

# Boris S. Mejłach

---

## Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 339-359

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BORIS S. MEJŁACH

## ODBIÓR DZIEŁA SZTUKI JAKO PROBLEM NAUKOWY

## 1

Trafnie zauważono kiedyś, że rozpatrywanie jakiegokolwiek problemu zaczyna się zazwyczaj tak: „Jeszcze Arystoteles...” albo też: „Już Arystoteles...” Ale chociaż sprawami odbioru dzieł sztuki interesowano się zawsze, od Arystotelesa do naszych czasów, jednakże do dnia dzisiejszego jeszcze problem ten nie tylko nie zajął właściwego miejsca w nauce, lecz nawet nie został odpowiednio postawiony. W znikomym też stopniu opracowana jest jego metodologia i sposoby badań.

Twierdzą niektórzy, iż samo uświadomienie sobie aktualności jakiegoś problemu zapowiada już przyszłe sukcesy. Obecnie chyba wszyscy są zgodni co do tego, że odbiór dzieła sztuki należy do najaktualniejszych, a zarazem najbardziej złożonych problemów naukowych. Jednakże w praktyce (szczególnie zaś w nauczaniu literatury) odbiór rozpatruje się najczęściej jako proste przyswojenie treści utworu. Spotykamy również podobne podejście do sztuki filmowej, malarstwa i teatru. Przeciwno upraszczaniu pojęcia odbioru dzieł sztuki zawsze protestowali przede wszystkim pisarze. Gorki mówił, że czytanie książek, owo tak zwykle dla nas, powszechne zajęcie, jest w gruncie rzeczy tajemniczym, mało poznany procesem. Anatol France traktował czytanie jako dialog równorzędnych partnerów — pisarza i czytelnika. Victor Hugo zaś przyrównał ów dialog do pojedynku, którego rezultat trudno przewidzieć. Jed-

---

[Boris Sołomonowicz Mejłach (ur. w r. 1909 w Lepielu, obwód witebski) — profesor Uniwersytetu Leningradzkiego (od r. 1947) i pracownik naukowy Instytutu Literatury Rosyjskiej (Пушкинский Дом), autor studiów o Puszkynie (m. in. monografia *Пушкин и его эпоха*, 1958) i o Tolstoju oraz książki *Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX в.* (1947). W latach ostatnich zajmuje się głównie problemami kompleksowego badania procesu twórczego i odbioru dzieł sztuki (*Талант писателя и процессы творчества* 1969).

Przekład według: Б. С. Мейлах, *Художественное восприятие как научная проблема*. W zbiorze: *Художественное восприятие*. Т. 1. Под редакцией Б. С. Мейлаха. Издательство „Наука”, Ленинград 1971, s. 10—29.]

nakże odbiór dzieła sztuki to przecież nie tylko obcowanie z autorem utworu, spór myślowy z nim czy sprzeciw; to także odkrywanie czegoś nowego w życiu, poznawanie samego siebie, to i rozkosz, i autoedukacja.

Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy rozpatrywać należy wieloaspektowo, jest on bowiem — przy całej swej jednolitości — wewnętrznie zróżnicowany. Program badań winien obejmować opracowanie metodologii przedmiotu; badania nad istotą percepcji i jej prawami; naświetlenie ewolucji czytelnika, widza i słuchacza w różnych okresach rozwoju społecznego w powiązaniu z historycznymi procesami rozwoju sztuki: konkretne badania socjologiczne nad współczesnymi zainteresowaniami, gustami i potrzebami odbiorców. Wydaje się, iż te właśnie aspekty uznać należy za podstawowe i istotne.

Odbiór dzieła sztuki jest oczywiście problemem zupełnie samodzielnym, nie można go jednak odrywać od badań nad twórczością jako procesem całościowym, który obejmuje trzy ogniwa — zamysł autorski i wszystkie etapy pracy autora nad własnym utworem, następnie rezultat autorskiego trudu, w postaci zakończonego dzieła, i wreszcie odbiór utworu u widza, czytelnika czy słuchacza. Nie będę szczegółowo omawiał tych spraw, ponieważ o pojmowaniu twórczości jako systemu dynamicznego — od koncepcji autorskiej do odbioru — miałem już okazję pisać<sup>1</sup>. Ograniczę się przeto do krótkiego komentarza.

Obcowanie autora z tymi, dla których tworzy on swoje dzieło, bynajmniej nie rozpoczyna się od momentu, gdy dzieło stało się własnością publiczności. Obcowanie to, choćby jedynie z wyobraźnym, hipotetycznym czytelnikiem czy widzom, zaczyna się w artyście już od pierwszej chwili rodzenia się koncepcji, jeszcze przed jej zrealizowaniem. Pisarz, malarz czy reżyser nastawiają się na określony model odbioru. Stopień tego nastawienia, stopień uświadomienia sobie tej problematyki bywa rozmaity. O tym wszakże, iż nastawienie takie rzeczywiście istnieje, mówią liczne dowody. Zakładanie określonego typu odbioru i próby odgadnięcia efektu — to element samej pracy twórczej. Rzecz jasna, nie jest to sztywne planowanie rozwoju koncepcji twórczej i efektów odbioru dzieła; w toku pracy artysty nad utworem nieustannie zachodzą niespodziewane, nieprzewidziane zwroty czy nagłe olśnienia, które często powodują zmianę powziętej poprzednio koncepcji; nie są rzadkością i takie wypadki, gdy intencje autora i rezultat pracy nie pokrywają się ze sobą. Nie ulega wszakże wątpliwości, iż artysta z góry nastawia się w mniejszym lub większym stopniu na określony typ odbioru dzieła.

<sup>1</sup> Zob. np. artykuły: *Пути комплексного изучения художественного творчества* (w zbiorze: *Содружество наук и тайны творчества*. Москва 1969); *Замысел — фильм — восприятие. Творчество как динамический процесс* („Искусство кино” 1968, nr 10).

Interesujące np., że rękopisy Dostojewskiego upstrzone są notatkami, którymi pisarz nieustannie przypomina samemu sobie o czytelniku, o konieczności osiągnięcia tego, aby czytelnik w odpowiedni sposób odebrał tę czy inną sytuację lub przedmiot przedstawiony<sup>2</sup>. W odniesieniu do sztuki filmowej i malarstwa o zakładaniu przez artystów wizualnego odbioru nie raz mówił Siergiej Eisenstein. Twierdził on, iż dzieło sztuki, jeśli rozpatrywać je dynamicznie, stanowi właśnie proces kształtowania obrazów, uczuć i poglądów odbiorcy. Można przytoczyć jeszcze cały szereg przykładów unaoczniających, że w analizie problemu odbioru dzieła sztuki nie wolno odgradzać się od procesu twórczego.

Z tego założenia metodologicznego wynika też inne. Aby wyjaśnić, w jakim stopniu percepcja czytelnika czy percepcja widza odpowiada ideowo-estetycznym treściom utworu, należy badać jego strukturę, tj. drugie spośród wspomnianych ogniw procesu twórczego. I wreszcie — analizę odbioru, tj. trzeciego ogniwa, można logicznie określić jako badanie współzależności między strukturą utworu a strukturą percypowania.

Próby badań naukowych nad układem „autor — czytelnik”, a raczej — wysunięcie takiego celu dociekań, podejmowano i w przeszłości, jednakże były one budowane najczęściej na błędnych przesłankach teoretycznych. D. N. Owsianiko-Kulikowski był przekonany, że „odbiór (i, oczywiście, rozumienie) utworu artystycznego jest powtórzeniem procesu twórczego, który zrodził ten utwór”<sup>3</sup>. Niektórzy jego kontynuatorzy poszli jeszcze dalej, uważając odbiór za pełną reprodukcję artystycznego procesu twórczego. Zacięra się w ten sposób granica między tworzeniem a odbiorem tego, co już stworzone, nie mówiąc o tym, że osobowość odbiorcy wpływa na charakter i treść samego aktu odbioru dzieła. Inni badacze dochodzili do przeciwnej skrajności: do tego stopnia eliminowali indywidualność odbiorcy, że według ich rozumowania utwór określonego artysty mógł być w pełni adekwatnie odebrany tylko przez ten jedyny podmiot, którego świat wewnętrzny odpowiada światowi wewnętrznemu twórcy. Zaczątki owej teorii zawiera głośna w swoim czasie książka Emile'a Hennequine'a *La Critique scientifique* (1890)<sup>4</sup>, a rozmaite jej modyfikacje spotykamy we współczesnej idealistycznej krytyce i estetyce do dnia dzisiejszego.

Proponowane przez nas ujęcie twórczości jako dynamicznego układu „koncepcja — dzieło — odbiór” zobowiązuje do uwzględniania złożo-

<sup>2</sup> Zob. Б. Мейлах, *Талант писателя и процессы творчества*. Ленинград 1969, s. 279—280, 300—302.

<sup>3</sup> Д. Н. Овсяннико-Куликовский, *Из лекций об основах художественного творчества*. W zbiorze: *Вопросы теории и психологии творчества*. Wyd. 2. Т. 1. Харьков 1911, s. 12.

<sup>4</sup> Przekład rosyjski: Э. Эннекен, *Опыт основания научной критики*. Санктпетербург 1892.

ności tych ogniw, ich związków i wzajemnej współzależności oraz specyfiki każdego z nich. Ujęcie takie pozwala wszechstronnie przebadać szereg kardynalnych zagadnień, a wśród nich sprawy korelacji prawidłowości twórczego myślenia artystycznego i odbioru sztuki. Zrozumiałe, że w myśleniu twórczym i w percepcji dzieła istnieje szereg elementów wspólnych, w przeciwnym wypadku odbiór utworu byłby niemożliwy; podmiot percypujący winien posiadać zdolność obrazowego odtwarzania rzeczywistości przedstawionej, podatność wyobraźni, asocjacyjny charakter myślenia itd. Jednakże owe elementy odbioru nie tworzą, w odróżnieniu od procesu myślenia artystycznego, systemu twórczości, lecz stanowią system percepcji. Sam charakter odbioru dzieła sztuki zależy w znacznym stopniu od właściwych temu czy innemu typowi myślenia relacji między czynnikami logiczno-analitycznymi oraz elementami konkretno-zmysłowymi; prymat tych czy innych czynników decyduje też o predylekcji do racjonalistycznych lub też, odwrotnie, do subiektywno-ekspresywnych metod przedstawiania rzeczywistości<sup>5</sup>. Istnieją czytelnicy, do których nie dociera dramat romantyczny, są również i tacy, którzy negują najwyższe nawet osiągnięcia poezji klasycystycznej; jedni lubią lirykę, drudzy nad nią przekładają prozę narracyjną — i żadne wyjaśnienia najbardziej doświadczonych prelegentów nie mogą zasadniczo zmienić upodobań czytelnicznych.

Swoistymi właściwościami odznaczają się również czytelnicy, których tok myślowy cechuje równowaga elementów logiczno-analitycznych i konkretno-zmysłowych. Wszystko to pozwala przeprowadzać określonego stopnia paralele między twórczym myśleniem artysty a percepcją czytelniczą. Mimo to jednak — zwracamy uwagę — bezpodstawne byłoby mówienie o powtórzeniu czy też reprodukowaniu procesu twórczego przez czytelnika.

Badanie korelacji między zrealizowaną koncepcją autorską a jej percepcją stanowi, sądzę, punkt centralny interesującego nas problemu. Jak i według jakich zasad kształtują się wzajemne powiązania utworu z tym, co odebrał czytelnik, co przełamało się w przyzmacie jego świadomości, co wywołało jego reakcje emocjonalne — oto główne zagadnienia.

W literaturze naukowej naświetlano je z różnych, nierzadko wykluczających się wzajemnie, punktów widzenia. Szkoła A. A. Potiebni absolutyzowała percepcję czytelniczą jako zjawisko całkowicie autonomiczne, niezależnie nawet od koncepcji utworu i od treści, które pisarz w nim zawarł. „To, co raz stworzone, uwalnia się spod władzy artysty, staje się dla niego samego czymś postronnym”, „autor w czasie twórczego działa-

<sup>5</sup> Rzecz jasna, przy takiej klasyfikacji chodzi o tendencje przeważające w danym typie rozumowania, a nie o całościową charakterystykę jego cech.

nia troszczy się jedynie o sprecyzowanie potrzeb swej duszy” — twierdzi W. I. Charcijew w artykule *Основы поэтики Потебни*, napisanym w oparciu o materiał wykładów, które uczony wygłosił pod koniec lat osiemdziesiątych<sup>6</sup>. Jeszcze dalej poszedł Charcijew w rozprawie *Психология поэтического образа в применении к воспитанию*. Uważając, iż czytanie utworu poetyckiego i jego rozumienie „jest za każdym razem tworzeniem nowego obrazu poetyckiego”, Charcijew utożsamia w gruncie rzeczy czytelnika z samym artystą:

Takie czytanie i rozumienie wymaga od czytelnika owego natchnienia, które traktowano dawniej, a niekiedy również obecnie, jako przywilej wybranych poetów<sup>7</sup>.

Podejście takie zupełnie uchyla problemy korelacji między koncepcją autorską a odbiorem czytelniczym.

Nie otwierają perspektyw w tej dziedzinie również postulaty teoretyczne N. A. Rubakina — uczonego, który położył wprawdzie wielkie zasługi w badaniach dotyczących czytelnika, jednakże w swojej teorii „bibliopsychologii” doszedł do skrajnego subiektywizmu w interpretacji interesującego nas problemu. Sądząc, iż wysunięta przez niego teoria stwarza możliwości przeprowadzenia precyzyjnych, a nawet matematycznych studiów nad problemami czytelnika, książki i autora, Rubakin twierdził niesłusznie, jakoby utwór literacki nie wyrażał nawet częściowo stanu duchowego autora, że można go zrozumieć tylko poprzez projekcję jego książki w percepcji czytelniczej<sup>8</sup>. Niewątpliwie w procesie odbioru czytelniczego odbywa się transformacja obrazów zawartych w utworze. Nie znaczy to jednak, iż obrazy te nie istnieją jako obiektywnie w nim utrwalone. Badanie naukowe percepcji możliwe jest tylko pod warunkiem rozpatrywania sztuki jako obiektywnego odzwierciedlenia rzeczywistości, przełamanej w pryzmacie światopoglądu i indywidualności artysty. Dla czytelnika to odzwierciedlenie rzeczywistości występuje w utworze jako upośrednione. Negowanie tych ogólnie przyjętych w filozofii materialistycznej założeń może doprowadzić w badaniu odbioru dzieła artystycznego do zgody na pełną dowolność interpretacji twórczości artystycznej, jak gdyby nie podlegała ona żadnym prawom obiektyw-

<sup>6</sup> *Вопросы теории и психологии творчества*. Т. 2. Харьков 1910, s. 83, 85.

<sup>7</sup> *Ibidem*, t. 1, s. 420.

<sup>8</sup> N. Roubakine, *Introduction à la psychologie bibliologique*. Т. 1. Paris 1922, s. 88—89. Zob. także N. A. Рубакин: *Что такое библиологическая психология*. Ленинград 1924; *Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию*. Москва—Ленинград 1929. Zwięzła charakterystyka teorii bibliopsychologicznej wraz z krytyką jej założeń znajduje się w książce: A. H. Рубакин, *Рубакин. (Лощман книжного моря)*. Москва 1967.

nym. W istocie do takiego typu skrajnie subiektywistycznych wniosków doszli niektórzy uczeni współcześni na Zachodzie<sup>9</sup>.

Przeciwstawieniem się subiektywistycznym teoriom odbioru dzieła były próby szeregu uczonych, którzy starali się oprzeć ujęcie tego problemu na całkowicie odmiennych, obiektywnych podstawach, ale niestety i tu nie obyło się bez pewnych przegięć w przeciwną stronę. Takie przegięcie spotykamy w rozważaniach na temat zasad konstruowania percepcji czytelniczej, zawartych w cennej pracy L. S. Wygotskiego *Психология искусства*<sup>10</sup>.

Zasadnicza tendencja studium Wygotskiego polega na przeciwstawieniu subiektywnoidealistycznej psychologii twórczości oraz teorii obiektywnej. Słusznie też badacz twierdzi, iż zagadnieniem „być albo nie być” dla psychologii obiektywnej jest zagadnienie metody<sup>11</sup>. Wygotski odrzuca rozpowszechnione za jego czasów psychologiczne badania sztuki, które prowadzone były w jednym z dwóch kierunków: zajmowały się bądź psychologią „twórcy”, wedle jej odzwierciedlenia w tym czy innym utworze, bądź też przeżyciami widza lub czytelnika, odbierającego ów utwór. Podkreślając złożoność procesów twórczych i brak jakichkolwiek danych na temat praw rządzących wyrażeniem psychiki „twórcy” w jego utworze, Wygotski twierdzi, iż utwór nie może stanowić punktu wyjścia do badań nad psychiką autora. Za bezowocną uważa on także analizę przeżyć widza (odnosi to prawdopodobnie również do czytelnika i słuchacza), ponieważ wszystko to znajduje się — zdaniem Wygotskiego — w nieświadomej sferze psychiki. W przeciwieństwie do dwóch wspomnianych wyżej kierunków sądzi Wygotski, że obiektem dociekań naukowych winno być samo dzieło sztuki, a nie jego autor i odbiorca. Toteż nieodzowne jest badanie struktury utworu, tylko wówczas bowiem można odtworzyć reakcję estetyczną, która „będzie całkowicie bezosobowa, tj. nie będzie odzwierciedlała (...) żadnego indywidualnego procesu psychicznego w całej jego konkretności, ale to właśnie jej zaleta”<sup>12</sup>. Ogólne ukierunkowanie proponowanej metody formułuje Wygotski tak: od formy utworu artystycznego, poprzez analizę funkcjonalną jego elementów i struktury, ku odtworzeniu reakcji estetycznej i wykrywaniu jej praw ogólnych.

W interesującej nas płaszczyźnie minusem metodologii Wygotskiego jest izolacja rezultatu twórczości od procesów jego odbioru. Krytykując

<sup>9</sup> Pozycję taką zajmuje np. K. C. Hill w swej książce *Interpreting Literature* (Chicago 1966).

<sup>10</sup> Л. С. Выготский, *Психология искусства*. Wyd. 2. Москва 1968.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 40.

subiektywistyczne teorie badania „psychologii twórcy” i przeżyć widza, czytelnika, odbierającego utwór, L. S. Wygotski odsuwa te właśnie problemy. Tymczasem zaś badanie reakcji czytelniczych przecież nie tylko sprawdza skuteczność oddziaływania tych rezultatów twórczych, jakie pragnął osiągnąć autor, lecz także sprawdza wnioski, do których dochodzi badacz funkcji struktury i elementów utworu artystycznego. Wygotski uważa, iż „subiektywizm rozumienia, sens naddawany przez nas samych, w żadnej mierze nie stanowi specyficznej właściwości poezji — jest on cechą rozumienia w ogóle”<sup>13</sup>. Jednakże „rozumienie”, tj. percepcja sztuki jest (w zasadzie) percepcją artystyczną, zdeterminowaną przez cały zespół cech osobowości czytelnika, widza, słuchacza. Treści utworu zawsze są konfrontowane z doświadczeniem życiowym i wiążą się z asocjacjami, charakterystycznymi dla podmiotu odbierającego, zależą także i od kontekstu środowiska społecznego, i od określonej sytuacji, w której dokonuje się akt odbioru. Dlatego nie wytrzymuje krytyki teza badacza o konieczności „badania czystej i pozbawionej cech indywidualnych psychologii sztuki, niezależnie od autora i czytelnika, przez analizę samej tylko formy i materiału sztuki”<sup>14</sup>. Takie ujęcie problemu narusza ciągłość dynamicznego procesu twórczości i percepcji, w którego badaniu psychologia winna odegrać szczególnie ważną rolę.

Do dnia dzisiejszego spotykamy w literaturze naukowej twierdzenia, że kryterium czy też idealną normą percepcji jest jej adekwatność wobec utworu. Ale przecież, jak dobrze wiadomo, dzieło sztuki odzwierciedla rzeczywistość poprzez pryzmat indywidualności autorskiej z jej ukierunkowanymi ocenami estetycznymi. Dlatego też w każdym utworze znajdują się, z jednej strony, elementy inwariantne, ustalone, z drugiej zaś — wariatywne, te, które wzbogacają się nowymi doświadczeniami historycznymi i są korelowane z indywidualnością percypującego podmiotu. Perspektywy artysty czytelnik czy widz ocenia w zależności od własnych pozycji społecznych i estetycznych, zgadza się lub nie zgadza się z nim. Od słuszności poglądów artysty na świat, od jego umiejętności pokazania prawdy życia, od jego mistrzostwa wreszcie zależy, w jakiej mierze zmusi on czytelnika czy widza do podążenia swoim śladem. Podmiot percypujący nie jest jednakże pasywnym „odbiornikiem”: w zależności od jego pozycji życiowej, stanowiska ideowego i estetycznego krystalizuje się ostateczny wynik pojedynku myślowego z artystą, zgoda albo też „walka” z nim.

W utworze — nawet przy najwyższym mistrzostwie autora, jego umiejętności optymalnego urzeczywistnienia swojej koncepcji i rozwią-

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 17.



zań — pozostają nie tylko elementy inwariantne, ale i takie sytuacje problemowe, które wypadnie czytelnikowi lub widzowi rozwiązywać w akcie percepcji, rozmyślań i „domyślań” (zwłaszcza gdy sytuacja problemowa pozostaje nie rozwiązana, jak np. w *Eugeniuszu Onieginie*, gdzie, wedle znanego spostrzeżenia Czechowa, zasadnicze pytanie zostało słusznie postawione, ale nie rozwiązane).

Wszystko to dowodzi, iż odbiór dzieła sztuki nie jest jego przekalkowaniem podlegającym jakimś sztywnym schematom ani też nie jest absolutnie adekwatny w stosunku do koncepcji autorskiej. Połączenie wariantów i inwariantów określa proces percepcji jako skomplikowany ciąg prawdopodobieństw, którego rezultat zależy od wielu uwarunkowań obiektywnych i subiektywnych.

W literaturze ostatnich lat często spotyka się z traktowaniem percepcji jako „twórczości” bądź też „współtwórczości”<sup>15</sup>. Są to jednak określenia bardzo umowne i nieścisłe: przecież pojęcia „twórczość” lub „współtwórczość” jako takie oznaczają, jak wiadomo, powstanie pewnej samodzielnej wartości estetycznej, powstanie nowych obrazów... Tu zaś mamy co innego: czytelnik bądź widz, nawet przy najwyższym stopniu percepcji, nic zasadniczo nowego nie tworzy. Można mówić tylko o stopniu aktywności percepcji, o „współprzeżywaniu”, o indywidualnym zabarwieniu odbieranych obrazów, o nasuwających się mimochodem skojarzeniach itp. Należy przy tym brać w rachubę różnicę poziomów odbioru, poczynając od elementarnego, gdy przyswajana jest tylko, powiedzmy, fabularna strona utworu (istnieją grupy czytelników, które ograniczają się wyłącznie do tego). Przy takim nastawieniu wewnętrznym odrzuca się utwory afabularne, jak np. film *Июльский дождь*. Wysoki poziom odbioru, przenikający w sferę koncepcji i cech swoistych utworu, nazwałbym **k o n c e p t u a l n y m** albo **s y s t e m o w y m**.

Poziomy odbioru zależą od różnych czynników, od kultury czytelnika lub widza, od jego właściwości psychofizjologicznych, od sytuacji życiowej. Aktywny, prawdziwie artystyczny i pełny odbiór dzieła zachodzi nie we wszystkich fazach czytania książki, oglądania filmu czy słuchania muzyki.

Pierwszą fazę stanowi rozpoznanie utworu, jego gatunku, autora itd., tego wszystkiego, co ze względu na swą strukturę odnosi się do aktu poznawania każdego zjawiska. I dopiero w następnych fazach odbywa się wnikanie w sferę koncepcji, w system obrazów, stopniowa krystalizacja

<sup>15</sup> В. Асмус, *Чтение как труд и творчество*. „Вопросы литературы” [1961, nr 2. Problem czytelnika ciekawie ujęty jest w artykule: А. Наумов, *Литературная теория и законы восприятия*. „Звезда востока” 1965, nr 11. Zob. również przegląd polemiki na ten temat w tymże czasopiśmie (1966, nr 12).

idei artysty w świadomości podmiotu percypującego. Wyższy, konceptualny, czyli systemowy charakter percepcji zakłada zdolność przełamania utrwalonych stereotypów odbioru. Przy elastycznym, giętkim odbiorze nie może wystąpić np. dość rozpowszechniona zasada oceniania utworu pod kątem jego „pomyślnego zakończenia”<sup>16</sup>. Wysoki poziom odbioru pozwala czytelnikowi, widzowi czy też słuchaczowi czujnie reagować na nowatorskie poczynania artystów<sup>17</sup>.

Aby zrozumieć istotę odbioru twórczego, należy zbadać szereg ważnych momentów. Wśród nich szczególnie interesujący jest proces włączania się czytelnika lub widza do systemu myślenia artystycznego autora. Jak dalece elastyczna jest ta zdolność, świadczy fakt, że świadomość kulturalnego czytelnika potrafi przestawiać się szybko na odbiór takich zasadniczo różnych systemów artystycznych, jak poezja Łomonosowa i Błoka albo Puszkina i Majakowskiego (zdolność ta przejawia się wyraźnie np. przy lekturze antologii poetyckich, gdzie następują po sobie wiersze poetów różnych epok i różnych kierunków). Zdolność dostrojenia się i włączania do różnych systemów artystycznych występuje również przy słuchaniu muzyki, gdy w ciągu kilku godzin programu koncertowego mogą być wykonywane np. utwory tak różnych kompozytorów, jak Bach i Prokofjew, Mozart i Strawiński. To samo odnosi się do zdumiewającej elastyczności odbioru dzieł malarstwa w muzeach, gdzie w ciągu jednego dnia ogląda się, przechodząc od jednej ekspozycji do drugiej, ikony i freski, dzieła artystów odrodzenia, impresjonistów i Picassa. Inna kwestia — jak odnosi się odbiorca do owych szkół i kierunków w sztuce: ale fazą nieodzowną dla wyrobienia sobie stosunku do nich jest moment, kiedy czytelnik bądź widz dostraja się niejako do systemu artystycznego autora lub też odrzuca ów system. W tej właśnie fazie rodzi się tak ważny

<sup>16</sup> Jak dalece rozpowszechnione jest wśród pewnej części „konsumentów” sztuki to właśnie kryterium, świadczą dość liczne wypowiedzi czytelników i widzów. „Otrzymałem bardzo wiele listów od czytelników, którzy oburzali się, że bohater *Burzy*, Sergiusz, ginie...” — opowiadał I. E r e n b u r g (*О писательском труде*. Москва 1955, s. 245). Charakterystyczny jest także gniewny protest widzów przeciwko odтворzeniu w filmie *Czapajew* śmierci legendarnego bohatera (И. Варшавский, *Жизнь фильма*. Москва 1966, s. 7): „Czyż nie można było pozwolić sobie na swobodniejsze, literackie opracowanie opowieści D. Furmanowa, albo też wziąć epizod, gdzie Czapajew nie ginie, lecz zwycięża?” Tego typu reakcje dowodzą, iż odbiorcy nie są w stanie zrozumieć ogólnej tragiczno-optimistycznej koncepcji owych utworów, w których zwycięstwo w imię wolności milionów ludzi wiąże się z nieuniknionymi i ciężkimi stratami.

<sup>17</sup> Zdarza się zresztą, iż przewyciężenie ukształtowanego stereotypu odbioru okazuje się bardzo skomplikowane nawet dla wyjątkowo wrażliwych natur. Tak np. Lew Tołstoj krytycznie oceniał nowatorskie swego czasu utwory Wagnera, Berlioza i Brahmsa, uważając, iż męczą one słuchaczy dysonansami (С. Л. Толстой, *Музыка в жизни моего отца*. W zbiorze: *Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников*. Москва 1960, s. 217).

element odbioru jak interpretacja dzieła, oparta na współdziałaniu wariantów i inwariantów jego zawartości.

Odbiór systemowy może także obejmować percepcję samego procesu tworzenia dzieła: dzieje się to w tym wypadku, gdy proces ten jest tak czy inaczej demonstrowany przez autora. Jak zauważa np. prof. N. N. Wołkow w odniesieniu do malarstwa —

w wielu wypadkach proces otwiera się przed widzem, co stwarza możliwość powstawania ściślejszej więzi z osobowością artysty, która przejawia się również w wyborze palety, w charakterze pociągnięć pędzla itp.<sup>18</sup>

Realniejszy wydaje się wszakże kontakt autora i percypującego podmiotu przy lekturze utworu literackiego, tym bardziej że pisarz nie-rzadko „nastraja” czytelnika poprzez zwrócone do niego bezpośrednio deklaracje, repliki itp. lub też rozmaitymi sposobami wprowadza go w swój warsztat twórczy.

Wysoko rozwinięty i aktywny jest również np. taki typ odbioru dzieła, kiedy słuchacz muzyki wyprzedza niejako określone momenty rozwijającego się tematu<sup>19</sup>.

Aktywność słuchacza i czytelnika czy widza w procesie percepcji, jego subiektywna interpretacja utworu, ma swoje granice. Proces ten może prowadzić również do zupełnego wypaczenia treści utworu i samej koncepcji twórczej, jeśli utwór staje się tylko impulsem do powstawania w świadomości czytelnika nowych obrazów bądź skojarzeń, które nie mają związku z zamierzeniami autora. Należy więc odróżniać naturalne nastawienie odbiorcy od powziętego z góry uprzedzenia, kiedy akt odbioru staje się subiektywistyczny. Do skażenia odbioru prowadzi także prymitywno-naturalistyczne podejście do sztuki z pozycji „przeciętnego doświadczenia”, tj. niezdolność do odebrania fikcji poetyckiej, a tym bardziej groteski czy fantastyki.

Tak przedstawia się kilka podstawowych aspektów, które moim zdaniem wchodzą w zakres problemu odbioru dzieła sztuki, a więc: korelacja koncepcji autorskiej i percepcji; typy czytelnika, widza, słuchacza w ich zależności od prawidłowości ewolucji sztuki i typów myślenia artystycznego; fazy odbioru dzieła; współzależność struktur utworu artystycznego i jego odbioru. Są oczywiście i inne, bardzo ważne aspekty. Wśród nich szczególnie interesujące wydają się badania ewolucji czytelnika w różnych epokach i wpływ tej ewolucji na rozwój literatury aż do transformowania istniejących gatunków, zmian w sferze przedstawienia

---

<sup>18</sup> Zob. artykuł N. N. Wołkova [*Восприятие произведений живописи и скульптуры*] w niżej wspomnianej książce [*Художественное восприятие*, t. 1].

<sup>19</sup> Zob. Б. Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*. Москва 1966.

rzeczywistości, w języku, stylu itd.<sup>20</sup> Liczne fakty dowodzą, że nastawienie na czytelnika z określonego kręgu, „społeczny adres utworu”, wpływa również na kształtowanie systemu artystycznego.

Aktywny, całościowy i systemowy odbiór na najwyższym poziomie to odbiór dzieła w całym bogactwie jego treści i formy. Ma on w pewnej mierze charakter zbliżony do profesjonalnej oceny krytycznej utworu, choć nie zakłada takiego fachowego nastawienia (zresztą nierzadkie są wypadki, gdy wrażliwy, głęboko myślący czytelnik bądź widz daje ogromnie wartościową dla artysty, wnikliwą charakterystykę analityczną utworu). I odwrotnie, odbiór sztuki byłby skrajnie zubożony, jeśliby czytelnicy bądź słuchacze kierowali się zasadami formalistycznego rozumienia twórczości<sup>21</sup>.

Do innego kręgu problemów należą losy wybitnych klasyków rosyjskich w społeczeństwie, charakter odbioru ich twórczości oraz ich obraz w świadomości szerokich mas czytelników. Problemy te należą do najslabiej zbadanych przez naukę o literaturze. Jeśli były poruszane, to najczęściej ograniczano się do ogólników. Nie znajdowały w tej dziedzinie należytego zastosowania takie obszernie opracowane przez naszą filologię metody poszukiwań, jak systematyczne badania prasy i wydawnictw periodycznych, korespondencji i literatury pamiętnikarskiej oraz różnego rodzaju materiałów archiwalnych. A tymczasem, jak słusznie zauważył 70 lat temu N. A. Rubakin,

historia literatury jest nie tylko historią powstawania idei, lecz również historią rozpowszechniania ich w masach czytelników, historią walki tych idei o ich istnienie i o hegemonię w środowisku czytelniczym. Publiczność czytająca, w szerokim rozumieniu tego słowa — to właśnie owa arena, na której przede wszystkim rozgrywa się ta walka, po pewnym czasie angażująca nierzadko nawet rzesze półanalfabetów i analfabetów. Nic też więc nie charakteryzuje tak celnie stopnia rozwoju społecznego, stopnia kultury społecznej, jak właśnie poziom czytającej publiczności w danym momencie historycznym<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Prawidłowości te są szczególnie charakterystyczne dla epok przełomowych w historii literatury i sztuki (np. zmiana tematyki i wysunięcie na plan pierwszy gatunków prozatorskich w związku z rozszerzeniem i demokratyzacją kręgów czytelniczych w latach trzydziestych XIX w. lub też demonstracyjne nastawienie na czytelnika z „dołów społecznych” u pisarzy „szkoły naturalnej” lat czterdziestych, wyrażane w licznych deklaracjach autorskich).

<sup>21</sup> Oto charakterystyczne stanowisko tego rodzaju, sformułowane przez C. Bella (cyt. za zbiorem: *Современная книга по эстетике. Антология*. Перевод с английского. Москва 1957, s. 355): „Do oceniania dzieła sztuki nie potrzeba nic oprócz poczucia formy, koloru oraz orientacji w przestrzeni trójwymiarowej”.

<sup>22</sup> N. A. Рубакин, *Этюды о русской читающей публике. Факты, цифры и наблюдения*. Санктпетербург 1895, s. 1. Zob. też Б. В. Банк, *Изучение читателя в России (XIX в.)*. Москва 1969.

Sprawa jest oczywista. Jednakże i dziś możemy powtórzyć zarzut Rubakina pod adresem historyków (mając w danym wypadku na myśli studia nad czytelnikiem w. XIX):

Czytelnik rosyjski, i „szary”, i „półinteligent”, i najbardziej inteligentny, pozostaje niewiadomą. Pozostaje nieznaną nie tylko pod względem jakościowym, lecz również ilościowym<sup>23</sup>.

Nieodzowność badań w zakresie dziejów czytelnictwa podkreślił w r. 1922 A. I. Bielecki w artykule *Об одной из очередных задач историко-литературной науки*<sup>24</sup>. Przy tym A. I. Bielecki przyznawał:

zadanie to nie jest łatwe i będzie wymagać, oczywiście, kolektywnych wysiłków przy rozwiązywaniu. Możliwe, że rozwiązanie to nie jest bliskie. Co do tego jednego wszakże mam zupełną pewność, że bodaj próby badań w tej dziedzinie są szczególnie aktualne i konieczne<sup>25</sup>.

Uważano dotychczas, że nie dysponujemy materiałem, który pozwalałby nam wydawać sądy o czytelniku minionych epok. Ale przecież i poszukiwania prowadzone były w minimalnym zakresie. Blisko tysięcy odnalezionych przeze mnie listów o Puszkynie i jego utworach, listów napisanych przez chłopów w końcu w. XIX, listów bardzo cennych — dowodzi, że mogą być w tej dziedzinie nieoczekiwane odkrycia archiwalne<sup>26</sup>.

Nowe problemy w badaniach nad odbiorem dzieła sztuki wyłaniają się w związku z rozwojem nauki i techniki. Zjawisko tak wielkiego rozpowszechnienia telewizji badane jest obecnie przez socjologów w celu wyjaśnienia, w jakim stopniu programy zadowolają widzów, jakie są potrzeby i poziom widowni, jaka organizacja wypoczynku, współczynniki zużytego czasu itd.<sup>27</sup> Warto wszakże zwrócić uwagę na inny problem: badanie praw rządzących odbiorem spektakli telewizyjnych — pod kątem modyfikacji, jakie do prezentowanego utworu wprowadza specyfika „szklanego ekranu”<sup>28</sup>. Na podjęcie badań zasługuje również specyfika

<sup>23</sup> Рубакин, *Этюды о русской читающей публике*, s. 5—6.

<sup>24</sup> „Наука на Украине” 1922, nr 2. Przedruk w: А. И. Белецкий, *Избранные труды по теории литературы*. Москва 1964.

<sup>25</sup> Белецкий, *Избранные труды по теории литературы*, s. 25.

<sup>26</sup> Zob. mój artykuł *Пушкин в восприятии и сознании дореволюционного крестьянства* (w zbiorze: *Пушкин и русская культура*. Москва—Ленинград 1967). Ciekawy materiał na temat recepcji Puszkina w środowisku chłopskim po rewolucji październikowej znajduje się w książce: А. Топоров, *Крестьяне о писателях*. Wyd. 3. Москва 1966.

<sup>27</sup> Б. М. Фирсов: „Среднего зрителя” нет. „Журналист” 1967, nr 12; *Социологические проблемы телевидения*. (Autoreferat dysertacji). Ленинград 1969.

<sup>28</sup> В. Саппак, *Телевидение и мы*. Москва 1963. — *Искусство голубого экрана*. Москва 1968. — Э. Багиров, И. Кацев, *Телевидение. XX век*. Москва 1968. Brak jednakże konkretnych badań na temat odbioru dzieła sztuki wśród widzów.

odbioru muzyki z radia czy też z płyt gramofonowych, gdy brak bezpośredniego kontaktu z wykonawcą, a wielokrotne powtarzanie programu w interpretacji choćby najbardziej utalentowanego, lecz wciąż tego samego wykonawcy pozbawia słuchacza wielości i różnorodności wrażeń, jakie daje uczęszczanie na koncerty różnych muzyków (bowiem „wykonawca zmuszony jest za każdym razem na nowo (...) twórczo rekonstruować koncepcję autora. Każde wykonanie muzyczne jest zawsze jednokrotne”<sup>29</sup>). W tej sytuacji nieodzowne są eksperymentalne badania nad specyfiką procesów odbioru, kształtujących się dzięki środkom masowego przekazu. Badania te należy prowadzić po to, aby takie dobrodziejstwo, jakim jest szansa konsumpcji dzieł sztuki niezależnie od odległości między słuchaczem i widzem a ośrodkami kultury, w możliwie najmniejszej mierze podlegało uszczupleniu wskutek jakichkolwiek czynników ujemnych (włączając tu i nieuniknione zniekształcenia przy nagraniach i odtwarzaniu). I wreszcie — do grupy nowych problemów należą też zagadnienia estetyki technicznej, tj. dyscypliny, która bada problemy konstrukcji artystycznej wytworów przemysłowych i postuluje im stawiane w tym zakresie<sup>30</sup>. Rzecz jasna, iż dyscypliny tej nie można izolować od zagadnień odbioru i od wpływu na kształtowanie gustów oraz zapotrzebowania na przedmioty, poprzez które elementy estetyki stają się elementami życia codziennego i uczestniczą w formowaniu nie tylko świadomości estetycznej, lecz także stylów artystycznych<sup>31</sup>.

## 2

Badania nad problemem odbioru dzieła sztuki winny być prowadzone przy jednoczesnym użyciu różnych metod. Wniosek taki narzuca nieuchronnie sam charakter owego problemu. Przez długi okres czasu sprawę

---

<sup>29</sup> А. Б. Гольденвейзер, *Вблизи Толстого*. Москва 1959, s. 381. Problem roli interpretacji wykonawczej ma ogromne znaczenie w badaniach odbioru nie tylko muzyki, lecz także literatury pięknej (Н. Ю. Верховский, *Книга о чтецах. Очерки развития советского искусства художественного чтения*. Москва—Ленинград 1950). Zob. także ciekawe uwagi o sztuce interpretowania wierszy lirycznych przez recytatora: С. В. Шервинский, *О принципах художественного чтения поэзии Пушкина*. W zbiorze: *Пушкин и русская культура*, s. 328—338.

<sup>30</sup> К. М. Кантор, *Красота и польза*. Москва 1967. — „Советский дизайн 1962—1965”. *Альманах ВНИИТЭ*. Москва 1968. — „Техническая эстетика. Информационный бюллетень”, Москва 1964—1969.

<sup>31</sup> Prawidłowość ta jaskrawo uwidoczniła się w historii różnorodnych form sztuki zdobniczej. Np. bardzo interesująca jest ewolucja urządzeń oświetleniowych w XVIII—XIX, związana ze stylami rosyjskiego baroku, a następnie klasycyzmu w XVIII—XIX, która odgrywała rolę decydującego komponentu w odbiorze estetycznym wnętrza. Zob. np. К. А. Соловьев, *Русская осветительная арматура (XVIII—XIX вв.)*. Москва 1950.

te uważano przede wszystkim za domenę psychologii. I rzeczywiście, rola psychologii jest tu bardzo istotna. Osiągnięto znaczne sukcesy w zakresie eksperymentalnych studiów nad procesami sensorycznymi. Poważnie zaawansowane są prace psychologów nad analizą percepcji jako celowego działania podmiotu, a także badania dotyczące motywów i nastawienia osobowości, procesów wyobraźni, pamięci itd. Wszystko to ma ogromne znaczenie dla zgłębienia problemów odbioru dzieł sztuki. Aby jednakże związać psychologię z naszą dziedziną, niezbędna jest jej ścisła współpraca z nauką o literaturze, historią sztuki i estetyką. W przeciwnym bowiem wypadku sztuka pozostanie dla psychologów obiektem pozaestetycznym, rozpatrywanym wyłącznie z punktu widzenia przedmiotu samej psychologii. Aspekt psychologiczny zaś izolowany od innych nauk społecznych nie daje możliwości podjęcia badań nad estetycznym oddziaływaniem sztuki, ewolucją odbioru oraz jego uwarunkowaniem przez czynniki pozapsychologiczne, znajdujące się na innych poziomach. Dlatego też badacze, którzy sądzą, że studia nad odbiorem dzieła sztuki to domena psychologii, zmuszeni są, siłą rzeczy, zapuszczać się w dziedziny nauki o literaturze i historii sztuki, operować kategoriami estetycznymi itd.<sup>32</sup>

Efektywne, wieloaspektowe badania problemów odbioru mogą być realizowane jedynie jako badania kompleksowe, na pograniczu różnych dziedzin wiedzy. Filozoficzna teoria odbicia stanowi podstawę teoretyczną, ujęcie zagadnień odbioru, psychologia i fizjologia dają możliwość badania samego procesu i mechanizmu odbioru, nauka o literaturze, estetyka i historia sztuki pomagają zrozumieć percepcję utworu w jego specyfice. Kompleksowy charakter badań wynika też z faktu, iż sprawy odbioru stanowią część składową szerszego problemu człowieka jako przedmiotu poznania. Dzięki więzom interdyscyplinarnym otwierają się tu perspektywy wiodące od struktury osobowości, w całym bogactwie przejawów jej świata wewnętrznego, ku charakterystykom typologicznym i szerokim uogólnieniom historycznym w systemie „nauki o człowieku”<sup>33</sup>. W systemie tym mieści się również i krąg zagadnień związanych z funkcjonowaniem sztuki.

Szczególnie ważną rolę w badaniu czytelnika, widza i słuchacza odgrywa socjologia. Bez jej rozwoju niemożliwe byłyby owocne studia nad

---

<sup>32</sup> Нр. О. И. Никифорова: *Восприятие художественной литературы школьниками*. Москва 1959; *Психологические вопросы восприятия художественной литературы*. (Autoreferat dysertacji doktorskiej). Москва 1969. — П. М. Якобсон, *Психология художественного восприятия*. Москва 1964. — И. В. Страхов, *Вопросы литературного творчества в курсе психологии*. Саратов 1969.

<sup>33</sup>. Б. Г. Ананьев, *Человек как предмет познания*. Ленинград 1969.

twórczością jako procesem dynamicznym, a także nad wszystkimi ogniwa-  
mi tego procesu.

Do niedawna socjologię w badaniach nad sztuką stosowano w bardzo  
ograniczonym zakresie. Pisało się np. historię literatury, historię ma-  
larstwa lub historię muzyki. Ujęciu socjologicznemu udzielano zazwyczaj  
miejsca w ogólnych szkicach wstępnych, poświęconych polityczno-ekono-  
micznej charakterystyce epoki. Faktem jest, że w przeciwieństwie do  
książek tego typu, które pojawiały się w latach dwudziestych i na po-  
czątku trzydziestych, nie spotykamy już dziś w pracach z dziedziny  
historii sztuki informacji o wzroście czy spadku cen zboża w takim czy  
innym okresie, ale tak czy inaczej — aspekty socjologicznej analizy twór-  
czości artystycznej, jej podłoża społecznego i różnorodnych funkcji, prze-  
ważnie ulegają rozproszeniu.

Socjologia sztuki obejmuje różne, choć wzajemnie ze sobą powiązane  
grupy zagadnień.

P i e r w s z a z nich to badanie praw rozwoju sztuki w zależności od  
rozwoju formacji społecznych, wyjaśnianie zależności przyczynowej po-  
wstawania kierunków artystycznych od przemian w życiu społecznym,  
od ewolucji gustów, zainteresowań i potrzeb czytelników, widzów i słu-  
chaczy. Na tej właśnie podstawie można ustalić społeczne zdetermino-  
wanie nowych form artystycznych i ich odbioru.

D r u g a grupa zagadnień związana jest z wyjaśnieniem społecznego  
charakteru sztuki w jej specyfice. Socjologiczna analiza sztuki obejmo-  
wała najczęściej analizę źródeł światopoglądu tego czy innego artysty  
oraz treści ideowych jego dzieł. Jednakże badanie społecznego charak-  
teru sztuki i jej konkretnych funkcji historycznych wymaga szerszego  
ujęcia. Sama specyfika sztuki jest przecież na wskroś społeczna. Dzieło  
sztuki — a ściślej: życie dzieła sztuki — rozpoczyna się tylko wówczas,  
gdy stanie się ono faktem świadomości społecznej człowieka, gdy jest  
tak czy inaczej powiązane z jego poglądami i kryteriami estetycznymi.  
Powieść, jeżeli nie stała się elementem świadomości czytelnika, nie sta-  
nowi nic innego jak tylko oprawny tom, w którym zakodowano „coś”.  
Film poza odbiorem to nic więcej jak tylko wywołana taśma, sonata zaś  
to zapis nutowy. Dalej, sam proces odbioru dzieła sztuki nie może prze-  
biegać poza określonym doświadczeniem społecznym, bez koordynacji  
świadomości podmiotu percypującego z rzeczywistością, z życiem spo-  
łecznym. W procesie odbioru świat wewnętrzny czytelnika lub widza  
wstępuje w skomplikowane związki ze światem autora, związki przy-  
jazne lub wrogie. Więź tę określa przede wszystkim, z jednej strony,  
stosunek autora, z drugiej zaś — czytelnika do rzeczywistości przedsta-  
wionej w utworze.

Głębsze badania socjologiczne w tej dziedzinie nie mogą rozwijać się



w izolacji od nauki o literaturze, estetyki i historii sztuki — i odwrotnie: badanie sztuki zaś jest niemożliwe bez udziału socjologii. Podział utworu w procesie analizy na sferę treści ideowej i sferę formy artystycznej jest nieuzasadniony przede wszystkim dlatego, że funkcja formy artystycznej jako takiej również jest społeczna<sup>34</sup>. Stąd też oczywista się staje potrzeba jakichś nowych opracowań metodologicznych, a może nawet odnowienia samej metodyki badań.

Trzecia grupa zagadnień obejmuje analizę ewolucji twórczej poszczególnych artystów i kręgu odbiorców w określonych momentach rozwoju historycznego oraz ich bezpośredni związek z ruchami społeczno-politycznymi.

Czwarta grupa wreszcie obejmuje konkretne badania socjologiczne. Podjęto je u nas dopiero w latach ostatnich, toteż obecnie znajdują się zaledwie w stadium poszukiwań. Jednakże w badaniach tego typu przejawia się, jak dotąd, nadmierny empiryzm. Czyż można uznać np., że postępowaniem naukowym jest wnioskowanie na podstawie dość prymitywnych ankiet, jaki film należy wyświetlać w tych czy innych dzielnicach miasta, by zapewnić mu sukces kasowy? To samo odnosi się do ankiet dla widzów teatralnych, gdzie pytania dotyczące stosunku widza do spektaklu toną wśród pytań na temat odległości teatru od miejsca zamieszkania widza bądź dogodności pory rozpoczęcia przedstawień. Miejmy nadzieję, że uda się nam przewyciężyć podobny empiryzm i znaleźć sposoby wielostronnego wyjaśnienia potrzeb czytelnika, widza i słuchacza, co pomoże w badaniu prawidłowości odbioru dzieł sztuki<sup>35</sup>.

Rzecz jasna, nie zadowalają nas też nudne tablice statystyczne, gdzie według schematu „lubi — nie lubi” wyliczono w procentach, którzy pisarze są bardziej lubiani, a którzy mniej. Statystyka jest oczywiście niezbędna również i w badaniach problemów odbioru, jednakże owe procenty przypominają niekiedy słynną „ćwiartkę konia” Gleba Uspienskiego. Należy więc przyklasnąć owocnym poszukiwaniom i pierwszym intere-

<sup>34</sup> Negowanie czy choćby pomijanie tego faktu uniemożliwia ustalenie jakichkolwiek zasad ewolucji twórczości i odbioru. Tak np. prof. M. Bowra w książce *The Creative Experiment* (London 1967) problemy oddziaływania poezji w. XIX na odbiorców sprowadza do stwierdzenia, iż większość poetów usiłowała wywołać w czytelniku uczucia słodkiej harmonii, zaś poeci w. XX starali się doprowadzić czytelnika do swoistej gorączki poetyckiej. W obu wypadkach mówiąc o rozwoju poezji i o nowatorstwie M. Bowra nie liczy się z czynnikami rozwoju społecznego.

<sup>35</sup> Próby sprowadzenia badań socjologicznych do empirycznych obserwacji nad sztuką uwidoczniają się u wielu poważnych skądinąd badaczy zachodnioeuropejskich. Np. książka uczonego francuskiego (R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*. Paris 1968) zawiera cały szereg interesujących spostrzeżeń w rozdziale poświęconym utworowi literackiemu, pozbawiona jest natomiast jakiejś koncepcji wiążącej się z problematyką estetycznej istoty literatury.

sującym doświadczeniom pogłębionych metod badawczych w dziedzinie odbioru, jakie prowadzone są przez Akademię Nauk Pedagogicznych, Państwową Bibliotekę Publiczną ZSRR im. W. I. Lenina<sup>36</sup>, instytuty kultury w Moskwie i Leningradzie, Konserwatorium Moskiewskie, Wydział Psychologiczny Uniwersytetu Moskiewskiego oraz Uralski Oddział Akademii Nauk<sup>37</sup>.

Niestety prace te nie były dotychczas koordynowane — ani nie istniał jednolity ich plan, ani nie podejmowano prób połączenia zespołowych wysiłków (pierwszą próbą takiego połączenia, istotną dla dalszego rozwoju poszukiwań, stało się sympozjum wszechzwiązkowe, zorganizowane w Leningradzie w grudniu 1968<sup>38</sup>). Jak się okazało, najłabszym ogniwem były badania poświęcone publiczności muzeów sztuk plastycznych<sup>39</sup> oraz widowni teatralnej. Ogromnie rozpowszechniły się natomiast różnorodne ankiety (często chaotyczne) wśród odbiorców sztuki filmowej.

Stoi przed nami zadanie wspólnego opracowania takich zasad klasyfikacji czytelników, widzów, słuchaczy, która obejmowałaby cały repertuar cech nie tylko społeczno-demograficznych, lecz i psychofizjologicznych, tych, które określane są przez strukturę percepcji czytelnika lub widza, jego zdolności analityczne, stopień aktywności sfery obrazowo-emocjonalnej, stopień rozwoju wyobraźni itd. Wydaje się też, iż badania nad odbiorem dzieła sztuki należy uwolnić od tej jednostronności, gdy obiektem ich, przeważnie poprzez standardowe ankiety, stają się tysiące czytelników czy widzów, przy czym każdy z nich pozostaje X-em. Badania masowe są oczywiście potrzebne i pożyteczne, należy wszakże eksperymentować również i z niewielkimi grupami, traktując za punkt wyjścia studium o s o b o w o ś c i czytelnika lub widza, by zająć się następnie klasyfikacją ogólnych t y p ó w o d b i o r u.

O ile nie neguje się już obecnie podstawowej potrzeby zbliżenia so-

---

<sup>36</sup> *Советский читатель*. Москва 1968.

<sup>37</sup> *Кино и зритель. Опыт социологического восприятия*. Москва 1968.

<sup>38</sup> Zob. broszurę *Проблемы художественного восприятия* (Ленинград 1968). Sprawozdania z sympozjum ogłoszone były w czasopiśmie: „Вопросы литературы” (1969, nr 3), „Вопросы психологии” (1969, nr 3), „Русская литература” (1969, nr 1), „Известия отделения литературы и языка АН СССР” (1969, nr 4), „Вопросы философии” (1969, nr 3) i innych, a także w szeregu wydawnictw zagranicznych.

<sup>39</sup> Temu problemowi niemal nie udziela się uwagi również za granicą. Podczas gdy nieprzerwanie wzrasta zainteresowanie zagadnieniem rozwoju czytelnictwa (co ujawniło się na brukselskim sympozjum poświęconym zagadnieniom socjologii literatury, 1967 r.), powiększa się literatura fachowa na temat „kino i widz” — badania nad odbiorem sztuk plastycznych utrudnia brak bazy teoretycznej. Na konferencji Międzynarodowego Komitetu Muzeów (Leningrad—Moskwa 1968) przedstawiono szereg interesujących referatów o wychowawczej działalności muzeów, nie podjęto jednakże problematyki odbioru dzieła sztuki.

cjologii z innymi dziedzinami nauk humanistycznych, o tyle wciąż jeszcze spotykamy się ze stanowczymi wystąpieniami przeciwko koncepcji zbliżenia jej z naukami matematyczno-przyrodniczymi. Zdawałoby się, że podstawa metodologiczna tej koncepcji jest bezsporna: opiera się ona na znanej tezie Marksa i Engelsa o tym, że historii ludzi i historii przyrody „niepodobna od siebie oddzielić; póki ludzie istnieją, historia przyrody i historia ludzi warunkują się wzajem”<sup>40</sup>. Istota prawidłowości oraz funkcje twórczości artystycznej są przedmiotem badań samodzielnych dyscyplin naukowych, powołanych do rozstrzygnięcia tych problemów — estetyki, nauki o literaturze, historii sztuki. Dlaczegoż więc nauki te nie miałyby w miarę potrzeby wykorzystywać doświadczeń metodologicznych, zasad innych nauk? Rzecz mogłaby się wydać truizmem. Jednakże do dnia dzisiejszego panuje np. dość rozpowszechnione przekonanie, że badanie przyrodniczych podstaw twórczości artystycznej w oparciu o fizjologię materialistyczną jest sprzeczne z badaniami sztuki jako nauką społeczną. Nonsensem oczywiście byłaby redukcja praw myślenia artystycznego do praw czysto biologicznych. Nie ulega również wątpliwości, że na bazie fizjologii nie sposób wyjaśnić społecznego sensu sztuki ani jej specyfiki<sup>41</sup>. Fizjologia nie stawia sobie zresztą takich zadań i nie pretenduje do rozstrzygnięć wychodzących poza granice własnej dziedziny. Należy wszakże pamiętać, że nie tylko I. P. Pawłow i jego uczniowie, lecz także A. M. Gorki podkreślali znaczenie fizjologii wyższych czynności układu nerwowego dla rozumienia niektórych specyficznych cech twórczości artystycznej<sup>42</sup>. Jeśli przy tym wziąć pod uwagę, że fizjologia stanowi jedną z podstaw psychologii twórczości, tym oczywistsze się staje, że badanie „mechanizmów” procesów twórczych i percepcji z pozycji nauk przyrodniczych nie jest sprzeczne z traktowaniem sztuki jako zjawiska społecznego.

Jeszcze silniejszy jednak sprzeciw w pewnych kręgach historyków sztuki budzą próby zastosowania cybernetyki oraz metod matematycznych przy badaniu niektórych elementów i aspektów twórczości artystycznej. Owe niewątpliwie potrzebne poczynania dyskredytowali nie-

<sup>40</sup> K. Marks, F. Engels, *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1961, s. 18.

<sup>41</sup> Błądny wydaje się np. punkt widzenia prof. H. Dingle'a (*Science and Literary Criticism*, Toronto—New York 1967), który wiąże przyszłość nauki o literaturze wyłącznie z postępami fizjologii i psychologii. O ujęciu psychofizjologicznym jako niezbędnym (choć bynajmniej nie dominującym) w badaniach problematyki odbioru dzieła sztuki — zob. П. Русев, *За възприемането на художествените произведения*. София 1968.

<sup>42</sup> Zachowała się korespondencja N. A. Rubakina z I. P. Pawłowem na temat wykorzystania fizjologii w badaniach nad odbiorem czytelnictwem (Рубакин, *Рубакин*, s. 135—136).

stety pewni popularyzatorzy, zgłaszający propozycję zastąpienia tzw. „tradycyjnej historii sztuki” jakąś „matematyczną wiedzą o sztuce”. Podstawowe znaczenie cybernetyki dla badań nad twórczością i odbiorem dzieła sztuki tkwi w jej metodologicznych i filozoficznych problemach związanych z materializmem dialektycznym: należą tu prawidłowości procesów dynamicznych, teoria informacji w związku z teorią poznania (a nie w płaszczyźnie wulgaryzatorskiego sprowadzania twórczości do „komunikatu”), przewidywanie kierunków i celów działalności człowieka oraz inne. Na styku filozofii i cybernetyki pogłębiły się pojęcia systemowości, struktury i funkcji, wspólne dla analizy rozmaitych zjawisk przyrody i życia społecznego. W poszczególnych dziedzinach nauk, zwłaszcza społecznych i ideologicznych, pojęcia te mogą być stosowane w zależności od potrzeb i specyfiki każdej z dyscyplin. Co się zaś dotyczy ilościowych metod badawczych, to rola ich jako pomocniczych w badaniach nad ogółem czytelników, widzów czy słuchaczy będzie zapewne coraz bardziej wzrastała <sup>43</sup>.

Wszystko to potwierdza, że zagadnienia, które nas obecnie zajmują, łączą socjologię sztuki z wieloma innymi problemami, przede wszystkim metodologicznymi. Możliwości różnych innych dziedzin wiedzy w tym zakresie rozpatrywano na wszechzwiązkowym sympozjum poświęconym kompleksowym badaniom nad twórczością artystyczną, które odbyło się w Leningradzie w 1963 roku. Te same kwestie rozważano w r. 1966 na następnym sympozjum — „Twórczość i współczesny postęp naukowy”. Na sympozjach tych po raz pierwszy wspólnie obradowali literaturoznawcy, pisarze, filozofowie, psychologowie, specjaliści z dziedziny estetyki, historii sztuki, fizjologii wyższych czynności układu nerwowego, matematyki, cybernetyki... Jak stwierdziła prasa radziecka i zagraniczna, na sympozjach tych proklamowano nowy kierunek badań nad twórczością artystyczną oraz sformułowano program apelujący o zespolenie prac uczonych różnych specjalności, aby na bazie materializmu filozoficznego, na bazie literaturoznawstwa, historii sztuki, estetyki i socjologii skoncentrować wysiłki wszystkich tych dyscyplin, aby wspólnie zaatakować nie zgłębione jeszcze tajemnice twórczości <sup>44</sup>.

Niezbędnym warunkiem kompleksowości winna być orientacja przedstawicieli każdej z wymienionych dyscyplin w specyfice sztuki. W przeciwnym bowiem razie nie da się uniknąć mechanicznego przenoszenia pojęć dyscyplin specjalnych na subtelne procesy odbioru dzieła sztuki,

<sup>43</sup> Zob. В. Канторович, *О некоторых аспектах социологии литературы*. „Вопросы литературы” 1969, nr 11.

<sup>44</sup> Próbę sformułowania podstaw tego kierunku stanowi zbiór rozpraw *Содружество наук и тайны творчества* (Москва 1968).

bądź też wulgaryzacji w rodzaju np. próby uzasadniania potrzeby jakiejś „sztukometrii”, pretendującej do zmonopolizowania badań nad twórczością. Tak samo i zwrot fizjologii ku obiektom sztuki może stać się jedynie zabawą w terminologię, jeśli wyjdzie ona poza zakres badania materialnego substratu percepcji dzieła sztuki. Fizjologia dysponuje obecnie precyzyjnymi metodami rejestrowania reakcji różnego typu, w tym także emocjonalnych. Ma to istotne znaczenie dla studiów nad zagadnieniami odbioru, jednakże samo w sobie rejestrowanie reakcji nie wyjaśnia specyfiki percepcji estetycznej i może być stosowane jedynie jako metoda pomocnicza w badaniach kompleksowych. Koordynacja elementów twórczości i odbioru dzieła sztuki — elementów ideowo-tematycznych, przestrzennych, rytmicznych, dźwiękowych itd. — może być badana tylko we współdziałaniu różnorodnych dyscyplin. Współdziałanie takie pozwoli znacznie rozszerzyć metodykę badania zagadnień odbioru. Monotonie ankietowej metody określania zainteresowań i reakcji czytelnika, widza lub słuchacza przewyżczy się, jeśli ta metoda będzie połączona z innymi: introspekcją — autoanalizą według specjalnego programu, oraz obserwacjami obiektywnymi, m. in. z zastosowaniem środków technicznych (np. fotografowanie widowni w promieniach podczerwonych lub filmowanie widzów kamerą ukrytą).

W pełni zdaje sobie sprawę, że frontalne kompleksowe opracowanie problemów odbioru, oparte na różnych metodach, jest zadaniem odległym i należy się doń przygotować. Na razie zaś niezbędne jest wspólne opracowanie tych zagadnień przez specjalistów z różnych dziedzin wiedzy. Badania nad odbiorem winny stać się częścią składową każdej z dyscyplin pokrewnych: i literaturoznawstwa, i historii sztuki, i psychologii, i innych wyżej wymienionych dyscyplin naukowych. Jednocześnie zaś należy pamiętać o istnieniu pewnych wspólnych założeń metodologicznych oraz wspólnych celach. Chodzi o to, aby żaden z nas nie zapomniał o swoich sąsiadach.

Trudności na nowej drodze są oczywiście ogromne. Wśród nich jedną ze spraw szczególnie niełatwych jest znalezienie wspólnego języka między przedstawicielami rozlicznych gałęzi nauki. Twórca cybernetyki Norbert Wiener zauważył, że o ile dla matematyków i fizyków współpraca z jakimkolwiek uczonym jest w pełni możliwa, o tyle z humanistami sprawa jest bardziej skomplikowana. W książce *Jestem matematykiem* pisał:

Specjaliści z dziedziny historii i filozofii mają zazwyczaj tak różne poglądy, że wspólne prace badawcze możliwe są u nich jedynie w bardzo rzadkich wypadkach<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Н. Винер, *Я — математик*. Москва 1966, s. 191–192.

Na szczęście jednak doświadczenie pozwala znacznie skorygować ową opinię, czego dowodem jest i nasz tom zbiorowy, rezultat współpracy przedstawicieli różnych dziedzin nauki. Znamienny jest również i sam fakt zorganizowania w Akademii Nauk ZSRR Komisji do Badań nad Twórczością Artystyczną: w jej skład także weszli reprezentanci najrozmaitszych dziedzin nauki, literatury i sztuki. Wszystko to pozwala żywić nadzieję, iż pomimo wszystkich trudności i pomimo złożoności problemu osiągniemy wspólnymi wysiłkami sukcesy w dziedzinie, która do dziś stánowi jedną z najmniej zbadanych, a jednocześnie jedną z najaktualniejszych dla rozwoju kultury artystycznej.

Przełożyła *Ewa Korpała-Kirszak*