron Ākovlevič Gurevič, *Kategorie kultury średniowiecznej*, tłum. Józef Dancygier (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976).

⁶ Morawski, „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”, 47.

i kompetencje w operowaniu raz ustalonymi, skanonizowanymi regułami i kodami sztuki. Tak przedstawia się teoretyczno-estetyczne uzasadnienie dominacji tematyki sakralnej w sztuce średniowiecza, pozostające w ścisłym związku z dominacją chrześcijańskiego paradygmatu również w sferze politycznej, symbolicznej i etycznej. Najczystsza, modelową emanacją takiej filozofii sztuki jest, według Morawskiego, ikonostas, który omawia w odniesieniu do myśli Pawła Florenskiego. Teologia jest w tym ujęciu najbardziej niezawodnym narzędziem artysty, dzięki której może on skupić się na pięknie obiektywnym, niepodważalnej prawdzie pochodzącej ze sfery boskiej i uprawiać „twórczość prawdziwą”, nieprzemijającą, uniwersalną, doskonałą. Chroni ona również twórcę przed przypadkowością i marnością świata doczesnego oraz przed jego pokusami. Jest źródłem nie tylko reguł wytwarzania dzieł sztuki, ale również drogowskazem, którym artysta powinien kierować się w swoim codziennym życiu. Według Florenskiego najlepszy artysta to taki, który jest zarazem twórcą, świętym i filozofem⁷. Filozofii ikon nie można oczywiście uznać za uniwersalną dla europejskiego średniowiecza. Walki ikonoklastów z ikonodulami należą bez wątpienia do najkrwawszych i najbardziej dramatycznych doktrynalnych sporów teologicznych w historii. Jednak owa podbudowa filozoficzno-teoretyczna tworzenia i kontemplowania ikon, którą Florenski rozwijał w swoich pismach u progu XX wieku, pozwala zrozumieć działający w średniowieczu mechanizm, w którym kategorie oryginalności i inwencyjności okazują się niepożądane, docenia się natomiast zdolności naśladowcze.

Przestrzeń dla zaistnienia kategorii nowości w dzisiejszym, nowoczesnym rozumieniu wyłania się dopiero u progu renesansu, kiedy to również zaczynają rodzić się koncepcje jednostkowej podmiotowości, które dyskursywnej konkretyzacji doczekają się w myśli Kartezjusza. Przełom XV i XVI wieku to moment, w którym myśl o przyznaniu człowiekowi zdolności twórczych – a szczególnie człowiekowi-artysty zdolności tworzenia *ex nihilo* – przestaje nosić znamiona herezji. Kompetencje i uprawnienia artysty przestają ograniczać się tylko do odzwierciedlania „jedynego oryginalnego” dzieła boskiego stworzenia i dowartościowana zostaje twórcza wyobraźnia. Wówczas dopiero zostają w kulturze europejskiej docenione, bez asekuracji i zastrzeżeń, kategorie indywidualnego talentu, natchnienia i geniuszu. W tym samym okresie pojawiają się pierwsze wypowiedzi sugerujące relatywny i temporalny, to jest zmienny w czasie, charakter kanonów estetycznych. Piękno stopniowo przestaje zależeć od wpasowania dzieła w zbiór skodyfikowanych, formalnych wymogów, zaczyna się je natomiast postrzegać jako wypadkową różnych oczekiwań warunkowanych aktualnymi procesami w sferze społeczno-politycznej, obyczajowej i filozoficznej. W takim kontekście wyłania się definicja nowoczesnego geniuszu, rozumianego odtąd jako zdolność artysty do uchwycenia atmosfery epoki współkreowanej przez te procesy i, tym samym, do sprostania wynikającym z tejże atmosfery oczekiwaniom⁸.

Momentem przełomowym dla kształtowania się estetyczno-teoretycznego pojęcia nowości okazuje się, przywoływany również u Morawskiego, *Spór starożytników z nowożytnikami*. Spór ten, zapoczątkowany w Akademii Francuskiej pod koniec wieku XVII, rzutował na wszelkie dyskusje toczące się w polu teorii literacko-estetycznych przez kilkanaście następujących de-

⁷ Por. Morawski, 46–50.

⁸ Por. Morawski, 51–52.

kad, we wszystkich rejonach ówczesnej Europy. Warto tutaj zwrócić uwagę na studium Borisa Reizowa z 1970 roku *U źródła estetyki romantyzmu* (przekład polski 1978), które pozwala lepiej zrozumieć relację łączącą poszczególnych uczestników *Sporu* (rozumianych również jako całe prądy, szkoły, formacje etc.) z możliwie najszerzej rozumianą tradycją antyczną⁹. Relacja ta każdorazowo antycypuje również na swój sposób wszelkie problemy wynikające z paradoksów nowości i powtórzenia będące przedmiotem teoretycznego namysłu poprzez cały wiek XX. W obszarze literatury uczestnicy *Sporu* za swój punkt odniesienia przyjęli dzieło Homera i opowiadali się wobec dwóch różnych opisów jego wpływu na twórczość nowożytną. Sama nazwa *Sporu* jest o tyle myląca, że to spośród starożytników wyłaniały się postawy, modele, pojęcia i koncepcje dające możliwość rozwijania kategorii nowości, natomiast nowożytnicy stanowili siłę konserwatywną. Pochwała pod adresem nowożytności artykułowana przez tych ostatnich oznaczała zarazem jednoznaczne sklasyfikowanie estetyki antycznej jako podrzędnej względem ówczesnej i dążenie do konserwacji takiego stanu rzeczy w polu literatury, jaki przedstawił Charles Perrault w inicjacyjnym dla *Sporu* poemacie *Wiek Ludwika XIV*¹⁰. Już wtedy cała domena estetyki została wpisana w tę samą logikę wzrostu, doskonalenia, postępu, co sfera naukowo-techniczna, gospodarcza i wreszcie – polityczna. Nowożytnicy domniemaną doskonałość estetyczną swojego stulecia łączyli z doskonałością ustroju monarchicznego, podczas gdy opowiadający się za wiernym naśladowaniem antyku starożytnicy prezentowali postawy republikańskie. Reizow łączy ostateczną klęskę klasycystycznego, statycznego programu estetycznego z upadkiem formacji feudalno-monarchicznych:

Problem antyku ewoluował wraz z epoką, zmieniał swoje funkcje, inspirował twórczość i odsłaniał nowe horyzonty. W wielkim sporze zwyciężyli „starożytnicy”, którzy uważali wartości artystyczne za nieprzemijające, „nowożytnicy” zaś, opowiadający się za postępem, ponieśli klęskę. W toku procesu historycznego okazało się jednak, że postęp „nowożytników” był w istocie stagnacją polityczną i artystyczną, a wieczne kategorie „starożytników” sprzyjały dalszemu rozwojowi sztuki i społeczeństwa¹¹.

To starożytnicy zatem podążyli drogą, na której zaistniała możliwość autentycznego rozwoju sztuki, który z definicji nie może się obyć bez wytwarzania nowych artystycznych i filozoficznych fenomenów. Ich postawa wynikała z uznania niepodważalnego odtąd geniuszu Homera i opierała się na założeniu, że dążeniem do doskonałości jest odtworzenie warunków, w których geniusz tej miary mógł tworzyć – nie zaś samego jego dzieła:

Punkt widzenia rozwinięty w pracy E. Younga *Conjectures on Original Composition* sprzyjał temu, niejako paradoksalnemu, lecz zupełnie naturalnemu procesowi: ażeby stworzyć oryginalne dzieło sztuki, trzeba naśladować nie *Iliadę*, lecz Homera, od niego uczyć się obserwowania przyrody, ukazywania nie abstrakcyjnych prawd, lecz prawd natury.

Dzieło literackie jest to rezultat przyczyn, które gubią się po jego powstaniu, wyraz wyobrażeń i konieczności określających charakter danej cywilizacji. To powoduje szereg osobliwości, które następnym pokoleniom przyjmują za reguły obowiązujące zawsze wszystkie narody i gatunki, co stanowi

⁹ Boris Reizow, „U źródła estetyki romantyzmu: antyk i romantyzm”, tłum. Zbigniew Maciejewski, *Pamiętnik Literacki* 69, nr 1 (1978): 291–309.

¹⁰Por. Reizow, 292–294.

¹¹Reizow, 307.

przeszkodę w rozwoju oryginalnej poezji. Homer był wolny. Ci, którzy wzorowali się na Iliadzie, byli pod presją konieczności. Żeby naśladować Homera, trzeba być jak on wolnym i odtwarzać swoją, nie zaś obcą prawdę. W ten sposób naśladowanie Homera przekształciło się w wyzwalanie się od niego, sztuka naśladowująca antyk – w sztukę narodową¹².

Reizow zatem dopatruje się w postawach starożytników również źródeł idei, które umożliwią powstanie i rozwój literatur narodowych; rozwój ten natomiast z definicji związany jest z nowymi fenomenami na wszystkich płaszczyznach estetyki, teorii i filozofii.

Jedną z istotniejszych konsekwencji rozwoju literatur narodowych w odniesieniu do *Sporu* i związanych z nim omawianych wyżej kwestii jest – nieodmiennie w każdym kraju – sięganie do podań ludowych i rodzimej mitologii u początków jak najszerzej rozumianego romantyzmu. Wspólnym dążeniem wszystkich – zdeklarowanych i nieświadomych – starożytników było odrzucenie ograniczeń określanых przez pojęcia gustu, smaku, stosowności, kanonu itp. Naturalnym procesem były zatem szeroko zakrojone poszukiwania n o w y c h odpowiedzi na program estetyczny nowożytników-klasycystów. Po sięgnięciu do kultury nieelitarniej, nieskodyfikowanej, a przez to różnorodnej i dynamicznej, do dyskursu teoretyczno-estetycznego po raz pierwszy włączono fenomeny artystyczne związane z innym niż elitarny, „wysoki” obieg sztuki. Po raz kolejny udaje się Reizowowi przedstawić zagadnienie przez pryzmat relacji do antyku:

Kiedyś wielcy poeci starożytni byli wzorem poezji racjonalistycznej, nauczycielami rozumu, żyli w pewnym Kosmopolis, nie związani z lokalnymi obyczajami, historią. Ta „olśniewająca samotność” była przeznaczeniem tych poetów; „nowożytnicy” dostrzegli w nich dużo wad i „starożytnicy”, by móc ich obronić, musieli odwołać się do historii i tradycji narodowych. Następnie zaś, w związku z rozwojem myśli demokratycznej, poeci starożytni stali się poetami ludowymi, stopili się w jedno z narodem i epoką, której byli wyrazicielami. W poszukiwaniu charakteru narodowego, ojczyzny i państwa ten dziwny, rozdarty, poszukujący wiek XVIII zwracał się do Homera, Pindara i Ajschylosa.

Niemal wiekowa walka o Greków przeciwko Francuzom przyczyniła się do powstania zupełnie nowego obrazu poezji antycznej, a co za tym idzie – nowej estetyki i teorii sztuki. Ludowy charakter literatury antycznej, która przeszła przez oczyszczający ogień idei prymitywizmu, zbliżył ją nie tylko do najstarszych form poezji światowej – ballad i psalmów, lecz również do dojrzałych form europejskiej twórczości dramatycznej. Stało się to możliwe jedynie dzięki temu, że zasady Arystotelesa straciły swoją decydującą rolę w określaniu dramatu antycznego, okazując się technicznym przypadkiem miejsca i czasu oraz naturalnym rezultatem długiej tradycji. Na takiej płaszczyźnie Szekspir nie mógł wydawać się przeciwieństwem starożytnych tragiczków, a połączenie angielskiego dramaturga z wielkimi Ateńczykami było utrudnione tylko w mniemaniu „nowożytników”, klasyków francuskich w. XVIII, obstających przy swoich zasadach, tematach i ideałach¹³.

¹²Reizow, 299.

¹³Reizow, 304.

Tym samym rodzi się również nowy obraz „wielkiego artysty” i związane są z nimi określone oczekiwania i zadania do spełnienia, które czynią z niego wszystko to, czym nie miał szansy być w realiach monarchicznego feudalizmu:

Starożytni naśladowali przyrodę, a nie rozmyślali o chwytach literackich. Byli to „poeci naiwni”, w tym właśnie kryje się ich tajemnica. I to jest właśnie tajemnicą ich języka. Starożytni, dzieci natury, w swojej pierwotnej czystości myśleli i mówili jak poeci. Pierwotny język, bez względu na swoje pochodzenie – boskie czy ludzkie, „rzeczownikowe” lub „przymiotnikowe”, był ze swej natury językiem poetyckim. W połowie XVIII w. mówili o tym wszyscy – od Vico do Hamanna. Tak pojmowano wyższość poezji starożytnych. Homer był największym poetą, dlatego że był poetą starożytnym¹⁴.

I dalej:

W ten sposób Homer ponownie staje się wzorem i „miarą geniuszu ludzkiego” [...], ale nie dlatego, że był wyjątkiem i oderwał się od swojego narodu i epoki, lecz dlatego, że był taki sam jak wszyscy, myślał tak samo jak jego współcześni. „Mądrość Homera niczym nie różniła się od mądrości ludowej – pisał Vico. – Przejął on uczucia ludu greckiego, przez co bliskie mu stały się również ludowe obyczaje Grecji”. Żeby zrozumieć Homera, pisał Herder, trzeba odbierać go w nierozdzielalnym związku z epoką, która go zrodziła. Poezja jest dobrem całego narodu. Homer jako poeta narodowy wyraża potrzeby swojej epoki¹⁵.

Najdonioślejszym i najbardziej trwałym rezultatem *Sporu* było całkowite przewartościowanie sposobu myślenia o fenomenach artystycznych i o charakterze procesu twórczego. Akademicka dysputa o XVII-wiecznej recepcji Homera w ciągu następujących dekad rozwinęła się w ogólnoeuropejski spór o pryncypia estetyki angażujący wszystkich twórców, którzy czuli się odpowiedzialni za kształt wyłaniającej się nowej kultury. Po zakończeniu procesu stopniowej laicyzacji sfery artystycznej (początki tego procesu można bezpiecznie uznać za jeden z licznych symptomów przejścia z epoki średniowiecznej w nowożytną) pojawiła się przestrzeń, w której pogłębione mogły zostać refleksje o twórczej autonomii, sprawczości, indywidualności i indywidualnej oryginalności. Z tej właśnie przestrzeni wyłania się sama instytucja literatury i to właśnie w zasięgu jej oddziaływania odbywają się próby stworzenia, uchwycenia, unaocznienia nowości w materii literackiej (zasięgu oddziaływania, a nie władzy, ponieważ w dużej mierze literatura definiowała się poprzez przekraczanie tego, co w danej chwili uznawane za literackie). Dopiero po dopełnieniu się procesów powstawania świadomości literackiej (czy może: świadomości literatury) w ciągłym i bezpośrednim odniesieniu do dynamicznych przemian w obrębie społeczeństwa i jego polityki możliwe stało się trwałe zakorzenienie pojęcia literatury w języku. Niezależnie od złożoności, ulotności czy nawet chwiejności samego pojęcia dopiero od tego momentu można mówić o literaturze w dzisiejszym rozumieniu. Jacques Derrida, w słynnej rozmowie z Derekiem Attridge'em na ten temat, znalazł możliwie najbardziej pojemne określenie literatury jako instytucji umożliwiającej opowiedzenie wszystkiego:

¹⁴Reizow, 299–300.

¹⁵Reizow, 302.

[...] ów motyw c a ł o ś c i krąży w szczególny sposób pomiędzy literaturą a filozofią. W naiwnych młodzieńczych notatkach lub raptularzach, do których sięgam pamięcią, obsesja f o r m p r o t e u s z z o w y c h wzbudzała we mnie zainteresowanie literaturą do tego stopnia, że literatura w niejasny sposób wydawała mi się instytucją, która umożliwia każdemu p o w i e d z e n i e w s z y s t k i e g o w d o w o l n y s p o s ó b. Przestrzeń literatury jest nie tylko przestrzenią zinstytucjonalizowanej f i k c j i, ale też f i k c y j n ą i n s t y t u c j ą, która z zasady pozwala powiedzieć wszystko. Powiedzieć wszystko to bez wątpienia zebrać poprzez przekład wszystkie figury w jedną całość, scalić przez formalizację, lecz powiedzieć wszystko to także zerwać z zakazami, w y r w a ć s i ę, w y s w o b o d z i ć na każdym polu, gdzie prawo może zrzec się prawa. Prawo literatury z zasady zmierz do odrzucenia, bądź zawieszenia prawa. Pozwala więc na przemyślenie istoty prawa w doświadczeniu owego „powiedzieć wszystko”. Jest to instytucja, która zmierza do przekroczenia instytucji¹⁶.

Wyłonienie się tej instytucji wytworzyło zarazem podział dzieł literackich (podobnie jak podział innych dzieł sztuki w ich własnych polach) w odniesieniu do kategorii nowości. Dopiero w tym momencie rozpoczyna swój bieg historia pojęcia nowości i wszelkiej problematyki związanej z waloryzacją dzieła literackiego wedle przypisywanego mu nowatorstwa bądź zarzucanej mu odtwórczości. Niezależnie od artykułowanych poglądów, podkreślających znaczenie nowości bądź przeciwnych, odrzucających tę kategorię w całości, jakakolwiek dyskusja o rozwojowej koncepcji literatury mogła się rozpocząć dopiero wtedy. Nowość jako problem pojawiła się dopiero po wpisaniu literatury w linearny model czasu, w którym następują po sobie wciąż nowe jednostkowości, zdarzenia niepowtarzalne, które nieodwracalnie zmieniają całą instytucję.

Powstanie tej młodej instytucji, która swoją logikę opierała na owym zaproszeniu do opowiedzenia wszystkiego w dowolny sposób, prowokującej do tworzenia bez zakazów i wbrew ograniczeniom, wytworzyło zarazem szeroką przestrzeń domagającą się wypełnienia; gwałtowne przyspieszenie przyrostu ogólnej sumy utworów literackich, które zaczęło się w okolicach renesansu i przybierało na sile w sposób wykładniczy w miarę upływu kolejnych dekad, jawi się w tej perspektywie jako dążenie do realizacji wszystkich zakodowanych w tej przestrzeni potencjalności literackiej ekspresji. Instytucja literatury źródłowo zajmuje się oznaczaniem braku, wskazuje puste miejsca na mapie swojego własnego uniwersum, wzywając tym samym do ich wypełnienia; oznacza skandal, któremu wciąż na nowo trzeba spróbować zaradzić:

[...] zwracałem się ku tekstom bardzo uwrażliwionym na kryzys instytucji literackiej (który jest czymś więcej i czymś innym niż kryzys), na to, co nazywa się „kresem literatury” od Mallarmégo do Blanchota, poza „absolutnym wierszem”, którego „nie ma” (*das es nich gibt* – Celan). Biorąc jednak pod uwagę paradoksalną strukturę tego, co nazywamy literaturą, jej początek j e s t jej kresem, gdyż od samego początku odnosiła się ona do własnej instytucjonalności, tzn. kruchości, nieobecności jej cech szczególnych, nieobecności jako przedmiotu. Pytanie o jej początek natychmiast przekształca się w pytanie o jej kres. Jej historia została s k o n s t r u o w a n a jako pozostałość po pomniku, który nigdy nie istniał. Jest to historia ruiny, opowieść o pamięci wytwarzającej zdarzenie, które trzeba opowiedzieć, a które nigdy nie było obecne¹⁷.

¹⁶Jacques Derrida i Derek Attridge, „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Literatura na Świecie* 328–329, nr 11–12 (1998): 180, podkr. oryg.

¹⁷Derrida i Attridge, 187, podkr. oryg.

Celem tego rzutu historycznego było wskazanie konkretnego momentu w dziejach, w którym dopiero stało się możliwe rozważanie utworu literackiego w odniesieniu do napięcia wytwarzanego przez opozycję nowości i wtórności. Jest to zarazem punkt startowy ewolucji całej problematyki związanej z tym napięciem, której rezultatem będzie obecny sposób funkcjonowania kategorii (możliwości bądź jej braku) nowości, a zatem uwzględniający rozpoznania i przesunięcia dokonane przez jak najszerzej rozumianą myśl postrukturalną i postmodernistyczną. Wraz z rozpowszechnieniem się w dyskursie teoretycznym pojęć związanych z problematyką wyczerpania, radykalnej intertekstualności, powtórzenia, później symulakru, remiksu i hipertekstu, kategoria nowości zaczęła jawić się jako problematyczna. Dyskusje, które toczyły się na ten temat na przestrzeni XX wieku, odnosiły się również do – wciąż żywych i aktualnych – przemian kulturowych dokonanych przez jak najszerzej rozumiany nurt awangardy. W obecnym momencie dyskusji teoretycznej pojęcie nowości naznaczone jest zatem paradoksem i kontrowersją związanymi ze świadomością osiągnięcia pewnego kresu poszukiwań w dziedzinie literatury i sztuki eksperymentalnej. W związku z tym, na co wskazywał również Stefan Morawski już w latach 80., nie da się tego pojęcia zamknąć w sztywnych ramach terminologicznych. Część spośród sporów toczonych w związku ze wszystkimi przedstawianymi dotychczas problemami trwa do dzisiaj, dlatego też często nie sposób wprowadzić do nich żadnych nowych rozstrzygnięć. Zamiast podsumowania zatem, które mogłoby się sprowadzać jedynie do ponownego wynotowania wspomnianych już tu głównych problemów i zjawisk, zaprezentuję pewien sposób myślenia o kategorii nowości (czy może myślenia nowości) prezentujący pełną świadomość wszystkich tych problemów i ponadto często się do nich odnoszący.

Nowość i tożsamość

Søren Kierkegaard wprost określił narodziny Chrystusa jako jedyny w dziejach moment prawdziwej nowości; boski gest poniżenia się i zstąpienia do świata jako „zwykły człowiek” jako jedyny gest prawdziwie oryginalny. O doniosłości tych *stricte* teologicznych rozważań dla estetyki pisze Boris Groys, który na własnej interpretacji wybranych fragmentów *Okruchów filozoficznych* oparł poświęcony wyłącznie kategorii nowości rozdział swojej książki *Art Power*. Rosyjski teoretyk sztuki spośród licznych wątków poruszonych w niezwykle poetyckich, niejednokrotnie metafizycznych esejach chrystologicznych Kierkegarda za najistotniejszy uznał ten, w którym ukazany zostaje paradoksalny charakter fenomenów odmienności, różnicy i nowości.

Bóg, pragnący miłości człowieka, co w postsokratycznej poetyce Kierkegarda znaczy tyle, co „pragnący być zrozumianym przez człowieka”, musi zstąpić z niebios i stać się człowiekiem: nauczyciel musi zrównać się ze swoim uczniem. Musi ponadto stać się człowiekiem nawet w najmniejszy sposób niewyróżniającym się spośród innych ludzi; przybiera zatem postać sługi i dobrowolnie skazuje się na znane nam z Ewangelii cierpienia i tortury. Jakakolwiek bowiem przewaga Boga nad człowiekiem prowadziłaby do podwójnego zafałszowania łączącego ich uczucia miłości: po pierwsze dlatego, że człowiek kochałby wówczas wszechmoc i potęgę Boga, nie zaś jego samego, co oznaczałoby, że jego miłość do Boga nie jawiłaby się jako absolutna i bezwarunkowa; po drugie dlatego, że wszelka przewaga Boga nad człowiekiem

wymuszałyby zmianę i podporządkowanie na tym ostatnim, co z kolei oznaczałoby, że Bóg nie pragnie umiłować człowieka, lecz go zdominować. Bóg musi zatem nie tylko stać się człowiekiem, ale musi ponadto przybrać postać „najniższego spośród ludzi”, postać sługi¹⁸.

Tak oto nawiedzony przez Boga człowiek staje w obliczu „absolutnego paradoksu”: stojący przed nim Jezus Chrystus jest taki sam, jak każdy inny człowiek, jak on sam, lecz z tej właśnie identyczności wynika absolutna odmienność Boga i człowieka. Chrystus jest człowiekiem, który jednak zarazem jest też Bogiem; jest to różnica tak radykalna, że nie może zostać rozpoznana:

Ale różności tego rodzaju nie da się uchwycić. Każdorazowo gdy jednak do tego dochodzi [gdy próbuje się to czynić], jest to w gruncie rzeczy wynik samowoli, i wiadomo wtedy też, że w głębi bojaźni bożej przyczała się szalona i kapryśna samowola, która wie, że wydała Boga na świat. Jeśli teraz absolutnej różności nie da się ująć, ponieważ nie ma dla niej żadnej oznaki i możliwości określenia jej, więc z różnością jest, jak z równością, jak ze wszystkimi takimi dialektycznymi przeciwieństwami – są z sobą identyczne¹⁹.

Dokonując translacji tego sposobu rozumowania na język estetyki, Groys wprowadza wyraźne rozróżnienie kategorii „nowości” i „inności”, których nie wolno ze sobą utożsamiać. Paradoks jest immanentnie wpisany w naturę nowości, ponieważ o nowości „nowości” decyduje właśnie to, że nie pozwala się rozpoznać jako nowość. Nowe jest to, co wprowadza, jak pisze teoretyk, „różnicę bez różnicy” albo „różnicę przekraczającą różnicę”. Groys wprowadza tym samym radykalną perspektywę, w ramach której nowość w obrębie dzieła sztuki jest praktycznie niemożliwa, o ile dzieło to daje się zidentyfikować jako dzieło sztuki (w takim przypadku bowiem jest ono jedynie „różne” od innych dzieł sztuki, co nie ustanawia jeszcze żadnej nowości).

Pierwszą dojrzałą artystyczną odpowiedzią na te teoretyczne paradoksy jest, wedle Groysa, *readymade*. W XX wieku ciężar dyskusji o sztuce, wedle tych koncepcji, został przeniesiony z pola estetyki i konkretnych rozwiązań artystycznych do pola polityki, w którym ciągłej rene-gocjacji podlegały granice dzielące sztukę od nie-sztuki. W tym kontekście nie dziwi, że prawdziwie przełomowym momentem w sztuce jest dla badacza dopiero pojawienie się prac Marcela Duchampa. *Fontanna*, jak wiemy, sama w sobie niczym nie różni się od dowolnego innego pisuaru, dziełem sztuki jest zatem tylko dlatego, że została wprowadzona w przestrzeń muzealną. W ten sposób wprowadziła nową różnicę poprzez negację różnicy – pisuar Duchampa jednocześnie niczym nie różni się od innego pisuaru, lecz jednocześnie różni się wszystkim, ponieważ jego pisuar jest dziełem sztuki, a inny nie jest²⁰.

Analogia między *readymade* a figurą Jezusa Chrystusa ma nie tylko uzasadnienie ontologiczne (oba fenomeny wprowadzają „różnicę bez różnicy”), ale również epistemologiczne. Rozpoznanie Boga w „zwykłym” człowieku nastrocza bowiem takich samych lub przynajmniej podobnych trudności, jak rozpoznanie dzieła sztuki w „zwykłym” przedmiocie codziennego

¹⁸Por. Søren Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne; Chwila*, red. tłum. Karol Toeplitz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 26–43.

¹⁹Kierkegaard, 54–55.

²⁰Por. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008), 23–42.

użytku. Kolejne strony swoich esejów Kierkegaard poświęca właśnie problemowi rozpoznania Boga w człowieku i pokazuje, że wszelka próba rozumowego rozstrzygnięcia prowadzić musi do potęgowania się paradoksu. Ostatecznie stwierdza, że rozpoznanie to możliwe jest jedynie w „szczęśliwym zderzeniu rozumu i paradoksu”, w którym „rozum sam się usuwa na stronę, a paradoks sam się poświęca”. Dochodzi do wniosku, na modłę augustiańską, że warunkiem zaistnienia takiego szczęśliwego zderzenia jest wiara, którą nazywa tu namiętnością osiągalną dla człowieka jedynie z bożej łaski i woli²¹.

Podobne paradoksy rządzą identyfikowaniem *readymades* jako dzieł sztuki. Groys rozwija w *Art Power* koncepcję „równych praw estetycznych” (*equal aesthetic rights*) i uznaje ciągłe dążenie sztuki do przesuwania granic pomiędzy sztuką i nie-sztuką za jej główną aspirację polityczną. To w tym polu sztuka negocjuje swoją autonomię i wolność ustalania reguł pola w opozycji do zastanych hierarchii i kanonów²².

²¹Por. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne; Chwila*, 66–86.

²²Por. Groys, *Art Power*, 13–22.

Bibliografia

- Attridge, Derek. *Jednostkowość literatury*. Przetłumaczone przez Paweł Mościcki. Kraków: Universitas, 2007.
- Charbonnier, Georges. „Zegary i maszyny parowe”. W: *Rozmowy z Claude Lévy-Straussem*, przetłumaczone przez Jacek Trznadel, 25–35. Warszawa: Czytelnik, 1968.
- Derrida, Jacques, i Derek Attridge. „Ta dziwna instytucja zwana literaturą”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Literatura na Świecie* 328–329, nr 11–12 (1998): 176–225.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- Gurevič, Aron Ākovlevič. *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przetłumaczone przez Józef Dancygier. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- Kierkegaard, Søren. *Okruchy filozoficzne; Chwila*. Zredagowane i przetłumaczone przez Karol Toeplitz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Morawski, Stefan. „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny”. *Studia Filozoficzne* 219, nr 2 (1984): 43–65.
- Reizow, Boris. „U źródeł estetyki romantyzmu: antyk i romantyzm”. Przetłumaczone przez Zbigniew Maciejewski. *Pamiętnik Literacki* 69, nr 1 (1978): 291–309.

SŁOWA KLUCZOWE:

oryginalność

spór starożytników z nowożytnikami

NOWOŚĆ

ABSTRAKT:

Hasło jest próbą scharakteryzowania pojęcia „nowości” jako terminu poetologicznego. Termin zostaje omówiony w odniesieniu do najważniejszego dla omawianego problemu tekstu Stefana Morawskiego *Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej*, ważnego dla dziejów kształtowania się pojęcia tak zwanego sporu starożytników z nowożytnikami oraz do wybranych sposobów rozumienia pojęcia w refleksji nad sztuką awangardową.

M O R A W S K I

literatura

awangarda

Reizow

NOTA O AUTORZE:

Gerard Ronge – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kierownik projektu „Kategoria nowości w polskiej literaturze współczesnej. Oryginalność po postmodernizmie” realizowanego w ramach programu ministerialnego „Diamantowy Grant”. Interesuje się teorią i filozofią literatury.