

Oskar Czarnik

"Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Grundlagen und Modellanalysen", mit Beiträgen von Horst Albert Glaser, Peter Hahn, Olaf Hansen, Helmut Hartwig, Thomas W. H. Metscher... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/2, 378-388

1974

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.

„Nie ma tu zatem sprzeczności między »metoda« a »systemem«, tak częstej w próbach systemowego myślenia filozoficznego. Oczywiście, nie da się z całą pewnością powiedzieć, aby była to cecha absolutnie świadomie zamierzona — ale nie da się także, bądźmy sprawiedliwi, w zupełności temu zaprzeczyć.

Dzięki temu mamy do czynienia z systemem—procesem, bezustannie powstającym (mówiliśmy, że Irzykowski jakby nam umykał...), którego bez logicznych i merytorycznych szkód nie można unieruchomić. Jeśli teraz przyłoży się do tego kryterium, wedle którego taka »myśl estetyczna« jest sprawna tylko w wypadku jej zupełnej nieruchomości — jej ocena wypadnie całkowicie negatywnie. Podejrzewamy jednak, że ta »sprawność« oznacza tu wyłącznie wygodę analitycznego operowania tą myślą [...], oznacza zatem, mimo wszystko, atrybut wcale podrzędny, »techniczny« i należący bardziej do porządku podmiotu badania niż przedmiotu samego. Atrybut — w dodatku jakże pełen relatywności. Jeśli tak, to można uchylić ową ocenę i polemicznie upraszczająco powiedzieć: Irzykowski jest właśnie taki, jaki jest, i nie powinien przegrywać w ocenach tylko przez nieelaścyczne zestawienie jego pomysłów z systemami statycznymi” (s. 322).

Wulgarni interpretatorzy znoszą wykryte w jednostkach znaczeniowych antynomie poprzez użycie trybu zaprzeczenia: uznaje się wtedy jedność sensową tekstu za mechanicznie podzieloną na fałsz i prawdę, sens prawdziwy i skłamany, obszar racji i pomyłki — albo odpycha się ją w ogóle w bezsens. Wszelako antynomie, myślowe niedopowiedzenia i pęknięcia — znaczą. Są jakby znaczeniami przeznaczonymi dla badacza. On czyni badane sprzeczności elementami jawnie sensownymi — umieszcza je na takim poziomie opisu, na którym okazują się konsekwencją dokonanego przez podmiot danej myśli wyboru założeń i wartości.

Nie inaczej postąpił Głowala. Jego książka jest pełnym sukcesem metody interpretacyjnej, jaką tutaj — w koniecznym skrócie — zreferowałem.

Korektą wydawniczą *Sentymalizmu i pedanterii* zajmowali się chyba jacyś zagorzali zwolennicy Boya, którzy swe obowiązki skłonni byli traktować jako świetną okazję do — żałośnie jednak pośredniej — zemsty na Irzykowskim.

Krzysztof Zaleski

LITERATURWISSENSCHAFT UND SOZIALWISSENSCHAFTEN. GRUNDLAGEN UND MODELLANALYSEN. Mit Beiträgen von Horst Albert Glaser, Peter Hahn, Olaf Hansen, Helmut Hartwig, Thomas W. H. Metscher, G. Katrin Pallowski, Michael Pehlke, Bernd Jürgen Warneken. Stuttgart 1971. J. B. Metzler, ss. 448.

Książka *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* składa się z ośmiu rozpraw, z których trzy mają znaczenie podstawowe dla całości rozważań. Są to: praca Thomasa Metschera *Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie*, poświęcona heglowskim źródłom marksistowskiej interpretacji pojęcia sztuki; rozprawa Petera Hahna *Kunst als Ideologie und Utopie. Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs*, traktująca o różnorodnym ujmowaniu związków między sztuką a społeczeństwem w niemieckiej filozofii sztuki; wreszcie artykuł pt. *Zur Kritik positivistischer Literatursoziologie* Bernda Jürgena Warnekena, polemizujący z książką Hansa Norberta Fügena *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*.

Pozostali autorzy podejmują przede wszystkim zagadnienia szczegółowe. Rozprawa *Die dokumentarische Mode* G. Katrin Pallowski zawiera omówienie modelu zachodnoniemieckiej literatury dokumentalnej drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Problem współzależności pomiędzy analizą tekstu poetyckiego a badaniem czynników politycznych i kulturowych porusza Helmut Hartwig w rozprawie *Literatursoziologie und das Problem der Klassenüberschreitung. Zur Soziologie ästhetischer Fragestellungen. Fr. Th. Vischer über Georg Herwegh*. Studium Horsta Alberta Glasera pt. *Literarischer Anarchismus bei de Sade und Burroughs. Zur Methodologie seiner Erkenntnis* ma charakter komparatystyczny. Jego autor podejmuje próbę wyjaśnienia społecznej genezy moralnego nihilizmu de Sade'a jak i katastroficznych wizji upadku cywilizacji przedstawionych w utworze Burroughsa *The Naked Lunch*. O niemieckiej literaturze proletariackiej końca XIX w. i jej stosunku do tradycji ogólnonarodowych pisze Michael Pehlke w rozprawie pt. *Ein Exempel proletarischer Dramatik. Bemerkungen zu Friedrich Bosses Streikdrama „Im Kampf“*. Wreszcie praca Olafa Hansena *Hermeneutik und Literatursoziologie. Zwei Modelle: Marxistische Literaturtheorie in America. Zum Problem der „American Studies“* — omawia dorobek marksistowskiego literaturoznawstwa w USA od początku lat dwudziestych naszego stulecia.

Kończąc te wstępne informacje warto zaznaczyć, iż również autorzy prac poświęconych analizom modelowym obszernie omawiają zagadnienia metodologiczne. Dzięki temu tom *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* zawiera liczne elementy postulatywne i polemiczne.

Ze względu na trudności, jakie sprawia często ocena prac zbiorowych, poruszających niejednokrotnie dość odległe tematy, wybrałem trzy rozprawy — Metschera, Warnekena i Hahna — poświęcone przede wszystkim problemom metodologicznym.

Zarówno praca Metschera *Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie* jak i Hahna *Kunst als Ideologie und Utopie* zawierają krótki zarys historyczny niemieckiej estetyki drugiej połowy XVIII wieku. Jako moment przełomowy w jej rozwoju określa Metscher zwyciężenie Kantowskiego pojęcia bezinteresowności upodobań estetycznych oraz dualizmu pomiędzy subiektywnie pojmowaną sztuką a wiedzą i moralnością. Szczególne znaczenie przypisuje autor poglądom Schillera na rolę literatury w życiu społeczeństwa.

Wstęp historyczny pełni jednak w rozprawie Metschera tylko rolę służebną wobec najważniejszego pytania: jakie elementy *Estetyki* Hegla są najbardziej inspirowane dla marksistowskiego literaturoznawstwa?

Szukając odpowiedzi, Metscher przypomina niektóre fundamentalne pojęcia estetyczne twórcy *Fenomenologii ducha*. Należy do nich związek sztuki z czterema kategoriami: ogólnego stanu świata, sytuacji, kolizji oraz akcji. Po wyjaśnieniu stosunku tych kategorii do podstawowego pojęcia heglizmu, jakim jest rozwój absolutnego ducha w ciągu dziejów świata, Metscher dokonuje operacji zasadniczej dla dalszego toku swych rozważań — próby przekładu elementarnych pojęć Heglowskich na język metodologii marksistowskiej. Ogólny stan świata można określić według niego jako całość wybranego okresu historii, obejmującą wszystkie elementy bazy i nadbudowy. Podobnie w oparciu o terminologię materializmu historycznego próbuje autor wyjaśnić kategorię sytuacji, o której Hegel mówi, że „jest [...] szczeblem pośrednim pomiędzy ogólnym, nieruchomym w sobie stanem świata a otwierającą pole do działań i przeciwdziałań konkretną akcją; toteż musi ona zawierać w sobie cechy charakterystyczne obu tych przeciwstaw-

nych sobie członów skrajnych i stanowić dla nas pomost prowadzący od jednego do drugiego”¹.

Autora rozprawy interesuje pojęcie sytuacji jako „indywidualizacji ogólnego stanu świata”, a więc jako etapu, w którym uzewnętrzniają się potencjalne siły społeczne i sprzeczności (s. 35).

Następnie Metscher zajmuje się kategoriami, wynikającymi z przedstawionych tu pojęć. Jak wiadomo, Hegel w swym wywodzie przechodzi od pojęcia sytuacji do określenia kategorii pochodnych: „braku sytuacji”, „sytuacji jako określoności indyferentnej” i „kolizji”.

Metscher traktuje i różne typy kolizji, i kategorię akcji jako szczególnie ważne w marksistowskiej recepcji *Estetyki*. Wprowadzenie tych pojęć pozwoliło Heglowi wyjaśnić wiele konkretnych przykładów związków między sztuką a całokształtem stosunków społecznych. Hegel podkreślił przy tym szczególną rolę literatury, która jako jedyna ze sztuk może ogarnąć przebieg całego działania, a więc akcji, reakcji i rozwiązania konfliktu².

Obok wspomnianych już kategorii Metscher omawia dalsze ogniwo wyvodu Hegla — sprawę społecznego wyobcowania bohatera. Autor *Estetyki* powracał zresztą do niej wielokrotnie, a jego znane uwagi o bohaterach dramatu Goethego *Götz von Berlichingen* stanowią szczególnie interesujący przykład wykorzystania pojęcia alienacji w interpretacji postaci literackiej³. Kolizja między bohaterem ukształtowanym przez epokę heroiczną a światem zdeterminowanym przez odmienne siły społeczne jest według Hegla przykładem konfliktu między wolą jednostki a koniecznością historyczną i stanowi źródło nowożytnego patosu.

Przyjęcie przez Hegla schematu dialektycznego w interpretacji sztuki: ogólny stan świata — sytuacja — kolizja — działanie (akcja, reakcja, rozwiązanie), pozwala, jak podkreśla Metscher, skutecznie badać związki między ewolucją form artystycznych a logiką całego procesu historycznego. Dzieło sztuki, zachowując swą formalną autonomię, staje się dzięki przyjęciu powyższych założeń wyrazem konieczności historycznej oraz formą poznania świata.

Metscher akcentuje jeszcze jeden aspekt *Estetyki* ważny dla dzisiejszego badacza: traktowanie przez Hegla dzieła sztuki jako aktu komunikacji społecznej. Dzięki wprowadzeniu tej płaszczyzny rozważań Hegel uwzględnia recepcję dzieła sztuki, wyjaśnia współzależność: autor—dzieło—publiczność.

System estetyczny Hegla jest więc przewyżczeniem romantycznego idealizmu, kultu wieszca i natchnienia, a również elitarnego pojmowania publiczności literackiej. Recepcja sztuki nie jest w heglizmie dodatkiem do całej konstrukcji myślowej. Wprost przeciwnie, rozważania wokół tej kwestii wykazują, jak znaczną rolę w kształtowaniu form artystycznych odgrywa publiczność będąca odbiorcą sztuki. Tak więc, zdaniem Metschera, cały wykład Hegla o sztuce jako formie samopoznania obiektywnego ducha można traktować — mimo idealistycznej terminologii — jako teorię komunikacji społecznej. Jest to dla autora rozprawy moment zasadniczy, świadczący o bliskim związku *Estetyki* ze współczesną, zwłaszcza marksistowską socjologią sztuki.

W ostatniej części pracy (*Idealistische Ästhetik und historisch-materialistische Kunsttheorie*) autor omawia znane wypowiedzi Marksa i Engelsa na temat filo-

¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. T. 1. Warszawa 1964, s. 324.

² *Ibidem*, s. 353.

³ *Ibidem*, s. 319.

zofii Hegla. Kładzie nacisk na krytyczną analizę tych pojęć, które posiadają fundamentalne znaczenie dla całego systemu estetycznego. Przytacza uwagi twórców materializmu historycznego o sprzeczności między dialektyczną metodologią a idealistyczną ontologią heglizmu.

Podobną problematykę do tej, jaką zajmuje się Metscher, podjął niegdyś Lukács w swym wstępie do *Estetyki* Hegla⁴. Wskazał m. in. na konsekwencje wynikające z mistyfikacji, jaką jest pojęcie absolutnego ducha. Interpretacja sztuki jako formy samopoznania ducha absolutnego w ciągu jego rozwoju prowadzi do utożsamienia podmiotu z przedmiotem. Z takiego założenia można by wyciągnąć wniosek — twierdzi Lukács — iż sztuka nie może służyć poznaniu rzeczywistości, że jest tylko wyrazem subiektywnej świadomości człowieka.

Lukács omawia inne trudności, wynikające z oscylacji poglądów Hegla między ukrytą materialistyczną dialektyką a idealistyczną ontologią⁵. Do tego samego tematu nawiązuje Metscher wskazując, iż powyższe sprzeczności prowadzą niejednokrotnie do „dowolnych analogii” i „dwuznacznego używania pojęć socjofilozoficznych” (s. 55). Przykładem tego jest według Metschera kategoria „heroicznego stanu świata” i związane z nią pojęcie wolnej, samodzielnie działającej indywidualności. W *Estetyce* kategoria ta obejmuje zarówno ustrój niektórych demokratycznych państw greckich okresu starożytności jak i wczesnofeudalny porządek społeczny. Wskutek tego wspomniane tu pojęcie traci historyczną i społeczną precyzję, nabierając cech metaforycznych.

W czym jednak widzi Metscher inspirujące znaczenie filozofii sztuki Hegla dla estetyki marksistowskiej? Polega ono, zdaniem autora, na stworzeniu dialektyki interpretującej rozwój całej sztuki i historyczną zmienność jej form, na traktowaniu dzieła sztuki jako aktu komunikacji społecznej. Hegłowska metodologia pozwala według Metschera na odrzucenie ram „idealnej nadbudowy” i umożliwia rozpatrywanie sztuki jako procesu wyrażającego różne napięcia między bazą a nadbudową.

Metscher postuluje przy tym materialistyczną interpretację niektórych pojęć ontologii heglizmu. Przykładem takiej interpretacji jest wprowadzenie — w miejsce „ewolucji absolutnego ducha” — kategorii stosunków ekonomicznych, decydujących o rozwoju historii. Historyczno-materialistycznej teorii sztuki wywodzącej się od Hegla nie należy ujmować w Hegłowskich terminach, twierdzi autor, dodając przy tym, że określenie przez materializm historyczny stosunków ekonomicznych jako podmiotu historii zmienia punkt odniesienia sądów estetycznych heglizmu, nie podważając jednak samej metody. Ta ocena Metschera różni się od ostrożnego zakończenia wstępu Lukácsa, ostrzegającego przed pochopnym mniemaniem, iż „Hegel ma rację w każdej istotnej sprawie” i wystarczy tylko unowocześnić terminologię, by bez przeszkód włączyć heglizm do własnego systemu⁶.

Osią rozważań rozprawy Petera Hahna *Kunst als Ideologie und Utopie. Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs* jest porównanie różnych interpretacji pojęcia sztuki ze stanowiskiem marksistowskim. Taka metoda ułatwia autorowi wskazanie niebezpieczeństwa utożsamiania sztuki z ideologią lub utopią oraz polemikę z relatywizmem historycznym.

⁴ G. Lukács, *Hegels Ästhetik*. W: G. W. F. Hegel, *Ästhetik*. Herausgegeben von F. Bassenge. Berlin 1955.

⁵ *Ibidem*, s. 23, 24, 27.

⁶ *Ibidem*, s. 46.

W celu wyjaśnienia wspomnianych tu pojęć autor odwołuje się do estetyki niemieckiej drugiej połowy w. XVIII i początków XIX, m. in. do prac Herdera, którego zasługą było odrzucenie ponadczasowych kryteriów i wzorców w interpretacji oraz ocenie dzieł sztuki.

Kontynuację tych tendencji stanowi według Hahna estetyka Schillera, a zwłaszcza sądy wyrażone w rozprawie *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Ważna jest tutaj nie tylko kategoria historycznej zmienności wzorców i społecznego uwarunkowania dzieła, ale również rola sztuki w przezwyciężeniu wyobcowania człowieka. Autor podkreśla realizm Schillera w pojmowaniu wpływu czynników zewnętrznych na sztukę. Wiąże się z tym postulat wychowania przez sztukę, prowadzącego do budowy utopijnego wolnego państwa.

Hahn dodaje, iż Schiller rozumie inaczej niż Rousseau wyobcowanie człowieka i potrzebę przezwyciężenia tego stanu. Z Schillerowskim postulatem wychowania przez sztukę wiąże się też odmienna skala ocen estetycznych. Tak np. tradycyjna idylla, ulubiony gatunek poezji sentymentalnej, zawiera według Schillera tylko „smutne poczucie utraty”, nie przekazując odbiorcy wizji przyszłości niewyobcowanego świata.

Otóż budzenie nadziei związanej z rolą sztuki w kształtowaniu potrzebnej społeczeństwu utopii uznaje Hahn za istotę Schillerowskiej estetyki.

Następnie autor omawia estetykę Hegla, a zwłaszcza koncepcję poznania prawdy przez sztukę, koncepcję opartą na założeniu, iż sztuka jest „zmysłowym przedstawianiem absolutu”. Hahn — podobnie jak Metscher — zwraca uwagę na problem społecznej recepcji dzieła sztuki podkreślając, iż Hegel przeciwstawiał się romantycznemu woluntaryzmowi w traktowaniu twórczości. Hahn także uwydatnia rolę heglizmu w odrzuceniu uproszczonego, monokauzalnego uzależniania dzieła od czynników zewnętrznych. Idzie tu o długi wywód Hegla na temat adekwatności form artystycznych wobec każdego okresu historii, stanowiącego kolejną fazę rozwoju ducha. Z tym zagadnieniem wiążą się znane kryteria, według których Hegel oceniał symboliczną, klasyczną i romantyczną formę sztuki, oraz względy, dla których uznaje on sztukę klasyczną za najdoskonalsze „przedstawienie ideału zgodne z jego pojęciem”⁷.

Warto dodać, iż Hahn, podobnie jak Lukács i Metscher, interpretuje Heglowskie pojęcie „końca sztuki” jako wyczerpanie możliwości artystycznych adekwatnych dla określonej epoki historycznej, a nie jako ostateczny kres jej rozwoju.

Pojęcie ideologii i prawdy we współczesnej niemieckiej filozofii sztuki omawia badacz na podstawie prac Hausera (*Philosophie der Kunstgeschichte* i *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) oraz Blocha (*Das Prinzip Hoffnung*).

Metodologia Hausera jest według Hahna przykładem relatywizacji pojęcia ideologii oraz historycznego i społecznego uwarunkowania sztuki. Hahn przypomina szereg zasadniczych tez Hausera, wyłożonych m. in. w *Filozofii historii sztuki*. Pierwsza z nich stanowi polemikę z marksistowskim rozumieniem ideologii i prawdy w sztuce. Hauser nie kwestionuje społecznych funkcji twórczości artystycznej. Stara się jednak ograniczyć zakres formuły o zależności myślenia od warunków kształtujących byt człowieka. Odwołuje się do zasady obiektywizacji idei, samokontroli podmiotu, „korektury naszego ideologicznego fałszowania prawdy”⁸. Wywód Hausera o racjonalizacji myśli dokonywanej przez podmiot jest, zdaniem

⁷ Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2 (1966), s. 148.

⁸ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*. Przełożyły D. Danek i J. Kamionkowska. Warszawa 1970, s. 19.

Hahna, próbą rozwiązania tego problemu na płaszczyźnie psychologicznej — stanowi analogię wobec wprowadzonego przez Freuda pojęcia „wtórnej obróbki podświadomego motywu” (s. 194).

Pojęcie sztuki w pismach Hausera jest, według Hahna, wieloznaczne: zawiera elementy mimetyczne i kreatywne, magiczno-animistyczne, poznawcze, ideowe. Występują one jednocześnie, bez chronologicznego uporządkowania, koniecznego dla wykazania historycznej zmienności w rozumieniu sztuki.

Trzecim problemem, wokół którego koncentrują się rozważania Hahna, są refleksje Hausera o różnych rodzajach zewnętrznego uwarunkowania sztuki. Jak wiadomo, autor *Filozofii historii sztuki* prowadzi tu walkę na dwa fronty: odrzuca pojęcie bezpośredniej zależności sztuki od przemian ekonomiczno-społecznych, a równocześnie kwestionuje „historię sztuki bez nazwisk” Wölfflina, sprowadzającą się do ukazania dzieł sztuki jako ewolucji konwencji i form artystycznych, rozwoju różnych sposobów widzenia. Tak więc Hauser usiłuje udowodnić samoistość wytworów duchowych, należących do nadbudowy, ich neutralizowanie się, czyli niezależnienie od przyczyn sprawczych⁹. Zaprzecza on przy tym możliwości pełnego, naukowego wyjaśnienia wpływu warunków ekonomicznych na ideologię, a tym bardziej na kształtowanie się form artystycznych, twierdząc, iż każda próba ujęcia tego procesu będzie zawierała „przeskoki” i „luki”, których nie da się racjonalnie wytłumaczyć.

Następstwem psychologizacji pojęcia ideologii jest zakwestionowanie marksistowskiej interpretacji prawdy i fałszu w dziele sztuki. Stosunek dzieła sztuki do rzeczywistości pozaartystycznej staje się dla Hausera nieistotny, a rozważania o „prawdziwej” i „fałszywej” świadomości — nieporozumieniem. Skoro sztuka jest autonomiczna, subiektywna, stronnicza, a poznanie świata nie stanowi jej głównego celu, prawda lub fałsz w dziele może jedynie polegać na spójności logicznej lub sprzeczności wewnętrznej dzieła¹⁰. Zdaniem Hausera uwarunkowanie społeczne ma przede wszystkim znaczenie negatywne — po prostu „nie wszystko jest w każdej epoce możliwe”. Zarówno estetyzującą interpretację historii sztuki jak i nadrzędne traktowanie czynników historycznych sprowadza on do wspólnego mianownika. Charakterystyczne jest tu m. in. stwierdzenie: „Teorie periodyczności, rytmiczności, cykliczności historii, teorie powtarzających się typów, stadiów morfologicznych czy faz dialektycznego rozwoju, pojęcia przeznaczenia historycznego, ciągłego postępu czy nieuchronnego upadku — są to wszystko warianty tego samego mistycyzmu filozoficznego, wiary, że bieg historii można ująć w schemat lub w konstrukcję”¹¹.

Wszelkie nadrzędne rozumienie historii jest więc dla Hausera rezultatem subiektywnego, z góry założonego wyboru. Program metodologiczny Hausera zakłada, iż celem krytyki i historii sztuki byłaby — prócz faktografii — interpretacja dzieła na kilku płaszczyznach badawczych: psychologicznej, stylistycznej i socjologicznej. Mówi on co prawda o priorytecie uwarunkowania społecznego, czyni tu jednak liczne zastrzeżenia. Historia sztuki byłaby więc wypadkową oddziaływania różnorodnych sił, trudnych do wyjaśnienia.

Krytykując relatywizm Hausera twierdzi Hahn, że w ostatecznej konsekwencji prowadziłyby on do zastąpienia wszelkich syntez w historii sztuki faktografią lub szeroko pojętą krytyką stylu. Sformułowania typu „literatura jako wyraz społe-

⁹ *Ibidem*, s. 43.

¹⁰ *Ibidem*, s. 34.

¹¹ *Ibidem*, s. 186.

czeństwa" tracą na gruncie relatywizmu sens. Czy stanowisko metodologiczne Hausera — pyta Hahn — nie opiera się na odkryciach historycznie spóźnionych, skoro już twórcy materializmu historycznego wyjaśniali, iż oddziaływanie stosunków produkcyjnych na rozwój sztuki nie przebiega bezpośrednio, ale przy współdziałaniu wielu form pośrednich, do których należą wiedza i moralność? Czy można zgodzić się z pojęciem przypadkowości, skoro paralelizmy i współzależności między zjawiskami z różnych dziedzin sztuki oraz między sztuką a historią rodzą potrzebę uniwersalnego, systematycznego wyjaśnienia tych związków? Stawiając te pytania autor rozprawy dodaje, iż metodologia Hausera — mimo wprowadzenia przez niego kilku płaszczyzn interpretacji — implikuje częściową niepoznawalność zjawiska sztuki.

Ostatnią część swej rozprawy poświęca Hahn krótkiemu omówieniu pojęcia sztuki zawartego w pracy Blocha *Das Prinzip Hoffnung*. Autor widzi w niej próbę wzbogacenia interpretacji sztuki przez wprowadzenie pojęcia utopii. Dążenie do jej realizacji byłoby jednym z decydujących impulsów odkrywczego działania, a więc i kształtowania form artystycznych. W myśl tej koncepcji należałoby traktować dzieło sztuki jako formę transcendencji, umożliwiającej przejście od istniejącej rzeczywistości społecznej do wizji niewyobcowanego świata. Sztuka w tym ujęciu byłaby czymś więcej niż fikcją, wyrazem ideologii lub odbiciem rzeczywistości. Każda jej interpretacja musiałaby uwzględnić aspekt, iż obraz artystyczny jest podporządkowany utopijnemu widzeniu świata.

Koncepcja Blocha wiąże się genetycznie z marksistowską teorią alienacji. Utopia nie występuje u niego w prostej opozycji do istniejącego stanu społecznego, ale stanowi istotny składnik egzystencji człowieka. Zależna od niej sztuka staje się formą „doskonalenia rzeczywistości”, ostatecznym zaś celem sztuki, podobnie jak i wiedzy, jest kształtowanie przyszłości — i to stwierdzenie Hahn uznaje za punkt archimedesowy teorii Blocha, jego formuły „*l'art pour l'espoir*”. Tak więc sądy estetyczne Blocha nawiązują do tradycji Schillera, traktującego sztukę jako środek służący przezwyciężeniu wyobcowania człowieka.

Ujęcie całokształtu związków łączących formy artystyczne z historią społeczeństwa przynosi metodologia marksistowska. Zawiera ona, jak zaznaczył Hahn na wstępie, wiele możliwości: od ustalenia współzależności między dziełem artystycznym a światem rzeczywistym do interpretacji całej wieloznaczności dzieła sztuki i wyjaśnienia elementów łączących je z innymi składnikami nadbudowy. Akceptacja takiego ujęcia oznacza odwołanie się do stosunków produkcyjnych jako „ostatniej instancji”, determinującej m. in. rozwój kultury oraz wyjaśnienie „nierówności”, pozornych niekonsekwencji pomiędzy procesem historycznym a rozwojem sztuki. „Kluczem” — jak mówi Hahn — do zrozumienia związków łączących sztukę z ideologią i utopią jest tak żywe w niemieckiej estetyce pojmowanie sztuki jako antycypacji, jako wizji niewyobcowanego społeczeństwa. Z tą płaszczyzną rozważań wiąże się koncepcja wychowania społeczeństwa przez sztukę w estetyce Schillera, „idealnego stanu świata” w filozofii Hegla (s. 216—217).

Bernd Jürgen Warneken podejmuje polemikę z główną książką Fügena *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*¹².

Podstawowym brakiem metodologii Fügena jest z góry założona przez niego rezygnacja z uniwersalnej konstrukcji, wyjaśniającej całokształt powiązań między

¹² Tę książkę Fügena recenzowała w „Pamiętniku Literackim” Z. Mitosek (1971, z. 3).

literaturą a historią. Analiza społecznego statusu pisarza, badanie form przekazu literatury, a także publiczności i rynku, rozpatrywanie piśmiennictwa jako „obiektywizacji zachowań i doświadczeń społecznych”¹³ — wszystko to nie może, zdaniem Warnekena, zastąpić owej uniwersalnej konstrukcji; program badawczy Fügena czyni z socjologii dyscyplinę pomocniczą i stanowi unik wobec najważniejszych zagadnień z dziedziny społecznego uwarunkowania twórczości artystycznej.

Metoda Fügena prowadzi do „neutralizacji literatury jako fikcji”. Błąd ten — sugeruje Warneken — jest m. in. wynikiem przyjęcia Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego jako tworu schematycznego, zbioru zdań „pozornie twierdzących”, które nie orzekają o rzeczywistości istniejącej niezależnie od dzieła. Stosowanie kryterium prawdy jako związku między fikcją a rzeczywistością pozaartystyczną byłoby dla Fügena wąskim utylitaryzmem, wartościowaniem chybionym, uwzględniającym motywy drugorzędne, dla literatury nieistotne.

Przyjęcie powyższych założeń prowadzi według Warnekena do drugiego nieporozumienia — „izolacji i personalizacji procesu literackiego”, oraz do badania wyłącznie podsystemów społecznych.

W ograniczeniu zakresu badań socjologiczno-literackich autor rozprawy dostrzega kontynuację pozytywistycznego minimalizmu poznawczego. Wyrazem tego jest położenie nacisku na opis faktów i ustalenie łączących je bezpośrednio związków, przy równoczesnej rezygnacji z konstrukcji ogólnej, opartej na uniwersalnych prawach społecznych. Przykładem tworzenia takiego izolowanego podsystemu jest zaproponowany podział literatury według kryterium społecznego statusu pisarza i jego stosunku do panującego ustroju społecznego¹⁴.

Fügen w rozdziale *Die Problemkreise einer speziellen Soziologie der Literatur* szeroko omawia takie zjawiska, jak pozycja pisarza — twórcy rycerskiego eposu — w feudalnym społeczeństwie średniowiecznej Europy, zasadnicze zmiany w statusie twórcy w epoce renesansu, powtórne ograniczenie indywidualizmu i wzrost uzależnienia artysty w okresie rozkwitu monarchii absolutystycznych, następnie ostateczne ukształtowanie się autonomii artysty wobec feudałów, narodziny kultu geniuszu oraz romantycznej opozycji: natchniony pisarz — filisterska publiczność. W rozdziale tym Fügen zajmuje się również problemem izolacji intelektualisty w nowoczesnych społeczeństwach zachodnioeuropejskich oraz komercjalizacją i standaryzacją twórczości artystycznej. Ewolucji statusu pisarza towarzyszą zasadnicze przeobrażenia w kręgach odbiorców oraz kształtowanie się różnych form rozpowszechniania literatury. Wywody autora stały się podstawą do wyodrębnienia przezeń trzech zasadniczych typów literatury: konformistycznej, opozycyjno-konstruktywnej i destruktywnej.

Do pierwszego typu zalicza Fügen m. in. średniowieczną epikę rycerską, rozwijającą się w stabilnym układzie społecznym, przeznaczoną dla ograniczonego kręgu publiczności; literaturę, której bohaterowie należą do klasy rządzącej, a twórcy korzystają z różnych form mecenatu artystycznego. Charakteryzuje ją poza tym przestrzeganie zasad konwencji, używanie symboliki zrozumiałej dla większości intencjonalnych odbiorców. Stosując te same kryteria porównawcze, jak np. postawa pisarzy wobec panującego ustroju, stosunek warstwy rządzącej do litera-

¹³ H. N. Fügen, *Wstęp do antologii „Drogi socjologii literatury”*. Przełożył Z. Żabicki. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 325.

¹⁴ H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. Ein Beitrag zur Literatursoziologischen Theorie. Bonn 1966, s. 166—167.

tury, prestiż twórcy oraz przynależność społeczna bohaterów utworu, Fügen dokonuje klasyfikacji literatury innych epok. Wyjaśnia opozycyjne („*der gesellschaftskonträre Typus*”) oraz destruktywno-utopijne („*der gesellschaftsabgewandte Typus*”) stanowisko twórców wobec rzeczywistości.

Warneken komentuje tę klasyfikację jako przykład ahistorycznego, strukturalistycznego traktowania socjologii. Troska o sprawdzalność sądów literaturoznawczych prowadzi tu do niebezpiecznego ograniczenia: ustalenia — w myśl kilkunastu wybranych fragmentarycznych kryteriów — współzależności między pisarzem, ustrojem społecznym, literaturą i publicznością. Uogólnienia wynikające z tych operacji są często tylko tautologiami lub odkryciem spraw oczywistych i tym samym nie mogą prowadzić do żadnej prawdziwej syntezy. Statystyczno-synchroniczna klasyfikacja Fügena polega na określeniu „literackich zachowań” w zależności od oddziaływania kilkunastu niezmiennych czynników. Powyższa metoda nie może więc wyjaśnić dynamiki i całej złożoności procesu historycznego.

Warneken wiąże proponowaną przez Fügena metodologię badań z ogólną tendencją wielkoprzemysłowego kapitalizmu do przewyciężenia chaosu i przypadkowości w sferze produkcji. Tej tendencji ekonomicznej towarzyszy, według autora, powstanie zamówienia społecznego na rozwijanie użytecznych funkcji humanistyki, co w dziedzinie badań społecznych ma niemałe znaczenie dla wielkich koncernów, partii politycznych i ośrodków władzy. Idzie tu nie tylko o poznanie mechanizmów rynku czytelniczego — tak ważne dla firm wydawniczych. Pozytywistyczna socjologia literatury, reprezentowana m. in. przez Fügena, współuczestniczy w kształtowaniu nowych planów wychowania i kształcenia szkolnego, w prowadzeniu polityki kulturalnej przez instytucje prywatne i państwowe. Pozwala na wybór odpowiednich form mecenatu artystycznego, na popieranie tych odmian kultury masowej, które ośrodek dyspozycyjny uzna za najbardziej korzystne. Z tą ostatnią dziedziną łączy się wiele ważnych zagadnień szczegółowych, np. należycie doceniane w NRF światopoglądowe oddziaływanie literatury popularnej („*Trivialliteratur*”) na dorosłych i młodzież.

Socjologia literatury jako nauka współuczestnicząca w badaniu różnych typów ludzkich zachowań oraz komunikacji społecznej okazała się — stwierdza Warneken — instrumentem bardziej precyzyjnym i skutecznym aniżeli tradycyjna psychologia, socjologia i nauki pedagogiczne. Umożliwia ośrodkom władzy sondaż opinii, ułatwia umiejętnie manipulowanie masami. Dzięki temu pozytywistyczna socjologia literatury w NRF zepchnęła w cień tradycyjną germanistykę, zajmującą się — jak określił jeden z cytowanych przez Warnekena autorów — badaniem literatury „przeznaczonej dla niewielkiej i pozbawionej wpływów mniejszości”¹⁵.

Doceniając doniosłość funkcji pełnionych przez pozytywistyczną socjologię literatury, Warneken podtrzymuje krytyczną ocenę książki Fügena. Czyni to w sposób pryncypialny — żadna metoda, przynosząca nawet doraźne rezultaty praktyczne, nie może zastąpić konstrukcji uniwersalnej, wyjaśniającej istotę społecznego uwarunkowania literatury.

Zakończenie

Warneken, zgodny w tym na ogół z założeniami pozostałych autorów książki, stawia następujące tezy:

1. Metody socjologicznoliterackie zniekształcają interpretację literatury jako

¹⁵ M. Pehlke, *Aufstieg und Fall der Germanistik — von der Agonie einer bürgerlichen Wissenschaft*.

zjawiska społecznego, gdyż prowadzą do wyjaśniania cząstkowych, wyizolowanych zależności, przeciwstawiając się w ten sposób systemom uniwersalnym, których przykładem jest *Estetyka* Hegla i literaturoznawstwo marksistowskie.

2. Pominięcie przez socjologię literatury kryteriów ideowych i estetycznych, odrzucenie wartościowania dzieła — wszystko to uniemożliwia badanie literatury jako wyrazu świadomości społecznej oraz ocenę oryginalności utworów.

3. Ujęcie socjologiczne w nauce o literaturze stanowi często realizację zamówienia instytucji i ośrodków władzy państwa kapitalistycznego, zainteresowanych sondażem opinii i skutecznym oddziaływaniem na masę.

Tak uproszczona ocena — mimo szczegółowości rozważań i słusznych niekiedy uwag — budzi zrozumiałe zastrzeżenia. Jest w końcu rezultatem zasadniczych nieporozumień:

Ad 1. Fałszywa jest alternatywa: uniwersalny system historyczny albo poznanie ograniczone, oparte na badaniach socjologiczno-literackich. Konieczne jest również sprecyzowanie odrębności ujęcia socjologicznego. Tak np. w interpretacji historyczno-literackiej, uwzględniającej nawet dość szeroko uwarunkowanie społeczne dzieła, celem ostatecznym pozostaje przede wszystkim analiza jego oryginalności. Program badań socjologiczno-literackich jest inny i obejmuje m. in. ustalenie typów współzależności między zjawiskami społecznymi a literackimi¹⁶.

Ad 2. Nie jest słuszne uogólnienie, że stanowisko socjologiczno-literackie sprowadza się do relatywizmu ideowego i zupełnego zapoznania wartości artystycznych dzieła. Rzecz polega na tym, iż dla socjologa literatury własności te nie stanowią kryterium oceny utworu, a zresztą tego rodzaju wartościowanie nie jest celem jego badań.

Ujęcie socjologiczne obejmuje nie tylko takie zagadnienia, jak status pisarza czy współzależność instytucji kulturalnych, ale również polega na badaniu recepcji dzieła, analizy sytuacji społecznych prowadzących do różnych sposobów odczytania utworu. Dlatego np. do poszukiwań socjologiczno-literackich należy nie analiza wartości estetycznych zawartych w dziele, ale sposób ich odbierania przez publiczność, uzależniony m. in. od jej znajomości kodu artystycznego.

Ad 3. Zrozumiała jest nieufność zachodnoniemieckich marksistów wobec metod badawczych, które mogą służyć różnym ośrodkom w NRF do manipulowania masami. Źródłem tej niechęci jest również przyjęcie wspomnianej (w punkcie 1) alternatywy: albo sondażowe, ograniczone ze swej natury badania socjologiczne, albo rozwijanie systemu uniwersalnego, ogarniającego całokształt stosunków społecznych.

Stosowanie metod socjologicznych nie prowadzi jednak do alternatywnego wyboru, który narzucają autorzy tej książki. Ich obrona marksistowskiego literaturoznawstwa wydaje się niekiedy zbyteczna. Ujęcie socjologiczne jest co prawda jednostronne lub mało skuteczne, jeśli sprowadza się do stosowania izolowanych kryteriów, do formułowania cząstkowych współzależności. Jako przykład można by

¹⁶ O różnicach pomiędzy historyczno-literacką a socjologiczną interpretacją uwarunkowania społecznego pisze m. in. F ü g e n (*Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, podrozdz. *Das Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Literatursoziologie*, s. 27, 28, 41, 42).

wskazać — słusznie krytykowaną przez Warnekena — Fügenowską klasyfikację literatury na trzy zasadnicze typy. Możliwe jest jednak stanowisko inne, odrębne zarówno od założeń Fügena jak i autorów książki. Dopuszcza ono posługiwanie się zróżnicowanymi, podporządkowanymi często odmiennym celom poznawczym, metodami socjologicznymi jako instrumentami służącymi badaniu kultury literackiej — wiedzy wykorzystującej równocześnie wyniki innych nauk społecznych.

Oskar Czarnik