

Zofia Mitosek

"Socjologia sztuki", Jean Duvignaud,
tłumaczyła Irena Wojnar, Warszawa
1970, Państwowe Wydawnictwo
Naukowe, ss. 166, 2 nlb.;

"Hauptrichtungen der
Literatursoziologie", Hans Norbert
Fügen, Bonn 1966... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 62/3, 373-381

1971

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Jean Duvignaud, SOCJOLOGIA SZTUKI. (Tłumaczyła Irena Wojnar). Warszawa 1970. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 166, 2 nlb.

Hans Norbert Fügen, HAUPTRICHTUNGEN DER LITERATURSOZIOLOGIE. Bonn 1966. M. Bonvier Co Verlag, ss. 216.

Burzliwy i wielokierunkowy rozwój socjologicznej refleksji nad sztuką nie sprzyja systematyzacji jej kategorii badawczych. Wysiłki podejmowane w tym kierunku są raczej polemiką z dotychczasowym dorobkiem socjologii sztuki i kończą się najczęściej wyłożeniem własnego stanowiska. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, że domena sztuki jest w tradycji badawczej podzielona na literaturę i sztukę w węższym tego słowa znaczeniu (sztuki ikoniczne, muzyka, film). Rezultatem tego podziału jest istnienie socjologii literatury — nauki o wypracowanych już w pozytywizmie narzędziach, z dużym dorobkiem interpretacyjnym i określonym obciążeniem metodologicznym, eksplikowanym w kategoriach genezy (dzieło sztuki jako produkt, objaw rzeczywistości społecznej) i *mimesis* (świat przedstawiony w dziele literackim jako obraz, naśladowanie świata rzeczywistego). Tradycja socjologii literatury, wywodząca się od Taine'a, kontynuowana przez Plechanowa, a współcześnie przez Lukácsa i Goldmanna, jest przyczyną nieadekwatności modelu metodologicznego tej nauki do badań nad społecznym uwarunkowaniem innych sztuk, głównie niesemantycznych. Tak jak istnieje historia literatury i historia sztuki, tak, na interesującym nas gruncie, inny charakter ma socjologia sztuki (jaką znamy z prac Hausera, Francastela itp.), a inny socjologia literatury. Wydaje się jednak, że podział ten jest swoistą mistyfikacją, wypływającą z faktu, że literatura jako sztuka słowa została wyobcowana z kręgu innych sztuk na fałszywej zasadzie: imputowano, że sfera jej zawartości niesie znaczenia bezpośrednio porównywalne z zawartością dyskursu naukowego czy publicystycznego. Być może ten fakt był przyczyną prymarnego w stosunku do socjologii sztuki rozwoju socjologii literatury: funkcja poznawcza i funkcja impresyjna tekstu literackiego stwarzała pretekst do nakładania na zawartość tego tekstu znaczeń nieliterackich. Z oczywistością jawi się przekonanie, że taka praktyka była naruszeniem autonomii artystycznej, która wyraża się w prostym stwierdzeniu, że sztuka słowa jest nie tylko układem słów, ale także „sztuką”.

Ten fakt uświadomiono sobie wyraźnie dopiero w XX wieku. Związane to było z wystąpieniami formalistów, którzy manifestacyjnie wyakcentowali prymat funkcji estetycznej tekstu poetyckiego¹. Właśnie funkcja estetyczna stała się płaszczyzną dla konfrontacji sztuk ikonicznych, sztuk niesemantycznych i sztuki słowa². Podkreślanie funkcjonalnej autonomii sztuki nie wykluczało ewentualności socjologicznych dociekań nad jej istotą. Badania Tynianowa dowodzą, że można rozpatrywać strukturę artystyczną w kontekście świadomości społecznej. Wydaje się, że w tym momencie znajdujemy podstawę dla jednolitego modelu socjologii sztuki, który zawierałby zarazem socjologię literatury i socjologię sztuk ikonicznych. Podstawa

¹ Chociaż wiadomo, że tendencja do takiego traktowania sztuki nie jest dorobkiem w. XX; począwszy od w. XVIII (Shaftesbury) koncepcje „*l'art pour l'art*” ewokowały adekwatną metodologię.

² Charakterystyczne było w tej kwestii stanowisko Kanta, przedstawione w *Krytyce władzy sądu*, dla którego refleksja nad sztuką nie była zdyferencjowana właśnie dlatego, że wszystkie sztuki jednoczy stały atrybut, jakim jest „celowość bez celu”.

taka zawiera się w stwierdzeniu, że funkcja estetyczna, prymarna dla struktury artystycznej, egzystuje obok innych funkcji dzieła sztuki, takich jak poznawcza, impresywna, ekspresywna, i że stwierdzenie jej prymarności nie wyklucza refleksji nad historycznymi związkami twórców wyobraźni i form działania społecznego.

Taka teoria znajduje swoje realizacje. Jako jedną z nich można przedstawić wydaną w 1967 r. książkę Jean Duvignauda *Socjologia sztuki*. Wartości postulatów socjologa francuskiego nie da się ocenić wprost, tym bardziej że nie wszystkie twierdzenia badacza są dostatecznie jasno sformułowane: ogólny model przedstawionej nauki zyskuje swoje znaczenie w świetle innych prac. Dlatego postulaty autora *Socjologii sztuki* warto skonfrontować z zachodnioniemiecką pracą Hansa Norberta Fügena pt. *Główne kierunki socjologii literatury*. Radykalnie odmienne tendencje metodologiczne, jakie prezentują omawiane prace, pozwolą nam na orientację w aktualnym stanie socjologii literatury (o tyle, o ile jest ona socjologią sztuki w wyżej omawianym sensie) tak, jak ten stan wygląda w świetle konkretnych badań, a nie tylko abstrakcyjnych dociekań nad zasadnością metodologiczną preferowanej nauki.

Wbrew tytułowi praca Fügena nie opiera się na żadnej klasyfikacji historycznych odmian socjologii literatury. Co więcej — autor zmierza do udowodnienia, że systemy uważane dotychczas za jej główne kierunki nie stanowią w istocie dorobku tej nauki, a zaliczanie pewnych badań w jej poczet jest wynikiem braku precyzji w formułowaniu przedmiotu i metody. Obiekcje Fügena dotyczą całego zasadniczego zrębu badań socjologicznych nad literaturą (Comte, Guyau — ale bez uwzględnienia Taine'a), poprzez wszystkie fazy marksizmu (Marks, Plechanow, Lenin, radziecka szkoła socjologiczna z lat trzydziestych) aż do tej jego wersji, którą reprezentują badania Lukácsa. Wyprzedzając argumentację, można przytoczyć zasadniczą tezę autora *Głównych kierunków*, a mianowicie że socjologia literatury nie jest częścią literaturoznawstwa. To paradoksalne, acz nie nowe³, stanowisko wynika z dwóch założeń. Fügen przyjmuje, że istnieje absolutnie obiektywna socjologia literatury; warunkiem jej obiektywności jest empiryczność, którą można osiągnąć tylko w badaniach faktów społecznych poza sferą rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim. To założenie ugruntowane jest z kolei na określonej koncepcji dzieła literackiego, według której stanowi ono twór autonomiczny, niepoznawalny na zasadzie prawidłowości świata obiektywnego. Płyne stąd następujący wniosek: socjologia, która bada typowe procesy społeczne i której przysługuje metoda uogólniająca, nomotetyczna, nie jest w stanie poznać istniejącego niezależnie od świata zewnętrznego — gotowego, niepowtarzalnego przedmiotu artystycznego.

Autor doszedł do tej konkluzji drogą teoretyczną i praktyczną. We wstępie do swojej pracy rozważył zagadnienie stosunku socjologii literatury i literaturoznawstwa hipotetycznie — obszerna analiza marksistowskich badań nad literaturą potwierdzić miała jego założenia.

Zasygnalizowana wyżej koncepcja utworu literackiego wiąże się z określoną wersją nauki o literaturze. Opiera się ona na osiągnięciach przełomu antypozytywistycznego w humanistyce, prezentowanych na gruncie badań nad literaturą przez uczonych takich, jak Zygmunt Łempicki czy Roman Ingarden. Fügen otwarcie nawiązuje do teorii obu wymienionych badaczy. Oto jego definicja przedmiotu badań: „Przedmiotem wiedzy o literaturze jest literatura rozumiana wyłącznie jako dzieło literackie. Jej zainteresowania poznawcze kierują się na »stworzony przez

³ Por. S. Bystroń, *Socjologia literatury. Publiczność literacka*. Lwów 1939.

fantazję, różniący się od świata naszej działalności inny świat» (s. 22)⁴. Za Ingardenem powtarza Fügen, że całą wiedzę o literaturze łączyć winna immanentna interpretacja dzieł literackich, która traktuje je jako odrębne od rzeczywistości obiektywnej twory intencjonalne, posiadające im tylko właściwe jakości estetyczne, nie dające się mierzyć w skali wartości pozaartystycznych, takich jak polityczne czy intelektualne. Uniwersalną drogą jest tu opis fenomenologiczny przedmiotu artystycznego, każdorazowo inny, niepowtarzalny.

Socjologia literatury pozostaje w relacji wykluczania do wiedzy o literaturze opartej na takiej koncepcji utworu. Czym bowiem, wedle Fügena, zajmuje się ta nauka? „Kiedy socjologia literatury będzie rozumiana jako pewien rodzaj socjologii, opierać się powinna zarówno pod względem metody jak i przedmiotu na socjologii ogólnej. Ponieważ jednak socjologia ma za przedmiot badań społeczną, tzn. intersubiektywną działalność, nie interesuje ją dzieło literackie jako przedmiot estetyczny, lecz literatura istnieje dla niej tylko o tyle, o ile dokonuje się z nią, dla niej i za jej pomocą pewna szczególna, międzyludzka działalność. Socjologia literatury ma zatem do czynienia z działalnością ludzi zajmujących się literaturą, jej przedmiotem jest interakcja osób uwikłanych w literaturę” (s. 14).

O ile tak rozumiana socjologia ma być nauką konsekwentną, winna zrezygnować z pretensji do poznania utworu literackiego. Powstaje pytanie: skoro sam utwór literacki jest niedostępny dla penetracji socjologicznych, może przydatne są one w trakcie analizowania procesu literackiego? Fügen zaprzecza tej możliwości. Rozwoju literatury nie cechują, według badacza, żadne prawidłowości. Historia literatury, nawet ta, która posługuje się metodą socjologiczną⁵, nie uznaje, według autora, zabiegów typizujących. Zgodnie z definicją dzieła proces literacki jest ciągiem niepowtarzalnych, autonomicznych tworów artystycznych, które można badać przy pomocy metody idiograficznej, indywidualizującej. Bowiem „Determinacja kauzalna w konkretnym, szczególnym przypadku, rozważana sama w sobie, pozostaje poza prawidłowością. Tu właśnie zachodzi zjawisko, które Max Weber nazwał »irracjonalnością tego, co szczególne«” (s. 92). Zatem i dla badań historycznych nad literaturą typizująca interpretacja jest nieprzydatna.

To radykalne oddzielenie socjologii od literaturoznawstwa ma swoje przesłanki historyczne. Autor *Głównych kierunków* przeprowadza szczegółową krytykę badań literackich, które łączy przekonanie o heteronomicznym charakterze przedmiotu artystycznego. Krytyka ta obraca się głównie przeciwko marksistowskiej wiedzy o literaturze. Streszcza się ona w trzech punktach:

1) Marksistowska wiedza o literaturze, włączając przedmiot artystyczny w ciąg ogólnych prawidłowości społecznych, redukując go do czynników zewnętrznych, nie uwzględnia jego swoistości ontologicznej (s. 93).

2) Badania tego rodzaju opierają się na własnym systemie filozoficznym, który

⁴ Twierdzenie o autonomicznym bycie świata przedstawionego w dziele literackim zaczerpnął Fügen z pracy W. Diltheya *Das Erlebnis und die Dichtung*.

⁵ Por. definicję metody socjologicznej: „Jako socjologię literatury określało się raczej uwzględnianie danych społeczno-historycznych, niezbędnych do zrozumienia utworu literackiego. Dla bezpieczeństwa terminologicznego można by użyć wprowadzonego przez P. Merkera wyrażenia »metoda socjologiczna«” (s. 25). Stanowi ona, według Fügena, dział literaturoznawstwa, nie jest natomiast socjologią literatury.

nosi cechy ideologii. Wiąże się to z wykorzystywaniem materiału literackiego do potwierdzania teleologicznie zorientowanych tez historiozoficznych⁶.

3) Zatem, według autora *Głównych kierunków*, literaturoznawstwo marksistowskie cechuje brak obiektywności naukowej; tym większy, im bardziej oddala się ono w stronę spekulacji gnozeologicznych (teoria odbicia) i wartościowania (s. 94)⁷.

Szczegółowe „tropienie” słabych punktów marksistowskiej wiedzy o literaturze łączy się u Fügena z dążeniem do podważenia jej principiów z własnych pozycji metodologicznych. Chodzi tu mianowicie o kapitalne zagadnienie allo- i idio-genetycznego rozwoju literatury, jakie wiąże się z problemem stosunku treści i formy. Badania, które włączają dzieło literackie w ciąg monokausalnych zależności społeczno-ekonomicznych, uwzględniają, według Fügena, tylko jego treść. Treść ta stanowi rzeczywistość przedstawioną w dziele. „W próbach tych wyraźnie okazuje się, że nie chodzi o socjologię literatury, lecz o naukową krytykę literacką, bowiem interesują się one przedstawioną w dziele literackim społeczną »quasi-rzeczywistością«, którą chcą wyjaśniać, klasyfikować, określać bliżej, aby uczynić utwór bardziej zrozumiałym dla czytelnika” (s. 40).

Widocznym błędem dla Fügena jest przykładanie do literackiej „quasi-rzeczywistości” praw świata obiektywnego, co wiąże się z interpretacją tej „quasi-rzeczywistości” jako historycznej, nie zaś wyobrażonej. Badania marksistowskie omijają więc konstytutywny dla dzieła sztuki aspekt formalny utworu. „Na pytanie o zgodność literatury z pewną stwierdzaną przez nią rzeczywistością można odpowiedzieć tylko przez treść wypowiedzi literackiej. Problemy formy są literacko immanentne; są one obecne w rzeczywistości przedstawionej dzieła literackiego, ale nigdy nie pozostają w związku z daną na zewnątrz rzeczywistością” (s. 97). Zgodnie z Ingar-denowską koncepcją utworu Fügen jest przekonany o idio-genetycznym rozwoju struktur literackich. Problemy kompozycji, stylu, języka utrzymują, według tego badacza, pełną autonomię.

Książka Fügena świadczy o swego rodzaju impasie, w jakim znalazła się interesująca nas dziedzina wiedzy o sztuce. Jednakże świadomość tego impasu łączy się ze stale podejmowanymi próbami uzasadnienia obiektywnej egzystencji dzieła sztuki jako faktu społecznego. Badania Löwenthala, Thomsona, Francastela, osiągnięcia współczesnego strukturalizmu i semiologii, „nową krytykę” francuską (Goldmann, Barthes)⁸ — cały ten złożony i zróżnicowany wewnątrz kompleks współczesnych rozważań o sztuce cechuje wszelako wspólne przekonanie, że dzieło sztuki

⁶ Por.: „Ale historia ma tylko jeden cel: osiągnięcie stabilizacji panowania socjalizmu. Zatem postulat partyjności marksizmu znaczy zawsze albo przewidywanie, albo samoutwierdzenie. W każdym wypadku chodzi w nauce marksistowskiej o adwokackie, lecz nie badawcze myślenie [*ein advokatisches, nicht ein forschendes Denken*]” (s. 94).

⁷ Łatwo dostrzec, że przedstawiona przez Fügena krytyka marksizmu ma pewne przesłanki pozanaukowe. Objawia się to w wyborze materiału, w przekonaniu, że nauka marksistowska koncentruje wszystkie potknięcia socjologicznej interpretacji literatury. Wyraźna niechęć, którą, *nota bene*, usiłuje autor stale racjonalizować, nie pozwala mu na dostrzeżenie wielu cennych inspiracji tego nurtu, widocznych w myśli Marksa, a kontynuowanych przez Gramsciego czy Lukácsa.

⁸ Termin „*nouvelle critique*” przyjmujemy tak, jak funkcjonuje on w świadomości Francuzów, pomijając metodologiczną dyferencjację grupy.

nie egzystuje samoistnie wobec rzeczywistości społecznej oraz że jego stosunki z historią nie są spontaniczne, niepowtarzalne. Przedmiot artystyczny powstaje w określonym czasowo systemie kultury, który determinuje go w planie zawartości i w planie wyrażania. Nie tylko geneza, ale także funkcja określa strukturę dzieła sztuki: intencja oddziaływania na społeczeństwo, jaką każdy utwór artystyczny potencjalnie w sobie niesie (funkcja impresyjna), wyznacza jego budowę jako komunikatu, jako przekazu treści o charakterze ponadindywidualnym. Dostrzeżenie komunikatywnej roli dzieła sztuki prowadzi do radykalnej odmiany w jego koncepcji: utwór artystyczny, traktowany dotychczas jako obraz rzeczywistości bądź jako jej niepowtarzalna ekspresja, pojmuje się współcześnie jako strukturę znakową, jako efekt działalności porządkującej świat, jako przekaz reprezentatywnej i operatywnej zarazem wizji świata, model rzeczywistości.

Te właśnie myśli są bezpośrednio zawarte w pracy Jean Duvignauda, *Socjologia sztuki*. Zanim podejmiemy próbę konfrontacji stanowisk socjologa francuskiego i badacza niemieckiego, przedstawimy *principia* metodologiczne *Socjologii sztuki*.

Duvignaud podtrzymuje klasyczne określenie socjologii jako nauki zajmującej się interakcją grup ludzkich, szukającej prawidłowości w procesie historycznym, systematyzującej indywidualne zachowania za pomocą kategorii ogólnych, takich jak typ, postawa, funkcja. Aby włączyć proces twórczy do obiektów tak rozumianej socjologii, należy założyć, że akty wyobraźni artystycznej cechują pewne powtarzalności, dające się ująć w schematy typologiczne. Do tego miejsca przesłanki Duvignauda zgodne są z założeniami Fügena: tożsama jest koncepcja socjologii i jej metodologicznego zakresu. Ale podczas gdy Fügen stwierdza nieredukowalność aktów wyobraźni artystycznej do schematów zachowań społecznych, Duvignaud przyjmuje założenie przeciwstawne: sztuka jest formą interakcji. I to nie tylko w sferze obrotu materialnymi twórcami wyobraźni, takimi jak książka czy obraz. Penetracja socjologii w domenę sztuki wykracza u Duvignauda poza obręb życia artystycznego: w zakres badań tej nauki wchodzi w całości proces twórczy i jego konsekwencje społeczne, bowiem „dynamika społeczna znajduje kontynuację w sztuce, która ją realizuje za pomocą swoich własnych środków” (s. 156). Takie przekonanie implikuje radykalnie odmienną koncepcję dzieła sztuki, świadomie polemiczną wobec tendencji do „uznawania twórczości artystycznej za działalność typu specjalistycznego, obcą światu żywych problemów” (s. 155).

Omawiając zagadnienie kwalifikacji artystycznej przedmiotów sztuki obrzędowej społeczeństw prymitywnych, Duvignaud wyraża swoje *credo* metodologiczne: „Ale pozostaniemy niezdolni do zrozumienia sensu tych dzieł, jeżeli oglądać je będziemy tylko jako przedmioty artystyczne. Czy po to, by je zrozumieć i w ten sposób zrozumieć także sens sztuki, jaką wyrażają, nie należałoby ich ponownie wkomponować w ów ukryty system komunikacji, którego są przecież elementem, tak bezlitośnie wyrwanym?” (s. 105).

Postulat analizy dzieła sztuki jako wypowiedzi mającej na celu porozumienie, jako indywidualnej realizacji społecznego systemu komunikacji, który jest narzędziem interakcji, stanowi naczelną zasadę badawczą autora *Socjologii sztuki*. Wedle Duvignauda dzieło sztuki jest komunikatem i ta rola wyznacza jego konstrukcję. Nie semantyka, ale pragmatyka jest dominującym aspektem w interpretacji znaku artystycznego. Bowiemy jako *parole* oparta na systemie komunikacji dzieło sztuki ma strukturę znakową: w tej mierze reprezentuje rzeczywistość obiektywną, co projektuje ją i przekazuje w obieg społeczny. Modelowanie rzeczywistości nadaje temu dziełu aspekt dynamiczny, co zbliża go do innych zachowań

społecznych, mających na celu nie tylko percepcję, ale także operację na rzeczywistości. „Tego rodzaju uczestnictwo jest również rodzajem antycypacji w stosunku do rzeczywistego życia. Traktuje się często świat wyobraźni bądź jako sposób życia wiodący do nikąd, bądź jako produkowanie obrazów, bądź jako zabawę. A tymczasem świat wyobraźni to świat egzystencjalny, który za pomocą znaków i symboli dąży do zorganizowania doświadczeń najgłębszych, jakich człowiek może doznawać, i dlatego, ponad aktualnymi przeżyciami, ukazuje przeżycia nadchodzące” (s. 157).

Wskazując na komunikatywną funkcję dzieła sztuki, Duvignaud polemizuje z całą tradycyjną estetyką, nie tylko ekspresyjną, w wydaniu Crocego i jego współczesnych kontynuatorów, ale także i przede wszystkim z teorią *mimesis*, którą uważa za jedną z mistyfikacji estetycznych. Nie przecząc faktowi, że istnieje sztuka naśladowująca rzeczywistość, badacz francuski stwierdza nieistotność jej semantycznej interpretacji, bowiem „Artysta [...] naśladuje i odnajduje naturę taką, która ujęta w postać obrazu i przekształcona przez różne społeczeństwa, kultury i grupy, jest tylko znakiem społecznym wzrastającego uczestnictwa” (s. 22). A więc naśladowanie jest tylko pretekstem: poprzez przekaz wypowiedzi o rzeczy dokonuje się ekspresja i projekcja zarazem. Dwie relacje znaku, semantyczna i pragmatyczna (w teorii znaku Peirce'a), odpowiadają dwóm uniwersalnym rolom sztuki, która reprezentuje i zarazem antycypuje rzeczywistość.

Czy role te dają się sprowadzić do kategorii socjologicznych? Duvignaud przedstawia w swojej książce typologię postaw artystycznych i historycznych funkcji sztuki. Te obszernie i nie zawsze przekonujące rozważania poprzedzone są następującym założeniem: „Socjologia pojawia się tam, gdzie spotykają się postawy twórcze z funkcjami sztuki w różnych układach” (s. 63).

Typologia taka, zbudowana na materiale historycznym, a łącząca elementy genezy dzieła (postawy) z oddziaływaniem jego struktury (funkcje), winna mieć walor uniwersalny. Dlatego pojęcie „postawy” nie jest dla Duvignauda tożsame z kategorią światopoglądu. Historyczny charakter tej ostatniej kategorii przeciwstawia się powtarzalnemu, niejako apriorycznemu charakterowi postawy: „Mniej lub bardziej zaakcentowane, mniej lub bardziej zintelektualizowane, stanowią one wyraz różnych typów posłannictwa, jakie ludzka historia wiązała ze sztuką” (s. 65). Uniwersalny charakter postawy czyni z niej wygodne narzędzie do klasyfikacji zjawisk z historii sztuki.

Podobnie wygląda status drugiej socjologicznej kategorii w interpretacji sztuki: kategorii funkcji — „chodzi o klasyfikację pojęciową, która w perspektywie historii pozwala na dostrzeżenie funkcji porównywalnych w społeczeństwach odległych w historii czy odległych terytorialnie, co uniemożliwia im wszelki kontakt kulturalny” (s. 100)⁹.

Jak widać, Duvignaud bardzo serio realizuje postulat penetracji socjologii w domenę sztuki. Nie rezygnuje z zasad wypracowanych przez tę naukę, a z drugiej strony chce dowieść, że są przydatne do wyjaśnienia charakteru wyobraźni artystycznej.

Autor francuski rzadko pisze o konkretnych dziełach sztuki; interesują go

⁹ Nie sądzimy, aby kategorie postawy i funkcji miały charakter tylko i wyłącznie fikcji badawczych. W naszym mniemaniu zbliżone są one do Weberowskich typów idealnych, a zatem kategorii klasyfikacyjnych wysnutych z materiału empirycznego, o historycznym statusie ontologicznym.

bardziej losy świadomości artystycznej, która jest dla niego odmianą świadomości społecznej. Stąd też obce są mu problemy poszczególnych sztuk, ich swoistości, różnica między literaturą i malarstwem czy muzyką. Cała sztuka jednoczy się, według niego, w swej podstawowej roli, jaką jest dążenie do interakcji. W wyniku tego obraz sztuki prezentowany w kategoriach socjologicznych traci swą autonomię: działalność wyobraźni jako czynnik interakcji sprowadza się do form powtarzalnych, chociaż rozwijających się dynamicznie z historią. Znak artystyczny jest w socjologii identyfikowany tylko jako jednostka historycznego systemu komunikacji.

Tu dotykamy imponderabiliów, przeciwko którym tak zaciekle występował Fügen. Prawdą jest, że socjologia tworzy zdepersonalizowaną wizję sztuki. Stwierdzenie takie nie ma jednakże nic wspólnego z orzekaniem w kwestii autonomii twórców artystycznych. Jak już pisaliśmy, przyjęcie hipotezy o prymacie funkcji estetycznej nie wyklucza możliwości badania wypowiedzi artystycznej w aspekcie innych funkcji, takich jak poznawcza, ekspresywna, impresywna. Co więcej — można powiedzieć, że funkcja estetyczna przez swoje szczególne nastawienie tworzy specyficzną więź między ludźmi. Duvignaud pisze: „światu zgodnych wierzeń, które pogłębiają spójnię zbiorowości, literatura przeciwstawia świat słowa pisanego, który wymaga akceptacji poetyckiego przetworzenia form i terminów tradycyjnych. Akceptacji innej niż ta, której wymagała mitologia, ponieważ opartej na nieistniejącej i tymczasowej wspólnocie ludzi wrażliwych na obraz poetycki [...]” (s. 117). Cytowane słowa nie pozostają w sprzeczności z tezą brzmiącą: „dzieło sztuki nie może służyć za usprawiedliwienie dla jakiegokolwiek czynności innej niż ona sama” (s. 29).

Można powiedzieć, że socjologiczna wizja dzieła sztuki funkcjonuje w porządku tylko badawczym; w tej sytuacji nie ma ona nic wspólnego z przekonaniem na temat ontologii przedmiotu artystycznego. Chodzi o prymat punktu widzenia, nie zaś jednej z jakości obiektu badanego.

Daje się jednak zauważyć, przy całej doniosłości postulatów omawianej pracy, że Duvignaud nie troszczy się zbyt o zasadność metodologiczną prezentowanej nauki. Książka jego ma charakter raczej eseju, którego inspiracje można by rozwinąć w systematyczny wykład. W tym kontekście obszerna rozprawa Fügena wykazuje o wiele większą świadomość „ślepych punktów” metodologii. Ale z kolei ten „nadmiar” świadomości zdaje się prowadzić Fügena do postawy nihilistycznej, która objawia się nie tylko w wykluczeniu socjologii literatury z zakresu literaturoznawstwa, ale — co postaramy się za chwilę wykazać — w rezygnacji z wszelkich możliwości uogólnień w badaniach nad sztuką.

Główna trudność współczesnej socjologii sztuki streszcza się w pytaniu: o ile zasadna jest redukcja przedmiotu artystycznego do faktów świata obiektywnego, które podlegają kauzalnym determinacjom historycznym? Jeżeli nawet przyznamy, że istnieje racjonalne jądro w przeprowadzonej przez Fügena krytyce socjologizmu w badaniach nad sztuką (zwłaszcza tam, gdzie autor *Głównych kierunków* ukazuje, jak ideologiczne uwikłania takiej interpretacji prowadzą do zacierania swoistości świata przedstawionego w dziele literackim), to i tak pozostaje otwarte pytanie o społeczny aspekt aktywności artystycznej. Badacz niemiecki przyjmując, że dzieło sztuki jest tworem w całości indywidualnym, w ogóle wyklucza możliwość postawienia tego pytania. Konsekwencją takiego stanowiska jest zwątpienie w sens jakiegokolwiek dociekań nad sztuką, które przy założeniu braku prawidłowości w procesie jej rozwoju sprowadzone zostają do intuicyjnego opisu dzieła. Postawa owa rzadko prowadzi do ścisłości i odkrywczoci takiej jak u Ingardena; znacznie

częściej jest obciążona spadkiem po ekspresyjnej teorii sztuki, czego skutki widać w badaniach szkoły filologii neoidealistycznej, krytyki kontekstualnej czy szkoły interpretacji. Na tym tle przekonanie Fügena, jakoby irracjonalność, nieporównywalność faktu artystycznego kryła się w problemie jego formy, jest, mimo całej niechęci do tradycyjnej estetyki, tej estetyki wykwittem. W rozważaniach badacza dominuje koncepcja Ingardena; nie jest ona bardzo odległa od estetyki mimetycznej — objawia się to chociażby w koncepcji dwudzielnego schematu dzieła literackiego (warstwy brzmieniowo-znaczeniowe i warstwa przedmiotów przedstawionych). Wydaje się, że przekonanie o niepowtarzalności dzieła sztuki połączone z Ingardenowską koncepcją świata przedstawionego w utworze literackim prowadzi w wywodach Fügena do starego i wypróbowanego pojednania estetyki ekspresyjnej z estetyką mimetyczną.

Krytyka, którą uprawia badacz niemiecki, sama wskazuje na ograniczoność swoich założeń: zdając sobie sprawę z niedoskonałości stosowanej dotychczas metodologii, Fügen nie dostrzega innych możliwości postawy systematyzującej w badaniach literackich. Ograniczenie pracy niemieckiej objawia się choćby w zakresie omawianego materiału: Fügen nie wspomina nawet o tych kontynuacjach formalizmu, które, jak w wypadku Tynianowa, Bachtina czy Wołoszynowa, poruszały szeroko problem allogenetycznej historii form literackich. Nie interesują go tezy estetyki kreatywnej (T. S. Eliot) głoszące, że dzieło sztuki jest efektem gry na kulturowych regułach wyrazu. Nie są mu znane osiągnięcia Francastela, który głosi korelację dzieła sztuki z poziomem techniki i cywilizacji. Tym bardziej są mu odległe twierdzenia o komunikatywnej funkcji sztuki, które, jak w wypadku Duvignauda, stanowią podstawę stosowalności pryncypiów socjologii do interpretacji dzieła artystycznego.

Postawa Fügena stanowi charakterystyczny oddźwięk dyskusji w łonie samej socjologii; wyraźnie widać tu wpływ współczesnej socjologii anglosaskiej, która preferuje w całości empiryczny model badań. W odniesieniu do wiedzy o sztuce implikuje on zakres zainteresowań zwany „socjologią życia artystycznego”, a ograniczający się do sfery empirycznych badań nad obiegiem i losami historycznymi gotowych tworców artystycznych. Tak pojmując socjologię literatury Fügen i w tym zakresie przedstawia obszerny i szczegółowy program badawczy, który jest ilustrowany przy pomocy wykresu (s. 106). Nie negując wartości i przydatności naukowej tego kręgu zainteresowań, którego świetne rezultaty widać w pracach Löwenthala, Morina czy Eco, trzeba jednak pamiętać, że u Fügena wiąże się on z dualistyczną koncepcją dzieła sztuki (tu: literatury). Jak już pisaliśmy, według autora *Głównych kierunków* przedmiot artystyczny powstaje w wyniku indywidualnych operacji, których jednorazowy, specyficzny charakter rzutuje na strukturę dzieła, wykluczając wszelkie próby włączenia jej w ciąg prawidłowości ponadindywidualnych. Ten przedmiot artystyczny trafiając w obieg społeczny staje się książką, przedmiotem materialnym, podlegającym prawom rynku. Socjologię literatury winno interesować, według Fügena, tylko i wyłącznie życie książek i instytucji związanych z ich obiegiem.

Stawiając znak zapytania wobec takiej koncepcji socjologii literatury, dalecy jesteśmy od tego, aby tezy Duvignauda uznać za ostatni i nie podlegający dyskusji głos w kwestii socjologicznej interpretacji sztuki. Tło jego postawy badawczej jest również ograniczone: nawiązując do osiągnięć Lukácsa, Goldmanna, Francastela, badacz francuski nie docenia inspiracji strukturalizmu (cytuje wprawdzie Lévi-Straussa, ale marginesowo i bez konsekwencji dla *meritum* prezentowanej dyscypliny). Określenie dzieła sztuki jako znaku ma inną aniżeli strukturalna tradycję.

Jest to tradycja przełomu antypozytywistycznego, w którym zrodził się postulat, aby twory kultury rozpatrywać jako całości znaczące, obarczone funkcją pragmatyczną. Akcentowanie pragmatyki znaku artystycznego, wobec której semantyka i syntaktyka pełnią rolę służebną, wyklucza w zasadzie u Duvignauda refleksję nad miejscem dzieła sztuki w systemie reguł wyrażania, pytanie o jego stosunek do kodu kulturowego i do innych, współczesnych mu dzieł jako realizacji tego samego kodu.

Praktyka badań strukturalnych, skupiających się w zasadzie na syntaktyce dzieła sztuki i systemu reguł, które ono realizuje, nie zaprzeczyła możliwości socjologicznej interpretacji tego dzieła. Chodzi o dostrzeżenie tego prostego faktu, że reguły wyrazu artystycznego są regułami kulturowymi i historycznymi, a zatem że przedmiot artystyczny powstaje jako efekt starcia aktywności indywidualnej i ponadosobowych konwencji. A przecież opozycja: artysta — system kultury, jest ekwiwalentna do podstawowej w socjologii opozycji: jednostkowe — społeczne. Wydaje się, że bazująca na takich inspiracjach socjologia sztuki jest w stanie uwzględnić pewną swoistość wyrażania artystycznego. Tymczasem w socjologii Duvignauda pewne specyficznie artystyczne konwencje „roztapiają się” w zespole instytucji społecznych. Nie chodzi o to, że nie uczestniczą one w tych instytucjach, ale o to, że allogenetyczna historia sztuki ma także swoją immanentną diachronię, która jest diachronią form artystycznych. Duvignaud nie docenia specyfiki aktywności artystycznej tam, gdzie jest ona sprawą materiału i reguł jego obróbki, które są podporządkowane regułom komunikacji. Opór, jaki pokonuje artysta w procesie opanowywania rzeczywistości, nie jest dla badacza francuskiego oporem zmediatyzowanym przez różne poziomy kultury, ale bezpośrednim oporem niezróżnicowanej wewnętrznie, globalnej struktury społecznej, w stosunku do której postawa estetyczna może być akceptacją czy negacją.

Mimo różnych perspektyw badawczych, mimo radykalnie odmiennego przedmiotu — zarówno w koncepcji Fügena jak i Duvignauda socjologia jest „nieczuła” na swoistość sztuki. Czy doświadczenia tych badaczy mają źle rokować o dalszym rozwoju socjologii literatury? Czy rzeczywiście jedynym wyjściem jest propozycja Fügena ograniczająca zasięg penetracji tej nauki do problematyki życia literackiego, przy założeniu, że sam przedmiot artystyczny jest powstałym na zasadzie „*deus ex machina*” tworem fantazji? Postulaty Duvignauda, o tyle ciekawsze, zawodzą w jednym punkcie: wydaje się, że socjologii sztuki, a więc i socjologii literatury, nie można sprowadzać tylko i wyłącznie do ilustracji zasad socjologii ogólnej.

Perspektywa badawcza nauki prezentowanej przez obu autorów dałaby się znakomicie poszerzyć przez zaakceptowanie takiego oto, wywodzącego się z tradycji strukturalnej, stwierdzenia: bez względu na to, czy przedmiot artystyczny pojmuje się jako reprezentację, jako ekspresję czy jako antycypację rzeczywistości społecznej, sztuka jest przede wszystkim komunikacją i zyskuje swoje funkcjonalne wartości tylko za sprawą swojej struktury, która jest strukturą *parole* opartej na *langue* społecznych reguł i środków wyrazu.

Zofia Mitosek