

Rita Schober

Zagadnienie wartościowania dzieł literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 365-410

1985

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.

RITA SCHOBER

ZAGADNIENIE WARTOŚCIOWANIA DZIEŁ LITERACKICH

Problem wartościowania

1. Pojęcie wartości zakłada czynność wartościowania. Czynność wartościowania wyraża stosunek między podmiotem a przedmiotem. Stosunek ten może być różnej natury i odnosić się do różnych obszarów praktyki ogólnospołecznego podmiotu. Tak czy inaczej, w wartościowaniu przejawiają się obiektywne właściwości przedmiotu oraz ich znaczenie dla podmiotu.

Niech zilustruje to przykład:

- a) Odkrycie energii atomowej jest postępowaniem nauki.
- b) Odkrycie energii atomowej jest pożyteczne.

W obydwu zdaniach chodzi o ten sam obiektywny stan faktyczny: odkrycie energii atomowej. Różny jednak jest układ odniesienia, w którym jest on widziany. W a) chodzi o obiektywny proces rozwojowy nauki, a jeżeli pod pojęciem postępu w naukach przyrodniczych rozumie się coraz głębsze wnikanie w istotę i strukturę materii, to poprawność i powszechna ważność wypowiedzenia, że odkrycie energii atomowej jest postępowaniem nauki, nie pozostawia wątpliwości. Co ten postęp dokładnie oznacza dla człowieka, pozostaje poza polem widzenia. To właśnie wyraża zdanie b). Zajmuje się ono oceną tego stanu faktycznego z punktu widzenia człowieka. W powyższej formie byłoby ono nawet niepełne

[Rita Schober, ur. 13 VI 1918 w Rumburku (Czechosłowacja), niemiecka romanistka i teoretyk literatury. Od r. 1954 profesor berlińskiego Uniwersytetu im. Humboldta, członek Akademii Nauk NRD. Autorka licznych prac, m.in.: „*Im Banne der Sprache*” — *Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes* (Halle 1968), *Von der wirklichen Welt in der Dichtung* (Berlin 1970). Pod jej kierunkiem ukazał się także tom zbiorowy *Französische Literatur im Überblick* (Leipzig 1970), w którym zamieściła rozprawę pt. *Klassyka*. Redaguje pismo „*Beiträge zur romanischen Philologie*”.

Przekład według: R. Schober, *Zum Problem der Wertung literarischer Kunstwerke*. W zbiorze: G. Piltz, E. Kaiser (Hrsg.), *Literarische Wertung und Wertungsdidaktik*. Kronenberg Ts. 1976, s. 145—189].

z punktu widzenia logiki, brakuje w nim bowiem uzupełnienia: dla kogo pożyteczne? albo pod jakimi warunkami i ze względu na co?

Preedykatywne określenie jakościowe „pożyteczny [nützlich]” opisuje całą strukturę odniesień między podmiotem a przedmiotem, przedstawia skomplikowany stosunek, którego elementy konstytuujące uwarunkowane są właściwościami zarówno podmiotu, jak przedmiotu. Rozpocznijmy od przedmiotu: odkrycie teorii względności jest bez wątpienia także postępem nauki. Zdanie a) jest prawdziwe również dla tego stanu rzeczy. Ale nie zdanie b), albowiem „pożyteczny” kwalifikuje (ocenia) stosunek między podmiotem a przedmiotem w odniesieniu do życia czy czynności życiowych jednostki lub społeczeństwa. Przy obecnym ogólnym stanie rozwojowym nauki odkrycie teorii względności nie odgrywa jeszcze w tym kontekście roli bezpośredniej. Inaczej z odkryciem energii atomowej. Jej wykorzystanie, np. w energetyce, ma bezpośrednio pozytywne skutki w przemyśle, w życiu codziennym itd., jest więc pożyteczna. W kwalifikatorze wartościującym „pożyteczny” wyrażają się więc zarówno inherentne właściwości samego przedmiotu, jak i ich ocena z punktu widzenia podmiotu ze względu na określone, związane z nimi efekty (ich funkcjonalność). Że chodzi tu o rzeczywistą ocenę w obrębie określonego, społecznego układu odniesienia, staje się natychmiast jasne, gdy pomyśleć o innych możliwościach wykorzystania energii atomowej... Uogólniając, można powiedzieć, że w wartościowaniu wyrażają się zarówno właściwości przedmiotu i ich funkcje ze względu na podmiot, jak i ich znaczenie dla podmiotu z perspektywy podmiotu.

Do czynności wartościowania przynależą więc trzy czynniki: oceniający podmiot, poddawany ocenie przedmiot i układ odniesienia, który okazuje się częścią ogólnospołecznej praktyki, odpowiadającą specyfice przedmiotu.

Zgodnie z tym wyrażający się w wartościowaniu stosunek podmiot—przedmiot jest stosunkiem społecznym, nawet jeśli wypowiedzany jest jako ocena indywidualna.

Jako zjawisko ideologiczne stosunek ten podlega ogólnym prawidłowościom społecznym, ma więc także charakter historyczny.

W wartościach życia, kultury, moralności itd. wyraża się wzajemny związek między przedmiotami ludzkiego oglądu czy oddziaływania z ich każdorazowo określonymi jakościowo cechami i właściwościami z jednej strony a człowiekiem i jego konkretnymi potrzebami historycznymi oraz interesami, z drugiej. Związek ten pozwala człowiekowi zrozumieć znaczenie tych rzeczy czy zjawisk dla własnego życia.

Wartość jest zatem relacją istotności [Bedeutungsrelation] która konstytuuje się obiektywnie z jakościowych wyznaczników przedmiotów, a subiektywnie — w odniesieniu do podmiotu — z potrzeb i interesów człowieka¹.

¹ *Philosophisches Wörterbuch*. Hrsg. G. Klaus, M. Buhr. T. 2. Leipzig 1971, s. 1152.

2. Krystalizująca się w wartościowaniu relacja istotności przejawia się w kategoriach wartości. Są one historycznie zdeterminowane i zrelatywizowane wobec całego układu odniesienia, a charakter absolutny mają tylko w tym zrelatywizowaniu. Kategorie wartości są zróżnicowane dla różnych „obszarów wartości”.

Gdybyśmy w przykładowym zdaniu b) zastąpili wartościujący predykat „pożyteczny” przez inny predykat wartościujący, np. „dobry” lub „piękny”, otrzymalibyśmy zdanie bezsensowne. „Dobry” i „piękny” są kategoriami wartości, które należą do innych, moralnych i estetycznych obszarów wartości.

Kategorie wartości są kwalifikatorami dychotomicznymi: dobry — zły, piękny — brzydki, pożyteczny — szkodliwy, tragiczny — komiczny, wzniosły — niski. Klasy ekwiwalencji należące do każdej kategorii wyrażają różnice stopnia. Piękny: śliczny, uroczy, powabny, przyjemny itd.

Tymi samymi kategoriami wartości — także w obrębie tego samego obszaru wartości — można ujmować rozmaite relacje istotności, proste i złożone, zależnie od specyficznych właściwości ocenianego przedmiotu. Jeśli porównać np. użycie słowa „piękny” w następujących zdaniach: „Czerwień w willach pompejańskich jest piękna” oraz „Wiersze Rilkego są piękne”, to jasne będzie, że w pierwszym zdaniu „piękny” oddaje, rzecz można, relację jednoelementową, a w odniesieniu do wierszy Rilkego relację wieloelementową, choć w obu zdaniach mamy do czynienia z wartościami estetycznymi. Kwalifikacja wierszy Rilkego jako „pięknych” ma za podstawę wyraźnie cały kompleks właściwości i funkcji ocenianego obiektu, które prowadzą nas do pytania o specyfikę wartości literackiej wobec innych wartości estetycznych.

Wartościowanie literackie i istota dzieła literackiego

1. Istota dzieła literackiego

Pytanie, jakie czynniki konstytuują wartość literacką i dochodzą do głosu w wartościowaniu literackim, wiąże się najściślej z koncepcją istoty i funkcji dzieła literackiego. Marks zwrócił uwagę na to, że ludzki umysł może przyswajać świat w dwojaki sposób: „albo w formie poznania teoretycznego, za pomocą abstrakcyjnych operacji, albo w formie artystycznej, religijnej, praktyczno-duchowej”².

Natomiast we współczesnej burżuazyjnej teorii literatury istota dzieła literackiego wyprowadzana jest często ze specyficznego charakteru jego tworzywa. Ponieważ tworzywem literatury są języki naturalne, istota

² K. Marks, F. Engels, *Werke*, t. 13, s. 633. Podkreśl. R. Sch.

literatury miałyby tkwić w specyfice literackiej wypowiedzi językowej wobec wypowiedzi ogólnojęzykowej jako aktu powszechnego porozumiewania się i komunikacji międzyludzkiej.

W komunikacie języka ogólnego, który może być w szczegółach bardzo rozmaicie ustruktrowany (dla zbadania i przedstawienia jego rozmaitych typów strukturalnych, z uwzględnieniem także różnych form przejściowych między wypowiedzią ogólnojęzykową a literacką, nie ma tutaj miejsca)³, dana jest w każdym razie informacja o jakimś leżącym poza nim obiekcie.

Język ma charakter i n s t r u m e n t a l n y.

W komunikacie literackim natomiast nośnik informacji i treść informacji są jednym i tym samym. Język ma charakter p r z e d m i o t o w y. Nawet jeśli literatura wykorzystuje tematy czy postacie historyczne, to zasadniczo nie chce ona zdawać sprawy z faktycznych zaszczości, tzn. informować o minionych stanach rzeczy i prawidłowościowych zależnościach — jak czyni to historyk — lecz bada owe stany rzeczy i zależności ze względu na ich znaczenie dla pojedynczego człowieka oraz przedstawia je — jak mawiali estetycy renesansowi — „skondensowane w *exemplum*”. Tak powstały „historyczny” świat dzieła jest bezpośrednim przedmiotem informacji literackiej, przedmiotem, który dopiero przez porównanie i zwrotne odniesienie do świata rzeczywistego staje się także informacją o nim.

To, co dotyczy specyficznych przekształceń materiału historycznego w literaturze, dotyczy także komunikatu literackiego w ogólności. Przedmiotem, o którym on informuje, jest stworzone przez artystyczną strukturę obrazową, językowo utrwalone — i dzięki temu zmysłowo konkretne — idealne wyobrażenie fikcyjnego świata wywołane u odbiorcy, świata, który wskazuje na świat naturalny, czy wręcz „odzwierciedla” go w Leninowskim znaczeniu odwzorowującego przekształcenia, choć nie jest z nim identyczny.

„Druga rzeczywistość” sztuki nie jest po prostu kopią obiektywnej rzeczywistości, dzieło bowiem ukazuje nam świat nie jako byt w sobie [*An-sich-sein*], lecz jako byt dla nas [*Für-uns-sein*].

Arturo Ui jest historycznym Hitlerem i zarazem postacią Hitlera, tak jak ją marksista Brecht ocenia, pozwalając ją przeniknąć i pojąć jako zjawisko historyczne. Prawda tej postaci polega nie tyle na dokumentarnej wierności pojedynczych scen (próby przemówień przed lustrem), ile na funkcjonalnym podporządkowaniu wszystkich scen obiektywnemu znaczeniu i subiektywnej ocenie tej postaci jako modelu dziejowego doświadczenia wykraczającego poza ograniczony historyczny przypadek pewnego faszystowskiego dyktatora.

Funkcjonowanie powstałych w sztuce obrazowych struktur znacze-

³ Niniejszy artykuł zakłada ogólną znajomość możliwych struktur tekstowych.

niowych polega właśnie na tym, że artysta przeistacza reprodukcję danej rzeczywistości w produkowanie na nowo, podejmując zarazem ocenę tej rzeczywistości. Sztuka i literatura buduje nie świat rzeczy, lecz świat wartości. Właściwym przedmiotem jej przedstawienia, a więc i obiektem poznania, jest stosunek człowieka do świata w aspekcie znaczenia tego stosunku dla duchowej egzystencji, moralnego oblicza, emocjonalnego bogactwa człowieka, dla jego, w najprawdziwszym sensie tego słowa, człowieczeństwa, które — według Marksa — uchwycone w swej rzeczywistości samo jest zespołem stosunków społecznych (6 teza o Feuerbachu).

Zachowuje to ważność również wtedy, gdy przedmiotem bezpośrednio przedstawienia w literaturze (obiektem, do którego ona odsyła) jest, jak np. w liryku krajobrazowym, nie tknięta przez człowieka natura. Sposób przedstawienia odzwierciedla tu stosunek, w jakim człowiek, jako podmiot indywidualny i społeczny, pozostaje wobec natury. Umysłowo-emocjonalną podstawę tego przedstawienia określa także obraz natury przekształcanej przez podmiot w społecznym procesie wymiany z przyrodą oraz możliwości takiego przekształcenia oferowane mu w danym momencie (lub nie) przez ogólny stan poznania naukowego i techniki. W ten sposób określone zostaje też znaczenie przyrody dla człowieka, a wobec tego i jej ocena. Cały ten złożony kompleks relacji odzwierciedla się w sensach (płaszczyzna znaczeniowa) generowanych przez przedmiot bezpośredniego przedstawienia (płaszczyzna odniesień). W sensach tych uobecnia się natura i człowiek oraz ich wzajemne powiązanie.

Prawda⁴ w sztuce nie jest więc związana z zewnętrznym podobieństwem komponentów tego stosunku, lecz z adekwatnym oddaniem leżących u jego podstaw prawidłowości. Warunkują one obiektywnie subiektywną postawę wartościującą, jak i zarazem adekwatność dokonywanego wartościowania, w którym to, co indywidualnie subiektywne, musi być zniesione w tym, co powszechnie subiektywne, czyli — inaczej mówiąc — musi być zachowana reprezentacja podmiotu.

Poznanie i wartościowanie idą więc w literaturze w parze (w specyficzny sposób, ponieważ „wartościowanie” — jako jedna z podstawowych możliwych relacji między podmiotem a przedmiotem, czy też między podmiotem a podmiotem — zachodzi w specyficzny dla danej relacji sposób, zależny od charakteru tej relacji). Sam artysta jest elementem wzajemnej relacji podmiotu i przedmiotu, człowieka i świata. Dlatego gdy związek ten wyrażony zostaje w wartościującej prezentacji dzieła sztuki, to musi znaleźć w niej odbicie także cała wielość związków

⁴ Obiektywnej prawdy dzieła, której nie da się oddzielić od ukształtowanej w nim prawdy społecznej, nie należy mylić lub identyfikować z subiektywną uczciwością pisarza, choć z drugiej strony bez tej subiektywnej uczciwości jest ona przecież nieosiągalna.

artysty ze światem, jego miejsce w społeczeństwie, jego pozycja klasowa. W sztuce nie można się skryć za szansem niezaangażowanego opisu obiektywnych przebiegów zewnętrznych prawidłowości, nawet jeśli w określonych warunkach społecznych tendencja taka okresowo się pojawia jako estetyczne *credo* w sztuce i literaturze. Rzeczywiste pobudki takiej udawanej „obiektywności” mogą być w konkretnych przypadkach bardzo różnorodne. Obojętne, jakiego byłyby rodzaju, stwarzają pozór, że nie istnieje coś, co właśnie jest istotą twórczości artystycznej — obecność artystycznego podmiotu z całą pełnią jego powiązań ze światem, powiązań, w których odbija się wielość możliwych stosunków ideologicznych (politycznych, moralnych, prawnych, ekonomicznych itd.) między społecznym podmiotem a przedmiotem.

W nauce poznający podmiot schodzi na drugi plan wobec poznawanego przedmiotu. Dla sformułowania prawa spadania ciał obojętne jest, czy zostało ono odkryte przez Galileusza, czy Keplera. Naukowiec jako podmiot nie ma znaczenia dla obiektu (co nie świadczy jednak, że również odwrotnie odkrycie praw obiektu nie ma znaczenia dla społecznej oceny naukowego podmiotu!). Natomiast przy literackim kształtowaniu motywu Fausta artysta jest wszystkim. Nawet jeśli ten sam wątek będzie podejmowany po tysiąc razy. Wersja Goethego jest nie do powtórzenia, także w przyszłości, i to nie tylko z powodu dokonujących się w czasie, historycznie i społecznie uwarunkowanych, przemian w jej interpretacjach. Znaczy to, że artystyczny podmiot jest w dziele sztuki w pełni obecny (właśnie w e w n a t r z dzieła, wtopiony w nie), a nie istnieje odrębnie poza nim. To wtopienie doprowadziło strukturalizm krytycznoliteracki do błędnego wniosku, jakoby podmiot artystyczny, a tym bardziej jego indywidualne losy życiowe, okoliczności, doświadczenia, nie były w ogóle interesujące dla naukowego ujęcia dzieła sztuki. Wtopiona w dzieło obecność podmiotu, specyficzny sposób owego wtopienia jest jednak w niepośledniej mierze wynikiem życiowych okoliczności.

Z drugiej strony dzieło sztuki nie wyraża tylko czysto indywidualnego stosunku artysty do świata, nie jest dowolnym aktem artystycznego podmiotu.

Twórczość artystyczna, będąc w istocie autoekspresją osobowości artysty, jest także zarazem autoekspresją społeczeństwa {...} Właśnie dialektyka tego, co osobiste i co społeczne (klasowe, narodowe, ogólnoludzkie), jest charakterystyczna dla artystycznego przyswajania świata⁵.

2. Literacki proces twórczy

Realizowane w dziele i poprzez nie doświadczenie, poznanie i ocena świata dokonuje się w długim procesie zapośredniczenia (w procesie twórczym), którego etapy dają się w nawiązaniu do nowszej estetyki

⁵ M. Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Aesthetik*. Berlin 1969, s. 165.

marksistowskiej, a przede wszystkim do radzieckiego estetyka Kagana, zarysować następująco⁶: punktem wyjścia jest realność w podwójnym znaczeniu: jako materiał życiowy (czy też literacki) i jako tworzywo sztuki (w przypadku literatury — język).

Impulsy [*Affizierung*] artystycznego tworzenia wypływać mogą z obu tych płaszczyzn. Michał Anioł wyraził się kiedyś, że blok marmuru kryje już w sobie kształt, który trzeba tylko uwolnić z tego więzienia. W literaturze impulsy tworzywa językowego odgrywają zapewne niewielką rolę (z wyjątkiem liryki, gdzie współbrzmienie określonych słów, sylab i dźwięków również może sugestywnie działać na twórcę). Jeśli pewne późnomieszczkańskie kierunki literackie i pisarze wykorzystywali sam język jako materiał i podnosili go do rangi przedmiotu eksploracji, to tego rodzaju impulsy wypływające z tworzywa sytuują się specyficznie. Gdy blok marmuru lub kawałek drewna inspiruje artystę do wyraźnie określonego dzieła plastycznego, to dlatego, że artysta widzi w nim najwięcej możliwości ucieleśnienia określonej idei, określonej postaci. Tworzywo zachowuje swój materialny charakter właśnie dlatego, że przede wszystkim widzi się je pod kątem wartości materiałowej [*Materialwert*], możliwości idealnego stopienia treści i formy. Jeśli jednak Sollers sięga w swej powieści *Nombres* po język jako materiał tematyczny [*Stoff*], to materiał ten interesuje go jako społecznie unormowane, znaczenionośne medium materiału życiowego, przy czym, z drugiej strony, jego użyteczności w roli tworzywa artystycznego [*Kunstmateriale*] przeczy właśnie jego „tematyczne [*stofflich*]” obciążenie⁷. Jeśli sztuka chce oddziaływać i wywierać wpływ „zmieniający świat”, to musi właśnie zniszczyć „treścio-nośny charakter [*Stofflichkeit*] i ideologiczne obciążenie” języka, poprzez transformacyjny charakter struktur tekstowych kwestionując stale „znaczenie” znaków językowych. Ta, zwana „rewolucyjną”, teoria tekstu wie-dzie do nikąd.

Najważniejszy w tworzeniu świata sztuki jest więc nie tyle materiał, do którego sięgnięto, ile problem, z którym artysta go wiąże, tzn. temat [*Thema*], jaki artysta wybiera z wielości możliwych tematów rzeczywistego świata⁸.

Zilustrujmy to przykładem. Jak wiadomo, zachowały się wstępne wersje wszystkich powieści Zoli, tak iż z pomocą tego *dossier* można z powodzeniem prześledzić fazy procesu twórczego.

Na tej podstawie można stwierdzić, że „materiałem życiowym” całych *Rougon-Macquartów* była historia Drugiego Cesarstwa, podzielona

⁶ Por. Kagan, *op. cit.*, zwłaszcza s. 248—351.

⁷ Ph. Sollers, *Nombres*, Paris 1968. Sollers jest jednym z czołowych pisarzy grupy związanej z „awangardowym” czasopiśmie „Tel Quel”. W swych poglądach teoretycznych pisarze ci nawiązują do językowo-strukturalistycznego kierunku Nouvelle Critique.

⁸ Kagan, *op. cit.*, s. 285.

na rozmaite wątki, odpowiadające określonym warstwom społecznym lub zjawiskom społeczno-ekonomicznym.

Dla *Germinalu* materiałem tym był, jak mówił Zola, świat robotników. Ale ta decyzja tematyczna [*Stofffestlegung*] była tylko z grubsza przeprowadzonym podziałem kompleksów w obrębie całego cyklu. W ten sposób nie uzyskano jeszcze wiele dla właściwego artystycznego kształtu. Z drugiej strony jednak już ów tematyczny podział nie jest rzeczą zupełnie błahą dla ujęcia całego „materiału życiowego”, wystarczy dla porównania pomyśleć tylko o *Komedii ludziej* Balzaka, gdzie przecież świat robotników nie uzyskał rangi samodzielnego tematu.

Wybór materiału tematycznego jest pierwszym krokiem. Drugim jest problem, z którym pisarz ten materiał powiąże, temat omawiany przez niego w tym kontekście. Zola odmalował świat robotników dwukrotnie: w powieściach *Germinál* i *W matni*, a pod pewnym względem powiedzieć można, że trzykrotnie, jeśli doliczyć jeszcze powieść *Bestia ludzka*. Lecz tutaj temat (skorumpowany, omotany przez panującą klasę wymiar sprawiedliwości i dziedziczna żądza mordu) tak dalece przesłonił materiał, że przedstawiony świat pracy staje się przedmiotem ubocznym, ramą, interesującą co najwyżej ze względu na specyfikę środowiska.

W powieści *W matni* przedstawił wprawdzie Zola bezpośrednio życie rodziny robotniczej, jednakże problem, który go przy tym interesował, koncentrował się na moralnym upadku warstw „niższych”, a nie zostały uwzględnione środowiskowe przyczyny tego upadku, istotne społeczno-ekonomiczne okoliczności i determinanty. W rzeczywistości materiał tematyczny, świat robotników, nie został zadowalająco ujęty w swych istotnych aspektach. I część współczesnej krytyki, zwłaszcza marksistowskiej, wytykała pisarzowi ten mankament. Zola bronił się, wskazując, że celowo tak podzielił tematycznie materiał, że pragnął w jednej powieści omówić moralne i międzyludzkie aspekty przedmiotu, a w drugiej — społeczno-polityczne (argumentacja, która bynajmniej nie osłabiła usprawiedliwionych zastrzeżeń wobec *W matni*). Tematem drugiej powieści robotniczej, *Germinál*, jest rzeczywiście walka robotników z kapitałem. Temat ten, daleko istotniejszy dla wyczerpania materiału, pozwala pisarzowi zarazem o wiele głębiej przedstawić temat poruszony już w powieści *W matni*, albowiem także w *Germinalu* w centrum stoi życie rodzin robotniczych: Maheu, Pierron, Levaque, Mouquette z ojcem i bratem oraz starej Brulé. Również w *Germinalu* panuje w tych robotniczych rodzinach bieda, nędza, promiskuityzm, ich stan moralny w żadnym wypadku nie mógłby uchodzić za wzór. Zola, nie zadowolając się stwierdzeniem tej sytuacji, pokazuje jednak, dlaczego ludzie zachowują się w taki sposób, i że w innych warunkach — np. w walce o płace, w strajku, czyli właśnie w walce z kapitałem — potrafili zachowywać się całkiem inaczej, odkrywa więc rzeczywiste okoliczności i determinanty ich moralnych zachowań, dzięki temu wydobywając całkiem nowe, ludzkie tony ze swego materiału.

Zola nie dowodzi też przy tym, że to od samych rodzin robotniczych przede wszystkim zależy, czy żyją one dobrze, czy źle, jak czynił to jeszcze w powieści *W matni*, gdzie wszyscy robotnicy, którzy są pracowici i nie piją, znajdują środki utrzymania (rodziny Lorrileux i Goujat). Nie zagraża im bezrobocie, obniżka zarobków, „walka z kapitałem”. Gervaise ponosi też klęskę nie dlatego, że nie ma już pracy — posiada ona przecież własną małą pralnię i pod względem socjalnym do klasy robotniczej zaliczyć ją można tylko warunkowo — lecz dlatego, że jej mąż traci wskutek wypadku pracę, zaczyna pić, a Gervaise pozwala się stopniowo wciągać w spowodowany pijaństwem upadek, traci siłę moralnego oporu i poddaje się coraz bardziej skłonności do obżarstwa i próżniactwa. Artystyczna idea przedstawienia nędzy i moralnego upadku klasy robotniczej jako skutku niszczącego wpływu wódki i szynków, tj. jako skutków zewnętrznych przejawów zjawiska, niewystarczająco ujmowała temat i ograniczała również możliwości opracowania wybranej fabuły (życiowa tragedia żony robotnika) w sposób zgodny ze specyfiką materiału.

Wybrana tematyka posiada przeto wprawdzie większe znaczenie dla dzieła literackiego niż ujmowany materiał, lecz tematyka nie jest jeszcze dziełem. Decydujące jest, jak zostanie ona zrealizowana, czyli artystycznie przetransponowana w fabule i w idei artystycznej. Wstępne wersje *Germinalu* pokazują nader wyraźnie, z jakim wysiłkiem Zola przeprowadza tę transpozycję, jak temat stopniowo uzyskuje kształt w idei artystycznej⁹, która z kolei rzutuje wstecz, różnicując materiał życiowy i dobór elementów fabularnych.

Idea artystyczna obejmuje nie tylko przeprowadzaną przez artystę ocenę podjętej tematyki (w przypadku *Germinalu* Zoli: znaczenie walki „pracy z kapitałem” dla przyszłego rozwoju ludzkości), a więc wyraz emocjonalnego stosunku artysty do tego problemu. Idea artystyczna obejmuje także wybór fabuły, która pozwala publiczności przeżyć — jako obrazową transpozycję — przeprowadzoną przez artystę ocenę tematu i przyjąć ją jako własną.

Ponad wszelką wątpliwość wraz z podjęciem tematu „walki pracy z kapitałem” przedmiotem przedstawienia musiała stać się sfera produkcyjna. Że Zola wybrał z wielości możliwych gałęzi produkcyjnych właśnie górnictwo, a w nim z kolei kopalnię węgla, było podejściem w wieloraki sposób owocnym. Można oczywiście powiedzieć, że to sama rzeczywistość nasunęła Zoli tę myśl, albowiem właśnie w górnictwie od lat toczyła się, wyraźniej niż gdzie indziej, walka klasowa między pracą a kapitałem. Wstępne wersje dowodzą, że Zola cały odnośny materiał starannie zbierał i studiował.

Walki płacowe i strajki pojawiały się przecież i na innych odcinkach. Ale w żadnej innej gałęzi produkcji materialnej walka przeciwko nie-

⁹ *Ibidem*, s. 327 n.

ludzkiemu wyzyskowi nie jest tak ściśle związana z walką przeciwko surowości natury, tak iż sama rzeczywistość dostarcza już tu poniekąd „gotowych”, podwójnie dramatycznych sytuacji. Dochodzi do tego dalej wielka symboliczna nośność wybranego środowiska. Zola usiłował bardzo często pokrywać symbolami luki i niedostatki swej wiedzy społecznej, bezrefleksyjnie uruchamiając pełen rejestr romantycznych technik symbolicznych. Jednak wybrane środowisko północnofrancuskich kopalni węgla z beznadziejną, czarną monotonią hałd i wsi, z upiornie rozgałęzionymi rusztowaniami urządzeń wiertniczych i posępnym widokiem tłących się pożarów hałd dawało właśnie sposobność, by po przetworzeniu w poetycki obraz symbolicznie przedstawić biedę, nędzę niedolę górników, ciężar ich walki o egzystencję, wciąż zagrożoną zagładą. Podobnie między rozwojem społeczno-historycznym (wybijanie się klasy robotniczej z ucisku i wyzysku do roli klasy panującej — z mroku historii na brzask przyszłości) a wydobywaniem się robotników kopalnianych z najgłębszej ciemności szybów na światło dnia, jak przedstawił to Zola w zamykającej powieść wielkiej wizji, wykreślić można wielką symboliczną paralełę.

Naturalnie byłoby jednak nieporozumieniem płodność idei artystycznej upatrywać w symbolicznej nośności wybranego środowiska czy materiału. W istocie kryje się ona w głębszym wniknięciu (z pomocą fabuły i ukształtowanych w akcji konfliktów i sprzeczności) w historycznie obiektywne prawidłowości i zależności wybranego zagadnienia życiowego oraz w powiązane z tym ludzkie problemy i charakterologicznie określone sposoby zachowań. Nie ma wątpliwości, że Zola w tej powieści — w granicach swego burżuazyjno-demokratycznego światopoglądu — najjaśniej uchwycił związek zysku i wyzysku, rozpoznał i uznał konieczność połączenia walki ekonomicznej z polityczną oraz zawarł perspektywiczny obraz przyszłości jako podległego prawidłowościom procesu ewolucji współczesności. Potrafił także ująć walczące klasy w sposób tak zróżnicowany, iż poszczególne zgrupowania postaci i ich losy — zdrajcy w łonie klasy robotniczej, walki konkurencyjne wśród kapitalistów — jawią się jako następstwa społeczno-ekonomicznego rozwoju, przejścia w stadium kapitalizmu monopolistycznego, co znaczy, że rządzące „przedmiotem” prawidłowości są adekwatnie odzwierciedlone w przeżyciach ludzi, w ich społecznym doświadczeniu, narastającym wraz z przeżywanymi wydarzeniami. Możliwe jest to tylko dlatego, że idea artystyczna (obudzenie się w pewnej rodzinie świadomości klasowej w trakcie walki robotników kopalnianych z Montsou przeciw spółce kopalnianej) wyczerpuje temat we wszystkich jego istotnych aspektach, a artystyczne wykonanie idzie w ślad za wewnętrzną logiką wybranej fabuły.

Idea artystyczna staje się punktem węzłowym artystycznego „procesu produkcyjnego”. Ale także idea artystyczna, tak samo jak wcześniejsze etapy procesu twórczego, nie jest jeszcze dziełem sztuki, nawet naj-

lepszy zamiar nie może przesądzić o rezultacie, ani go zastąpić. W utworach realistycznych trudność polega właśnie na tym, by we wszystkich fazach wykonania artystycznego, zgodnie z logiką twórczą rozwijania fabuły, stale — rzecz można: przez spoglądanie wstecz na kolejne etapy procesu twórczego — mieć w świadomości związek z samą rzeczywistością, prowadząc, a w razie konieczności korygując, wykonanie przez porównywanie z rzeczywistością, tematem, a nawet ideą. Korektury takie właśnie w przypadku *Germinalu* dają się bardzo łatwo wskazać. W obmyślaniu charakterów i postaci, czyli w pierwszej, prowizorycznej transpozycji idei artystycznej, stały Zoli często na przeszkodzie jego teorie dziedziczenia i fizjologizm. Tak więc nawet Maheude, tę wspaniałą postać robotniczej żony, w której słusznie upatrywać można prekursorkę *Matki Gorkiego*, chciał on „pomówić o jakąś zdrożność”. Ale wewnętrzna logika akcji nie pozwoliła na takie dowolności.

Powodzenie dzieła zależy nierzadko od tego, czy pisarz prawidłowo rozpozna te konieczności i pójdzie w ślad za nimi, poddając się „dyktatowi postaci” (jak określane jest to często w wypowiedziach pisarzy o „własnym życiu” ich bohaterów), by w ten sposób w pełni przetransponować ideę artystyczną w treść dzieła.

To, co w skończonym dziele rozróżnić się zwykło jako „treść” i „formę”, nie istnieje w rzeczywistości oddzielnie. Nie ma treści istniejącej poza formą i tak samo nie ma formy bez treści. Kategorie treści i formy mają charakter hipotetyczny i służą naukowej analizie¹⁰.

Przez treść rozumiemy ogólnie transpozycję idei artystycznej w rozwijanej fabule, w akcji, dzięki którym dopiero osoby, nośniki akcji, są ze sobą wiązane, wprowadzane we wzajemne relacje i wypracowywane jako postaci (nawet jeśli nie rozwijają się w charaktery!). Jako formę ujmowalibyśmy wybór gatunku, techniczno-kompozycyjne środki prowadzenia akcji, konstrukcję obrazu, kreślenie charakterów itd., co ze swej strony jak najściślej wiąże się z treścią. Akcja i charakter są elementami treści, określającymi formę, tak jak i, na odwrót, specyficzne właściwości gatunku oraz środki techniczno-kompozycyjne są elementami formy, determinującymi treść. Akcja różni się od kompozycji m.in. dlatego, że decyduje o wewnętrznych, znaczeniowych związkach i wzajemnym oddziaływaniu postaci, podczas gdy kompozycja owe znaczeniowo nacechowane powiązania materializuje w czasie i przestrzeni dzieła. Kagan zalicza dlatego te elementy formalne do formy „wewnętrznej”, w odróżnieniu od „zewewnętrznej”, która reprezentowana byłaby przez

¹⁰ Pogląd, że treść i forma tworzą nierozzerwalną, dialektyczną jedność, reprezentuje również K a g a n (*op. cit.*, s. 325), w dalszych wywodach jednak identyfikuje często „treść” z „elementem tematycznym” (s. 285) i z „ideą artystyczną”, a fabułę traktuje (*ibidem*) jako „wewnętrzną formę”, przez co wszakże zadeklarowana wyżej dialektyczna jedność zostaje praktycznie zanegowana. Formaliści rosyjscy uważali treść za funkcję formy i mówili o „treściowej” formie.

językowo-stylistyczne wykonanie dzieła, czyli ogół wszystkich tych zabiegów, z pomocą których materiał języka naturalnego opracowywany jest tak, by stał się tworzywem artystycznym. Forma jest ogółem tych organicznie powiązanych elementów, całością strukturalną widzianą przez pryzmat organizacji treści.

Treść ujmuje tę całość strukturalną w pryzmacie jej funkcji, tj. pod kątem stworzonego przez nią odbicia [*Abbild*] rzeczywistości, w relacji do której dzieło jako całość jest formą. W formę wpisane jest artystyczne poznanie i ocena rzeczywistości, treść dzieła, przy czym „treść” ta, jak na ogół we wszelkich relacjach typu treść—forma, jest momentem nadrzędnym. Jest ona też w ostatecznej konsekwencji centralną instancją kierującą wszystkimi fazami twórczymi, aż do ukończenia dzieła włącznie.

W obrębie ukończonego już dzieła forma jednak jest wszystkim, albowiem w dziele jest tylko tyle treści, ile zmaterializowało się w formie (do zagadnień znaczenia formy, uformowanej treści i jej ujęcia w aspekcie formowania trzeba będzie jeszcze raz powrócić przy problemie recepcji i przy problemie wartościowania)¹¹. Przyjmując taki punkt widzenia, Kagan zalicza już np. fabułę i charaktery do składników formy, poprzez nie bowiem w istocie artystyczna idea znajduje odbicie w strukturach obrazowych. Ale z drugiej strony pogląd ten można by z kolei zakwestionować, ponieważ idea artystyczna nie jest przecież jeszcze treścią dzieła (rzeczywiście wypowiedzianą w dziele treścią) i w ukończonym dziele może być równie dobrze zubożona, jak i na różny sposób wzbogacona.

Trudności analitycznego ujęcia treści i formy dowodzą jedynie, że w rzeczywistości tworzą one w dziele nierozzerwalną jedność dialektyczną, co już Gramsci wyjaśniał następująco w notatce, którą znajdujemy w tomie *Letterature e vita nazionale*:

Czy można mówić o pierwszeństwie treści przed formą? Można o tym mówić w sensie następującym: dzieło sztuki jest procesem i zmiany treści są też zmianami formy, ale „łatwiej” jest mówić o treści niż o formie, bo treść może zostać w logiczny sposób „streszczona”. Jeśli powiada się, że treść poprzedza formę, to chce się po prostu powiedzieć, że w procesie opracowywania dzieła kolejno następujące po sobie próby pojawiają się pod znakiem treści, i nic więcej.

Pierwsza treść, która nie zadowalała, była też już formą, a gdy osiągnięto zadowalającą „formę”, zmieniła się też już treść¹².

¹¹ Por. W. Besenbruch, *Das Inhalt-Form-Problem*. W: *Zum Problem des Typischen in der Kunst*. Weimar 1956, s. 14—68, zwłaszcza s. 39 n. Badaczowi temu przypada zasługa, że jako jeden z pierwszych w marksistowskich publikacjach estetycznych po r. 1945 z całym naciskiem wskazał na tę problematykę.

¹² A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale. Opere*. T. 6, Einaudi 1953, s. 60—61.

W schematycznym uproszczeniu proces twórczy dzieli się na następujące etapy:

Produkcja artystyczna		Podmiot artystyczny	
Dzieło ↓	A	materiał literacki, materiał rzeczywistości rzeczywistość = przedmiot	podmiot
	B	temat idea artystyczna } = zamiar artystyczny	
	C	1 fabuła (akcja, konflikt) 2 charakter (postacie) } = treść	
	D	1 kompozycja struktura obrazowa = { wewnętrzna 2 (styl, rytm) } forma zewnętrzna	
	E	tworzywo artystyczne (język)	

h = moment czasowy produkcji literackiej

Poszczególne etapy procesu twórczego nie tyle następują po sobie, ile raczej w rzeczywistości znoszą się wzajemnie w sensie heglowskim, tzn. że zostają zachowane w kolejnym etapie, podlegając każdorazowo przetworzeniu.

Następstwo etapów charakteryzuje zarazem kierunek nadrzędnych momentów (w sensie wyżej określonego stosunku treści i formy). By jednak zapobiec wszelkim nieporozumieniom, trzeba stwierdzić, że ta krzywa wzrostu dzieła nie jest krzywą wartości w takim sensie, by którykolwiek etap był mniej ważny niż inny. Jedynie wówczas, gdy wszystkie one rozwiązane są na takim samym poziomie artystycznym, mamy do czynienia z rzeczywistością w pełni udanym dziełem. Podobnie jednak na każdym z tych etapów pojawić się może także rozdziew między zamiarem a wykonaniem, obniżając efekt twórczy (inaczej mówiąc: wartość dzieła).

We wszystkich fazach tego procesu tworzenia i formowania występuje podmiot artystyczny, ze wszystkimi swymi indywidualnymi i społecznymi doświadczeniami (co oznacza w tym przypadku jego praktyczny stosunek do świata, stan wiedzy i wiadomości wynikający z wykształcenia oraz stopień poinformowania o literackich wzorcach, stylu epoki i języka, o normach gatunkowych itd.). Występuje on także ze swym klasowym punktem widzenia i świadomym lub nieświadomym stanowiskiem wobec społecznych sporów epoki, wobec jej idei, pojęć, poglądów. W dziele obecny jest również adresat czynności twórczych, rzeczywisty lub fikcyjny, współczesny lub przyszły odbiorca, do które-

go dzieło jest skierowane. Ostatecznie jest on przecież partnerem komunikacji, na którego ów świat wartości winien promieniować i oddziaływać. Chęć powiadamiania jest w sztuce zawsze również zamiarem oddziaływania, nawet jeśli autor, jak Flaubert, zwraca się rzekomo tylko do dziesięciu czytelników. Obecność twórczego podmiotu artystycznego w dziele i, wraz z nim, wyobrażonego podmiotu receptywnego jeszcze raz uwyrażnia, że w twórczości artystycznej i jej rezultacie, produkcji, mamy do czynienia z procesem „społecznym”, w którym funkcjonują też wszystkie prawidłowości obowiązujące w społecznej egzystencji człowieka.

3. Literacki proces odbioru

Decydujące znaczenie dla odbioru i oddziaływania dzieła mają specyficzne właściwości procesu recepcji, w trakcie którego etapy procesu twórczego przemierzane są, rzecz można, w kierunku odwrotnym, od poziomu D2 do poziomu A. Recepcja jednak nie jest produkcją, poszczególne etapy odbioru odpowiadają etapom tworzenia, nie są jednak z nimi identyczne.

Jeśli punktem początkowym procesu tworzenia jest przeżywanie, poznawcze przetwarzanie i ocenianie świata przez artystę, to punktem początkowym odbioru jest przeżywanie fikcyjnego świata, stworzonego w dziele i poprzez nie.

Intensywność tego przeżycia, wyzwolone przez nie emocje i impulsy działania zależą wprawdzie przede wszystkim od realizowanego w dziele stosunku artysty do świata, do poznawczej zawartości [*Wahrheitsgehalt*] wypowiedzi artysty, od doniosłości podjętego przedmiotu, ale i od realizowanego, tzn. od takiego, który uchwytany jest w uformowanej strukturze i poprzez nią. *Forma*, zmaterializowany kształt ma takie znaczenie jako nośnik i generator treści właśnie dlatego, że dzieło jedynie pośrednio odsyła do rzeczywistego świata, stwarzając jednak bezpośrednio niezbędny dla tych odesłań świat porównawczy, powstający wyobraźniowo u odbiorcy jedynie dzięki specyficznym środkom języka artystycznego (co oznacza coś więcej niż tylko stylistyczne opracowanie języka naturalnego).

W przypadku literatury jesteśmy jednak często mniej świadomi tego faktu, jej tworzywo bowiem, język naturalny, pokrywa ten stan rzeczy, funkcjonując jako środek powszechnej komunikacji. Z pomocą zmaterializowanych, myślowych odwzorowań [*Abbilder*], powstałych w społecznym procesie abstrakcji, znaki językowe odsyłają przecież od siebie do realnych przedmiotów, procesów, zależności, i wytwarzają w ten sposób wyobraźniowy obraz świata także wtedy, gdy nie powiodło się

wyobrażeniowe wytworzenie fikcyjnego świata środkami specyficznymi artystycznymi, tzn. gdy tworzywo językowe nie jest wtopione (i stopione) w strukturze formalnej dzieła, gdy nie utraciło charakteru bezpośredniego „odesłania” na rzecz charakteru nośnika znaczeń „wewnątrz dzieła”. Tendencję tę absolutyzuje m.in. strukturalistyczna krytyka literacka, gdy oświadcza, że dzieło „odsyla jedynie samo do siebie”.

Z drugiej strony struktura formalna dzieła zmierza do tego, by wykorzystać te odesłania językowe dla nadania stworzonemu przez dzieło specyficznemu światu artystycznemu niezbędnej zmysłowej konkretyzacji w wyobraźni. Współczesne mieszczańskie kierunki literackie, zwłaszcza w poezji, nieprzypadkowo widzą w tym „obciążeniu” tworzywa językowego rzeczywistością (a również ideologicznymi waloryzacjami [*Appraisoren*]) jedną z „głównych trudności” dotarcia do prawdziwej poezji (tzn. do uwolnionych od „uciażliwości” materii czystych operacji ducha) oraz wzniesienia się ponad społecznie wytworzony amalgamat materiału językowego (waloryzacje ideologiczne, społeczne) czy, lepiej powiedzawszy, przedarcia się przezeń do „czystego przedmiotu”, do nie dającego się pośrednio przekazać „znaczenia”. Każda jednak próba pozbawienia języka jego społecznego charakteru, zamiar unieważnienia utrwalonych w nim odwzorowań rzeczywistego świata musi naturalnie skończyć się porażką¹³. Prowadzi ona w konsekwencji do destrukcji samego języka, do rozłożenia go na poszczególne cząstki składowe, dźwięki, spółgłoski, jak czyniła to współczesna poezja „konkretna” czy „letryzm” lat pięćdziesiątych. Są to jałowe próby absolutyzowania tendencji tkwiącej nieuniknienie w języku sztuki, by uwagę odbiorcy kierować na świat stworzony wewnątrz dzieła i by z drugiej strony uwolnić też dzieło od warunkowań wynikających z jego charakteru jako produktu.

Absolutyzowanie struktury formalnej jest dla skuteczności specyficznego oddziaływania literatury równie szkodliwe, jak jej zaniedbywanie.

Z drugiej strony bowiem już Hegel wskazywał na konieczność podania materiału języka naturalnego obróbce w dziele literackim. Zrazem podkreślał wady i zalety, które wynikają dla literatury z rodzaju używanego tworzywa.

Poezja jest dla Hegla sztuką uniwersalną [*allumfassend*] właśnie dlatego, że dzięki swemu tworzywu, językowi, może uczynić cały świat swoim przedmiotem. A potrafi to, zawiera bowiem w sobie moment „cza-

¹³ W. I. Lenin, *Organizacja partyjna a literatura partyjna*. W antologii: *Lenin o literaturze*. Warszawa 1953, s. 11. „żyć w społeczeństwie i być wolnym od społeczeństwa nie można”.

sowości”, tzn. jest władna kształtować rzeczy, zdarzenia, charaktery nie tylko w synoptycznym oglądzie (jak malarstwo), ale także w stawianiu się, zmianie, rozwoju. Ona jedna jest zdolna do „przedstawienia tematu w całej jego wewnętrznej głębi i w całej rozciągłości jego rozwoju w czasie”¹⁴.

Walor ten, płynący z charakteru tworzywa, jest jednak zarazem wadą. Ponieważ poezja, jak każda sztuka, ma przedstawiać to, co ogólne, w tym, co szczegółowe, to, co idealne, w tym, co zmysłowe, istotę w zjawisku, to nieodłącznie właściwy językowi charakter uogólnienia, powstałego przez abstrahowanie, stawia poniekąd opór temu zmysłowemu kształtowaniu¹⁵. W języku rzeczy nie są nam przecież dane w całej pełni swej bezpośredniej konkretności, w swej każdorazowej partykularności, lecz w uogólnionej, redukującej i pogłębiającej formie myślowego odwzorowania. To utrwalone w języku odwzorowanie rzeczywistości jest zarazem bogatsze i uboższe niż to, co przezeń jest każdorazowo oznaczane.

Ponieważ jednak sztuka ma to, co ogólne, kształtować w tym, co szczegółowe, czyli wznieść się jakby do konkretności drugiego stopnia, musi szczególnie wysiłek skierować na swoistą organizację językowego wyrażania, by w ten sposób osiągnąć niezbędną konkretność literackiego przedstawienia [*Abbild*].

Pierwszą, pierwotną potrzebą, z której zrodziła się sztuka, jest dążenie człowieka do tego, by jakieś wyobrażenie, jakąś myśl wydobytą z ducha ukształtować i ukazać jako swe własne dzieło, tak jak to się dzieje w mowie ludzkiej, gdzie wyobrażenia jako takie są tym, co człowiek komunikuje i czyni zrozumiałym dla innych. W języku jednak środek komunikowania myśli nie jest niczym więcej jak tylko znakiem, a więc zupełnie przypadkową zewnętrżnością. Sztuka natomiast nie może posługiwać się samymi tylko znakami, lecz musi, przeciwnie, znaczeniom używać odpowiedniej zmysłowej obecności. Z jednej strony powinno zmysłowo obecne dzieło sztuki zawierać w sobie jakąś wewnętrzną treść, a z drugiej strony powinno ono przedstawiać tę treść w taki sposób, aby można było poznać, że zarówno sama treść, jak i jej postać jest nie tylko czymś, co istnieje w bezpośredniej rzeczywistości, ale także produktem wyobraźni i jej duchowej działalności twórczej. Kiedy patrzę np. na rzeczywistego lwa, to jego jednostkowa postać wywołuje we mnie wyobrażenie lwa (...). Ale z wizerunkiem łączy się coś więcej: świadczy on o tym, że postać lwa

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objasnieniami opatrzył A. Landman. T. 3. Warszawa 1964—1967, s. 271.

¹⁵ Wielcy artyści byli też świadomi tego faktu. Thomas Mann pisze np. w *Doktorze Faustusie*: „Jak wielu pisarzy przede mną musiałyby ubolewać nad niezdolnością mowy do uzyskania przejrzystości, ukazania prawdziwie dokładnego obrazu tego, co indywidualne. Znalezione właściwe słowo (...), aby ukazać zjawisko poprzez uczucie, które je pobudza, ale nie aby je [...] odtworzyć”. [Fragment nie zidentyfikowany; podajemy go w przekładzie redakcji.]

istniała przedtem w wyobrażeniu i źródło swego istnienia znalazła w duchu ludzkim i jego twórczej działalności, tak iż mamy tu już nie wyobrażenie pewnego przedmiotu, lecz wyobrażenie pewnego ludzkiego wyobrażenia¹⁶.

Istotna dla poezji jest więc forma, formowanie, „robienie”, *poiein* (skąd przecież pochodzi sama nazwa). „Niedoskonałość formy ma także swe źródło w niedoskonałości treści”, pisze Hegel¹⁷. Dopiero dzięki *poiein*, dzięki wchłonięciu znaczeń językowych w obręb formalnej struktury dzieła i konkretyzacji ich w kontekście całości strukturalnej, dzięki przeniesieniu kodu języka naturalnego do kodu specyficznego języka artystycznego powstaje owa spistość świata artystycznego, na której opiera się jego zmysłowo-emocjonalna siła sugestywna. Powiązana z tym konieczność deszyfracji dzieła sztuki dotyczy tak formy, jak i treści, które — jako nacechowana znaczeniami forma i uformowane znaczenie — wzajemnie się przenikają i w trakcie deszyfracji wzajemnie się oświetlają, wspierając proces wydobywania zawartości symbolicznej [*Sinnbild*] z odwzorowującego przedstawienia istniejącego w dziele [*Abbild*], a więc dalszy etap odbioru sztuki.

Co jednak należy rozumieć przez przedstawienie odwzorowujące, a co przez zawartość symboliczną, przedstawienie symboliczne?¹⁸ Już w średniowieczu mówiono o stopniowym przyswajaniu dzieła literackiego, Dante mówił o poczwórnym sensie poezji. Zawsze przy tym chodziło o pogląd, że leżąca, by tak powiedzieć, na wierzchu „historia”, to, co bezpośrednio ona „oznacza”, ma znaczenie głębsze, daleko wykraczające poza jednorazowe *exemplum* opowiedzianej historii, oraz że znaczenie owo nie jest jednak uchwytnie na zewnętrznej powierzchni, lecz wymaga ze strony odbiorcy wysiłku, coraz głębszego wnikania w dzieło sztuki, sondowanie jego możliwości.

Tak więc z powieści *Germinal*, użytej tu dla zobrazowania procesu twórczego, wyczytać można prostą historię, której treścią jest nieszczęśliwe życie rodziny Maheu, rodziców, dziadka, dzieci, czy nawet miłość między Catherine a Étienne. W ten sposób istotnie ująć można część treści dzieła, jakby pierwszy poziom. Ale można też sobie uświadomić, że ta historia życia spleciona jest ściśle z historią robotniczego świata, w którym ci ludzie żyją, i że w świecie tym chodzi o walkę robotników z kapitałem, a walka ta rozgrywa się w różnorodnych formach, w walkach o płace, w spontanicznych ruchach protestacyjnych, w strajkach

¹⁶ Hegel, *op. cit.*, t. 2, s. 333—334.

¹⁷ *Ibidem*, t. 1, s. 125—126.

¹⁸ Problematyka ta była przedmiotem wystąpienia autorki na Międzynarodowym Kongresie Estetyków w Bukareszcie w 1972 r. i została szczegółowo przedstawiona w opracowanym artykule. Tutaj może być poruszona tylko w nawiązaniu do tematu. Por. *Abstracts. Centre of Information and Documentation in Social and Political Sciences*. Bukarest 1972, s. 26—27.

i wreszcie w gwałtownych akcjach. Tą drogą uchwycony zostaje nie tylko następny poruszony w powieści temat, ale także druga płaszczyzna, dzięki której znajdująca się na pierwszym planie ludzka historia uzyskuje głębszą motywację oraz ogólne, społeczne znaczenie, wykraczające poza ten ograniczony, pojedynczy przypadek. I w ten sposób, sondując coraz głębiej, doszłoby się ostatecznie do ujęcia zamykającej powieść wizji jako pełnego wyrazu, poetyckiego symbolu przyszłej drogi klasy robotniczej, który rzutuje na cały obraz [*Abbild*] warunków i losów życiowych oraz walki górników z Anzin i przeistacza go w symboliczne przedstawienie [*Sinnbild*] klasowych bojów proletariatu z kapitałem. Dzięki temu też zasadnicza struktura tej walki zostaje w powieści uchwycona i przedstawiona w sposób modelowy, a dzięki akcji i postaciom (zwłaszcza Maheude) zostaje ona także ukazana w sposób zmysłowy i oglądowy, co sprawia, że może być emocjonalnie przeżyta przez czytelnika.

Można słusznie uczynić zastrzeżenie, że w przypadku *Germinalu* nie trzeba zbyt głębokiego sondowania, by rozpoznać te zależności i rozszyfrować „sens” całości. To prawda. Jeśli jednak pomyśleć o takich dziełach, jak *Faust* czy *Boska Komedia*, lub o takich jak *Don Kichote* i *Podróże Guliwera*, traktowanych przez nieporozumienie jako książki dla dzieci, to zasadnicza konieczność takiego trybu ujmowania dzieła stanie się wyraźna.

Etapom B i C artystycznej produkcji (tj. etapom zamiaru artystycznego i jego treściowej transpozycji w fabule i charakterach) odpowiadają po stronie odbioru, jako czynnik konstytuujący treść, przetransportowane w historię działania postaci („bohaterów”), dzięki czemu stworzone zostaje odzworowanie [*Abbild*] świata, które kondensuje się w dającym się weń wyróżnić przedstawieniu symbolicznym [*Sinnbild*], przy czym „kondensacja” ta [„*Verdichtung*”] może być prowadzona wielowarstwowo (od struktury języka, przez konstrukcję postaci, do struktury akcji), wspólnie z przedstawieniem symbolicznym tworząc wypowiedź artystyczną. Przedstawienie odzworowujące i symboliczne znajdują się wobec siebie w takim stosunku, jak model do historycznie możliwego, konkretnego wariantu jego zastosowania, przy czym ta relatywizacja odzworowania i zarazem jego pogłębione zrozumienie staje się możliwe dopiero dzięki przemyśleniu go z perspektywy zawartości symbolicznej [*Sinnbild*], tj. dzięki powtórnemu odbiorowi.

Recepcja okazuje się więc poniekąd procesem podwójnym, pierwsza jego część jest powracaniem z płaszczyzny D' do płaszczyzny B', powracaniem, któremu towarzyszy wydobywanie zawartości symbolicznej. Dopiero z tej perspektywy następuje jakby powtórna lektura dzieła, a przez to ponowne, wzbogacane przyswajanie zrealizowanego w dziele odzworowania. W praktyce proces ten jest w sposób nierozzerwalny wewnętrznie

rozładowuje się pod pewnym względem na płaszczyźnie przedstawienia symbolicznego i ponownie uzyskuje nośność jako napięcie między historycznym rozumieniem odwzorowania a jego aktualizacją pod kątem symbolicznej zawartości, mającej nadal modelową ważność. Napięcie to wcale nie ogranicza rozumienia historycznego, tylko je pogłębia.

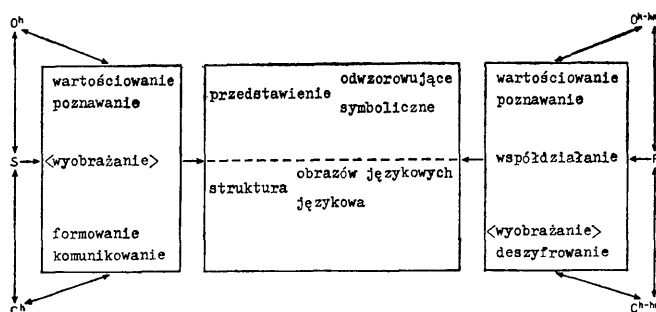
Gdy z perspektywy tego stanowiska teoretycznego powrócimy do przykładowej powieści *Germinál*, to ujawnią się jej słabości: niewystarczające dopracowanie postaci Étienne i innych przywódców robotniczych, błędne bądź nieostre przedstawienie międzynarodowego ruchu robotniczego i partii socjalistycznych, nadmierne akcentowanie elementów biologicznych, naturalistyczne wynaturzenia — przy jednoczesnej doniosłości wybranego przedmiotu i modelowej dla całego okresu przejściowego (walki „pracy z kapitałem”) trafności przedstawienia symbolicznego, mimo koniecznej, historycznej jego relatywizacji. Z abstrakcyjnego stanowiska współczesności mógłby dzisiejszy czytelnik orzec, że powieść jest przestarzała. Zarysowany w niej obraz warunków życia klasy robotniczej nie odpowiada już współczesnej sytuacji, może być interesujący z ograniczonych, historycznych, ale nie z aktualnych względów. Ocena taka jest możliwa jedynie wówczas, gdy poza polem uwagi pozostanie wpisana w powieść zawartość symboliczna. Nie chodzi przy tym o możliwość odczytania dających się pojęciowo i logicznie sformułować praw społeczno-ekonomicznych, lecz o ich twórczą transpozycję zawartą w przedstawieniu odwzorowującym, a przez to p r z e ż y c i o w o z r o z u m i a ł ą. Symboliczne przedstawienie uchwyconego prawa społeczno-ekonomicznego — nieuniknione zniesienie kapitalizmu przez rewolucyjny bój i zwycięstwo klasy robotniczej — budowane jest przez wiele komponentów (jak symboliczna wizja końcowa, istotne etapy przebiegu akcji w wymiarze społecznym, a najwyraźniej może przez przemiany osobowości takich postaci jak Maheude), wskutek czego jest ono wciąż w sposób elementarny przeżywane i dopiero dzięki temu przeżyciu i poprzez nie staje się ono także przedmiotem refleksji. Do tego procesu przyswajania dzieła należy jednak także relatywizacja wobec własnej epoki i historyczne poznanie dziejowego procesu, który zaszedł od powstania dzieła, dzięki czemu współczesność przejawić się może jako zgodne z prawidłowościami następstwo opisanej w dziele przeszłości. Jest to przecież według Hegla warunek, by treść „historyczna”, była zarazem „nasza”²⁰, czyli inaczej mówiąc, by osadzone w przeszłości historyczne odwzorowanie mogło stać się aktualnym przedstawieniem symbolicznym.

W tym wielowarstwowym procesie recepcji, tak jak w wielostopniowym procesie twórczym, uruchomione zostają wszystkie podstawowe czynności ludzkie (poznanie, praca, komunikowanie, wartościowanie), a zarazem i wszystkie ludzkie władze (racjonalne, emocjonalne, wolunta-

²⁰ Hegel, *op. cit.*, t. 1, s. 436.

tywne i kreatywne), jeśli nawet na różnych płaszczyznach odmienny jest każdorazowy ich spłot, i jeśli nawet w szczegółach zmieniać się może ich hierarchia.

Gdy zechcemy na podstawie modelu komunikacji językowej dostosowanego do specyficznych właściwości literatury uprzytomnić sobie, jak czynności te kolejno „wkraczają do gry” [*das Ins-Spiel-Kommen*], to wyłoni się poniższe przyporządkowanie. Jest ono schematycznie uproszczone, w praktyce bowiem wszystkie cztery czynności (produktywne lub reproduktywne wyobrażenia powstałe z pomocą fantazji, rozumiane jako część „robotycznych czynności”) wciąż się jednocześnie nawzajem przenikają.



S = nadawca
R = odbiorca
C = kod

h = historyczny moment produkcji
h_n = historyczny moment recepcji

Czterem czynnościom artystycznie aktywnego podmiotu odpowiadają cztery czynności receptywne, w których odbija się zarazem poczwórna funkcja dzieła.

Czynnościom komunikowania i formowania (także poznawania i wartościowania) po stronie podmiotu artystycznego odpowiada deszyfracja struktury językowej i formalnej, co dopiero pozwala na zaangażowane przeżywanie dzieła sztuki. Odbiór sztuki nie jest biernym przyjmowaniem, lecz aktywnym współdziałaniem. Właśnie tym różni się proces komunikacji artystycznej od komunikacji w językach naturalnych. Jest to *communicatio* w pierwotnym sensie tego słowa, która dokonuje się w fikcyjnym obszarze świata artystycznego i jako taka chce być rozpoznawana. To nie zatarcie granicy między sztuką a rzeczywistością wzmaga całościowe oddziaływanie sztuki, lecz napięcie między przeżywaniem świata sztuki (jako tego, który „źródło swego istnienia znalazł w duchu ludzkim i jego twórczej działalności”, jak mówi Hegel²¹), a dyktowaną przez ten „skondensowany” świat koniecznością traktowania

²¹ *Ibidem*, t. 2, s. 334.

go jako paradygmatu świata rzeczywistego. Przez porównania z nim wzbogaca odbiorca swe doświadczenie życiowe, zyskuje nowy zasób wiedzy i przeświadczeń oraz dzięki estetycznemu przeżywaniu przechodzi „proces edukacji”, porównywalny z takim samym procesem zachodzącym w świecie rzeczywistym. Pogląd, że sztuka władna jest poszerzać horyzont doświadczenia bez ograniczeń w czasie i przestrzeni, od antyku, i ponownie od renesansu, odgrywa centralną rolę w teorii literatury. *Prodesse* (korzystać = dowiadywać się i uczyć) oraz *delectare* (doznawać przyjemności = rozszyfrowywać, przeżywać) to dwa wielkie bloki, w jakich od Arystotelesa estetyka ujmuje cztery zasadnicze funkcje dzieła sztuki. Właśnie na tych różnorodnych czynnościach i nastawieniach powołanych do życia przez dzieło sztuki opiera się złożona przyjemność estetyczna.

Polistrukturze czynności produktywnych i receptywnych oraz związanej z nią polifunkcyjności dzieła²² odpowiada również polistruktura językowa, która odróżnia komunikat literacki od komunikatów języka ogólnego.

Specyficzne właściwości literackiego „przesłania” nie są więc, według poetyki lingwistycznej, konsekwencją jego szczególnego językowego ustrukturywania, to raczej owo ustrukturywanie jest adekwatną transpozycją specyficznych właściwości i polifunkcyjności dzieła.

Zasadnicze czynniki modelu komunikacji językowej (nadawca — odbiorca — przedmiot — kod — kanał) występują mniej lub bardziej wyraźnie w każdym komunikacie językowym, lecz są rozmaicie wyważone w zależności od treści i intencji komunikatu. Materiał językowy nie tylko ma charakter desygnatywny (odnoszący się do przedmiotu), lecz jest też przeniknięty elementami ekspresywnymi (odnoszącymi się do nadawcy) i preskryptywnymi (odnoszącymi się do odbiorcy). Język zawiera wszędzie te momenty i nigdy nie jest w „czysty” sposób ograniczony do przedmiotu, czyli do swej funkcji kognitywnej i desygnatywnej, i właśnie dlatego nauka, chcąc skupić uwagę nadawcy i odbiorcy przede wszystkim na przedmiocie, kieruje się coraz bardziej w stronę języków sformalizowanych, które wolne są od „balastu” języków naturalnych.

Człowiek, przeciwnie, nawet w najprostszej wypowiedzi wykorzystuje nie tylko funkcję desygnatywną języka, nie tylko wskazuje przedmiot, lecz również ocenia go, ujawniając w ten sposób własne stanowisko i poglądy dotyczące tego, co zakomunikowane, a z drugiej strony

²² Zagadnienie polistruktury i polifunkcyjności dzieła (oprócz Kagana) poruszył obszernie także L. Stolorowicz w referacie na VII Kongresie Estetyków w Bukareszcie w 1972 r. (zob. *Abstracts*, s. 156) oraz w książce *Das Wesen des ästhetischen Wertes* (Moskwa 1972) w rozdziale VII/1: *Die Struktur der Kunst und der künstlerische Wert* (s. 229 n.); znajdujemy tu też schematyczne przedstawienie (s. 240) istniejących w dziele sztuki struktur i funkcji.

wreszcie stara się on także przez sposób komunikowania zobligować odbiorcę do takiego samego widzenia rzeczy. Tym wyraźniej to sprzężenie relacji między przedmiotem, autorem i odbiorcą pojawia się, świadomie spotęgowane, w mowie retorycznej [*Kunstrede*]. Mimo tej polistruktury i polifunkcyjności nawet mowa retoryczna zachowuje „instrumentalny” charakter. Jej cel i treść leży poza nią.

Dzieło literackie natomiast koncentruje się rzeczywiście, jak mówi poetyka lingwistyczna, „na samym sobie”, jego treść tkwi w nim samym. W jego komunikacie cztery czynniki systemu komunikacji językowej (nadawca, odbiorca, kod i przedmiot) stają się poniekąd same dla siebie przedmiotem i występują równocześnie w strukturze językowej, jeśli nawet każdorazowe rozłożenie akcentów może być odmienne. W szczególności zależy to znowu od szeregu czynników, takich jak wybrany rodzaj literacki, konkretny gatunek, konstrukcja każdorazowych, językowo realizowanych jednostek obrazowych czy też ich miejsce i rola w strukturze itd.

Dodać trzeba, że potencjalna podwójna struktura komunikatu językowego, tzn. niezgodność między oznaczanym a znaczeniem (Już piąta? = Ojca jeszcze nie ma? = pośrednie zakomunikowanie niepokoju i zdenerwowania lub troski mówiącej osoby), powstaje dzięki znaczeniowtwórczemu systemowi sytuacji i zachowań współwystępującemu z systemem czysto językowym. Niezgodność ta nie tylko jest bezpośrednio i wielorako wykorzystywana w językowej strukturze dzieła literackiego, ale i w pewnym zakresie determinuje podstawową strukturę języka artystycznego, tzn. umożliwia generowanie przedstawień symbolicznych z przedstawień odwzorowujących.

Językowa struktura dzieła i struktura języka dzieła są więc jednako nakierowane na aktywne przyjęcie i twórcze przetworzenie dzieła literackiego przez odbiorcę.

Polistrukturalność i polifunkcyjność dzieła literackiego oraz rodzaje aktywności niezbędne w procesie produkcji i recepcji (lub w jego trakcie wyzwalane) dają się, zredukowane do zasadniczego schematu, przedstawić następująco:

czynność twórcza	struktura wirtualna	struktura zrealizowana	czynność odbiorcza	
wartościowanie	materiał (rzeczywistość)	rzeczywistość	wartościowanie	} docere
poznawanie	temat	przedstawienie symboliczne	poznawanie	
obrazowe wyobrażanie twórcze	idea artystyczna	przedstawienie odwzorowujące	współdziałanie	} delectare
formowanie	treść	obrazów językowych	obrazowe odtwórcze wyobrażanie	
komunikowanie	forma	językowa struktura	deszyfrowanie	

Wartościowanie dzieł literackich

1. Czynniki i przesłanki wartościowania dzieł literackich

Powiedzieliśmy na wstępie, że do każdego aktu wartościowania, jako rodzaju społecznego stosunku między podmiotem a przedmiotem, należą trzy czynniki: wartościujący podmiot, podlegający ocenie przedmiot i układ odniesienia.

Dla wartościowania literackiego ten układ odniesienia ma charakter podwójny. Jako odzwierciedlenie rzeczywistości dzieło literackie musi być mierzone samą rzeczywistością, i to — jeśli nie chodzi, jak już widzieliśmy, o literaturę współczesną — w dwojaki sposób: ze względu na czas powstania, jak i ze względu na czas oddziaływania, czyli w odniesieniu do rzeczywistości w momencie recepcji przez odbiorcę. Jako odzwierciedlenie artystyczne musi jednak dzieło literackie być mierzone innymi artystycznymi odzwierciedleniami, tzn. ogółem dzieł literackich istniejących w momencie recepcji bądź dającymi się z nich wyprowadzić kryteriami oceny artystycznej transpozycji dokonującego się w dziele literackim specyficznie wartościującego odzwierciedlenia rzeczywistości oraz miejscem tego odzwierciedlenia w samym procesie literackim.

Tych „wewnątrzliterackich” kryteriów wartościowania, odnoszących się do realizowanych w procesie twórczym płaszczyzn C i D, i będących ze swej strony kategoriami historycznymi, nie powinno się jednak oddzielać od kryteriów „pozaliterackich”, od zrelatywizowania płaszczyzn C—D wobec A (poprzez B) i wobec E.

Tak jak w procesie twórczym kierunek artystycznego odzwierciedlenia i transpozycji tego odzwierciedlenia „sterowany” jest w ostatecznej instancji przez dialektyczną zależność między samym odzwierciedlanym przedmiotem a społecznym miejscem podmiotu artystycznego (dokonującego odzwierciedlenia i oceny) i jego klasowym punktem widzenia, tak i w procesie wartościowania zachowuje ważność dominacja odniesień do świata realnego z dialektyką obiektywnie danej społeczno-ekonomicznej rzeczywistości i miejsca zajmowanego w niej przez wartościujący podmiot, który dokonuje oceny treściowo-twórczych i konstrukcyjno-twórczych aspektów dzieła.

Już sam stopień komplikacji układu odniesienia, który trzeba uruchomić w wartościowaniu literackim, uwypukla trudności literackiego wartościowania.

Dodać trzeba, że podległy ocenie obiekt, dzieło literackie samo zawiera już przecież ocenę ze względu na odzwierciedlany przedmiot, tak iż ocenianie literatury jest poniekąd wartościowaniem drugiego stopnia, które „ocenę” zobiektywizowaną w samym dziele ocenia jako

„wartość artystyczną”. Podjęta przez artystę za pośrednictwem dzieła ocena rzeczywistości jest przecież właśnie jedną z istotnych przesłanek, na których opiera się urzeczywistniona w dziele, a więc w obiektywny sposób jemu właściwa wartość artystyczna. Wartościowanie jest czynnością podmiotu, ma charakter subiektywny, ale ostateczny rezultat ma charakter obiektywny²³. Jednak owa obiektywnie przysługująca dziełu i w nim tkwiąca wartość przejawia się dopiero dzięki aktywności podjętej z kolei przez oceniający podmiot odbioru. Dla tych wartościujących czynności, dla ponownej relatywizacji odzwierciedlonego w dziele przedmiotu wobec płaszczyzny odniesienia, jaką jest rzeczywistość społeczna, decydująca jest jednak znowu nie ta płaszczyzna sama w sobie, lecz stosunek do niej wartościującego podmiotu odbioru, tj. stosunek wartościujący, jaki sam odbiorca ma wobec własnej epoki i wobec historycznej epoki powstania dzieła. Na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, że takie zwielokrotnienie aspektów wartościowania prowadzić musi do subiektywistycznej dowolności.

Nie należy jednak zapominać, że punkt widzenia, z jakiego ocena przeprowadzana jest środkami estetycznymi wewnątrz dzieła, oraz punkt widzenia, z jakiego dzieło jest estetycznie oceniane, jak i kryteria, według których dokonuje się oceny, są natury społecznej, tzn. obiektywnie uwarunkowane i zdeterminowane, nawet jeśli konkretyzują się w indywidualnych ocenach poszczególnych podmiotów i poddają się z tej przyczyny indywidualnym modulacjom.

Jako wartościujący podmiot pojawić się może w wartościowaniu literackim równie dobrze pojedynczy „konsument”, jak i „profesjonalny” odbiorca, krytyk, badacz literatury itd. Ich oceny wzajemnie się uzupełniają i korygują, przy czym są one ze swej strony każdorazowo uwarunkowane i zdeterminowane ocenami dokonywanymi przez podmiot ogólnospołeczny, przez społeczność literacką danej epoki, i wyprowadzonymi z tych ocen miarami wartości. Nawet gdy pominąć zmienną grę ogólnych i indywidualnych ocen literackich, pozostaje jednak fakt, że także wartościowanie ogólnospołeczne realizuje się w indywidualnym akcie oceny, mówiąc inaczej, początkowym i końcowym punktem wartościowania jest zawsze podmiot, w tym wypadku więc osobisty kontakt recypującego podmiotu z literaturą. Bez tego osobistego kontaktu i związanego z nim osobistego przeżywania nie istnieje ocena sztuki.

²³ Dialektykę obiektywnego i subiektywnego w odniesieniu do wartościowania oraz klarowną pojęciową dystynkcję między wartością a wartościowaniem przedstawił Stolorowicz nader trafnie w rozdziale *Ästhetischer Wert und ästhetische Wertung* (s. 47 n.), a w rozdziale VII/2 (s. 245 n.) przedstawił ją w aspekcie związku prawdy, wartości artystycznej i wartościowania estetycznego. Dialektykę subiektywnego i obiektywnego pod kątem twórczych czynności artystycznych przedstawił bardzo dobrze Th. Mann w *Doktorze Faustusie* (zob. przekład M. Kureckiej i W. Wirpszy, Warszawa 1960, s. 250—252).

W ten sposób wskazaliśmy również na istotną różnicę między sztuką a nauką, między informacją naukową a „informacją” artystyczną. Nauka nie przekazuje osobistego przeżycia, lecz racjonalne zapatrywania. Zwraca się do wszystkich. Sztuka zwraca się również do wszystkich, ale może być odebrana jedynie w osobistym przeżyciu.

Dla przyswojenia sobie wyników uzyskanych przez naukę nie trzeba ani odtworzenia etapów ich opracowywania, ani bezpośredniego kontaktu z dziełem, w którym zostały one po raz pierwszy zapisane. Nawet przekazane za czyimś pośrednictwem pozostają niezienne. Poszczególne rezultaty naukowe stają się częścią całego, dokonującego się w danej dyscyplinie procesu poznawczego. By wiedzieć coś o prawie spadania ciał i ocenić jego znaczenie dla rozwoju fizyki, nie trzeba czytać rozpraw Galileusza.

By wiedzieć coś o *Boskiej Komedii* i móc ją estetycznie ocenić, trzeba ją samemu przeczytać. Żadne, choćby najlepsze objaśnienie znaczeń tego dzieła, sposobu powstania zawartych w nim obrazów [*Abbilder*] i generowanych przez nie sensów [*Sinnbilder*], żadna, choćby najmądrzejsza rozprawa o zakorzenieniu dzieła w ogólnym kontekście literackim epoki nie może zastąpić obcowania z dziełem. Chyba że będziemy mylić dostępną dzięki wiedzy reprodukcję cudzych ocen z własną oceną, możliwą jedynie na podstawie znajomości samego dzieła. Wiedza literacka nie jest jeszcze z n a j o m o ś c i ą literatury, może jednak zapewne znajomość tę pogłębiać, przyspieszać i ułatwiać jej zdobycie.

Nauka zwraca się do społeczeństwa jako całości i służy przez to jednostce. Sztuka zwraca się do jednostki i służy przez to społeczeństwu jako całości.

Niezbędne dla wartościowania (jak i dla znajomości) sztuki i literatury obcowanie z dziełem zapośrednicza przeżycie, które łączyć się może z przyjemnością lub brakiem przyjemności²⁴.

Oczekiwanie, że dzieło będzie przysparzało przyjemności, jeśli ma uzyskać pozytywną ocenę estetyczną, stwarza zarazem kryterium dla wartości estetycznej. Ale artystycznej wartości dzieła literackiego nie można redukować do funkcji *delectare*, która z drugiej strony też jeszcze nie precyzuje, czym jest przyjemność. Gdy staramy się dokładniej określić artystyczną wartość dzieła, okazuje się, że jest ona nader wielostronnie zdeterminowana i bynajmniej nie da się oddzielić od *docere*. Wokół stosunku obu tych głównych funkcji dzieła, *docere et delectare*, rozpętał się w neorystotelesowskiej poetyce wielowiekowy spór. Współcześnie rozpalał się on raczej wokół receptywnych czynności wyzwalanych w trakcie przeżycia artystycznego, wokół kwestii, czy wychowawcze oddziaływanie sztuki najlepiej osiągnąć przez to, że odbiorca identyfikuje się emocjonalnie z fikcyjnym dzianiem się przedstawionym w dziele, czy też przez to, że się od niego racjonalnie dystansuje. Przez pewien czas racjonalnie krytyczny dystans wydawał się wielkim

²⁴ Por. Stolorowicz, *op. cit.*, s. 195.

artystom, jak Aragon czy Brecht, odpowiedniejszą dla sztuki socjalistycznej formą doznania artystycznego [*Kunstgenuss*]. Jednakże obaj ci twórcy dokonali autokorekty w swej późniejszej twórczości i uznali aktywizację wszystkich duchowych i uczuciowych władz człowieka za konieczną dla maksymalnego oddziaływania sztuki.

Z kolei przyjemności sprawionej przez przeżycie artystyczne również nie można ograniczyć do satysfakcji płynącej jedynie z oglądu. Zadowolone z rozszyfrowywania formy musi łączyć się z przyjemnością docierania za jej pośrednictwem i z jej pomocą do coraz głębszego rozumienia zawartości, do rozumienia odzwierciedlanego przedmiotu, „ludzkiego świata i świata ludzi”, czyli do rozszerzenia i wzbogacenia poznania.

Docieranie to jest ze swej strony oczywiście dialektycznym stosunkiem między przedmiotem a podmiotem.

Przedmiot najwyższej rangi, społeczne piękno, wymaga dla adekwatnego odbioru także „godnych podmiotów” (Goethe), które potrafią, jak mówi Marks, zachowywać się jak świadomi przedstawiciele gatunku. Dla przeżywania sztuki, które nie powinno ograniczać się do spontanicznego reagowania, potrzebne jest także wykształcenie zmysłów receptywnych, co jest nie tylko efektem, ale i przesłanką odbioru sztuki. Cała polityka kulturalna socjalizmu jest świadomie nakierowana na rozwój aktywności odbiorczej w masach pracujących, a zwłaszcza w klasie robotniczej, i poprzez kształcenie smaku ugruntowuje zdolność do coraz głębszego, coraz bardziej wobec przedmiotu adekwatnego przeżywania sztuki i odczuwania uwarunkowanego nim wzbogaconego zadowolenia.

Przyjemność zawarta w odbiorze literatury i wyzwolona przezeń jest niejako łącznym, subiektywnym wrażeniem, w którym pod postacią przeżyć krystalizuje się wartość dzieła sztuki dla jednostki. Ta spontaniczna reakcja związana z przeżywaniem sztuki oznacza swego rodzaju „praocenę”, która wyzwala (czy lepiej powiedziawszy: może wyzwalać) u odbiorcy refleksję, która z kolei prowadzić może do uzasadnionej oceny estetycznej.

Co do tego punktu początkowego większość teoretyków jest zgodna. Najczęściej jednak podejście to doprowadza do jednostronnego absolutyzowania relacji: dzieło sztuki—odbiorca. W zbiorze artykułów *Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics*²⁵, w którym szereg amerykańskich estetyków zajmuje stanowisko wobec zagadnienia wartościowania estetycznego, ocena wyprowadzana jest bez wyjątku z relacji między dziełem sztuki a odbiorcą.

Jednakże aksjomatyka wartościowania, która ze strukturalnej całości systemu komunikacji literackiej wypreparowuje pojedynczą relację, mu-

²⁵ *Aesthetics, Contemporary Studies in Aesthetics*. Ed. F. Coleman. New York 1968, rozdz. 2: *Problems Concerning the Appreciation and Evaluation of Works of Art*, s. 113—215.

si w nieunikniony sposób prowadzić na manowce, nie mówiąc już o tym, że nawet uwzględnienie wszystkich czynników aktywnych w obrębie systemu komunikacyjnego nie wystarczy jeszcze, by dotrzeć do kompleksowej oceny estetycznej. W kompleksowej ocenie estetycznej oprócz elementów polistruktury, do których zaliczyć trzeba także różne płaszczyzny procesu twórczego, i oprócz powiązanych z nią różnych funkcji dzieł literackich uwzględnić trzeba również wielorakie czynności twórczego i recypującego podmiotu, czynności podjęte i wykonane lub brakujące, a więc zaniechane.

W ten sposób wyłaniają się poniekąd cztery wielkie kompleksy konstytutywne dla oceny dzieł literackich:

a) zdeterminowana czynnikami systemu komunikacyjnego polistruktura dzieł literackich,

b) strukturalna całość dzieła jako zrealizowana relacja treści i formy,

c) uaktywnione w dziele czynności twórcze,

d) polifunkcjonalność i uruchomione przez nią czynności receptywne.

Ponieważ wewnątrz każdego z tych kompleksów znowu należy uwzględnić kilka czynników, a wartościowanie może wyjść od każdego z nich i uczynić go przedmiotem absolutyzacji, przeto staje się jasne, dlaczego w problematyce wartościowania pojawiać się może tak wiele nieporozumień.

Relacje	Metody twórcze	Teorie estetyczne
α) R(O,Dz)	naturalizm	wulgarny materializm R: jako relacja negatywna = Ortega y Gasset
β) R(A,Dz)	rozmaite metody określone subiektywnie	Dz(A) = dzieło jako funkcja A = psychoanaliza to, co w dziele interesujące: A = Zola w swoich <i>Salonach</i>
γ) R(Dz,R)	symbolizm = R(Dz,K)	f e n o m e n o l o g i a Dz f (R) = dzieło jako funkcja odbiorcy estetyka oddziaływania (wartość Dz) = = oddziaływanie na odbiorcę
δ) R(Dz,K)	formalizm	„formalizm”: poetyka strukturalizmu językowego = Dz f (K) = dzieło funkcją struktury językowej

2. Związek metody twórczej i wartościowania literackiego

a) Polistruktura literackiego dzieła sztuki.

Występujące nieporozumienia dają się w szczególach sprowadzić do następujących zasadniczych stanowisk teoretycznych dotyczących wartościowania dzieł literackich.

ad α) Redukcja dzieła sztuki do bezpośredniego, niezapośredniczonego związku z rzeczywistością jest głównym błędem metody naturalistycznej, mylącej, jak wiadomo, rzeczywistość natury z prawdą artystyczną. „Naśladować przedmiot w jego realności”²⁶ jest dla Zoli celem sztuki, a konieczny do tego po stronie twórcy, subiektywny warunek, „zmysł rzeczywistości [*le sens du réel*]” jest niczym innym, jak zdolnością „odczucia natury i oddania jej taką, jaką jest”²⁷. Ów zmysł i owa zdolność stają się najwyższymi kryteriami wartości. Także w teorii marksistowskiej istniały tendencje, by ograniczyć wartość dzieła do odtworzenia bezpośredniego związku z rzeczywistością, do prostej zgodności przedstawień z faktami, by mylić obrazowe odzwierciedlenie ze zwierciadlanym obrazem, i by nie doceniać zarówno dokonanej przez artystę środkami estetycznymi oceny rzeczywistości wyrażającej się w artystycznym odzwierciedleniu oraz związanego z tym, koniecznego przetworzenia rzeczywistości w wewnętrzną logiczną całość strukturalną, której części nie mogą być już bezpośrednio mierzone rzeczywistością, jak i twórczej roli podmiotu i niezbędnych twórczych transformacji. Wystarczy wspomnieć tylko dyskusje o „prawdzie” burmistrzynie z *Ole Bienkopp*. Te błędne poglądy, przewyciężone dziś w teorii realizmu socjalistycznego, prowadziły jedynie do niezamierzonego popierania naturalizmu, którego „wierność naturze” mylono z „realizmem”. W gruncie rzeczy już Hegel doprowadził to teoretyczne stanowisko do absurdu. W rozdziale o „zasadzie naśladowania przyrody” przywołuje on jako typowy przykład niezrozumienia zasady *mimesis* znaną historię o gronach Zeuksisa, tak podobnych do prawdziwych, że zlatywały się gołębie i chciały je dziobać²⁸.

Dla Hegla takie naśladownictwo, nakierowane tylko na odtworzenie obiektu w jego wyglądzie, nie jest dziełem sztuki [*Kunstwerk*], lecz tylko sztuczką [*Kunststück*], która „zamiast rzeczywistego życia” potrafi dać „tylko jego zwodniczą namiastkę”²⁹.

Całkowitym przeciwstawieniem naturalistycznego fetyszyzmu faktów w teorii sztuki jest pogląd reprezentowany np. przez Ortegę y Gassetę, dla którego przedmiot jest artystyczny tylko o tyle, „o ile nie jest rzeczywisty”.

ad β) Subiektywizm przeistacza konieczną w dziele relację między podmiotem a przedmiotem w jednostronnie subiektywistyczną perspektywę, w której przedstawiany przedmiot poddaje się, by tak rzec, dyktatowi podmiotu, który w ostatecznej instancji przedstawia właściwie

²⁶ E. Zola, *Oeuvres complètes*. Éd. M. Le Blond. Paris 1927/1928, *Mes Haines*, s. 176: „*Imiter l'objet dans sa réalité*”.

²⁷ *Ibidem*, *Le Roman Expérimental*, s. 167: „*De sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est*”.

²⁸ Hegel, *op. cit.*, t. 1, s. 75.

²⁹ *Ibidem*, s. 74.

tylko samego siebie. W tym kierunku zmierza np. częste usprawiedliwianie malarstwa abstrakcyjnego uwagą, że „artysta właśnie tak to widzi”. Tej metodzie twórczej odpowiada w teorii estetycznej zdecydowana deprecjacja przedmiotu na korzyść jednostronnej waloryzacji podmiotu artystycznego. Co znamienne, sam Zola w młodzieńczych pismach reprezentuje właśnie to komplementarne wobec teorii „obiektywistycznej” stanowisko. „Dzieło dla mnie to człowiek”³⁰. „To, czego przede wszystkim poszukuję w obrazie, to człowiek, a nie obraz”³¹. Wielkość Courbety czy Cézanne’a jest dla niego niezależna od podjętego tematu. Gdyby Cézanne namalował pęczek marchwi, a Courbet tradycyjne postaci Jupitera i Wenus, to ich artystyczne osiągnięcia byłyby, zdaniem Zoli, takie same, gdyż świadczyłyby o takim samym geniuszu artystycznym³². Przedmiot bowiem jest tylko pretekstem do swobodnego rozwinięcia artystycznego geniuszu. Z tego punktu widzenia wartościowanie we właściwym znaczeniu jest również niemożliwe, ponieważ jednorazowość artystycznego podmiotu nie może być mierzona jakimkolwiek układem odniesienia. We współczesnej burżuazyjnej teorii literatury stanowisko to pojawia się w zmienionej formie. Dla Zoli dzieło sztuki miało funkcję eksponowania artysty (Dz → A). Dla psychoanalitycznych kierunków współczesnej teorii literatury dzieło jest funkcją głębokiej struktury psychologicznej i elementarnych przeżyć artysty (A → Dz). Dotyczy to krytycznoliterackich prac zarówno Rolanda Barthes’a, jak i Starobinskiego. Także w tej perspektywie wartościowanie jest w gruncie rzeczy niemożliwe, a gdy mimo to staje się celem, to mija się z właściwym zadaniem badacza, któremu chodzi o odkrywanie i opisywanie łańcucha związków przyczynowych służących rozumieniu dzieła, a nie o ich ocenianie.

ad γ) Absolutyzacja relacji (Dz → R) jest przez negację podstawową cechą metody twórczej symbolizmu, który realistyczne poznawanie rzeczywistości zastępuje agnostycznym do niej stosunkiem. Przedmiotowe formy funkcjonują już tylko jako znaki abstrakcyjnych idei, a słowa jako punkty krystalizacji wysiłków interpretacyjnych. Zszyfrowanie języka, zaciemnianie sensu zmienia poezję w twór derywowany przez odbiorcę. Jest ona tym i oznacza to, co odbiorca w nią wpisze lub z niej wyczyta. Zarazem metoda ta uwidacznia szczególnie wyraźnie, jak jednostronna dominacja jednej relacji zniekształcająco wpływa na inne, jak ograniczone zostaje znaczenie, jakie ma dla dzieła odzwierciedlanie rzeczywistości, jak waloryzowana jest rola subiektywnego spojrzenia artysty i jak jednostronnie przeakcentowane jest też znaczenie formy. To, co dotyczy symbolizmu, odnaj-

³⁰ Z o l a, *Mes Haines*, s. 173.

³¹ *Ibidem*, s. 212.

³² *Ibidem*, s. 31—32.

dujemy w tak czy inaczej zmodyfikowanej formie we wszystkich „nierealistycznych” metodach artystycznych, w których chodzi przecież zawsze o ujęcie zespołu badanych tutaj relacji, czynników polistruktury. Jej każdorazowe konkretne ustrukturuwanie określone jest przez relację dominującą, nadającą kierunek zmianom wzajemnego stosunku poszczególnych relacji, które pod naciskiem płynącego z układu przymusu na nowo się względem siebie sytuują. Istnieją również co prawda metody wewnętrznie sprzeczne.

Teoretycznym odpowiednikiem dominującej w poezji mieszczańskiej od lat osiemdziesiątych XIX w. metody twórczej symbolizmu jest również szeroko we współczesnej estetyce burżuazyjnej rozpowszechniona estetyka fenomenologiczna, jak i estetyka oddziaływania. Rozpatrują one relację $Dz \leftrightarrow R$ w dwóch kierunkach. Dla estetyki fenomenologicznej³³ dzieło jest obiektem intencjonalnym, który wylania się w procesie recepcji po stronie odbiorcy ($R \rightarrow Dz$). Wartościowanie dzieła sztuki możliwe jest tylko ze względu na jego funkcję jako momentu wyzwającego ten receptywny akt. Estetyka oddziaływania chciałaby ograniczyć wartość dzieła sztuki do wywartego na odbiorcę wpływu ($Dz \rightarrow R$), nie umiając wszakże bliżej samego tego wpływu określić. Stopień jego efektywności definiowany jest jedynie jako wprost proporcjonalny do wydoskonalenia technicznych środków dzięki przeprowadzonej przez autora eliminacji niezadowolających technik. Niedostatki treściowego uściślenia tej koncepcji oddziaływania, a więc centralnego kryterium wartościowania, zostały już w wystarczającej mierze odsłonięte przez krytykę³⁴. Słuszne rozpoznanie, że dialektyka odwzorowania i symbolu [*Abbild und Sinnbild*] w procesie recepcji uzyskuje dzięki pojawieniu się recypującego podmiotu charakter procesu historycznego, zostaje zanegowane, a dialektyka ta ograniczona wyłącznie do tworzenia subiektywnie jedynie uwarunkowanego symbolu, co w ostatecznej konsekwencji przeczy także możliwości prawdziwego literackiego sądu wartościującego. „Powiedzenie prawdy o Racinie jest niemożliwe”, stwierdza Barthes³⁵. Wypowiedzenie t a k i e j prawdy, która miałaby charakter wieczny i niezmienny, jest rzeczywiście niemożliwe. Nie wyklucza to jednak, by historycznie zrelatywizowana prawda sądu wartościującego dokonanego z postępowych pozycji danej epoki nie miała być prawdą.

ad δ) Skrajne stanowisko czystego formalizmu najczęściej pojawia się, z pozoru przynajmniej, nie jako podstawowa zasada literackich metod twórczych, ale raczej jako konsekwencja. Wszystkie bowiem spo-

³³ Por. N. Krenzlin, *Untersuchungen zur phänomenologischen Ästhetik*. Phil. Diss., Berlin 1968. (Maszynopis).

³⁴ Por. H. J. Neuschäfer, rec.: B. Weinberg, *The Art of Jean Racine*. „Archiv” t. 204, nr 1, s. 71—73.

³⁵ Por. R. Schober, *Werten oder Beschreiben? W: Von der wirklichen Welt in der Dichtung*. Berlin 1970, s. 54.

śród wymienionych tu trzech jednostronnych uproszczeń prowadzą ostatecznie do formalizmu. Zola mianowicie w swej metodzie naturalistycznej lokuje moment twórczy w nadawaniu kształtu językowego i formalnego. Skrajny subiektywizm i symbolizm wiedzie podobnie do formalizmu, czyli do redukcji wartości dzieła literackiego do jego czysto formalnego kształtu traktowanego nie jako formalno-strukturalna transpozycja określonej treści, lecz jako cel sam sobie wystarczający. W jakim stopniu cel ten został osiągnięty oraz w jakim stopniu powiodło się formalne ukształtowanie, zmierzyć można wobec tego również jedynie metodami „formalnymi”.

Zgodnie z tymi założeniami formaliści rosyjscy ograniczali badanie dzieł literackich do badania specyficznych właściwości języka poetyckiego, jego funkcji estetycznej i organizacji w porównaniu do języka potocznego. Odnalezienie i opisanie ostatecznych, nieredukowalnych elementów formalnych języka poetyckiego oraz uwidocznienie w ten sposób artystycznych chwytów poety było jedną z głównych ich intencji. Głównym kryterium oceny dzieł literackich staje się w ten sposób *innovation*, tj. wkład wnoszony przez konkretne dzieło do odświeżenia kanonu istniejących środków wyrazu poetyckiego³⁶.

Współcześnie formalizm w teorii literatury i estetyce pojawia się w różnych odmianach, jako estetyka informacji (M. Bense, A. Moles), jako poetyka strukturalizmu językowego (zwłaszcza w odniesieniu do literatury, od Jakobsona do Barthes'a). Wszystkie te kierunki reprezentują z punktu widzenia naszego zagadnienia takie samo zasadnicze stanowisko: wartościowanie jest zadaniem z gruntu źle postawionym. Wywodzi się ono ze staroświeckiego arsenału dawno przestarzałych „estetyk interpretacyjnych”, które nie były w stanie odróżnić „formy estetycznej” od „pozaestetycznych treści”. Teoretyk literatury i estetyk powinien nie wartościować, lecz opisywać. Jego zadaniem jest uchwycenie prawidłowości konstytuowania się i funkcjonowania struktur estetycznych i języka poetyckiego. Dla Bensego „informacja estetyczna” polega „na dającym się statystycznie opisać stopniu uporządkowania elementów”³⁷. To zasadnicze stanowisko, wspólne wszystkim odmianom formalizmu, ujęli w sposób programowy formaliści rosyjscy już między 1914 a 1924 rokiem³⁸.

³⁶ O tym i o całym problemie „formalistycznej” i „strukturalistycznej” krytyki literackiej zob. R. Schober: *op. cit.*, s. 55 n.; „*Im Banne der Sprache*” — *Strukturalismus in der Nouvelle Critique*. Halle 1968.

³⁷ Zob. *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Dietz 1970, s. 152. — T. Todorov, *Procédés mathématiques dans les études littéraires, à propos de M. Bense* (teoria tekstu). „*Annales*”, juin 1965.

³⁸ Por. B. Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt 1965. — V. Ehrlich, *Russian Formalism. History — Doctrine*. Gravenhage 1965.

Zapewne nie trzeba dokładnie rozwijać tezy, że za tym „naukowym” ograniczeniem do deskrypcji neopozytywistycznej nie kryje się nic innego, jak ideologiczny kryzys estetyki późnomieszczańskiej, która z powodu swych uwarunkowań klasowych nie potrafi już dotrzeć do niezbędnego w wartościowaniu poznania obiektywnych zależności społecznych, do społecznej prawdy, i która tę niezdolność naukowego uogólniania ubiera w szaty supernaukowej akrybii.

b) Strukturalna całość dzieła jako urzeczywistniona relacja treść — forma.

- α) Treść jest wszystkim, forma niczym.
- β) Forma jest wszystkim, treść niczym.
- δ) Treść jest dobra, forma jest zła.
- λ) Treść jest funkcją formy.
- ε) Treść i forma są wobec siebie adekwatne.

Dokonywane w obrębie tego kompleksu jednostronne oceny odnoszą się do różnych płaszczyzn procesu twórczego, z których wyodrębniają jedną, jako decydującą, lub w niedopuszczalny sposób zrównują ze sobą odmienne płaszczyzny, w każdym przypadku jednak pomijając organiczne powiązanie całego procesu twórczego, jego ukierunkowanie, oraz czyniąc dzieło przedmiotem izolowanego oglądu.

Socjologizm odgrywa szczególną rolę w obrębie pseudomarksistowskiego nurtu współczesnej teorii literatury, jest on bowiem często imputowany marksizmowi przez naukowców burżuazyjnych oraz identyfikowany z nim. Przeinaczenie to wspiera się na omówionych wyżej, przewycięzonych, naturalistycznych i „obiektywistycznych” tendencjach w obrębie marksistowskiej teorii literatury i jest zarazem najbardziej wymownym przykładem niedoinformowania uczonych burżuazyjnych o teorii marksistowskiej.

Typowym przedstawicielem metody socjologicznej jest Leo Kofler. W 1962 r. pisał on w swej książce *Zur Theorie der modernen Literatur*:

Dlatego możliwe jest w teorii literatury zajmowanie się treścią wypowiedzi poetyckich i odkładanie lub przekazywanie innym omówienia zagadnienia formy — jak to ma miejsce w niniejszej pracy; natomiast niemożliwe jest zajmowanie się wyłącznie formą⁸⁹.

A jednak jest to możliwe (jak dowodzą kierunki formalistyczne), choć równie niewłaściwe jak jednostronne zajmowanie się treścią. Metoda socjologiczna w końcu nadużywa dzieła jako empirycznego materiału dowodowego dla odzwierciedleń ideologicznych określonych społeczno-historycznych stanów rzeczy. Właściwie użyta, należy ona do ogólnej marksistowskiej teorii społecznej, a nie do marksistowskiej teorii lite-

⁸⁹ L. Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur*. Neuwied—Berlin 1962, s. 12

ratury, pomija bowiem to, co w dziele specyficzne, nierozłączną jedność treści i formy, i miesza w gruncie rzeczy płaszczyznę B (temat i zamiar artystyczny) z płaszczyzną C (treść artystyczna).

Zasadniczo jest ona w porównaniu z formalizmem tylko inną skrajnością.

Wulgarnie materialistyczne przekształcenie literatury w socjologię, jak i idealistyczna deklaracja suwerenności duchowej twórczości, musi rozminąć się z rzeczywistą istotą literatury⁴⁰.

Wariant γ jest natomiast oceną, która była szeroko rozpowszechniona w marksistowskiej krytyce literackiej, a niekiedy pokutuje jeszcze i dzisiaj. Także tutaj zachodzi pomieszczenie płaszczyzny B (temat i zamiar artystyczny) z płaszczyzną C (treść artystyczna). Że pomieszczenie to w ogóle jest możliwe i dlaczego jest możliwe, wykazano już przy omawianiu znaczenia formy dla odbioru i zrozumienia treści w procesie recepcji.

Język zachowuje właściwe mu semantyczne jądro języka naturalnego. Zdania językowe wypowiadają coś i — nawet gdy obraz artystyczny, transpozycja dokonana w języku artystycznym jest nieudana — przekazują odbiorcy pewne wyobrażenie o tym, co artysta właściwie chciał przedstawić, o jego idei artystycznej. Powyższa ocena plasuje ten dający się uchwycić zamiar w miejscu treści, a niedostatków dzieła upatruje następnie jedynie w kilku aspektach formalnych. W rzeczywistości jednak w takich przypadkach nieudana jest i treść, i forma — zupełnie niezależnie od tego, czy przyczyną takiego niepowodzenia jest brak artystycznych uzdolnień, czy niedostateczne doświadczenie warsztatowe.

δ) Treść jest funkcją formy; ta myśl Szklowskiego jest błędna dlatego, że formę odnosi zasadniczo na powrót do materiału języka, przeobraża dialektyczną jedność treści i formy w sterowaną przez formę relację przyczynowo-skutkową, a płaszczyzny CDE izoluje od płaszczyzn AB, tzn. od rzeczywistości. Treściowe kryteria wartości zostają w ten sposób zagubione i, jak widzieliśmy wyżej, wyraźnie wyrzucone poza nawias jako irrelewantne.

ε) Adekwatność treści i formy, ujmowana jedynie jako korelacja płaszczyzn CD, została jako najwyższe kryterium wartości odrzucona już przez Hegla. W istocie chodzi o wyizolowanie dzieła jako całości z ogólnego kontekstu, o zanegowanie znaczenia treści jako momentu nadrzędnego i zastąpienie kompleksowego wartościowania literackiego przez wartościowanie formalne. Hegel zajmuje się tym w rozdziale o idei piękna w sztuce, czyli o ideale:

Postulat tej zgodności można by rozumieć zupełnie formalnie w tym sensie, że idea mogłaby być taką albo inną, byleby tylko postać rzeczywista (obojętnie jaka) wyrażała tę właśnie określoną ideę. Wtedy jednak zamiast po-

⁴⁰ K. H. Barck, M. Naumann, W. Schröder, *Literatur und Gesellschaft. Zur literaturwissenschaftlichen Position von W. Krauss*, W: *Positionen*. Leipzig 1969, s. 592.

stulowanej prawdy ideału, otrzymujemy tylko zgodność (*Richtigkeit*), która polega na tym, że pewne określone znaczenie zostało w należyty sposób wyrażone i sens jego można ponownie bezpośrednio odczytać w postaci, (w której znaczenie to zostało wyrażone). W ten sposób jednak ideału pojmować nie należy. Jakaś treść bowiem może z punktu widzenia jej istoty być przedstawiona w sposób całkowicie adekwatny, a mimo to nie może rościć sobie pretensji do przysługującego ideałowi piękna artystycznego. (...) Tylko na najwyższym poziomie sztuki idea i sposób przedstawienia są prawdziwie sobie odpowiednie w tym sensie, że postać zewnętrzna idei jest w sobie samej postacią prawdziwą sama w sobie i dla siebie, gdyż treść idei, którą on wyraża, sama jest prawdziwa. Należy tu jeszcze uwzględnić, że idea — jak mówiliśmy już — określona jest w sobie i przez siebie samą jako konkretna totalność i dlatego w sobie samej posiada zasadę i miarę swej szczególności i określoności jako zjawiska ⁴¹.

Spełnienie przez dzieło sztuki tego postulatu nie jest samo w sobie wystarczającym kryterium wartości, w połączeniu z wszystkimi innymi jest j e d n y m z istotnych ⁴².

c) i d) Zdolności twórcze — polifunkcyjność i czynności receptywne.

Tak jak jednostronna absolutyzacja jednej z płaszczyzn procesu twórczego lub relacji treść—forma pociąga za sobą zmianę wzajemnego usytuowania zasad twórczych, a w wartościowaniu literackim zmianę systemu kryteriów wartości, tak i jednostronne eksponowanie jednej ze zdolności twórczych lub czynności receptywnych, czy też jednostronne, przesadne akcentowanie j e d n e j funkcji dzieła, w sposób nieunikniony wiąże się z całościowym przegrupowaniem kategoryjnego systemu wartościowania.

Teorie estetyczne i teoretycznoliterackie tylko w wyjątkowych przypadkach zresztą biorą za punkt wyjścia zdolności twórcze lub czynności receptywne, czy też funkcje dzieła. Najczęściej dochodzi w nich do głosu przesadne akcentowanie jednego aspektu relacji współdziałających w systemie komunikacyjnym lub związku treść—forma.

Dla Hegla sztuka i literatura były przede wszystkim poznaniem. Ponieważ jednak poznanie specyficznie artystyczne nie potrafi nigdy dotrzeć do, by tak rzec, poznania „czystego”, a absolutny duch, uzewnętrzniając się w sztuce, nie może odnaleźć siebie, przeto sztuka musi w trakcie procesu rozwojowego ustąpić miejsca nauce i obumrzeć.

Estetyka Hegla, mimo wszystkich genialnych spostrzeżeń dotyczących istoty sztuki, nie rozpoznała jej najistotniejszych właściwości. Poznawczy charakter sztuki odgrywa decydującą rolę także w estetyce marksistowskiej. Poznanie, tak jak i cały rozwój świadomości, jest, według Marksa, jak najściślej powiązane ze społecznym procesem wymiany między człowiekiem a naturą w procesie pracy. Piękno jest

⁴¹ Hegel, *op. cit.*, t. 1, s. 125—127.

⁴² Problemem tym zajmuje się, polemizując z Berigerem, H. Wutz w książce *Zur Theorie der literarischen Wertung*. Tübingen 1957, s. 28 n.

u Marksa zdolnością człowieka do tworzenia według miary każdej *species* oraz do stosowania wobec każdej *species* inherentnej miary. Do tego trzeba jednak znać właśnie tę miarę, czyli poznawczo przeniknąć obiekt. Przesłanką swobodnego poruszania się w materiale artystycznego formowania jest opanowanie poddawanego formowaniu przedmiotu, czyli poznanie prawidłowości tkwiących u podstaw jego istoty oraz immanentnych możliwości materiału, tj. poznanie i znajomość jego istotnych właściwości. Znalezienie nośnej idei artystycznej i jej transpozycja w dziele są niemożliwe bez racjonalnego i obrazowego, poznawczego przeniknięcia przedmiotu: formowanie, praca artystyczna nie może się obejść bez poznania treści poddawanej formowaniu, choć jest to poznanie immanentnie połączone z formowaniem, pojęciowo się od niego nie odróżniające⁴³.

Nie jest więc przypadkiem, że Garaudy, jednostronnie akcentując formowanie jako warsztatową właściwość sztuki, deprecjonuje jego charakter poznawczy, redukuje prawdę zawartą w dziele do siły danego w nim świadectwa, a artystę chciałby obarczyć tworzeniem „mitów”⁴⁴.

Deprecjonowanie lub negowanie zawartości poznawczej sztuki jest charakterystyczną cechą estetyki późnomieszczańskiej od czasów Nietzschego. Ponieważ dla poznania prawdy społecznej w ogólności, a dla poznania prawdy artystycznej w szczególności, decydujące znaczenie ma społeczna perspektywa poznającego podmiotu, przeto wsteczne klasowe punkty widzenia wieść muszą nie tylko do ograniczania znaczenia poznawczej zawartości sztuki, lecz i do negatywnego jej oceniania. Nawet w tym przypadku, zarówno w dziele, jak i w wartościowaniu, podmiot ze swoim stosunkiem do świata jest wszystkim.

3. Marksistowskie kryteria wartościowania dzieł literackich

W przeciwieństwie do tych jednostronnych stanowisk dotyczących wartościowania estetycznego (jako korelatów równie jednostronnych ujęć istoty dzieła sztuki) estetyka marksistowska od początku, od pierwszych wypowiedzi Marska i Engelsa w kwestiach literackich, charakteryzowała się kompleksowym podejściem do problemu, przy czym u podstaw wszelkich zagadnień oceny kładziono pewne wyobrażenie o istocie literatury i jej społecznej funkcji, urzeczywistniane w sposób najbardziej adekwatny w metodzie realistycznej, w naszej epoce historycznej — w metodzie realizmu socjalistycznego.

⁴³ Problem związku między wartością artystyczną a poznaniem, czyli poznawczą zawartością dzieła omówił wyczerpująco Stolorowicz (*op. cit.*, s. 245—256). Mówi on, że dzieło „wartościując poznaje” i „poznając wartościuje” (s. 250).

⁴⁴ R. Garaudy, *Realizm bez granic. Picasso — Saint-John Perse — Kafka*. Przedmowa L. Aragona. Przekład i posłowie R. Matuszewskiego. Warszawa 1967.

Punktem wyjściowym dla analizy literackiej i wartościowania jest również u klasyków, u Marksa i Engelsa, całościowe wrażenie, oddziaływanie dzieła. Od tego zaczynają się np. ich listy do Lassalle'a o jego sztuce teatralnej *Franz von Sickingen*⁴⁵. Obaj mówili o tym, że dzieło to przejęło ich, poruszyło oraz wzruszyło, czyli podkreślali specyficzną formę przyjemności sprawionej przez dzieło⁴⁶. Engels jednak wyraźnie odróżnia tę spontaniczną reakcję od oceny naukowej, która wymaga wysiłku, dystansu czasowego i wielokrotnej lektury, dzięki czemu można sprawdzić, a w razie konieczności skorygować, pierwsze, dyktowane emocjami wrażenie⁴⁷.

Już tu w załączku pojawia się powracający u Aragona i Brechta teoretyczny pogląd o zróżnicowaniu między emocjonalną a racjonalną reakcją na dzieło. Podczas gdy pierwsza, spontaniczna reakcja przeżyciowa jest silnie, jak mówi Engels, zdeterminowana przez gust — przez spontaniczny, wyrobiony wskutek przyzwyczajenia sposób reagowania⁴⁸ — to „wnikliwy sąd, ściśle ustalony pogląd”⁴⁹ wymaga raczej metody naukowej stosowanej w ramach określonego stanowiska. Engels nie wyraził wprawdzie tego w tak jasny sposób, ale jest to jednak rzeczywistą podstawą jego analizy. Konkretną analizę zaczynają obaj w znamienity sposób uwagami o „wewnętrznej” formie, o kompozycji i o budowie akcji, przechodzą następnie do szczegółów formy „zewewnętrznej” (ukształtowanie językowe i wersologiczne), by zwrócić się potem do podjętego tematu, konfliktu, wyboru postaci, do pojedynczych bohaterów, następstwa scen i do dialogów. W centrum znajdują się dwa zagadnienia: aktualna polityczno-historyczna doniosłość podjętej tematyki (obiektywnie, historycznie uwarunkowana, tragiczna porażka pewnej klasy, grupy społecznej, pewnej konkretnej wielkiej jednostki, wskutek obiektywnych wymogów nie dających się pogodzić z konkretnymi, specyficznymi interesami klasowymi,

⁴⁵ Por. Marks do Ferdynanda Lassalle'a, 19 IV 1859. W: Marks, Engels, *Dzieła*, t. 29, s. 701—706. — Engels do Ferdynanda Lassalle'a, 18 V 1859. *Ibidem*, s. 713—720.

⁴⁶ Marks, *ibidem*, s. 701. — Engels, *ibidem*, s. 713.

⁴⁷ Engels, *loco cit.*

⁴⁸ Engels (*op. cit.*, s. 713—714): „Dwukrotne przeczytanie Pańskiego dramatu, który pod każdym względem — co do tematu i ujęcia — jest niemieckim dramatem narodowym, tak mnie duchowo podnieciło, że musiałem go na jakiś czas odłożyć. Tym bardziej że w tych chudych latach tak dalece popsuł mi się gust, iż czasami — muszę to ze wstydem powiedzieć — nawet rzeczy o mniejszej wartości przy pierwszej lekturze wywierają na mnie pewne wrażenie. Ażeby osiągnąć całkowitą bezstronność, pełny »krytycyzm«, odłożyłem przeto Sickingena”.

⁴⁹ Engels (*ibidem*): „Wobec posuchy w literaturze pięknej, która teraz wszędzie panuje, rzadko zdarza mi się czytać takie dzieło, a od lat nie zdarzyło mi się czytać go w taki sposób, by wynikiem lektury był wnikliwy sąd, ściśle ustalony pogląd”.

i wskutek koniecznych klasowych sojuszy rewolucyjnego bojownika — tematyka, która wobec porażki rewolucji 1848 r. w Niemczech była rzeczywiście szczególnie interesująca) oraz zagadnienia, w jakim stopniu wybrany historyczny wątek Sickingena (powstanie szlacheckie w dobie wczesnych rewolucji burżuazyjnych) był w stanie rozwinąć ten temat i w jakim stopniu udało się ostatecznie Lassalle'owi w idei artystycznej i w wypływającym z niej konkretnym wykonaniu wydobyć w pełni historyczną zawartość poznawczą tematu. Właśnie w tym punkcie koncentrują się krytyczne uwagi Marksa i Engelsa. Z ich zastrzeżeń wynika wyraźnie, że nie chodzi im o zwykłą faktograficzną wierność, o polityczne deklamacje i slogany bezkrwistych rezonerów, lecz o specyficzną prawdę artystyczną, która jedynie jest władna zaktywizować odbiorców w sposób zmuszający do dalszych przemyśleń i wynikających z nich działań. Stąd wiele ich uwag o ukształtowaniu charakterów, o psychologicznej prawdzie wypowiedzianych kwestii i dialogów, o wciągnięciu do akcji sztuki rozmaitych grup społecznych, o żywości i pełni akcji dramatycznej. Nie rozwodzą się nad tym w szczegółach i nie formułując tego w świadomej, teoretycznej wypowiedzi, Marks i Engels, jak widać, dokładnie rozumieją polistrukturę i polifunkcyjność dzieła sztuki, tak samo jak i fakt, że sztuka nie jest jałową zabawą, lecz spleciona jest ze społeczną praktyką człowieka i dlatego powinna przekazywać ludziom także — jak powiedziałby Brecht — „użyteczne prawdy”, prawdy, które byłyby w stanie rzucić światło na społeczną wiedzę człowieka, a przez to i na jego praktyczne działanie. Są oni jednak świadomi nie tylko owej pierwotnej płaszczyzny w systemie odniesień (płaszczyzny rzeczywistości społecznej), lecz także płaszczyzny drugiej, płaszczyzny samego procesu literackiego. Wynika to jasno ze słów Engelsa. Kończy on swój list do Lassalle'a uwagą, że do jego dzieła przykładał bardzo wysoką miarę, „mianowicie n a j w y ż s z ą (...) zarówno pod względem estetycznym, jak i historycznym”⁵⁰. Te zasady wartościowania, u których podstaw leżały określone wyobrażenia o najlepszej metodzie artystycznej, rozbudowane zostały następnie przez Lenina zarówno pod względem obiektywnego określenia historyczno-społecznej doniosłości tematów możliwych do podjęcia w każdej epoce oraz niezbędnego dla poznania społecznej prawdy stosunku podmiot—przedmiot w artystycznym odzwierciedleniu, jak i ze względu na samą teorię odbicia, na znaczenie klasowego punktu widzenia dla oceny literackiej i dla selekcji dziedzictwa literackiego.

Teoria Lenina o dwóch kulturach, jego wielorakie rozważania o dziedzictwie kulturowym, uwagi o filozoficznym pojęciu odzwierciedlenia i odbicia oraz analizy dotyczące Tołstoja są prawdziwym wzbogaceniem estetyki marksistowskiej i kładą podwaliny dla coraz lepiej uzasadnia-

⁵⁰ *Ibidem*, s. 720.

nego, naukowego, kompleksowego wartościowania sztuki i literatury, które potrafiłoby sprostać specyficznym właściwościom przedmiotu, jego polistrukturalności i polifunkcyjności oraz rozumiałoby odniesienie do rzeczywistości jako dominujący czynnik sterujący artystycznym odzwierciedleniem, w pełni uznając i uwzględniając zdolność społecznego oddziaływania sztuki. Dzieło sztuki ujmowane jest nie jako ucieleśnienie „bezinteresownego piękna” dostarczające jednostce estetycznej przyjemności, lecz jako część społecznego stosunku człowieka do świata, część jego duchowo-ideowej praktyki, jako refleks jego materialnego bytu, i zarazem jako sposób poznania i motor możliwej zmiany, jako zwierciadło współczesności i pole eksperymentowania dla przyszłości⁵¹.

Najwyższy predykat oceny estetycznej przysługiwałby zatem takiemu dziełu, w którym artysta podejmuje najistotniejszy dla swej epoki (O^h) temat, znajduje dla jego rozwinięcia optymalną ideę artystyczną (B) i zarazem udaje mu się w pełni ją zrealizować w artystycznym wykonaniu, tak iż wykorzystane zostają w wysokim stopniu ogólne możliwości dane w samej rzeczywistości i możliwości szczególne, powstałe w wyniku wyboru tematu, oraz wyczerpane też zostają w pełni, a zarazem przekroczone, formalne doświadczenia i zdobycze mające oparcie w tradycji literackiej, jak i możliwości oferowane przez sam język. Wszystkie kategorie analizy literackiej jak odwzorowanie [*Abbild*], symbol [*Sinmbild*], ukształtowanie perspektywy, struktura formalna, tradycja i nowatorstwo, stają się punktami krystalizacji oceny estetycznej, której kompleksowa struktura zawiera także wszystkie inne wartościujące postawy człowieka (moralne, polityczne, ideologiczne), jednak osobno nie wyodrębnione, lecz stopione w specyficzny amalgamat⁵².

W dawnym ideale klasycznej wartości trójczłonowej „prawda, piękno i dobro” jako najdoskonalszej treści sztuki i literatury tkwi więc prawidłowe rozpoznanie (choćby nawet w abstrakcyjnym, idealistycznym sformułowaniu), które wszakże nie jest w stanie doprowadzić do uchwycenia w stosownych kategoriach specyficznej dla sztuki transpozycji tej jednostki w dziele.

Dzięki kategorii „obrazu człowieka” estetyka marksistowska jako pierwsza stworzyła odpowiadającą temu kompleksowemu systemowi wartości centralną kategorię estetyczną. „Obraz człowieka”, bliżej określony

⁵¹ Por. zwłaszcza Lenin, *Über Kultur und Kunst*, Berlin 1960. O Lenińskich koncepcjach dziedzictwa por. M. Naumann, *Zum Begriff des Erbes in der Kulturtheorie Lenins*. W zbiorze: *Revolution und Literatur. Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur*. Hrsg. W. Mittenzwei, R. Weissbach. Leipzig 1971, s. 377—410.

⁵² Na owo powiązanie wartości estetycznych i pozaestetycznych w wartości artystycznej wskazywał także wielokrotnie Stolorowicz. Nawet Wutz (*op. cit.*, s. 53), który wychodzi z pozycji fenomenologicznych, mówi o koniecznym połączeniu w dziele wartości estetycznych i pozaestetycznych.

jako socjalistyczny obraz człowieka, jest nie tylko zasadą metody twórczej realizmu socjalistycznego, lecz także kategorią wartościowania, która obejmuje kryteria poznania, ideału społecznego oraz kryteria skali wartościowania i artystycznego formowania. Kategoria ta wykracza w ten sposób poza abstrakcyjny postulat klasycznej wartości trójczłonowej i staje się zarazem prawdziwą kontynuacją sformułowanej przez Engelsa zasady realistycznego kształtowania literackiego i metody jego oceny Skala, którą Engels mierzył dzieła realistyczne, mianowicie „przedstawienie typowych charakterów w typowych okolicznościach”, uwzględnia niezbędną dla poznawczej wartości dzieła społeczną prawdę [*Wahrheitsgehalt*] postaci i równie niezbędne zasady formującego kształtowania. Kategoria obrazu człowieka obejmuje jednak jeszcze coś więcej, uwzględnia bowiem poznawcze i wartościujące stanowisko artystycznego i recypującego podmiotu (i tym samym społeczny ideał piękna), a ich skonkretyzowane przejawy widzi w specyficznych, społecznych ocenach stopionych w akcie wartościowania estetycznego.

Rozwinięcie takiej kompleksowej aksjomatyki wartościowania było jednak możliwe jedynie dzięki coraz bardziej złożonemu teoretycznemu ujęciu istoty dzieła sztuki i korelującej z nim metodzie twórczej coraz głębiej wnikającej w tę istotę, metodzie realizmu socjalistycznego, oraz dzięki adekwatnej wobec tych zasad praktyki artystycznej. W obu tych obszarach dopiero estetyka marksistowsko-leninowska dotarła w ten sposób zarazem do pogłębionego zrozumienia historyczno-społecznego charakteru tych zagadnień.

4. Wartościowanie jako historyczny proces dzieł literackich

Ocena dzieła literackiego nie wynika jednak tylko ze zgodności i sprzeczności synchronicznie możliwych sądów wartościujących, lecz dokonuje się także diachronicznie w czasie i przestrzeni, i wraz ze społecznymi zmianami wartościującego podmiotu sama staje się, jako ideologiczny stosunek między przedmiotem a podmiotem, obiektem procesu historycznych przemian. To, co w ogólności odnosi się do przyswajania dzieła w procesie odbioru, dotyczy w szczególności związanego z nim wartościowania. Sposób oceniania dzieła literackiego w określonym czasie zależy nie tylko od zrealizowanego w nim odbicia epoki powstania, lecz również od społecznych stosunków epoki oddziaływania, od przyjętego przez odbiorcę klasowego punktu widzenia i od właściwych temu punktowi potrzeb. Hegłowska myśl o przeszłości, która tylko wtedy jest naszą, gdy zniesiona zostaje w swej własnej historycznej substancjalności, pojawia się ponownie w zdaniu Anny Seghers, że dziedzictwo literackie staje się żywotne zawsze wtedy, „gdy jego treść odpowiada treści danej epoki”. Jednak określenie, co jest treścią danej epoki, ma w warunkach

społeczeństwa klasowego i walki klasowej równie nieobojętną wymowę jak sama ocena literacka. Właśnie w swych analizach tołstojowskich udowodnił Lenin przekonująco, że w wartościowaniu dzieła Tołstoja z całym impetem zderzały się rozmaite stanowiska ideologiczne i prowadziły do całkowicie odmiennych ocen dotyczących jego pozytywnych stron. W tej dywergencji wartościowań nie chodzi o warianty modyfikowanej przez indywidualny smak, w gruncie rzeczy jednak zgodnej oceny, lecz o rzeczywiste sprzeczności. Ujawniają się one jeszcze wyraźniej w zbiorowym wyborze tego, co każda epoka traktuje jako swe dziedzictwo literackie. Każda klasa podejmuje tę selekcję ze swojego punktu widzenia, w imię własnych interesów, i w tej perspektywie zapośrednicza znaczenie, wartość dzieł literackich dla własnej praktyki społecznej. Lenin nieprzypadkowo tak wyczerpująco zajął się właśnie tymi kwestiami zaraz w pierwszych latach władzy radzieckiej, chodziło przecież o ustanowienie całkiem nowych związków z tradycją, o wyselekcjonowanie wszystkiego tego, co mogło służyć zwycięskiemu, rewolucyjnemu proletariatu w jego konsolidacji i rozwoju jako klasy panującej. W światowej sytuacji historycznego przejścia od kapitalizmu do socjalizmu szeroko zakrojone wartościowanie i selekcja wszelkich dzieł kultury i literatury przeszłości było i jest możliwe tylko w tej perspektywie, albowiem tylko klasa robotnicza jest bezpośrednio zainteresowana zachowaniem wszystkich społecznie postępowych wartości czasów minionych. I na odwrót: nie jest przypadkiem, że w literaturoznawstwie późnomieszczańskim wciąż podejmowane są wysiłki, by poprawność nie wartościujących metod opisowych sprawdzić i udowodnić właśnie w odniesieniu do wielkiego dziedzictwa klasycznego i by w ten sposób zneutralizować jego humanistyczną treść. Odnosi się to do prac z kręgu New Criticism o Szekspirze, jak i do prac z kręgu Nouvelle Critique o Racinie i Corneille'u.

Uwarunkowane zmianą stosunków społecznych przesuwanie się poznawczej perspektywy wartościującego podmiotu jest jednak tylko jedną z przyczyn, dla których kategorie wartości, ujmowane w dotychczasowym wykładzie w sposób systemowy, poddane zostały uhistorycznieniu. Inny powód tkwi w historycznej dialektyce podwójnego układu odniesienia (procesualnego rozwoju rzeczywistości i procesu literackiego).

W czasach wielkich przemian społecznych podejmowane po omacku próby zawładnięcia nowym tematem, czy to w perspektywie odzwierciedlenia rzeczywistości, czy też w perspektywie aktywizowania procesu literackiego, mogą być ważniejsze niż wykończone z formalną perfekcją dzieła, które nie umie trafić na ślad nowej problematyki epoki i porusza się jedynie na bezpiecznych szlakach tradycyjnych tematów. Kompleksowe stanowisko wartościujące, rozumiane jedynie jako strukturalna jedność równie ważnych kryteriów wartościowania, musiałoby w tym przypadku zawieść. Albowiem tak dla konstruowania ocen wartości-

jących, jak i dla procesu twórczego, wiążące znaczenie ma w ostatecznej mierze dominująca rola praktyki społecznej (w ogólnym i szczegółowym znaczeniu życia duchowo-kulturalnego) jako obecnej w samej rzeczywistości nadrzędnej instancji sterującej. Ideał kompleksowego wartościowania, traktowany abstrakcyjnie, zmienić by się musiał w swe przeciwieństwo, w przecenienie słusznie już przez Hegla potępionej jako „zręczna sztuczka” [*Kunststück*] odpowiedniości treści i formy, bez uwzględnienia potrzebnej dla treści istotnej zawartości.

Powieść taka jak *Wielkie rodziny* Maurice’a Druona byłaby w XIX w. udanym, znajdującym się na czele ruchu literackiego dziełem realizmu krytycznego. W w. XX jednak żadne dzieło podejmujące krytykę społeczną nie uzyska już takiej oceny, jeśli pozostawia ono poza polem uwagi klasę robotniczą, główną siłę społeczną tego stulecia. Co uchodziło Balzakowi, dzisiaj już nie wystarcza. Nawet dzieła André Stila, choć formalnie, w konstrukcji akcji, a nawet w rysunku postaci znacznie mniej dopracowane i udane, są w aspekcie całości procesu literackiego donioślejsze i bardziej wartościowe, gdyż podejmowany jest w nich wciąż wysiłek, by przedstawić i poddać analizie klasę robotniczą pod kątem jej historycznej roli.

Ten punkt widzenia może uzyskać decydujące znaczenie przede wszystkim przy wzajemnym oddziaływaniu różnych literatur narodowych i w porównawczych ocenach literackich. Dla przykładu przypomnijmy trzy fazy recepcji i oddziaływania Zoli w literaturze niemieckiej i uznanie dla utopijnosocjalistycznych powieści George Sand w literaturach słowiańskich. We wszystkich tych przypadkach (niezależnie od tego, że kompleksowa ocena artystyczna bywa niekiedy zastępowana przez wartościowanie ideologiczne i polityczne, odnoszące się wyłącznie do zawartości ideowej, jak to w pewnej mierze miało miejsce w odniesieniu do George Sand) decydującą rolę w pozytywnym, także pod względem estetycznym wartościowaniu odgrywa funkcja tych dzieł jako wzorca opanowywania nowych tematów, koniecznych w danym momencie dla procesu odnowienia odbiorcy w poszczególnych literaturach narodowych.

Jednakże również dla pozytywnej oceny doniosłości nowego tematu istnieje pewna linia krytyczna, która zresztą wyznacza także linię podziału między sztuką a niesztuką w literaturze. Niezmienione, reprodukujące czystą faktyczność odtworzenie przedmiotu w jego zewnętrznosci [*Sosein*], w którym niewidoczna jest formująca dłoń podmiotu i jego wartościujące nastawienie wobec tego, co oddawane, tworzy tę linię krytyczną, wzdłuż której biegnie granica między sztuką a niesztuką w literaturze. Między tą skrajnością a dziełem odpowiadającym pod każdym względem wymogom kompleksowej oceny mieści się jednak szerokie spektrum zróżnicowanych możliwości i ocen.

Jednak by łańcuch pozytywnych i negatywnych wartościowań dokonywanych z postępowej perspektywy poznawczej wraz z oceną dykto-

waną przez wciąż trwający proces literacki zamknął się sądem obiektywnie uzasadnionym i zachowującym ważność poza określonym momentem historycznym, potrzebne jest dzieło, któremu sprzyjają szczególne warunki artystycznej produkcji literackiej. Stworzenie takiego dzieła „literatury światowej”, w całym tego słowa znaczeniu (przynależność do literatury światowej rozumiana jest tu jako miernik wartości szczytowych osiągnięć wszystkich ludów, wszystkich krajów, wszystkich epok), nie jest tylko kwestią indywidualnego talentu i geniuszu artystycznego. Trzeba też korzystnych okoliczności. Istnieją również warunki nie sprzyjające sztuce, Marks identyfikował je z całym systemem kapitalistycznym. Natomiast jako okoliczności korzystne wskazywał Engels okresy przełomów, które pozwalają poecie, takiemu jak Dante, spojrzeć daleko w przyszłość ku nadciągającej epoce i umożliwiają przez to stworzenie symboli, w których dialektyka doniosłości ogólnoludzkiej i społecznej osiąga największą rozpiętość.

Bowiem nie wystarczy mieć talent — jak mówił Goethe — konieczne jest coś więcej, by nabrać mądrości; trzeba żyć wśród wielkich okoliczności, mieć sposobność zaglądania w karty grającym postaciom epoki i samemu zagrać z zyskiem lub stratą. Temat widzi przed sobą każdy, treść odnajduje tylko ten, kto może coś do niej przydać, a forma jest tajemnicą dla niemal wszystkich⁵⁸.

Gdy w ciągu stuleci wygasa rozbieżność opinii, proces wartościowania takich dzieł kończy się najczęściej utrwaleniem postępowego punktu widzenia, wtedy już pod postacią uwiarygodnionego również przez czas *consensus omnium*.

W ten sposób ciągły ruch wartościowań literackich doprowadza stopniowo poprzez wieki do obiektywnie ustalonej oceny.

Tym, czym dla przeszłości jest korektura historycznie uwarunkowanych, błędnych ocen, możliwa dzięki samemu tylko procesualnemu charakterowi wartościowania, tym dla teraźniejszości jest posługiwanie się naukowo sprawdzoną metodą. Także w tej perspektywie staje się jasna konieczność szeroko zakrojonego rozwijania estetyki marksistowsko-leninowskiej.

Streszczenie tez

Problem wartościowania jest jednym z najbardziej spornych zagadnień estetyki i teorii literatury, zderzają się w nim bowiem ideologiczne stanowiska wartościujących podmiotów.

Wartościowanie jest ideologicznym stosunkiem między podmiotem a przedmiotem, w którym odbijają się zarówno obiektywne właściwości

⁵⁸ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen über Kunst*. W: *Kunst und Altertum (1817—1837)*. Cyt. za: W. Girnus, *Goethe über Kunst und Literatur*. Berlin 1953, s. 389.

przedmiotu, jak i nie tylko indywidualne, lecz przede wszystkim społecznie zdeterminowane stanowisko wartościującego podmiotu. Szereg tzw. nowoczesnych kierunków estetyki i teorii literatury odczuwa wobec problemu wartości nieprzyjemne zakłopotanie i usuwa go, jak New Criticism i poetyka strukturalistyczna, poza obszar swych kompetencji.

Wartościowanie określa znaczenie przedmiotu dla podmiotu w pewnym, powiązanim z podmiotem kontekście, który jest zarazem układem odniesienia dla oceny. Ten układ odniesienia ma w przypadku wartościowania literackiego charakter podwójny, a nawet — pod warunkiem, że nie chodzi o dzieła współczesne — poczwórny: odzwierciedlony w dziele czas powstania, czas oddziaływania, który dla odbiorcy jest pryzmatem oglądu dzieła, oraz zespół osiągnięć artystycznych, które w obu momentach służą jako obiekty porównawcze, czyli zobiektywizowane i zgromadzone doświadczenie artystyczne. Ten układ odniesienia najwyraźniej uwidacznia się w przypadku dzieł realistycznych, które zmierzają do przedstawienia „ludzkiej prawdy” w jej obiektywnym uwarunkowaniu i w subiektywnym przeżyciu. Ale w ostatecznej instancji tkwi on także u podstaw wszystkich dzieł literackich stworzonych według *innych* metod artystycznych.

Kwestia wartościowania literackiego zależna jest także od wyobrażeń wartościującego podmiotu dotyczących charakteru samego obiektu. Jeśli istoty dzieła upatrywać, jak przedstawiciele Nouvelle Critique, w specyficznej, samowystarczalnej strukturze językowej, która poprzez żaden ze swych elementów nie odsyła do świata znajdującego się poza nią, to kryteriów oceny takich tworców należy szukać i odnajdować w wąskiej strefie odchyień języka artystycznego od normy ogólnojęzykowej. W ten sposób najwyższym kryterium wartości staje się sama w sobie wartościowo nie nacechowana *innovation*, której jedyną wartość tkwi w własnej nowości, jak to faktycznie głosili rosyjscy formaliści. Poważni naukowcy, jak Jakobson czy Bense, wykluczają w ogóle zagadnienie oceny, nie uważając tego za wystarczająco solidną podstawę wartościowania. Jeśli estetyczny moment dzieła literackiego widzi się jedynie w jego szczególnym uformowaniu, nie stawiając pytania, co jest formowane i jaka wypowiedź jest skutkiem tego formowania, to ocena staje się ostatecznie niemożliwa.

Natomiast marksistowska estetyka i teoria literatury traktuje dzieło literackie jako odzwierciedlenie rzeczywistości i — o ile w grę wchodzi dzieło realistyczne — jako prawdziwe odzwierciedlenie rzeczywistości. Odzwierciedlenie to nie jest zwierciadłem statycznej reprodukcji rzeczywistości, lecz niesie z sobą, jak powiedziała by Hegel, „odbłask [*Widerschein*]” świata, chwyta jego istotę, podstawową strukturę jego sprzeczności i zależności, ich społeczne przyczyny i jednostkowy wyraz i samo dzięki transformacyjnemu [*umformend*] kształtowi odwzorowania powstałego w dziele rzuca snop światła na ów rzeczywisty świat. Już Hegel

podobnie rozróżniał sztukę [*Kunststück*] i prawdziwe dzieło sztuki [*Kunstwerk*].

Takie przekształcające odwzorowanie musi uzyskać w strukturze formalnej dzieła harmonijność zamkniętej w sobie całości. Tylko dzięki temu powstaje w sztuce iluzja drugiej rzeczywistości. W ten sposób forma staje się konstytutywnym elementem treści. Tak pojmowane dzieło literackie jest w procesie produkcji i recepcji dwójako powiązane z rzeczywistością: jako odwzorowanie świata realnego poprzez treść i jako dzieło tworzące to odwzorowanie z materiału języka naturalnego poprzez strukturę formalną. Dzieło powiązane jest także z rzeczywistością (również podwójnie) przez twórcę i odbiorcę, czynności twórcze i oceny zyskują tylko wtedy ważność, gdy uwalniają się od tego, co indywidualne i przypadkowe, i stają się reprezentatywne dla podmiotu w danej epoce. Wyłącznie indywidualna opinia podmiotu o dziele przedstawia się równie nieinteresująco, jak indywidualny sąd dzieła o własnej epoce. Znaczy to, że w specyficznym procesie wymiany dokonującym się między autorem a odbiorcą za pośrednictwem dzieł literackich dochodzą do głosu wszystkie czynniki systemu komunikacji językowej, przejawiając się w treści i strukturze języka artystycznego. Tej polistrukturalności dzieła odpowiada jego polifunkcyjność. O ile dla dzieła literackiego jako odzwierciedlenia rzeczywistości charakterystyczne jest poznanie i ocenianie, a w odniesieniu do materiału formowanie i komunikowanie, o tyle też i wobec odbiorcy winno dzieło spełniać poczynną funkcję.

Kompleksowa ocena literacka musi liczyć się ze wszystkimi tymi czynnikami. Dominanty w obrębie tego całego, konstytuującego wartość układu, dostrzega estetyka marksistowska w odzwierciedlającym charakterze jako instancji sterującej dziełem, w związanym z tym poznawczym charakterze i poznawczej zawartości dzieła oraz w funkcji wzbogacania doświadczeń życiowych człowieka. Krytyczny punkt wartościowania literackiego, czyli oddzielanie dzieł literackich od nieliterackich, leży na granicy ich podwójnego zazębienia z rzeczywistością: jej niezmienna transpozycja jest równie nieartystyczna, jak wyłącznie instrumentalna struktura językowa, podporządkowana obiektowi. Wewnątrz tych granic jednak istnieje nieskończona wielość wariacyjnych możliwości, które w szczególności określane są przez historycznie konieczne zadania dzieł literackich oraz przez gatunek i temat.

Kategorie wartości są bowiem kategoriami historycznymi, a kryteria wartości kryteriami historycznymi.

Jeśli jednak powiedzieliśmy, że wartościowanie jest relacją między podmiotem a przedmiotem, to nie chodziło nam o jakiegoś rodzaju związek, lecz o „relację istotności”, w której wyraża się zainteresowanie podmiotu obiektem. Ten dialektyczny stosunek, w którym zawiera się punkt widzenia wartościującego podmiotu, warunkuje nie tylko zmie-

niające się w ciągu stuleci oceny dzieł poszczególnych literatur narodowych, ale i oceny tzw. literatury światowej, rozumianej jako kanon czołowych dzieł wszystkich czasów i ludów. Dzieła te są, ogólnie rzecz biorąc, owymi punktami zwrotnymi, w których z jednej strony dana jest artyście największa przenikliwość spojrzenia na nadchodzący rozwój wydarzeń, a z drugiej strony istnieje jeszcze spoisty, nie rozbity ład życiowy, który pozwala nadać kształt światu jako całości. Już owo szczęśliwe usytuowanie dokonywanych odzwierciedleń w procesie historycznym, jeśli założyć twórcze utalentowanie artystycznych podmiotów, zapewnia takim dziełom konieczną głębię obrazu człowieka, a więc jego ponadczasową ważność. Dzieła te jawią się jako takie, w których harmonijnie zrównoważone czynniki przedstawionego wyżej, kompleksowego systemu konstytutywnych elementów łączą się w harmonijną całość.

Wartościowanie literackie zakłada więc nie tylko kryteria formy, ale przede wszystkim mierzy wartość treści i jest nierozdzielnie powiązane z wszelkimi innymi, moralnymi, politycznymi, ideologicznymi obszarami wartości ludzkiej egzystencji. Dopiero dzięki świadomemu uwzględnieniu tego kompleksu powstaje w pełni prawomocna ocena literacka.

(NRD 1973, zmieniona redakcja 1975)

Przełożył Jacek Kubiak