

Hans Robert Jauss

Dzieje sztuki i historia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 257-290

1984

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.

HANS ROBERT JAUSS

DZIEJE SZTUKI I HISTORIA

I

Na pierwszy rzut oka w sferze sztuki mamy do czynienia z dwoma sprzecznymi obrazami dziejów. Z jednej strony wydaje się, że historia architektury, muzyki albo literatury jest bardziej zwarta i zarazem bardziej przejrzysta. Czasowy porządek dzieł sztuki wydaje się bardziej spójny niż łańcuch wydarzeń politycznych; ze względu na powolne przemiany stylów wydaje się też bardziej przejrzysty niż — dla porównania — procesy społeczne. O historii sztuki i historii powszechnej Valéry powiedział kiedyś, iż w tej pierwszej widać wyraźnie, że jedne wytwory rodzą się z innych, podczas gdy w tej drugiej „każde dziecko zdaje się mieć tysiąc ojców i odwrotnie”¹. Skoro tak, to stwierdzenie, iż człowiek sam tworzy swoją historię, winno być szczególnie oczywiste w dziedzinie sztuki.

Z drugiej strony paradygmaty historiografii sztuki — w fazie przednaukowej i potem znowu w fazie pozytywistycznej² — świadczą o tym, że większa spójność w szczegółach okupiona jest zupełnym brakiem spójności, gdy chodzi o całość, gdy rozpatrywać wzajemne powią-

[Hans Robert Jauss — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 1, s. 319.]

Przekład według: H. R. Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*. W zbiorze: *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. Hrsg. R. Koselleck und W. D. Stempel. München 1973, s. 175—209.]

¹ List do André Lebeya z września 1906 r. — P. Valéry, *Oeuvres II*, Paris 1960, s. 1543. — Zob. też S. Kracauer, *General History and the Aesthetic Approach*. W zbiorze: H. R. Jauss, Hrsg., *Die nicht mehr schönen Künste*. „Poetik und Hermeneutik” III. München 1968, s. 123.

² W sprawie zmiany paradygmatu w historii nauki zob. Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt 1967; zob. wydanie polskie: Th. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*. Przełożyła H. Ostromięcka. Warszawa 1968. — H. R. Jauss, *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*. „Linguistische Berichte” 1 (1969), s. 44—56.

zania między gatunkami artystycznymi oraz ich stosunek do ogólnego procesu historyczno-społecznego. Zanim nastąpił zwrot ku historii stylów, historia sztuki miała formę biografii artystów, powiązanych ze sobą tylko układem chronologicznym. Historiografia literatury w czasach odrodzenia zaczęła się też od „historyj”, czyli od opisywania życia pisarzy, które to opisy porządkowano według dat śmierci, a niekiedy jeszcze dzielono według klas autorów³. Wzorem były *Żywoty* Plutarcha, który stworzył też wzorzec „paraleli”. Ta forma integracji, która aż do końca XVIII w. wyznaczała recepcję starożytnych sztuki oraz spór o jej wzorcowy charakter, charakterystyczna jest dla pierwszego stadium „historyj” w rozważaniach o sztuce⁴. Albowiem literacka forma „paraleli” także wówczas, gdy już nie tylko stosuje się do autorów albo dzieł, lecz zostaje przeniesiona na gatunki albo okresy rozkwitu kultury narodowej, zakłada pojęcie doskonałości jako ponadczasowe kryterium. Historyczne zjawisko sztuki rozpada się na wiele naturalnych nurtów, z których każdy ma swój „punkt doskonałości” i przez odniesienie do norm estetycznych może być porównywany z wcześniejszymi historiami lub „poprzednikami”. Ogół historyj w sztuce może się następnie składać na historyczny obraz cyklicznego powtarzania się okresów rozkwitu — obraz taki jest typowy dla historiografii renesansowej oraz dla późniejszej wolterowskiej historii kultury⁵.

Drugie stadium „historyj” w rozważaniach o sztuce przyniosła pozytywistyczna faza historyzmu. Zgodnie z zasadą objaśniania dzieła sztuki przez sumę jego historycznych uwarunkowań, przy każdym dziele należało rozpoczynać badania od nowa, aby poprzez źródła dotrzeć do „początków”, a poprzez biografię autora do determinantów takich jak środowisko i epoka. Pytanie o źródła, które nieuchronnie prowadzi do źródeł tych źródeł, gubi się w „historiach” tak samo jak pytanie o związki między życiem a dziełem. Tym samym stosunek następstwa między poszczególnymi dziełami zawisa w historycznej próżni, co ujawniałoby się w czysto kronikarskim układzie, gdyby nie przesłaniały go mgliste ogólniki „prądów” i „szkół” albo nie tworzyło zewnętrzne powiązanie zapożyczone od historii — przede wszystkim stawanie się narodu. Zasadne wydaje się więc pytanie, czy historia sztuki może w ogóle obejść się bez zapożyczania nadrzędnych ram od historii pragmatycznej.

Między pierwszym i drugim stadium „historyj” mieści się historyzm oświeceniowy, w którym niemałą rolę odgrywa właśnie historia sztuki. Epokowy zwrot polegający na tym, że historia w liczbie pojedynczej

³ P. Brockmeier, *Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Laharpe*. Berlin 1963.

⁴ Zob. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt 1971, s. 35 n.

⁵ Por. H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexionen in der Querelle des Anciens et des Modernes*. München 1964, s. 23—33.

razem z nowo powstałą *philosophie de l'histoire* bierze górę nad wielością historyj⁶, zaczyna się w początku XVIII w. pod wpływem rozważań o sztuce. Rozgorzały znowu u szczytów francuskiego klasycyzmu spór o wzorcowy charakter sztuki starożytnej doprowadził w końcu oba stronnictwa — *anciens* i *modernes* — do wspólnego poglądu, iż sztuki starożytnej i nowożytnej nie można mierzyć tą samą miarą doskonałości (*beau absolu*) ponieważ każda epoka ma swoje własne obyczaje, a więc i własny smak, a tym samym własne pojęcie piękna (*beau relatif*). Oświeceniowy historyzm poprzedziło odkrycie historyczności piękna i wpływające stąd historyczne rozumienie sztuki⁷. Proces ten prowadził w XVIII w. do stopniowego uczasowienia historii sztuki z jednej strony, a do historii uprawianej w aspekcie filozoficznym z drugiej strony, historii, która od czasów Fénelona i jego *Projet d'un traité sur l'histoire* (1714) świadomie zmierzała do stworzenia jednolitej wizji oraz posługiwała się klasycznymi normami eposu, aby wykazać swoją wyższość nad historią władców i państw — stanowiącą jedynie nagromadzenie faktów⁸.

Geschichte der Kunst des Altertums Winckelmanna (1764) to pierwsze pomnikowe dzieło nowej historiografii sztuki, zakładającej jedną, obejmującą wszystko historię; historiografia ta stała się możliwa z chwilą, gdy starożytność potraktowano jako zjawisko historyczne i zrezygnowano z rozważań porównawczych stosujących „paralele”. Odchodząc od tradycyjnej historii artystów, Winckelmann stawia nowej historii sztuki zadanie wykładania narodzin, wzrostu, przemian i upadku sztuki, obok różnych stylów właściwych dla pewnych narodów, epok i artystów⁹. Historia sztuki, jaką zapoczątkował Winckelmann, nie musi zapożyczać nadrzędnych ram od historii pragmatycznej, posiada bowiem własną, bardziej zwartą konsystencję:

Początkiem sztuki (...) jak wszystkich innych wynalazków, jest potrzeba; potem szukano piękna, wreszcie przyszła pora na zbyteczność: takie są trzy główne etapy sztuki¹⁰.

Następstwo dzieł w sztuce starożytności różni się od biegu wydarzeń w historii o tyle, że stanowi proces kompletny, zakończony, a zatem ma charakter normatywny: w dziedzinie sztuki historia może się w sposób naturalny dopełnić. Friedrich Schlegel, który przenosi tę zasadę na poezję, szuka i znajduje w poezji greckiej pełną historię naturalną sztuki

⁶ Por. R. Koselleck, *Historia magistra vitae*. W zbiorze: *Natur und Geschichte — Karl Löwith zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 1968, s. 196—219.

⁷ Teza Jaussa, *Ästhetische Normen...*

⁸ Por. w tej sprawie H. R. Jauss, *Nachahmung und Illusion*. „Poetik und Hermeneutik” I, München 1964, s. 191.

⁹ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Hrsg. W. Senff. Weimar 1964, s. 7.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21.

i smaku — także niedoskonałość wcześniejszych etapów i zwyrodnienie późniejszych mogą zyskać w tym procesie przykładowe znaczenie¹¹. Rozpatrywana w tym kontekście Herderowska krytyka Winckelmannna zmierzalaby do tego, by uczasowienie historii sztuki rozciągnąć na cały szereg epok¹², a ujętej jako pojedyncze zjawisko, ale zarazem znowu potraktowanej jako norma sztuce greckiej przeciwstawić historyczną uniwersalność piękna¹³. Poezja jako narzędzie albo jako artystyczny produkt i wykwit kultury i humanizmu pozwala przez swoje dzieje poznać coś, co mógł stopniowo przynieść tylko wielki historyczny pochód epok i narodów¹⁴. W tym punkcie stosunek historii sztuki i historii powszechnej nasuwa nam kolejne pytanie: czy historia sztuki, traktowana zazwyczaj jako zależna i „uboga krewna” historii powszechnej, nie mogła być kiedyś także stroną dającą i czy w przyszłości nie może się stać znowu paradygmatem wiedzy historycznej.

II

Upadek tradycyjnej, uformowanej w XIX w., a dziś jako paradygmat naukowy wyczerpanej już formy historii literatury z trudem pozwala się domyślać, jaką rolę odgrywały dzieje sztuki w swych początkach, w okresie kształtowania się poznania historycznego w myśli oświecenia, w filozofii dziejów niemieckiego idealizmu i początkach historyzmu. Z chwilą odwrótu od tradycyjnych historii, kronik, dziejów władców, państw i wojen, dzieje sztuki wydawały się paradygmatem owej nowej historii, która przypisywała sobie głównie zainteresowania filozoficzne.

Wszystkie ludy wydały bohaterów i polityków; wszystkie ludy przechodziły rewolucje; wszystkie historie są sobie niemal równe w oczach kogoś, kto chce zawrzeć w pamięci jedynie fakty. Ale ktoś, kto myśli i — co jeszcze rzadsze — kto ma smak, liczy w dziejach świata jedynie cztery wieki¹⁵.

Historie pragmatyczne odznaczają się monotonną jednostajnością; dopiero w doskonałości sztuki duch ludzki osiąga właściwą sobie wielkość i tworzy dzieła, które zaprzatają nie tylko pamięć, ale także myśl

¹¹ F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*. Hrsg. P. Hanke. Godesberg 1947, s. 153.

¹² J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, zbiór 7 i 8. Hrsg. Suphan. Berlin 1883, t. 18, s. 57.

¹³ Por. H. - D. Weber, *Fr. Schlegels „Transzendentalpoesie“ und das Verhältnis von Kritik und Dichtung im 18. Jahrhundert*. Diss. Konstanz 1969, s. 111—121.

¹⁴ Taka jest przewodnia myśl historii poezji nowożytnej, zaprezentowana w listach 81—107, gdzie Herder jednocześnie z Schillerem i F. Schleglem (1796/97) podejmuje zagadnienie sporu starożytników z nowożytnikami; zob. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, s. 72—74.

¹⁵ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV, Introduction*.

i smak. W ten sposób Wolter tłumaczy nowatorskie przedsięwzięcie swego *Siècle de Louis XIV* (1715). Po Wolterowskim zwrocie ku „filozofii dziejów” podstawy historii sztuki i literatury sformułowali Winckelmann i Herder. Mieli podobne aspiracje i nie mniej wyraźnie krytykowali historię polityczną i historię wojen.

Zanim powstały jego główne rozprawy, Winckelmann napisał *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuen allgemeinen Geschichte* (1754), gdzie odróżnia to, co w historii jest „naprawdę użyteczne”, od tego, co „gładkie i piękne”. Odcina się od „naszych pragmatycznych pisarzy” oraz od „większości historii powszechnych, które wydają się tylko historiami osób”, domaga się „wielkich przykładów” i „rozstrzygających wywodów”, ustanawia kanon:

Spośród uczonych i artystów historia powszechna uwiecznia tylko wynalazców, nie kopistów, tylko oryginały, nie zbieraczy, Galileusza, Huygensa i Newtona, a nie Vivianiego i Hôpitala

i przestrzega przy tym zasady, iż „wszystko, co podrzędne, należy do historii szczegółowej”¹⁶. Zamyśl przyświecający dziełu Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) wykracza nie tylko poza dotychczasową historię artystów, ale także poza kronikarską formę przedstawiania w dotychczasowej historiografii. Historia sztuki nie ma być tylko „opowieścią o następstwie epok i przemianach w nich zachodzących”, ma być zarazem historią i instytucją dydaktyczną; ma uzmysławiać w całej pełni „istotę sztuki” i pojęcie piękna w ich historycznym rozwoju¹⁷.

Podobnie Herder jasno widział wyższość historii poezji nad historią epok i narodów. Świadczy o tym panoramiczne przedstawienie nowszej poezji w *Briefe zur Beförderung der Humanität* z r. 1796, gdzie Herder nawiązuje do historiozoficznej problematyki sporu starożytników z nowożytnikami:

W tej galerii rozmaitych sposobów myślenia, dążeń i pragnień poznajemy epoki i narody na pewno dogłębniej, niż śledząc mylącą, beznadziejnie powikłaną drogę ich historii politycznej i wojennej. Tu rzadko zdołamy się dowiedzieć o jakimś narodzie czegoś więcej poza tym, jak sprawowano rządy i zadawano śmierć, tam dowiadujemy się, jak myślał, czego pragnął i chciał, jak się cieszył i jak podążał za swymi nauczycielami bądź skłonnościami¹⁸.

Historia sztuki staje się medium, dzięki któremu w wielkim pochodzie epok i narodów można przedstawić następstwo indywidualnych

¹⁶ Fragment pochodzący z 1754 r. cytowany według J. Winckelmanns *sämtliche Werke*. Hrsg. J. Eiselein. Donaueschingen, t. 12, s. III—XV. — Zob. też Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*. Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprache, Literatur und Kunst, 1 (1968), któremu zawdzięczam tę wskazówkę.

¹⁷ Winckelmann, *op. cit.*, s. 7.

¹⁸ Herder, *Briefe...*, t. 18, s. 137.

przejawów ludzkiego ducha. Tym samym uznawany jeszcze przez Winckelmanna ideał kultury greckiej zostaje umieszczony w historycznej perspektywie, normatywny charakter doskonałości przechodzi w historyczną wielość indywidualnych zjawisk piękna, a rozważanie poezji w aspekcie dziejów powszechnych sprowadza się do takiego pojęcia dziejów, które samo w sobie nie wymaga już immanentnej teleologii¹⁹, choć zarazem estetykom umożliwia znowu całościowe ujęcie. Widoczne także u Herdera aspekty naturalnej historii sztuki: metaforyka wzrostu i wieku, cykliczne dopełnianie się każdej kultury i klasycyzm jako za każdym razem najwyższe osiągnięcie w swoim rodzaju ukazują całość historii sztuki jeszcze w tradycyjnej perspektywie, uwarunkowanej przez wyniki sporu. Ujęcie Herdera, sięgające w przyszłość i wykraczające poza naturalną teleologię i zarazem poza teorię postępu w sztuce, wiąże się z jego nawrotem do tradycji hermeneutyki biblijnej. Tu Herder — jak pokazał H. D. Weber — rozwija teorię piękna, która znowu przeciwstawia historyczną uniwersalność piękna relatywizmowi wytworów poszczególnych narodów i epok: piękno, które nie jest już dane z góry, jako coś, co można metafizycznie określić i substancjalnie naśladować, skupia się w hermeneutycznym procesie krytyki jako ponadhistoryczna kwintesencja historycznych zjawisk i staje się formą naoczności znawcy i krytyka²⁰. Wtedy dopiero sama historia „w sensie odmiennym od litery faktów poddaje się rozważaniom estetycznym jako duchowa ciągłość”²¹.

Czy historyk spod znaku w pełni wykształconego historyzmu zawdzięcza coś estetykowi Herderowi i czy hermeneutyczna historyka XIX w. rzeczywiście w poetyckiej heurystyce²² historii sztuki znajdowała pewien ukryty paradygmat — tą kwestią zajmiemy się później. Rozwój historii literatury i historii sztuki w XIX w. charakteryzuje się stopniowym podważaniem wszelkich roszczeń do wiedzy historycznej. W epoce historyzmu, kiedy historyczne ujęcie sztuki antycznej i nowożytnej stało się nowym paradygmatem dziejowego doświadczenia, historiografia sztuki z wolna przestawała pełnić funkcję paradygmatu refleksji estetycznej, historiozoficznej albo hermeneutycznej. Tymczasem w sferze idei z historią polityczną poczęła konkurować nowa historia

¹⁹ O tym, że w swojej prezentacji poezji nowożytnej z 1796 r. Herder jest jeszcze przywiązany do teleologicznej koncepcji dziejów, świadczy zadane na początku pytanie: „Jaka jest zasada tej przemiany? Czy prowadzi ona ku lepszemu, czy ku gorszemu?” (*op. cit.*, s. 6) oraz końcowa, wyciągnięta z porównania epok konkluzja: „*Tendimus in Arcadiam, tendimus!* Nasza droga wiedzie do krainy prostoty, prawdy i obyczajów” (s. 140). O estetyku (t. 32, s. 63) albo „poetyckim filologu” (t. 32, s. 83), którym trzeba być, aby się zapuścić na ocean historycznych rozważań, pisze Weber, *op. cit.*, s. 110.

²⁰ *Ibidem*, s. 123.

²¹ *Ibidem*, s. 119.

²² Herder, *Briefe...*, t. 1, s. 441—444.

literatur narodowych — zadaniem jej miało być przedstawienie w kontekście ogółu zjawisk literackich, w jaki sposób na drodze od *quasi*-mitycznych początków do powstania narodowej klasyki spełnia się idea narodowej indywidualności.

Pozytywizm, dążąc do naukowości, wprawdzie stopniowo odrzucił to ideologiczne założenie, nie zdołał jednak wskazać żadnego swoistego zainteresowania poznawczego, które by uzasadniało badania historyczno-literackie. Do pozytywistycznej historii literatury, która naśladowe już tylko zewnętrzne powiązanie wydarzeń historii pragmatycznej, można odnieść znowu to, co mówił Herder o dawnej annalistycznej historii literatury: że „posuwa się przez narody i epoki miarowo jak zwierzę żerujące na śmietniku”²³. Nowoczesna teoria literaturoznawstwa, w której od czasów pierwszej wojny światowej dominują metody stylistyczne, formalistyczne i strukturalistyczne, odwracając się od pozytywizmu, zerwała zarazem z historią literatury. Od tej pory historię literatury milczy, gdy mowa o problemach historiozofii i historycznej hermeneutyki. Jednakże historia literatury może znowu obudzić zainteresowanie historyków — jakim cieszyła się w okresie oświecenia i niemieckiego idealizmu — pod warunkiem, że zjawisko i funkcja literatury w historii zostaną uwolnione od sztywnych konwencji i fałszywej przyczynowości historii literatury, a historyczność dzieł literackich zdoła się obronić zarówno wobec pozytywistycznego pojęcia nauki, jak i tradycjonalistycznego pojęcia sztuki.

III

Naukowo usankcjonowana forma historii literatury to najgorsze z możliwych mediów unaocznienia historyczności literatury. Forma ta przesłania paradoksy wszelkiej historii sztuki, o jakich mówił Droysen, objaśniając różnicę między minioną rzeczywistością faktów historycznych a ich rozumieniem uzyskanym *ex post* na podstawie obrazów w pinakotece:

Historia sztuki narzuca im powiązania, choć one same z siebie nie mają tych powiązań i nie ze względu na nie zostały namalowane; a jednak z tych powiązań wyłania się przecież jakaś kolejność, jakaś ciągłość, która wpływała na malarzy, jakkolwiek oni sami sobie tego nie uświadamiali²⁴.

„Obiektywnymi faktami” historii literatury są daty powstawania dzieł, autorzy, kierunki i epoki. Także tam, gdzie chronologia nie ulega wątpliwości, związek między owymi faktami, tak jak go widzi *ex post* historyk literatury, różni się od tego, „co kiedyś w swoim czasie pozo-

²³ *Ibidem*, t. 2, s. 112.

²⁴ J. G. Droysen, *Historik: Vorlesung über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. Hrsg. R. Hübner. München 1967, s. 35.

stawiało w zupełnie innych związkach niż te, które interesują nas z historycznego punktu widzenia”²⁵. Ustalony *ex post*, „rzeczywisty” związek „faktów” literackich nie zbiega się ani z tą ciągłością, w której powstało dzieło przeszłości, ani z tą, w której dzisiejszy czytelnik lub historyk przypisuje im sens i znaczenie. To, co w dziele literackim jest wydarzeniem, nie daje się bezpośrednio uchwycić w faktach rejestrowanych przez historię literatury. Nie rozstrzygnięty u Droysena problem — w jaki sposób z następowania po sobie dzieł wynikać ma owa ciągłość, w której dzieło kiedyś było tworzone i odbierane — można rozwiązać dopiero wtedy, gdy analogię między „faktami literackimi” a „faktami historycznymi” uznamy za zjawisko wtórne²⁶. Ta pozytywistycznego pochodzenia analogia degradowuje zdarzenie, jakim jest dzieło sztuki, i zarazem związek zdarzeń, jakim jest literatura. Jako fakt literacki albo punkt przecięcia dających się określić czynników dzieło literackie przestaje być konkretnym zjawiskiem historycznym. Jako takie zjawisko bowiem dzieło znajduje oparcie w horyzoncie swojej formy i znaczenia — stworzonych przez autora, zaktualizowanych i wymagających wciąż na nowo aktualizowania przez publiczność. Gdy historia literatury przejęła paradygmat pozytywistycznej historii i sprowadziła kontekst doświadczenia literatury do przyczynowego związku między dziełami lub autorami, historyczne zapośredniczenie między autorem, dziełem a publicznością znikło pod hipostazowanym następstwem monografii, następstwem, które z historii zachowuje już tylko nazwę²⁷.

W zjawiskach dziejów literatury nie można przecież wykryć żadnego obiektywnego związku między dziełami, jeśli nie jest on zapośredniczony przez podmioty literatury — producentów i odbiorców²⁸. To intersubiektywne zapośredniczenie odróżnia dziejowość literatury od obiektywnej faktyczności historii pragmatycznej. Różnica ta jednak zmniejsza się, jeśli przyjąć Droysenowską krytykę dogmatu „obiektywnych faktów” oraz uznać, że rozproszone przypadki „można pojąć i scalić dopiero ujmując jako powiązany proces, jako kompleks przyczyny i skutku, zamiaru i wykonania, krótko jako Jeden Fakt”, oraz że te same przypadki z „perspektywy nowych faktów” albo z perspektywy późniejszego badacza można ująć znowu inaczej²⁹. Droysen przywraca zatem historycznemu faktowi charakter zdarzenia — horyzont znaczeniowy tego zdarzenia, tak samo jak zdarzenia dzieła sztuki, jest otwarty. Albowiem do ujmowania dzieł albo faktów w świetle znaczenia, jakiego

²⁵ *Ibidem*, s. 34.

²⁶ Sam Droysen wyznawał jeszcze pogląd, że w dziejach literatury albo sztuki „poszukiwane fakty obiektywne są nam bezpośrednio dostępne” (*ibidem*, s. 96).

²⁷ Por. krytykę historii literatury, jaką przeprowadza R. Barthes w *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt 1969, s. 12.

²⁸ Por. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, s. 171—173.

²⁹ Droysen, *op. cit.*, s. 133, 167.

nabierają przez swoje oddziaływanie, upoważniona jest przede wszystkim interpretacja estetyczna, nie zaś dopiero rozważania historyczne³⁰. Konstytutywna dla stosunku między historią a historią sztuki analogia polega więc na tym, że z jednej strony dzieło sztuki, a z drugiej strony fakt historyczny mają charakter zdarzenia, tu i tam skutecznie zniwelowany przez pozytywistyczne pojęcie wiedzy obiektywnej.

Problem powiązań i strukturalnych interferencji między historią a historią sztuki należy przeto ponownie przedyskutować. Z jednej strony bowiem z Droysenowskiej krytyki obiektywizmu szkoły historycznej należy wywieść, jakie to — przez samego Droysena nie rozpoznane — formy narracji fikcjonalnej i estetyczne kategorie historii stylów umożliwiły tę klasyczną formę dziejopisarstwa. Z drugiej zaś strony należy spytać, czy Droysenowskie pojęcie zdarzenia, które obejmuje zarówno oddziaływanie rzeczy, jak późniejszą perspektywę badacza, samo z kolei nie zakłada paradygmatu dzieła sztuki przeszłości i jego nigdy do końca nie zamkniętej interpretacji.

IV

Historyka nie jest encyklopedią nauk historycznych, nie jest filozofią (albo teologią) dziejów, nie jest fizyką świata historycznego, a już na pewno nie jest poetyką dziejopisarstwa. Historyka ma być narzędziem historycznego myślenia i badania³¹.

Historyka Droysena jest przede wszystkim ujęciem hermeneutycznym. Stąd niełatwo jej zapobiec oczekiwaniom, że będzie jedynie poetyką dziejopisarstwa w stylu *Grundzüge der Historik* Gervinusa (1837). Pogląd, iż implikuje także pewną filozofię (ciągłość postępującej pracy historycznej) i teologię dziejów (ostateczny cel teodycei), mniej narusza jej roszczenia do samodzielności niż przypuszczenie, iż historia jest sztuką, a przeto nie może zyskać rangi nauki. Albowiem sama w sobie metoda krytyki źródeł, jako „fizyka świata dziejów”, tej rangi historii zapewnić nie jest w stanie. Mimo triumfów tej metody, „jako największego historyka naszych czasów — zauważa drwiąco Droysen — czczono tego, który w swych dziełach zbliżył się najbardziej do powieści Waltera Scotta” (s. 322). W polemice z Rankem i historycystycznym ideałem obiektywności Droysen chce przede wszystkim zdemaskować złudzenia, jakie rodzi pozornie obiektywne opowiadanie o przekazanych tradycją faktach.

Po pierwsze mamy złudzenie kompletności procesu. Jakkolwiek każdy historyk wie, że nasza wiedza historyczna nigdy nie jest pełna, do-

³⁰ *Ibidem*, s. 91.

³¹ *Ibidem*, § 16 (dalej odesłania do stron lub paragrafów bezpośrednio w tekście).

minująca forma opowiadania „stwarza i chce stwarzać złudzenie, jakobyśmy mieli przed sobą pełny przebieg dziejów, zamknięty łańcuch wydarzeń, motywów i celów” (s. 144). Narracja historyczna wykorzystuje zasadę fikcji, że nawet rozproszone elementy jakiejś historii stopniowo łączą się czytelnikowi w jedno i na koniec składają się na całościowy obraz; aby uniknąć tego efektu estetycznego i zakłócić wizję zwiernających się luk, trzeba szczególnych zabiegów, paradoksalnie spotykanych częściej we współczesnej prozie artystycznej niż w historiografii.

Po drugie, mamy złudzenie absolutnego początku i ostatecznego końca. Tu Droysen z rzadką jak na te czasy przenikliwością zdemaskował i odrzucił „falszywą doktrynę tzw. organicznego rozwoju w dziejach” (s. 152): „Nie jest na pewno rzeczą badań historycznych docieranie do punktu, który by w pełnym i wyraźnym sensie miał być początkiem, czymś bezpośrednio pierwszym” (s. 150). I jeśli w dziejach nie jest tak, by „w wydarzeniach wcześniejszych zawierały się wszystkie warunki tego, co dzieje się później” (s. 151), niemniej jednak wydarzenia dziejowe nie wiążą się ze sobą tak definitywnie, jak to przedstawił Ranke w swojej historii reformacji, gdyż „to, co się stało, zawiera w sobie wszystkie elementy nowych niepokojów” (s. 298). Właśnie wtedy, gdy narracja historyczna postępuje genetycznie i chce coś wyjaśnić, odwołując się do początku, przyjmuje znowu pewną zasadę fikcji, mianowicie Arystotelesowską definicję fabuły poetyckiej, która musi mieć początek, środek i zakończenie, i to początek, którego bezwarunkowo nic nie poprzedza, oraz zakończenie, po którym nic już więcej nie ma.

Po trzecie, mamy złudzenie obiektywnego obrazu przeszłości. Według Rankego wystarczy, by dziejopisarz abstrahował od własnych interesów oraz zapomniał o współczesnej sobie epoce (s. 306), a dotrze do niezniszczalnej przeszłości — ale gwarancja prawdziwości w ten sposób powołanych do życia „obrazów z przeszłości albo odzwierciedleń tego, co dawno przeminęło”, może równie słabo ręczyć jak „poeci i powieściopisarze” (s. 27). Nawet jeśli można ustalić przeszłość „w całej pełni jej niegdysiejszej teraźniejszości” (s. 27), to przecież w minionych rzeczach nie zawiera się wszak owa „miara znaczenia i charakterystyczności” (s. 283), którą można uzyskać dopiero z perspektywy, ukazującej wielość i różnorodność tych rzeczy jako względną całość. „Obiektywne jest tylko to, co bezmyślne”³² — gdyż: „Tylko z pozoru przemawiają tu same »fakty«, jedyne, co »obiektywne«. Fakty byłyby nieme, gdyby nie narrator, który każe im przemówić” (§ 91).

Epickie fikcje kompletności, początku i końca oraz przeszłości, która się sama przedstawia, są skutkiem zdemaskowanego przez Droysena złudzenia romantycznego historyzmu — iż historyk ma tylko opowiedzieć czyste, wydobyte ze źródeł fakty — „i tak powstałe złudzenie prze-

³² Warianty reprodukcji manuskryptu z 1858 r.

kazywanych faktów uchodziło następnie za historię” (§ 360). Rozkwitła w XIX w. historiografia, która usiłowała negować artystyczny charakter dziejopisarstwa, aby uzyskać rangę nauki, dopuściła do fikcjonalizacji swego przedmiotu, wyznawała bowiem zasadę, że historyk musi stłumić własne Ja, by historia mogła opowiadać się sama. Zawarta w tym programie poetyka nie różni się niczym od poetyki powieści historycznej, aspirującej do literackich wyżyn. Dla scharakteryzowania tej nowej poetyki nie wystarczy jednak wspomnieć o materialnej rekonstrukcji i poetycko-anegdotalnym ożywianiu przeszłości — którymi to środkami powieści Waltera Scotta znacznie lepiej zaspokajają historyczne zainteresowania niż dawne dziejopisarstwo. Fakt, że powieść scottowska mogła zmusić naukową historiografię do zindywidualizowanego przedstawiania przeszłości, do czego historia przedtem nie była zdolna, wiąże się także z pewną zasadą formalną.

To, co w powieściach Scotta robiło takie wrażenie na Thierrym, Barantesie i innych historykach lat dwudziestych, to nie tylko siła sugestii historycznego szczegółu i kolorytu, wynikające stąd indywidualne oblicze minionych epok oraz perspektywa, która pozwalała śledzić nie tylko poczynania państw, ale także historyczne wydarzenia rozgrywające się w różnych grupach ludzi. Wrażenie robiła przede wszystkim nowa forma „dramatu” — tytuł do sławy Scotta, przy czym współcześni myśleli nie tyle o dramatycznym zawężeniu zdarzeń, ile o niezwyklej wówczas dramatycznej formie narracji: ponieważ narrator historycznej powieści pozostawał niewidoczny, na scenie mogła wystąpić sama historia, dając czytelnikowi złudzenie, iż on sam przypatruje się dramatowi działających postaci. W rezultacie czytelnik mógł też sam dokonać oceny i wyciągnąć moralne przesłanie, w czym do tej pory ubiegali go historycy rezonerzy typu Hume’a albo Robertsona³³. Te analogie między poetyką historycznej powieści a ideałem obiektywności współczesnej historiografii mówią same za siebie³⁴. Analogie te widoczne są w podwójnej roli *explicite* ukrytego, a przeciwieństwie w każdej chwili *implicite* pośredniczącego albo oceniającego narratora, która to rola wynikała z iluzji bezpośredniego przedstawiania przeszłości. Jeżeli powieściopisarz Scott może je-

³³ A. Thierry, *Sur les trois grandes méthodes historiques en usage depuis le seizième siècle* (1820). — De Barantes, *Préface de l’Histoire des Ducs de Bourgogne* (1824), oraz anonimowy artykuł *De la nouvelle école historique* (1828), cyt. według K. Massmann, *Die Rezeption des historischen Romans von Sir Walter Scott in Frankreich von 1816 bis 1832*. Heidelberg 1972, zwłaszcza s. 89.

³⁴ Widoczny tu „paralelizm celów”, który „usprawiedliwia pogląd, iż powieść historyczna w stylu scottowskim mogła lepiej realizować program scottowskiej szkoly historyków niż sami ci historycy”, ukazuje także E. Wolff, *Zwei Versionen des historischen Romans; Scotts „Waverley” und Thackerays „Henry Esmond”*. W zbiorze: *Lebende Antike. Symposium für R. Sühnel*. Hrsg. H. Meiler, H. - J. Zimmermann. Berlin 1967, s. 348—369 (zwłaszcza s. 357).

szcze swoją funkcję narratora scedować na którąś z powieściowych postaci bądź ukryć przez układ perspektywy, to dziejopis Ranke demaskuje się nieustannie przez czasowo późniejszy punkt widzenia i estetyczne kategorie porządku, w jakich współcześni nie mogli jeszcze ujmować historycznych wypadków. Ranke ostentacyjnie przecina nić między epoką „taką, jaka była”, a tym, „co z niej wynikło” — i zabieg ten mści się przede wszystkim tam, gdzie ocena, wybór, motywacja albo powiązanie zdarzeń same w sobie zakładają późniejszy punkt widzenia dziejopisa, a jednocześnie trzeba stworzyć pozory, iż wizja możliwa dopiero z perspektywy skutków i z czasowego dystansu zawarta jest już w przeszłości jako jej immanentny porządek. Przykłady takiej niespójności zamaskowane są w historiografii Rankego przez iluzję zamkniętego procesu, i to w taki sposób, który odsyła już nie do układu akcji w powieściach scottowskich, ale do przebiegu wydarzeń w historii sztuki kierującej się historią stylów.

V

Tezę, iż historiografię Rankego determinują kategorie estetyczne, które można ująć za pomocą ukrytego paradygmatu historii stylów, objaśnimy poniżej, analizując okres wojen z Anglią w *Französische Geschichte* Rankego (rozdz. I, 3; 1852/61)³⁵. Historia stylów w formie, jaką nadał jej Winckelmann, charakteryzuje się następującymi elementami: nowe zjawiska, których pojawienie się jest punktem zwrotnym (zmiana stylu)³⁶, przejrzysta diachronia ustopniowanych procesów (np. cztery etapy sztuki greckiej: styl starszy, wysoki, piękny i styl naśladowców) oraz zamknięte okresy (każdy styl ma swój absolutny początek i definitywny, przypieczętowany przez wystąpienia nowych zjawisk koniec).

W ujęciu Rankego okres wojen z Anglią zaczyna się od radykalnego zwrotu ku nowemu, widocznego w wielu płaszczyznach. Po Ludwiku IX, który był „wzorem wszystkich królów pobożnych”, przychodzi należący do tej samej dynastii Kapetyngów „charakter innego rodzaju”, Filip Piękny, reprezentant swoiście nowożytnej polityki siły (s. 78). On „dopiero” odważył się „przekroczyć z bezwzględną ambicją” pilnie przestrzegane przez swych poprzedników granice władzy cesarstwa niemieckiego, co Ranke tak komentuje: „wiedział albo czuł, że postępuje zgodnie

³⁵ L. Ranke, *Französische Geschichte*, Hrsg. O. Vossler. Stuttgart 1954, s. 78—95 (dalej odesłania do stron bezpośrednio w tekście).

³⁶ Według K. Badta (*Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln 1971, s. 102) nowy styl nie zawsze ukazuje się na początku w formie „próbnych i niedoskonałych tworów, często — niczym Atena z głowy Zeusa — ukazuje się nam od razu w całej okazałości, może nieco niezdarny, ale w swojej pełnej i charakterystycznej postaci”.

z naturą rzeczy” (s. 78—79). Zdanie to jest wzorcowym przykładem wypowiedzi narracyjnej (dalej skrótowo w.n.) możliwej dopiero retrospektywnie, jaką narrator Ranke wyraźnie („(...) albo czuł”) podsuwa osobie króla. Przełom uwidoczniiony jest dalej w sporze z papieżem Bonifacym VIII, w zerwaniu z polityką krucjat i zniszczeniu zakonu templariuszy. W tym ostatnim przypadku Ranke nie chce w ogóle dociekać prawdy zarzutów wobec templariuszy, z uzasadnieniem, że „wystarczy, jeśli dostrzeżemy przemianę idei” (s. 79). Granica między starym i nowym może być zatem nakreślona w całym swoim epokowym znaczeniu:

Czasy ożywione ideami powszechnego chrześcijaństwa skończyły się (w.n.); majątki, których dochód przeznaczony był na odzyskanie Jerozolimy, zostały przejęte i użyte na korzyść królestwa (...) W całym jego (Filipa) życiu czuć już ostry powiew dziejów nowożytnych (w.n., s. 80).

W rzeczywistości tak ogólnych procesów historycznych, jakie rozpatruje tu Ranke, nie dzieli ostra granica między starym („skończyły się”) a nowym („czuć już powiew”) — procesy te nakładają się wzajemnie na siebie, przesuwiają się, krzyżują, tu zaczynają się przedwcześnie, tam zbyt późno. Ranke ze swoim narracyjnie i perspektywicznie bardzo sugestywnym ujęciem wznosi się ponad heterogeniczność jednoczesnych wydarzeń i momentowi nowości przypisuje funkcję, którą można nazwać funkcją estetyczną, ponieważ przemiana idei tak samo jak powstanie nowego stylu wyłania się tu niczym zdarzenie z jakiegoś absolutnego początku i naraz zmienia widzenie świata.

Ranke zdradza się szczególną stylizacją politycznych wydarzeń inaugurujących epokę:

Zaledwie jednak osiągnięto ów punkt bezwzględnej, wyizolowanej, polityki nakierowanej wyłącznie na francuską państwowość, nastąpiło wydarzenie, skutkiem którego kraj popadł w ogólny zamęt i zająć się musiał własnymi problemami (w.n., s. 80—81).

Koniunkcja czasowa, którą trudno jest związać z konkretną datą: „zaledwie jednak (...) nastąpiło”, ujawnia ukrytą teleologię, widoczną dalej w powiązaniu i ustopniowaniu wydarzeń aż do sformułowania rezultatu końcowego:

Świat zdumiał się, gdy nie tylko ujrzano francuskie chorągwie w Normandii, ale także Anglików ustępujących z Akwitanii, która od stu lat była w ich posiadaniu. Zatrzymali jedynie Calais. Dla zwyciężonych było to zapewne równie fortunne jak dla zwycięzców, albowiem narody musiały się rozdzielić, jeśli każdy miał się rozwijać zgodnie ze swymi własnymi wewnętrznymi instynktami (w.n., s. 95).

Dzieje nowej epoki więc podobnie jak rozwój nowego stylu mają swoje *telos*, które nadaje sens pojedynczym lub przypadkowym wydarzeniom i sprawia, że ich wzajemny związek staje się przejrzysty. Przej-

rzysty jak sekwencja dzieł reprezentujących jakiś styl, gdzie każda przemiana wpływa na rozwój stylu i gdzie widać tylko takie przemiany, które uwzględnia opis tego stylu.

W stylu narracji Rankego włączenie elementów heterogenicznych w ogólny bieg rzeczy dokonuje się często za pośrednictwem czasowej gradacji i harmonii. Autor wprowadza stopniowo wątki heterogeniczne („od stuleci”, „od dawna”, „wreszcie”, s. 79), aby następnie przy pomocy zwrotu „teraz oto” zapowiadającego jakiś moment znaczący włączyć je do głównej akcji („I oto teraz to wielkie stronnictwo zaangażowało się w spór o sukcesję”, s. 83). Albo też wydobywa na światło dzienne dotychczas ukryty, heterogeniczny ciąg wydarzeń, za pomocą zwrotu „w całej pełni”, który podkreśla jego znaczenie, aby następnie wciągnąć go w ogólny przebieg wydarzeń. Tak np. nowa potęga miast jest najpierw „po cichu przygotowywana”, potem „wsparta przez wszystkie działające podskórnie czynniki”, i wreszcie ujawnia się „w całej pełni” w okresie wojny z Anglią (s. 82). Czasowe koniunkcje przy użyciu zwrotu „w całej pełni”, typowego „teraz oto” (które nierzadko wywołuje efekt „właśnie teraz”) albo związek „już... ale” (s. 86) pozwalają unikać chronologicznych dat — których sprecyzowanie często byłoby trudne albo też zakłócałoby harmonię procesu — oraz przetwarza przypadkowy zbiór faktów w czystą diachronię wyróżnionych znaczących momentów.

Tak wyidealizowane następstwo czasowe opisuje — podobnie jak procesy rejestrowane przez historię stylu — stały ruch w górę i w dół, tyle że w tym przypadku krzywa wydarzeń przebiega w odwrotnym kierunku, ponieważ Ranke zachowuje stale perspektywę upadającej i znowu wznoszącej się władzy monarszej. Telosowi historii stylu odpowiada moment, w którym wszystkie heterogeniczne dążenia zostają całkowicie zhomogenizowane: „Tymczasem jednak znowu rozgorzała wojna z Anglią, i nadszedł moment, kiedy wszystkie te kwestie pierwotnie nie mające ze sobą wiele wspólnego, zlały się ze sobą” (s. 88). Jest to moment idealny o tyle, że najwyraźniej nie utożsamia się z żadnym wydarzeniem tego okresu (Azincourt, traktat w Troyes, wjazd Henryka V do Paryża), lecz raczej symbolizuje najgłębszy upadek francuskiej korony. Ruch wznoszący zasygnalizowany jest uwagą o wyższej konieczności: „samym mieczem (...) nie zdołałby się (delfin) uratować; musiał wprawdzie zerwać (...) z frakcją Armagnaków (...), jeśli naprawdę chciał zostać królem Francji” (s. 89). I znowu „wielki moment ocalenia”, przy którym narrator Ranke z przyjemnością się zatrzymuje (s. 90), nie pokrywa się z żadnym konkretnym wydarzeniem. Opis wznoszącego się ruchu ujednoliciła wydarzenia i przemiany korzystne dla wzmocnienia monarchii, a przegrywającej stronie przeciwnej pozostawia już tylko momenty upadku. Toteż idea ukryta w wydarzeniach przez narratora wskazana jako moment przejścia od jednego wydarzenia do drugiego, może spełnić się we wspomnianym już historycznym osiągnięciu epoki — idea

nowego, monarchicznego ładu, która jednocześnie powołuje do życia nowe pojęcie „rozwijającego się zgodnie z własnymi instynktami” narodu (s. 95). Jednakże historiograf, który na pozór tak obiektywnie opisuje epokę w jej indywidualnym kształcie historycznym, winien jest czytelnikowi uzasadnienia swej koncepcji i perspektywy narracyjnej, która wyraża się stanowiskiem po stronie „krzepnącego silnego ładu monarchii” (s. 94) i przeciwko zdławionym ideom ruchu miejsko-plebejskiego i stanowego.

VI

Zasada przedstawiania w historiografii Rankego odsyła do ukrytego paradygmatu historii stylu; Droysenowska krytyka przedstawiania narracyjnego i wynikającego stąd artyzmu „obiektywnej historiografii” zakłada z kolei pewną hermeneutykę zawartą już z góry w historycznym rozumieniu sztuki. Droysen stara się podważyć „tradycyjny pogląd (...), zgodnie z którym jedynym sposobem przedstawiania historii jest narracja” (s. 254), zarówno drogą rozróżniania form nienarracyjnych (forma badawcza, dydaktyczna i dyskursywna), jak przez próbę rozgraniczenia narracji artystycznej i historycznej. Jego stwierdzenie, iż dzieło sztuki jest „totalnością, czymś samym w sobie doskonałym” (s. 285), odnosi się do powieści historycznej („obraz, fotografia tego, co było kiedyś”, s. 285) i zarazem godzi w takie ujęcie przeszłości i przedstawianie epok, jakie narzucił historyzm. Główny argument Droysena brzmi bowiem tak:

To, co było, interesuje nas nie dlatego, że było, tylko dlatego, że w pewnym sensie jeszcze jest, ponieważ jeszcze oddziaływa, ponieważ włączone jest w cały kontekst spraw, które nazywamy światem historycznym, tj. światem moralnym, moralnym kosmosem (s. 275).

Według Droysena narracyjna forma przedstawiania historii nie naraża się na zarzut artystycznej fikcji jedynie wtedy, gdy jako *mimesis* stawania się „z tego stanowiska” ogarnia i poddaje refleksji „nasze ujęcie znaczących wydarzeń” (s. 285). Otóż właśnie to jedyne — zdaniem Droysena — „historycznie” uprawnione przedstawianie dziejów ma swój precedens w hermeneutycznym procesie doświadczenia i ponownego przyswajania sztuki przeszłości. Również sens dzieła sztuki zostaje wypracowany dopiero stopniowo w procesie recepcji; nie jest mistyczną całością, która miałaby się w pełni ujawnić już w pierwszej manifestacji dzieła³⁷. Sztuka przeszłości interesuje nas jednocześnie nie tylko dla-

³⁷ Por. Droysen, *op. cit.*, s. 285, oraz A. C. Danto (*Analytical Philosophy of History*. Cambridge 1965), który nie dostrzega, że różnica między „całością” dzieła a „całością historii”, która nigdy nie jest całością kompletną, istnieje tylko dopóty, dopóki także dzieło sztuki nie jest postrzegane w historycznym wymiarze recepcji.

tego, że była, ale dlatego, że w pewnym sensie jeszcze jest i domaga się ponownego przyswojenia.

Droysenowska krytyka opowiadania nie rozstrzyga kwestii, jak jednocześnie można odrzucić klasyczną w historiografii formę narracji i urzeczywistnić założenia przeciwstawnej, dydaktycznej formy: „wykorzystać całą masę przeszłości dla oświecenia naszej teraźniejszości i jej głębszego zrozumienia” (s. 275). Droysen nie dostrzega, jak się zdaje, że także to nowe zadanie — „ukazanie stawania się tej teraźniejszości i jej myślowej treści” (s. 275) — podobnie jak wszelkiej „*mimesis* stawania się” nie może być rozwiązane językowo bez narracyjnego splotu, czyli bez nieodwoływania się do formy jakiejś „historii”. Dotyczy to już pojedynczego zdarzenia, jeśli według Droysena zdarzenie faktu historycznego — tak jak zdarzenie dzieła sztuki — konstytuuje się w horyzoncie możliwego znaczenia, a więc może być skonkretyzowane dopiero przez późniejszych badaczy lub uczestników historii. Nowa, sformułowana przez Droysena definicja faktu historycznego: „To, co się dzieje, można pojąć i scalić dopiero ujmując jako powiązany proces (...), jako Jeden Fakt” (s. 133), implikuje siłą rzeczy narrację, jeżeli rozproszone wypadki przeszłości mają być ujęte jako zdarzenie w horyzoncie teraźniejszego znaczenia. Narrację należy przeto rozumieć przede wszystkim jako podstawową kategorię percepcji dziejów, a dopiero wtórnie jako formę historycznego przedstawiania. Modalności przedstawiania narracyjnego podlegały w dziejach historiografii procesowi, w którym wyróżnić można fazy postępującej „literaryzacji” i odwrotnie fazy postępującej „deliteraryzacji”. Polemika Droysena z artystycznie zamkniętą formą narracyjną historyzmu implikuje znowu zdeliteraryzowaną formę przedstawiania — historiografię ograniczonej, świadomej swoich założeń perspektywy i otwartego horyzontu; paradygmatów takiego dziejopisarstwa dostarczyć mogła — paradoksalnie — właśnie poetyka nowej literatury.

Interferencja poetyki i historyki wysuwa się na pierwszy plan znowu w analitycznej filozofii historii A. C. Danto. Założenie Danto brzmi: „nasza wiedza o przeszłości jest w sposób znaczący ograniczona przez naszą nieznaną przyszłości” (s. 16); Danto uzasadnia logikę narracyjną przez fakt, że zdania jej formułowane są *ex post*: „opisują wydarzenia w taki sposób, w jaki wydarzenia te nie mogły ukazywać się bezpośrednio świadkom” (s. 61); historyczne wyjaśnienie zakłada „pojęciową oczywistość” (s. 119)³⁸ i narrację („narracja opisuje i wyjaśnia zarazem”,

³⁸ Owo wstępne pojęcie, które Danto (*op. cit.*, s. 224, 242) próbuje wyjaśnić jako „społeczne dziedzictwo”, jak również wysiłki Danto, by uzasadnić względną prawidłowość dziejów, można by uchwycić lepiej za pośrednictwem Droysenowskiego pojęcia analogii historycznego doświadczenia. Droysen, *op. cit.*, s. 159: „To, co rzekomo dane jest w naturze samej rzeczy, zacierpneliśmy

s. 141); wyjaśnienie to nie ma odtwarzać przeszłości, ale przez odwołanie do przeszłości „organizować obecne doświadczenie” (s. 79). Przesłanki tych poglądów można znaleźć w historyce Droysena, jakkolwiek Danto się do niej nie odwołuje. Problem interferencji poetyki pojawia się wówczas, gdy Danto mówi o roli opowiadania w historycznym wyjaśnianiu i poszukuje odpowiednika nie dających się wykazać „praw historycznych” (rozdz. X/XI). Odpowiednikami tymi mają być czasowo zamknięte jednostki („*temporal wholes*”), które Danto objaśnia najpierw historyczną zmiennością form literackich (s. 226), a potem sprowadza je do określeń (s. 233 n.), które w gruncie rzeczy powtarzają tylko klasyczne Arystotelesowskie normy fabuły epickiej. Jeśli opowiadanie jako forma historycznego wyjaśniania ma jednak umożliwiać dalsze wypowiedzi narracyjne o tym samym wydarzeniu (s. 167), to trzeba wykroczyć poza zamknięty horyzont klasycznej formy opowiadania i epickiej tendencji „historyj” przeciwstawić przypadkowość historii.

„Historia [*a story*] to opowieść, a raczej wyjaśnienie, jak przebiegała zmiana od początku do końca” (s. 234): ta zasadnicza definicja odpowiada Arystotelesowskiej definicji fabuły (*Poetyka* 1450 b), tym bardziej że Danto już wcześniej na miejsce wydarzenia wprowadza *change* — w sensie perypetii w tragedii (1450 b, 1452 a) — jako właściwy przedmiot historycznego wyjaśniania (s. 233). W ten sposób Danto ulega zdemaskowanemu już przez Droysena złudzeniu absolutnego początku i definitywnego końca; kłopoty z tym złudzeniem zaczynają się natychmiast, gdy Danto zauważa — szybko zresztą eliminuje ten problem jako czysty problem przyczynowości — że owa „zmiana” może stanowić środkową część jakiejś historii, której wcześniejsze i późniejsze fazy można zawsze wyznaczyć (s. 240). Jego teza, iż „gdy pytamy o wyjaśnienie jakiegoś wydarzenia, faktycznie pytamy o zmianę” (s. 246) — ogranicza pojęcia wydarzenia do homogenicznej zmiany oraz nie liczy się z tym, że w wydarzeniu należy wyjaśnić nie tylko zmianę w kierunku od „przedtem” do „potem”, ale także jego skutki i retrospektywne znaczenie dla badacza lub uczestnika, podmiotu obserwującego lub działającego. Tę homogenizację osiąga się według Danto dzięki zasadzie — jego zdaniem oczywistej — iż historyczna narracja wymaga stale tożsamego podmiotu i ma wносить jedynie te szczegóły lub epizody, które służą wyjaśnieniu (s. 250). W ten sposób jednak już Arystoteles definiował epicką jedność fabuły (1451 a), tym samym ukazując wyższość literatury, która ma do czynienia z tym, co możliwe albo ogólne, nad historią, która ma do czynienia tylko z tym, co faktyczne albo szczegółowe (1451 b). Jeżeli logika narracyjna, która nie wykracza tu poza zamknięty krąg klasycznej po-

z własnego doświadczenia zdobytego w innych dziedzinach i ze znajomości analogicznych stosunków, jak rzeźbiarz, który rekonstruuje starożytny tors, znajduje ową przewodnią analogię w zawsze nieziennej budowie ludzkiego ciała.

etyki, ma uwzględnić także przypadkowości dziejów, to powinna przyjąć paradygmat nowoczesnej powieści, która — od czasów Flauberta programowo — odrzuca teleologię epickiej fabuły i rozwija techniki, pozwalające wprowadzić do minionej historii otwarty horyzont przyszłości, zastąpić wszechwiedzącego narratora przez perspektywy uwarunkowane punktami widzenia oraz rozbić złudzenie kompletności przez zaskakujące, „przekorne” szczegóły, które uświadamiają niemożność pełnego odtworzenia historii na przykładzie pojedynczego, na razie nie wyjaśnionego przypadku.

Opowiadanie będące podstawową formą percepcji dziejów i wyjaśniania historii można traktować — i tak postępuje Danto — w analogii do podstawowej formy gatunków literackich i ich historycznych manifestacji. Należy tylko wystrzegać się wówczas substancjalizmu, rodzącego złudzenie, że w dziejach gatunku obok wielości historycznych wariantów istnieje jakaś jedna niezmienna forma, która jako „*historical law*” [prawo historii] subsumuje wszystkie historyczne postaci gatunku³⁹. Dzieje gatunków artystycznych świadczą raczej o istnieniu form, którym nie przysługuje żadna wyższa ogólność prócz tej, jaka przejawia się w ich kolejnych historycznych realizacjach⁴⁰. Do formy literackiej albo gatunku artystycznego jako historycznej jednostki odnosi się to, co Droysen powiedział o indywidualności narodów: „zmieniają się o tyle, o ile mają historię, i mają historię o tyle, o ile się zmieniają” (s. 198). Zdanie to wskazuje na zasadniczą ideę dziejów w historycie Droysena — „ciągłość postępującej pracy dziejowej” (s. 29) albo — w interpretacji Droysena — na *epidosis eís antó*, czym według Arystotelesa (*O duszy*, II, 4.2) człowiek różni się od reprodukującego się tylko gatunkowo zwierzęcia. Nie ulega wątpliwości, że dzieje sztuki w historycznych manifestacjach swoich form odpowiadają doskonale Droysenowskiemu pojęciu ciągłości, w której „wszystko, co było wcześniej, rozszerza się i dopełnia przez to, co następuje później” (s. 12). Jeśli w pojęciu „pracy dziejowej” zawiera się to, „że wraz z każdym nowym i indywidualnym zjawiskiem tworzy ona coś nowego i coś więcej” (s. 9), to twórczość artystyczna odpowiada temu pojęciu w daleko wyższym stopniu niż inne funkcje historycznego życia, które w ramach trwających instytucji zmieniają się wolniej i nie zawsze tak, by każda zmiana tworzyła „coś nowego i coś więcej”, jak to w istocie czyni dzieło sztuki będące zawsze zjawiskiem nowym i indywidualnym. Analogia zdarzenia historycznego i dzieła sztuki przeszłości, stanowiąca założenie Droysenowskiej historyki, sięga więc jeszcze dalej. Dzieje sztuki mogą się stać paradygmatem dla historii —

³⁹ Sam schemat metryczny nie wystarcza, by określić gatunkową formę sonetu, jak to najwyraźniej przyjmuje Danto (s. 256).

⁴⁰ Zob. H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*. „Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires” 1 (1970), s. 79—101 (zwłaszcza s. 82).

która ma unaocnić „stawanie się terażniejszości” — także dlatego, że w określony sposób „postępują naprzód” w czasie, a refleksja nad sztuką dlatego, że nieustannie pośredniczy między sztuką przeszłą a terażniejszą (s. 275). Historia sztuki może pełnić tę funkcję jednak dopiero wtedy, gdy sama przewycięży organologiczną zasadę historii stylu i za jednym zamachem uwolni się od tradycjonalizmu i jego metafizyki ponadczasowego piękna. Ten kierunek wskazał jej już Droysen, gdy próbował włączyć dzieje poszczególnych dyscyplin artystycznych w „postęp” pracy dziejowej, a współczesną sobie „zaledwie początkującą” historię sztuki prowokował zdaniem: „Idea piękna będzie postępowała naprzód tak samo jak uznane piękno idei” (s. 230).

VII

Koncepcja historii sztuki, która ma opierać się na historycznych funkcjach tworzenia, komunikacji i recepcji oraz uczestniczyć w stałym zapośredniczeniu sztuki dawnej i dzisiejszej, musi się krytycznie uporać z dwoma przeciwstawnymi stanowiskami. Prowokuje bowiem nie tylko historyczny obiektywizm, który jako wygodny paradygmat wciąż jeszcze stanowi rękojmię normalnego toku badań filologicznych, w dziedzinie literatury jednak potrafi osiągnąć jedynie pozorną ścisłość, co wobec przyjętego wzorca dyscyplin przyrodniczych i socjologicznych nie może już zyskać uznania. Koncepcja ta stanowi ponadto wyzwanie dla filologicznej metafizyki tradycji i zarazem dla klasycznego rozumienia literatury, które wznosi się ponad dziejowość sztuki, aby „wielkiej literaturze” przypisać specyficzny stosunek do prawdy: „bezczasową terażniejszość” albo „samowystarczalną obecność”⁴¹ oraz specyficzną historię: „tradycję” albo „autorytet dziedzictwa”⁴².

Tradycjonalizm, który obstaje przy „wiecznej skarbnicy” i gwarantowanej klasyczności „arcydzieł” i tym samym stwarza pozory „odświeżonego gościńca historii literatury”⁴³, może się powoływać na wiekowe doświadczenie sztuk pięknych. Albowiem „nikt przed Arystotelesem

⁴¹ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. W: *Holzwege*. Frankfurt 1950, s. 18. Odpowiednią definicję klasyczności znajdujemy u H. G. Gadamera, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, s. 272: „świadomość trwałego istnienia, niezbywalnego, niezależnego od warunków epoki znaczenia, (...) pewnego rodzaju bezczasowa terażniejszość, która oznacza współczesność z każdą terażniejszością”; albo E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 23: „Owa bezczasowa terażniejszość, która przynależy do istoty literatury, znaczy tyle, że literatura przeszłości może wywierać stały wpływ na każdą terażniejszość”.

⁴² Gadamer, *op. cit.*, s. 261 n.: „Die Rehabilitierung von Autorität und Tradition”.

⁴³ W. Krauss, *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*. „Sinn und Form” 2 (1950), s. 113.

nie sądził, że poezja dramatyczna ma swoją historię; aż do połowy naszego stulecia nikomu nie przyszło do głowy mówić o dziejach muzyki”, jak zauważa Droysen w *historyce* (1857)⁴⁴. Wiedza o tym, że ponadczasowe piękno również podlega dziejowemu doświadczeniu — poprzez historyczny moment swego powstania, który w jakiejś mierze trwa w dziele oraz poprzez otwarty horyzont swego znaczenia, które odsłania się w nieskończonym procesie interpretacji dzieła, świadomość, że sztuki piękne o tyle, o ile ulegają takim przemianom, mają też swoje dzieje — ta świadomość pojawiła się późno, a zwycięstwo historyzmu bynajmniej nie przyczyniło się do jej ugruntowania. To, co współczesny Droysenowi Baudelaire formułował prowokacyjnie jako „racjonalną i historyczną teorię piękna” (1859), objaśniane na szokującym przykładzie modnych ubiorów i przeciwstawiane „rzeczom nieprzemijającym”, w jakich gustowali nie mający pojęcia o sztuce filistrzy⁴⁵, było od czasu „sporu starożytników z nowożytnikami” odbierane zawsze jako kolejne wyzwanie klasycystycznego ujęcia sztuki ze strony świadomości oświeconej albo historycznej.

Wizja tradycji, do jakiej nawiązuje to pojęcie sztuki, została — według T. W. Adorno — przeniesiona w dziedzinę ducha z dziedziny naturalnych stosunków między ludźmi (związki między pokoleniami, tradycja rzemiosła)⁴⁶. W konsekwencji przeszłość staje się instancją wytyczającą kierunek, a wytwory duchowe składają się w substancjalną ciągłość, która dziejom nadaje bardziej spójną i wyrazistą postać kosztem stłumienia wszystkiego tego, co biegnie w przeciwnym kierunku, co jest rewoltująco nowe, co nie ma powodzenia⁴⁷. Zgodnie z obrazem „przekazywania dalej” (*tradere*) proces działania w historii staje się tu samodzielnym ruchem nieprzemijających substancji albo realizacją pierwotnych norm. Najkrócej wyraża to formuła: „W istocie nie historia należy do nas, ale my do historii”⁴⁸.

Jeśli chodzi o sztukę, przekształcanie historycznej praktyki ludzkiego

⁴⁴ *Ibidem*, s. 138.

⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*. Paris 1951, s. 873—876.

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Thesen über Tradition*. „Insel Almanach auf das Jahr 1966”, s. 21—33.

⁴⁷ Adorno, *op. cit.*, s. 29: „Tu natykamy się na właściwy temat rozważań o tradycji, na to, co zostało porzucone, zaniedbane, zwyciężone, to, co określamy słowem przestarzałe. Tam właśnie szuka schronienia żywa tradycja, a nie w trwaniu dzieł, które mają rzekomo opierać się czasowi”. — Por. zwłaszcza S. Kracauer (*History: The Last Things Before the Last*. New York 1969), którego filozofia dziejów pod wieloma względami usprawiedliwia postulat „unicestwienia haniebnego dzieła tradycji” (s. 7).

⁴⁸ Gadamér, *op. cit.*, s. 261.

działania w dzieje przekazywania ujawnia się w hipostatycznej metaforze „nieśmiertelnej starożytności”. Metafora ta reprezentuje pewien model historiografii, której estetycznym odpowiednikiem jest humanistyczna wiara w „naśladowanie starożytnych”, i która w biegu dziejów widzi na koniec już tylko stałą przemienność odchodzenia od klasycznych wzorów i trwałych wartości i nawracania do nich. Przekaz przeszłości jednakże nie przekazuje się sam. Jeśli w terażniejszości rozpoznajemy „oddziaływanie” przeszłości, musimy zakładać procesy recepcji. Nawet klasyczne wzory trwają tylko tak długo, jak długo zostają odbierane: skoro przez tradycję rozumieć należy historyczny proces praktyki artystycznej, proces ten będzie ruchem, który zaczyna się od podmiotu recepcji, obejmuje przeszłość, przybliża ją i w ten sposób przełożone na terażniejszość lub „przekazane” treści umieszcza w nowym świetle dzisiejszego znaczenia.

Razem ze złudzeniem samoistnej tradycji upada także estetyczny dogmatyzm wiary w obiektywny, raz na zawsze objawiony w pierwotnym dziele sens, który interpretator może w każdej chwili odtworzyć, jeśli tylko, negując swoje miejsce w dziejach, bez uprzedzeń przyjmie pierwotną intencję dzieła. Ale sens i forma dzieła, które tworzy tradycję, nie są wielkościami niezmiennymi ani też esencjalnymi przejawami przedmiotu estetycznego, istniejącego niezależnie od tego, czy i jak jest postrzegany w czasie i w historii: jego potencjał znaczeniowy staje się widoczny i uchwytny dopiero stopniowo, w toku postępujących przeobrażeń horyzontu doświadczenia estetycznego, i tylko przez dialog, przez wzajemne oddziaływanie dzieła literackiego i literackiej publiczności. Zawarty w klasycznym dziele potencjał tworzenia tradycji jest dla współczesnych dostrzegalny tylko w ograniczonym horyzoncie jego pierwszej „konkretyzacji”⁴⁹. Dopiero stopniowo, gdy ów horyzont znaczenia zmienia się i rozszerza przy następnej i dalszych konkretyzacjach, recepcja dzieła uprawomocnia określone możliwości rozumienia, naśladowania, przetwarzania i kontynuacji, krótko mówiąc, uprawomocnia struktury wzorca, warunkujące proces tworzenia się tradycji literackiej.

Jeśli ten nieciągły proces aktywnej reprodukcji przeszłości w dziedzinie sztuki — reprodukcji, która ustanawia normy i jednocześnie wprowadza zmiany — chcemy w dalszym ciągu nazywać „tradycją”, to razem z platonizującym pojęciem sztuki odrzucić wypadnie także substancjalistyczną wizję dziejów, których istotą jest „przekazywanie”. Jeśli z jednej strony podmiot recepcji tkwi już w kręgu tradycji, która warunkuje jego rozumienie, to z drugiej strony nie może być mowy o niezależności i samoistności tradycji bez aktywnego udziału rozumiejącej recepcji. Toteż z nawrotem substancjalizmu stykamy się w historycznej

⁴⁹ Pojęcie to przejmuję od F. Vodički.

hermeneutyce H. G. Gadamera, która — najwyraźniej dlatego, że poniekąd opowiada się po stronie klasyki — zakłada, że przekazany tekst (niezależnie od tego, czy chodzi o dzieło sztuki, czy o świadectwo historyczne) „zadaje interpretatorowi pytanie. Wykładnia pozostaje więc zawsze w istotnym związku z zadaniem pytaniem — zrozumieć tekst znaczy zrozumieć pytanie”⁵⁰. Powstały w przeszłości tekst nie jest jednak w stanie sam z siebie przez stulecia zadawać nam czy też przyszłym pokoleniom pytania — pytanie to bowiem musi najpierw nam odtworzyć albo na nowo sformułować interpretator na podstawie odpowiedzi, jaką tekst przekazuje albo jaką wydaje się zawierać. Tradycja literacka to dialektyka pytania i odpowiedzi, która zawsze — choć nie zawsze w sposób artykułowany — uwarunkowana jest przez terażniejsze stanowisko. Tekst przeszłości żyje w tradycji historycznej nie dzięki dawnym pytaniom, które tradycja miałaby przechowywać i które miałyby być identyczne w każdej epoce, także więc w naszej. O tym bowiem, czy jakieś dawne albo rzekomo ponadczasowe pytanie jeszcze lub znowu nas obchodzi, podczas gdy wobec niezliczonego mnóstwa innych pytań jesteśmy obojętni, rozstrzyga ostatecznie zawsze zainteresowanie, które wyrasta z terażniejszej sytuacji, bądź stanowi przeciwstawienie się jej krytyczne lub asekuracyjne.

Do podobnej wizji tradycji historycznej dochodzi W. Benjamin w swojej krytyce historyzmu:

Przeprowadzić z historią doświadczenie, które dla każdej współczesności jest bezpośrednie — oto zadanie materializmu historycznego. Zwraca się on do tej świadomości współczesności, która rozsadza kontinuum historii⁵¹.

Dlaczego zadanie to ma przypadać akurat materializmowi historycznemu i tylko jemu, tego ów esej nie wyjaśnia. Albowiem materialista historyczny musi wszak wierzyć w „przedmiotową ciągłość historyczną”, jeżeli wraz z Benjaminem uznaje słuszność uwag Engelsa w liście do Mehringa (z 14 VII 1893). Kto za Engelsem chce tłumaczyć pozorne zwycięstwa myśli jako „odbicie myślowe zmienionych faktów ekonomicznych”, nie może także świadomości przypisywać zasługi „rozsadzenia ciągłości dziejów”. Zgodnie z materialistycznym dogmatem nie może zakładać takiej świadomości terażniejszości, która nie byłaby uprzednio uwarunkowana zmienionymi faktami ekonomicznymi, czyli przedmiotową ciągłością historyczną, którą paradoksalnie ma rozsadzać. Słynny „tygrysi skok w świat miniony” (*Tezy historiozoficzne*, XIV) oznacza zarazem wyjście poza materializm historyczny: Benjaminowska antytradycjonalistyczna teoria recepcji zrywa z materializmem już w eseju o Fuchsie, zanim sam Benjamin zdał sobie z tego sprawę.

⁵⁰ Gadamer, *op. cit.*, s. 351—355.

⁵¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eduard Fuchs — zbieracz i historyk*. Przełożył H. Orłowski. Poznań 1975, s. 108—109.

VIII

Klasycystyczne pojęcie sztuki jako historii twórczych umysłów i ponadczasowych dzieł, tak jak i jej pozytywistyczna deformacja — monograficzna, rozproszona na niezliczone historie „życia i dzieła” historia literatury — stały się w latach pięćdziesiątych również przedmiotem krytyki uprawianej w imię metody strukturalnej. W Anglii i w Ameryce krytyka ta wychodziła od archetypicznej teorii literatury Northropa Frye’a, we Francji od antropologicznego strukturalizmu Claude’a Lévi-Straussa, godziła w dominującą elitarną wizję kultury i sztuki, przeciwstawiała jej nowe zainteresowanie sztuką prymitywną, folklorem i subliteraturą oraz domagała się metodycznego przejścia od indywidualnego dzieła do literatury jako systemu⁵². Dla Frye’a literatura to nie „zbiór dzieł”, ale „porządek słów”:

Całość dzieł literatury sugeruje możliwość ujęcia literatury jako spłotu stosunkowo ograniczonych i prostych formuł, które można odnaleźć w kulturach prymitywnych⁵³.

Między strukturą prymitywnych mitów a formami albo figurami późniejszej literatury i sztuki pośredniczą archetypy albo „*communicable symbols*”. Historyczny wymiar literatury ustępuje na dalszy plan wobec wszechobecności bądź możliwości przenoszenia tych formuł, które przekształcają się najwyraźniej same z siebie wraz ze sposobami wypowiedzi literackiej, przechodząc od mitu do *mimesis*; wymiar historyczny staje się znowu widoczny wówczas, gdy Frye na koniec przyznaje mitowi funkcję emancypacyjną wobec rytuału i w związku z tym wraz z Matthew Arnoldem może stawiać sztuce zadanie eliminacji klas i sprzęgnąć ją z wizją „celu wszelkiej działalności społecznej”, z ideą wolnego społeczeństwa⁵⁴.

Rozziew między strukturą a zdarzeniem, między systemem synchronicznym a historią ma charakter absolutny u Lévi-Straussa, który poza samymi mitami poszukuje jeszcze głębszej struktury zamkniętego synchronicznego systemu logiki funkcjonalnej. Dla ukrytego russoizmu tej teorii charakterystyczny jest rozdział *Du mythe au roman* w *L’Origine des manières de table*⁵⁵. Jeśli w strukturalnej analizie mitów indiańskich — którym jednym tchem przypisuje się i odmawia „swobody in-

⁵² Por. szczegółową krytykę G. Hartmanna, *Toward Literary History*. „Daedalus”, wiosna 1970, s. 355—383. — C. Segre (*I segni e la critica*. Torino 1969) poddaje zasadnej krytyce również roszczenia semazjologicznej teorii literatury.

⁵³ N. Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), cyt. według wydania niemieckiego, opracowanego przez E. Lohnera i H. Clewiga. Stuttgart 1964, s. 23.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 343—347.

⁵⁵ C. Lévi-Strauss, *L’Origine des manières de tables*. W zbiorze: *Mythologiques III*, Paris 1968, s. 69—106.

wencji” („możemy przynajmniej wykazać konieczność tej swobody”, s. 104) — pojawia się proces historyczny jako przejście od mitu do powieści, proces ten okazuje się natychmiast nieodwracalną degradacją w ogólnej *débâcle* historii (s. 105—106). W schyłkowym ruchu od rzeczywistości przez symbolikę do imaginacji struktury opozycji spadają do rangi struktur powtarzania. Według Lévi-Straussa przypomina to powieść w odcinkach, która podobnie żyje zwyrodniałym powtarzaniem dzieł oryginalnych i tak jak „mit szufladkowy” przykrojona jest do schematu krótkich okresów, czyli podlega podobnym „przymusom formalnym”. Z tą nową wersją starej teorii „upadłych dóbr kultury” (albo raczej: dóbr natury) kłóci się jednakże fakt, iż XIX-wieczna powieść w odcinkach nie była „ostatnim etapem degradacji gatunku powieściowego”, lecz odwrotnie — punktem wyjścia wielkich „oryginalnych” powieści w rodzaju Balzaka i Dostojewskiego, nie mówiąc już o tym, że powieść w odcinkach typu *Tajemnice Paryża* stwarza nową mitologię cywilizacji wielkomiejskiej, której nie można umieścić na opadającej krzywej „wygasania mitu”. Na koniec owa opadająca krzywa sama staje się nowym mitem, jeśli Lévi-Strauss traktuje moralne zakończenie powieści w odcinkach jako odpowiednik zamkniętej struktury mitu,

przy którego pomocy społeczeństwo oddające się uprawianiu historii chce zastąpić logiczno-naturalny porządek, który porzuciło, albo może — przez który zostało porzucone. (s. 106)

Historia jako odejście społeczeństwa od natury ucieleśnionej w „logiczno-naturalnym porządku” — o ile to nie sama natura (co można porównać do „*Kehre* [zakręt, zwrot]” u Heideggera) odwraca się od człowieka: Heideggerowski mit o zapomnieniu bytu otrzymuje tu godne siebie panstrukturalistyczne pendant!

Skoro dla Lévi-Straussa każda forma sztuki jest całkowicie objaśniona przez swoją funkcję we wtórnym systemie społecznych odniesień, każdy akt mowy zredukowany do kombinacji pierwotnego systemu znaków, wszelkie znaczenie i indywidualny kształt roztopia się w anonimowym systemie bez podmiotu i tym samym ustanowiony zostaje prymat naturalnego porządku nad wszelkim procesem historycznym, to można wraz z Paulem Ricoeuirem oczekiwać, że paradygmat strukturalizmu antropologicznego okaże się płodny w metodologii nauki o sztuce i o literaturze dopiero wtedy, gdy nauka ta razem z wynikami analizy strukturalnej na nowo przyjmie i odzyska to, co analiza ta chce dogmatycznie wykluczyć: „produkcję dialektyczną, która ukazuje system jako akt, a strukturę jako zdarzenie”⁵⁶.

Próba przewyciężenia rozziwiewu między strukturą a zdarzeniem za-

⁵⁶ R. Barthes, *La structure, le mot, l'événement*. „Esprit” 35 (1967), s. 801—821, zwłaszcza s. 808; odwołujemy się głównie do tej fundamentalnej krytyki, która rozwijając założenia hermeneutyczne, zmierza do przewyciężenia strukturalistycznego dogmatyzmu.

rysowuje się w teorii literatury Rolanda Barthes'a, który we Francji utworował drogę krytyce „lansonistycznego systemu” uniwersyteckiej historii literatury i jako pierwszy pokazał, czego potrafi dokonać strukturalna analiza dzieła literackiego. Jego interpretacja Racine'a wykracza poza wyjaśnienie historyczne i naiwną psychologię twórczości literackiej, aby stworzyć coś w rodzaju strukturalnej antropologii tragedii klasycznej. Archaiczny system figur zostaje przy tym osadzony w zdumiewająco bogatym kontekście funkcji, kontekst ten z kolei można rekonstruować poprzez trzy wymiary topografii aż po metafizykę i odwróconą teologię zbawienia Racine'owskich bohaterów — w horyzoncie znaczeń, który stanowi wyzwanie dla rozumienia historycznego i zarazem je rozszerza⁵⁷. Pytanie, które nie pojawia się w *L'homme racinien* — czym była literatura dla Racine'a i dla jego współczesnych — to według Barthes'a jedno z tych zadań, które historia literatury może rozwiązać dopiero drogą radykalnej konwersji, „analogicznej do tej, która umożliwiła przejście od kronik królewskich do właściwej historii”. Albowiem historia literatury może się znaleźć „tylko na płaszczyźnie funkcji literackich (tworzenie, komunikacja, konsumpcja), ale nie na płaszczyźnie jednostek, które wykonywały te funkcje”⁵⁸. Historia literatury z pretensjami naukowymi byłaby zatem możliwa tylko socjologicznie, jako historia instytucji literackich, podczas gdy druga strona: indywidualne powiązanie między autorem a dziełem, dziełem a interpretacją, przypadłaby w udziale subiektywnej krytyce, od której Barthes zasadnie żąda, by przyznała się do swoich uprzedzeń, jeśli chce wykazać swoje historyczne uprawomocnienia⁵⁹. Tym samym nasuwa się pytanie, czy tak uprawomocniona subiektywność albo wielość interpretacji jakiegoś dzieła nie zostaje znowu przez historię „zinstytucjonalizowana”, a więc czy także w swojej historycznej sekwencji nie tworzy systemu, a z drugiej strony — jak można sobie wyobrazić strukturę dzieła, które wbrew strukturalistycznemu pewnikowi zamknięcia pozostaje przejrzyste dla interpretacji zasadniczo nie dającej się zamknąć, co więcej — jest dziełem sztuki właśnie dlatego, że jest otwarte i uwarunkowane przez recepcję.

Tego pierwszego pytania Barthes nie zadał, na drugie natomiast odpowiedział w sposób irytujący jednakowo dogmatyków pozytywistycznych i strukturalistycznych⁶⁰:

⁵⁷ R. Barthes, *Sur Racine*. Paris 1963, zwłaszcza s. 17: „*Les trois espaces extérieures: mort, fuite, événement* [trzy przestrzenie zewnętrzne: śmierć, ucieczka, zdarzenie]; s. 54: „*La faute [grzech]*” („teologia Racine'a jest odkupieniem na opak: to człowiek odkupuje Boga”, s. 55).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 156 (cyt. według wydania niemieckiego *Literatur oder Geschichte*, s. 22).

⁵⁹ Barthes, *Literatur oder Geschichte*, s. 34—35.

⁶⁰ Por. cytowane przez G. Schiwy'ego (*Der französische Strukturalismus*. Hamburg 1969) wypowiedzi R. Picarda (s. 67) i C. Lévi-Straussa (s. 71).

Pisać to wywracać sens świata, pośrednio zadawać pytanie, na które pisarz, przez ostateczną suspensję, nie daje odpowiedzi. Tej odpowiedzi udziela każdy z nas, angażując w nią swoją historię, swój język, swoją wolność; ale jeśli historia, język i wolność są nieskończenie zmienne, odpowiedź, jakiej świat udziela pisarzowi, jest nieskończona; odpowiadanie na to, co zostało napisane poza zasięgiem odpowiedzi, trwa nieustannie: sensy — potwierdzone, rywalizujące ze sobą, zastępujące się wzajem — przemijają, pytanie trwa⁶¹.

Otwartą strukturę dzieła literackiego ujęto tutaj w otwartym związku sensu, pytania i odpowiedzi, ale jednocześnie między dziełem przeszłości i jego postępującą interpretacją pojawia się rozdziew subiektywnej dowolności — lukę tę może wypełnić dopiero historyczne zapośredniczenie pytania i odpowiedzi. Pośrednie pytanie — a dopiero ono w istocie zdolne jest obudzić nasze zainteresowanie dziełami przeszłości — można uzyskać dopiero za pośrednictwem odpowiedzi, jaką nam nasuwa albo zdaje się nasuwać estetyczny przedmiot w swojej aktualnej konkretyzacji. Dzieła literackie różnią się od tekstów mających wyłącznie wartość świadectw historycznych tym właśnie, że reprezentują coś więcej niż świadectwo określonej epoki i nadal „przemawiają” w tej mierze, w jakiej jako próba odpowiedzi na problemy formy lub treści wykraczają poza nieme relikty przeszłości⁶².

Jeżeli dzieło literackie odbierane jest przede wszystkim jako odpowiedź albo jeżeli późniejszy czytelnik szuka w nim przede wszystkim przekazanej odpowiedzi, nie oznacza to bynajmniej, że autor musi w swoim dziele *explicite* formułować odpowiedź. Jeśli tekst jest odpowiedzią i ta jego właściwość ustanawia historyczne zapośredniczenie między dziełem przeszłości i późniejszym jego rozumieniem, to jest to pewna modalność jego struktury, która nie jest niezmienną wartością samego dzieła, lecz ujawnia się dopiero w toku recepcji. Odpowiedź albo znaczenie, którego oczekuje późniejszy czytelnik, może być w pierwotnym dziele ambiwalentna albo w ogóle nieokreślona. Właśnie stopień nieokreśloności — jak okazał W. Iser — może przesądzić o estetycznym oddziaływaniu i tym samym o artystycznym charakterze dzieła⁶³. Ale nawet

⁶¹ Barthes, *Sur Racine*, s. 11; por. *Literatur oder Geschichte*, s. 106: „w literaturze, która jest porządkiem konotacji, nie ma pytania w czystej postaci; pytanie występuje zawsze już w formie odpowiedzi, rozproszonej, podzielonej na fragmenty, między którymi zawiera się i zarazem wymyka znaczenie”. To nowe zaakcentowanie problemu implikuje już samo w sobie to, czego Barthes nie dostrzega, a do czego nawiązuje recepcja — że tekst ma charakter odpowiedzi.

⁶² Stąd wynika większa odporność sztuki na upływ czasu — owa nie wyjaśniona bliżej przez Barthes'a (*Sur Racine*, s. 13) „paradoksalna natura” dzieła, które „jest znakiem dla historii i zarazem stawia historii opór”.

⁶³ W. Iser, *Die Apellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1970 (Konstanzer Universitätsreden. Hrsg. G. Hess, z. 28). Przekład polski: W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.

w skrajnym przypadku otwartej struktury tekstów fikcjonalnych, gdzie *quantum* nieokreśloności związane jest z wkładem imaginacji aktywnego czytelnika, za każdym razem okazuje się, że recepcja związana jest z oczekiwanym lub z góry danym znaczeniem, którego spełnienie lub niespełnienie wyłącza *implicite* pytanie i uruchamia nowy proces rozumienia. Proces ten widoczny jest najwyraźniej w historii interpretacji wielkich dzieł, gdy kolejny interpretator nie zadowolona się tradycyjną odpowiedzią albo znaczeniem, jakie dziełu dotychczas przypisywano, i stara się na nowo odpowiedzieć na zadane *implicite* albo pominięte pytanie. Otwarta, nieokreślona struktura umożliwia przy tym wciąż nowe interpretacje, podczas gdy z drugiej strony historyczne zapośredniczenie w horyzoncie uwarunkowań pytania i odpowiedzi ogranicza czystą dowolność interpretacji.

Niezależnie od tego, czy tradycyjna odpowiedź, jaką jest tekst, została przez autora sformułowana dwuznacznie, wyraźnie czy w sposób nieokreślony, czy też jest znaczeniem dzieła, nadanym mu dopiero w toku recepcji — implikowane przez odpowiedź pytanie, na które według Barthes'a każda epoka ma dać własną odpowiedź, w zmienionym horyzoncie doświadczenia estetycznego nie jest już pytaniem zadany pierwotnie przez tekst przeszłości, ale rezultatem interferencji między terażniejszością a przeszłością⁶⁴. Pytanie — ze względu na które dawne dzieło sztuki wciąż jeszcze albo na nowo nas obchodzi — jest z konieczności zadane *implicite*, bo zakłada aktywny proces porozumienia — w tym procesie tradycyjna odpowiedź zostaje zbadana, uznana za przekonującą lub niedostateczną, odrzucona lub umieszczona w nowym świetle, aby odkryć nam owo *implicite* zawarte w tekście pytanie. W historycznym przekazie sztuki dzieło powstałe w przeszłości trwa nie dlatego, że stawia wieczne pytania lub udziela trwałych odpowiedzi, ale dzięki mniej lub bardziej jawnemu napięciu między pytaniem a odpowiedzią, problemem i rozwiązaniem, które może sprowokować nowe rozumienie, a zatem dialog między terażniejszością i przeszłością.

Analiza tradycyjnej dialektyki pytania i odpowiedzi w dziejach literatury i sztuki to zadanie, którego nauka o literaturze do tej pory nie zdołała podjąć. Analiza ta wykracza poza semiologiczne koncepcje nowej nauki o literaturze, które Barthes zbytnio zacieśnia:

Nie może być nauki o treściach (te bowiem są dostępne jedynie najbardziej rygorystycznej nauce historycznej), możliwa jest natomiast nauka o warunkach treści, tzn. o formach: przedmiotem jej zainteresowania będą warianty znaczeń, które są lub mogą być w dziele założone⁶⁵.

⁶⁴ Tę interferencję Gadamer (*op. cit.*, s. 289 n., 356) opisuje jako „stapianie się horyzontów”. Z opisu wynika, z którym w pełni się zgadzam, niekoniecznie wynika, moim zdaniem, inwersja stosunku między pytaniem a odpowiedzią, której Gadamer dokonuje (s. 351—356), aby zapewnić „zdarzeniu przekazu” prymat nad rozumieniem, jako „zachowaniem produktywnym” (s. 280).

⁶⁵ R. Barthes, *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt 1967, s. 68.

Wciąż ponawiana interpretacja to jednak coś więcej niż dowolna odpowiedź ze strony interpretatora, bo i tradycja literacka to coś więcej niż zmienny szereg subiektywnych projekcji albo „spełnionych znaczeń” względem czystej matrycy albo „pustego znaczenia” dzieła, „które wszystkie je w sobie zawiera”⁶⁶. Zgodnie z lingwistycznymi regułami symbolu opisać można nie tylko formalną konstytucję i zmienność możliwych znaczeń dzieła. Swoją logikę ma także strona treściowa, następstwo znaczeń tak jak się pojawiają w dziejach: logikę pytania i odpowiedzi, na której gruncie można opisać akceptowane znaczenia jako układ tworzący tradycję; w dziedzinie treści istnieje też odpowiednik owej „kompetencji literackiej” albo językowej, która leży u podstaw wszelkich transformacji⁶⁷: znaczenie początkowe albo strukturę problemową dzieła, która jako treściowe *a priori* warunkuje wszelkie później spełnione znaczenia i wobec którego znaczenia te muszą się tłumaczyć. Nauka o literaturze może być przeto także nauką o treściach. I będzie musiała nią być, bo nauka historii nie zwolni jej od obowiązku wypełnienia luki, jaką Barthes — powodowany metodologicznym rygoryzmem — znowu pogłębił, luki między autorem i czytelnikiem, czytelnikiem a krytykiem, krytykiem a historykiem oraz między funkcjami literatury (tworzenie, komunikacja, konsumpcja)⁶⁸. Nowa nauka o literaturze przestanie być wyłącznie nauką pomocniczą historii wówczas, gdy wykorzysta swoje atuty — źródła, które jeszcze do nas przemawiają, oraz dostrzegalne jako proces zapośredniczanie recepcji i tradycji — na to, by od dawnej „historii procesów” przejść do nowej „historii struktur”. Jest to wszak także cel dzisiejszej nauki o historii.

IX

Co historia sztuki i literatury może zrobić, aby zmniejszyć rozdziew między metodą strukturalną a historyczną hermeneutyką? To pytanie powtarza się dziś w rozmaitych ujęciach teorii literatury, które — podobnie jak moja własna próba⁶⁹ — uznają konieczność zerwania z monograficzną albo „epicką” tradycją w historii literatury, aby wskazać, w jaki sposób historia i historyczność literatury może stać się na nowo interesująca dla historyków. Dotyczy to przede wszystkim francuskiej

⁶⁶ *Ibidem*, s. 68.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 70.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 88—91. W *Literatur oder Geschichte* programowa „historia literatury bez jednostki” ujęta jest jako dzieje instytucji literackich, gdzie zapośredniczenie między twórczością, komunikacją i konsumpcją pozostaje kwestią otwartą — na koniec Barthes musi przyznać, że wynik tej redukcji jest „po prostu historią”, nie jest więc czymś specyficznym dla historycznego charakteru sztuki (s. 22—23).

⁶⁹ J a u s s, *Literaturgeschichte als Provokation*.

Nowej Krytyki i praskiej szkoły strukturalnej⁷⁰, których stanowisko postaramy się tu zreferować przynajmniej na podstawie głównych prac.

Dla Nowej Krytyki postacią reprezentatywną może być G. Genette. W programowej rozprawie *Structuralisme et critique littéraire* (1966)⁷¹ pokazuje on różne sposoby, jakimi krytyka literacka może się posługiwać strukturalnym opisem i rozpowszechnione już w stylistyce analizy immanentnych struktur doprowadzić do strukturalnej syntezy. Opozycja analizy intersubiektywnej albo hermeneutycznej i analizy strukturalnej nie wymaga bynajmniej podziału literatury na dwie dziedziny — literatury mitograficznej albo subliteratury z jednej strony oraz literatury o charakterze artystycznym należącej do tradycji egzegetycznej z drugiej, jak to proponował Paul Ricoeur w swojej krytyce Lévi-Straussa⁷². Dzięki obydwom metodom można bowiem odsłonić uzupełniające się znaczenia tego samego przedmiotu:

w związku z tym samym dziełem krytyka hermeneutyczna będzie się wypowiedziwała w kategoriach podejmowania sensu wewnętrznego odtwarzania, a krytyka strukturalna w kategoriach zdystansowanego słowa i pojęciowej rekonstrukcji⁷³.

Krytyka tematyczna, która dotychczas zajmowała się niemal wyłącznie indywidualną twórczością autorów, winna tę twórczość odnieść do zbiorowej topiki literatury, jaką można odczytać z postaw, smaku i pragnień, krótko mówiąc z „oczekiwań publiczności”⁷⁴. Tworzenie i percepcja literatury zachowywały się jak *parole* i *langue*; zatem można też ująć dzieje literatury jakiegoś systemu w ciągu synchronicznych przekrojów,

⁷⁰ Wszystko, co mogę powiedzieć o strukturalizmie praskim, zawdzięczam Jurijowi Striedterowi i grupie prowadzącej badania w zakresie strukturalnego językoznawstwa i nauki o literaturze przy uniwersytecie w Konstancji, którzy przygotowali wyczerpujące opracowanie i niemieckie wydanie najważniejszych tekstów dla serii „Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste” wydawnictwa W. P. Fink, München, oraz umożliwili mi cytowanie w tym rozdziale nie opublikowanego jeszcze przekładu *Struktura vývoje* F. Vodičky. Oparte na semiotyce strukturalne literaturoznawstwo w ZSRR nie zajmowało się dotychczas, jak się zdaje, problemem strukturalnej historii literatury, ale strukturalną analizą gatunków literackich. Por. K. Eimermacher, *Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. „Sprache im Technischen Zeitalter” 30 (1969), s. 126—157. Najistotniejsze pod tym względem są prace Jurija Lotmana, którego *Wykłady z poetyki strukturalnej* (Tartu 1964) ukażą się niebawem w niemieckim przekładzie nakładem wydawnictwa W. P. Fink, München.

⁷¹ G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*. W zbiorze *Figures*, Paris 1966, s. 145—170.

⁷² P. Ricoeur, *Structure et herméneutique*. „Esprit” 31 (1963), s. 596—627; dalszy ciąg przynosi rozprawa *La structure, le mot, l'événement*. „Esprit” 35 (1967), s. 801—821.

⁷³ Genette *Structuralisme...*, s. 161.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 162—164.

a zwykły szereg autonomicznych i wzajemnie „wpływających” na siebie dzieł przekształcić w strukturalną historię literatury i jej funkcji⁷⁵.

J. Starobinski natomiast określając na nowo krytykę literacką (*La relation critique*, 1968) wychodzi z założenia, że strukturalizm w ścisłym sensie odpowiada tylko tym literaturom, które są „grą o określonych regułach w społeczeństwie o określonych regułach”⁷⁶. Gdy tylko literatura kwestionuje dany porządek instytucji i tradycji, wykracza poza zamknięty horyzont otaczającego ją społeczeństwa i usankcjonowanej w nim literatury, a tym samym otwiera sobie wymiar historii w kulturze, okazuje się, że synchroniczna struktura społeczeństwa i zdarzenie, jakim jest zjawisko literatury, nie splatają się w jednorodny logos: „większość wybitnych dzieł współczesnych deklaruje swój stosunek do świata wyłącznie w trybie odmowy, sprzeciwu, kontestacji”⁷⁷. Zadaniem nowej krytyki byłoby umieścić ten „stosunek różnicy”, tzn. to, co w dziele jest zdarzeniem, z powrotem w strukturalnym kontekście literatury. W tym celu krytyka tematyczna winna nie tylko wyjść poza zamknięte koło hermeneutyczne między dziełem a interpretatorem (*trajet textuel*) i uwzględnić drogę dzieła do świata jego czytelników (*trajet intentionnel*). Trzeba ponadto, by krytyczne rozumienie nie zacierało tej funkcji dzieła, która wyraża się we wspomnianym „stosunku różnicy” albo „transgresji”: jeśli historia wciąż na nowo wchłania protest i wyjątkowość literatury jako paradygmat mającego nastąpić porządku, krytyk — wbrew interpretacyjnej niwelacji dzieła do poziomu „dziedzictwa tradycji” — musi utwierdzić ich odmiennosc⁷⁸, a zatem uwydatniać nieciągłość literatury w dziejach społeczeństwa.

Najdalej poza dogmat niezgodności analizy strukturalnej i hermeneutycznej wyszedł strukturalizm praski. Formalistyczna teoria literatury rozwinęła się tu w strukturalną estetykę, która ujmuje dzieło literackie w kategoriach percepcji estetycznej, a następnie opisuje postrzeżony kształt estetycznego przedmiotu diachronicznie, ze względu na jego uwarunkowane przez recepcję „konkretyzacje”. Prekursorskie prace J. Mukařovskiego kontynuował przede wszystkim F. Vodička, którego

⁷⁵ *Ibidem*, s. 167: „Idea strukturalistyczna polega tutaj na tym, by śledzić literaturę w jej globalnej ewolucji, dokonując synchronicznych przekrojów na różnych etapach i porównując uzyskane obrazy {...}. Prawdziwe życie elementów dzieła literackiego przejawia się w nieustannej zmianie funkcji”.

⁷⁶ J. Starobinski, *La relation critique*. W: *Quatre conférences sur la „Nouvelle Critique”*. Societ  editrice internazionale. Torino 1968, s. 38.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 39.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 39: „Jest to zdrada wielkich dzieł zbuntowanych, za sprawą komentarzy i gloss, które pełnią funkcję egzorcyzmów, dzieła te zostają obłaskawione i stają się częścią wspólnego dziedzictwa {...}. Ale rozumienie krytyczne nie dąży do przyswojenia tego, co odmienne. Będzie rozumieniem tylko wtedy, gdy różnicę będzie rozumiało jako różnicę”.

teoria literatury opiera się na estetyce recepcji⁷⁹. W swojej książce *Struktura vývoje* (1969) Vodička upatruje przedmiot historii literatury w kręgu biegunowej opozycji między dziełem literackim a rzeczywistością, która konkretyzuje się i którą można historycznie opisać według sposobu, w jaki jest postrzegana, tzn. według dynamiki relacji między dziełem a publicznością literacką⁸⁰. W tym celu należy z jednej strony zrekonstruować „normę literacką”, tzn. „ogół literackich postulatów” i hierarchii wartości literackich danej epoki, z drugiej strony — wykryć literacką strukturę „konkretyzacji” dzieł literackich, tzn. konkretnych postaci, jakie dzieła literackie przyjmowały w percepcji publiczności. Strukturalizm praski pojmuje zatem strukturę dzieła jako składową część szerszej struktury dziejów literatury, a tę z kolei jako proces, wynikający z dynamicznego napięcia między dziełem a normą, między historycznym ciągiem dzieł literackich a ciągiem zmieniających się norm albo postaw publiczności:

Zachodzi między nimi zawsze pewna paralelna korelacja, gdyż zarówno tworzenie norm, jak tworzenie nowej rzeczywistości literackiej, mają wspólne podłoże — literacką tradycję, którą przewyciężają⁸¹.

Zakłada się przy tym, że wartości estetyczne tak jak w ogóle istota dzieła sztuki ujawniają się tylko procesualnie w rozmaitych postaciach percepcji, lecz nie jako trwałe substancje. Według tej śmiałej, ugruntowanej przez Mukařovskiego nowej wykładni społecznego charakteru sztuki dzieło literackie nie jest strukturą niezależną od swej recepcji, lecz dane jest jedynie jako „przedmiot estetyczny” i stąd też można je opisywać tylko jako szereg następujących po sobie jego konkretyzacji.

K o n k r e t y z a c j a oznacza według Vodičky odbicie dzieła w świadomości tych, „dla których dzieło jest przedmiotem estetycznym”⁸². W ten sposób strukturalizm praski podjął fenomenologiczną estetykę R. Ingardena i uhistorycznił ją. Jeśli Ingarden przypisywał dziełu — jako polifonicznej harmonii jakości wartościowych — strukturę niezależną od czasowych przemian norm literackich, Vodička kwestionuje idealną możliwość, by w optymalnej konkretyzacji wartości estetyczne dzieła mogły znaleźć pełny wyraz.

Z chwilą gdy w toku recepcji dzieło włączone zostaje w nowy kontekst (zmieniony stan języka, inne postulaty literackie, zmieniona struktura społeczna, nowy system wartości duchowych i praktycznych itd.), jako estetycznie

⁷⁹ Najważniejsze prace J. Mukařovskiego znajdują się w: *Kapitoly z české poetiky*. Praha 1948, 3 tomy, oraz *Studie z estetiky*. Praha 1966.

⁸⁰ Wydana w 1969 r. w Pradze praca *Struktura vývoje* podejmuje problematykę dwóch starszych prac: *Konkretizace literárního díla* (1941) i *Literární historie, její problémy a úkoly* (1942); por. przyp. 70.

⁸¹ Vodička, *op. cit.*, s. 35.

⁸² *Ibidem*, s. 199.

istotne mogą być odbierane właśnie te jego właściwości, które przedtem nie były tak odbierane⁸³.

Dopiero recepcja, tzn. historyczne życie dzieła w literaturze, dynamiczna relacja między dziełem literackim a literacką publicznością ujawnia jego strukturę w otwartym szeregu aspektów. Formułując tę teorię, prascy strukturaliści zapewnili estetyce recepcji pozycję, która uwalnia ją od alternatywnych trudności estetycznego dogmatyzmu i skrajnego subiektywizmu:

Dogmatyzm znajdował w dziele wieczne, niezmiennie wartości albo ujmował historię recepcji jako drogę wiodącą do ostatecznej słusznej wiedzy. Skrajny subiektywizm natomiast widział w recepcji zawsze wyraz indywidualnego sposobu postrzegania i pojmowania i tylko wyjątkowo próbował przewyciężyć tę subiektywność, odwołując się do determinacji epoki⁸⁴.

Teoria recepcji sformułowana przez Vodičkę wiąże się z metodologiczną zasadą, że konkretyzację uwiarygodnioną przez publiczność literacką — która z kolei może stać się normą dla innych dzieł — należy odróżniać od konkretyzacji subiektywnie utrwalonych, które jako sądy wartościujące nie przynależą do aktualnej tradycji:

Celem poznania nie mogą być wszystkie konkretyzacje możliwe ze względu na indywidualne postawy czytelników, ale te, które pokazują, jak struktura dzieła odnosi się do aktualnie obowiązujących norm⁸⁵.

Krytyk zatem, który zarysowuje i publikuje nową konkretyzację, zyskuje obok autora i czytelnika szczególną funkcję w „literackiej społeczności” — społeczność ta ukonstytuowana jako „publiczność literacka” stanowi tylko jedną z wielu perspektyw, jakie ta teoria strukturalnej historii literatury jest w stanie zaproponować metodologicznie wyjąłowanej socjologii literatury.

X

Teoria, która chce obalić substancjalistyczne pojęcie tradycji i zastąpić je funkcjonalnym pojęciem historii, musi właśnie w dziedzinie sztuki i literatury liczyć się z zarzutem jednostronności. Kto nie godzi się z ukrytym platonizmem metody filologicznej, kto uważa nieprzemijającą esencję dzieła sztuki i ponadczasowe stanowisko odbiorcy za wielkości iluzoryczne oraz zamierza ujmować dzieje sztuki jako proces tworzenia i recepcji, gdzie między terażniejszością a przeszłością pośredniczą nie identyczne funkcje, ale dialogowe struktury pytania i odpowiedzi, ten naraża się na niebezpieczeństwo pominięcia swoistego doświadczenia

⁸³ *Ibidem*, s. 41.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 196.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 206.

sztuki, jawnie przeciwstawnego jej historyczności. Historiografia sztuki, przyjmując zasadę otwartej struktury i nigdy nie zakończonej interpretacji dzieła, dostrzega — zgodnie z procesem twórczego rozumienia i krytycznego reinterpretowania — przede wszystkim oświeceniową i emancypacyjną funkcję sztuki⁸⁶. Czy w konsekwencji historiografia ta dostrzegając społeczny charakter sztuki będzie ignorować jej charakter w węższym sensie estetyczny, a dostrzegając jej funkcję krytyczną, komunikacyjną i uspołeczniającą będzie pomijać te jej osiągnięcia, które w doświadczeniu człowieka — podmiotu działającego i doznającego — są momentami olśnienia, radości, gry i zarazem momentami uwolnienia, ucieczki od własnej historycznej egzystencji i społecznej sytuacji?

Nie ulega wątpliwości, że emancypacyjna i uspołeczniająca funkcja sztuki prezentuje tylko jedną stronę jej historycznej roli w procesie dziejów ludzkości. Druga strona ujawnia się w tym, że dzieła sztuki „zwracają się przeciwko biegowi czasu, przeciwko przemijaniu i przemijalności”, ponieważ „uważają przedmioty życia za godne uwiecznienia”⁸⁷. Przeto, według Kurta Badta, zadaniem historii sztuki jest także pokazać, że „sztuka odnajduje w człowieku doskonałość, m. in. doskonałość w cierpieniu (Chrystus Grünewalda)”⁸⁸. Ale uznać ponadczasowy charakter tej funkcji uwznioślenia i uwieczniania nie znaczy, że historyczności sztuki chcemy znów przeciwstawić bezczasową istotę absolutnego piękna, które się przejawia tylko w nieprzemijalności dzieła. Uwnioślona w dziele sztuki nieprzemijalność to stworzony na przekór przemijalności ukształtowany w samej historii absolut⁸⁹. Dzieje sztuki obejmują historyczne zjawisko dzieła i nieprzemijalność, która jest jego rezultatem. Jeśli dialektykę dziejów rozumieć za Karlem Kosikiem jako proces, w którym

dzieje obejmują zarówno historyczność przemijającą, odchodzącą w przeszłość i bezpowrotną, jak i historyczne znaczenie tworzenia czegoś nieprzemijającego, tzn. czegoś, co się kształtuje i tworzy⁹⁰,

to historia sztuki wyróżnia się spośród innych dziedzin historycznej rzeczywistości tym, że tworzenie dzieł jest konkretnym, uchwytnym aktem tworzenia czegoś nieprzemijającego, a ponadto w toku recepcji stale uobecnia się to, co w rzeczach minionych nie przemija.

⁸⁶ Ten zarzut podnosi M. Wehrli w swoim wystąpieniu *Literatur und Geschichte*. „Jahresberichte der Universität Zürich”, 1969/70, s. 6.

⁸⁷ Badt, *op. cit.*, s. 114. Badt wychodzi w tej pracy również od rozważań nad *Historik* Droysena, aby zapewnić historii sztuk plastycznych nową bazę metodologiczną.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 136.

⁸⁹ Opieram się tu na K. Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*. Frankfurt 1967, zwłaszcza rozdz. *Historismus und Historizismus* (s. 133—149).

⁹⁰ *Ibidem*, s. 143.

Historia sztuki zachowuje ten szczególny status także wówczas, gdy wraz z marksistowską teorią literatury zgodzimy się, że sztuka i literatura nie mogą mieć swojej osobnej historii, lecz są historyczne o tyle, o ile uczestniczą w ogólnym procesie historycznej praktyki. Historia sztuki w obrębie historii albo dziejów kształtowania się ludzkości zachowuje swój odrębny status w tej mierze, w jakiej zdolna jest — w medium percepcji unaocznnić, a przez interpretację uświadomić — historyczną zdolność „totalizacji”, w której ludzka *praxis* wchłania momenty przeszłości i ożywia je przez ten zabieg integracyjny”⁹¹. Przykładem totalizacji w tym sensie, jako „procesu produkcji i reprodukcji, ożywiania i odmładzania”⁹² jest właśnie historia sztuki. Nie tylko bowiem — według znanej formuły T. S. Eliota — autentycznie nowe dzieło zmienia nasze spojrzenie na wszystkie dzieła dawniejsze. Także dawniejsze dzieło, które rozacza blask nieprzemijającego piękna i — według Malraux — jest ucieleśnieniem sztuki jako kontrprzeznaczenia, także ono wymaga twórczej pracy rozumienia, aby wyrwać się z muzeum wyobraźni i odtworzyć w horyzoncie znaczeń naszej teraźniejszości. Tutaj wreszcie może odzyskać swoje kwestionowane prawa także historiografia sztuki, jeśli wykrywa i opisuje kanon i kontekst dzieł, a przez to zarazem ożywia nagromadzone w dawnej sztuce ludzkie doświadczenie i pozwala je dziś poznawać.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

⁹¹ *Ibidem*, s. 148.

⁹² *Ibidem*, s. 148.