

Hans Robert Jauss

Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze : (fragmenty)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/4, 271-307

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

HANS ROBERT JAUSS

HISTORIA LITERATURY JAKO WYZWANIE RZUCONE NAUCE O LITERATURZE

(FRAGMENTY)

V

W tak postawionej kwestii¹ widzę wyzwanie pod adresem nauki o literaturze, aby na nowo podjęła problem, którego nie rozstrzygnął w historii literatury spór między metodą marksistowską a formalistyczną. Moja próba zbudowania pomostu łączącego literaturę i historię, poznanie historyczne i estetyczne może być podjęta w miejscu, w którym oba kierunki zatrzymały się. W metodach stosowanych przez nie fakt literacki jest ujmowany w zamkniętym kręgu estetyki wytwarzania i przedstawiania [*Produktions- und Darstellungsästhetik*]. Zubożają one tym samym literaturę o wymiar będący integralnym składnikiem zarówno jej charakteru estetycznego, jak i funkcji społecznej: wymiar recepcji i oddziaływania. Czytelnik, słuchacz, widz, słowem czynnik, jakim jest

[Hans Robert Jauss (ur. 1921) — niemiecki romanista i teoretyk literatury, autor m. in.: *Zeit und Erinnerung im M. Prousts „A la recherche du temps perdu”*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans* (1955); *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959); *Literaturgeschichte als Provokation* (1970).

Publikowana przez nas rozprawa stanowi rozdziały V—XII studium *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, ogłoszonego w r. 1967 („Kons-tanzer Universitätsreden”); przedruk w tomie *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 168—207. W pierwszych rozdziałach tego studium omawia autor kształtowanie się podjętej przez niego problematyki oraz literaturę przedmiotu.]

¹ [Kwestia ta została sformułowana następująco (por.: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, s. 167): „Skoro z jednej strony można pojmować ewolucję literacką w historycznych przemianach systemów, z drugiej zaś strony historię pragmatyczną — w procesualnym zespoleeniu sytuacji społecznych, czyż nie powinno być także możliwe takie powiązanie «szeregu zjawisk literackich» i «nieliterackich», które ujmowałoby stosunek między literaturą i historią bez przypisywania literaturze funkcji wyłącznie odzwierciedlania i objaśniania z pominięciem jej charakteru artystycznego?”]

publiczność, odgrywa w obydwu teoriach rolę nad wyraz ograniczoną. Ortodoksyjna estetyka marksistowska — jeśli się nim w ogóle zajmuje — traktuje czytelnika podobnie jak autora: pyta o jego stanowisko społeczne lub stara się go odnaleźć w rozwarstwieniu przedstawionego społeczeństwa. Szkole formalistycznej z kolei czytelnik potrzebny jest wyłącznie jako postrzegający podmiot, który, kierując się wskazówkami tekstowymi, ma odróżnić formę lub wykryć metodę. Przypisuje ona czytelnikowi świadomość teoretyczną filologa, który, dysponując wiedzą o środkach artystycznych, może snuć rozważania nad nimi. Szkoła marksistowska przeciwnie — stawia na równi spontaniczną empirię czytelnika z naukowym zainteresowaniem materializmu historycznego, który w dziele literackim chce wykryć stosunki między bazą a nadbudową. Tymczasem jednak — jak powiada Walther Bulst² — nigdy żaden tekst nie został napisany po to, aby być czytany i interpretowany filologicznie przez filologów lub dodajmy — historycznie przez historyków. Obie metody pomijają czytelnika w jego pierwotnej roli niezbędnej tak dla poznania estetycznego, jak i historycznego — roli adresata, dla którego dzieło literackie jest zasadniczo przeznaczone. Zarówno bowiem krytyk wypowiadający sąd o nowości wydawniczej, pisarz, który w konwencji swego dzieła uwzględnia pozytywne lub negatywne normy innego wcześniej powstałego, historyk literatury przypisujący utwór określonej tradycji i objaśniający go historycznie — wszyscy oni są przede wszystkim także czytelnikami. Musieli nimi być wcześniej, zanim ich refleksyjny stosunek do samej literatury z kolei mógł stać się aktywny. W trójkącie: autor — dzieło — publiczność, ta ostatnia nie jest wyłącznie elementem biernym. Nie tylko reaguje łańcuchowo, lecz sama jest ośrodkiem energii tworzącej dzieje. Żywot historyczny dzieła literackiego byłby nie do pomyślenia bez aktywnego udziału adresata. Dopiero bowiem za jego pośrednictwem dzieło wchodzi w zmienną perspektywę empiryczną ciągłego procesu, w którym dokonuje się nieustanne przetwarzanie prostego przyswajania w krytyczne rozumienie, pasywnej recepcji w aktywną, uznanych norm estetycznych w nową, wykraczającą poza nie twórczość. Historyczność literatury jak też jej charakter komunikatywny zakładają dialogiczny i zarazem mający

² W. Bulst, *Bedenken eines Philologen*. „Studium Generale” 7, s. 321—323. — Nowe podejście do tradycji literackiej, którego poszukiwał R. Guiette w szeregu prekursorycznych rozpraw przy pomocy właściwej sobie metody wiązania krytyki estetycznej z historycznym poznaniem (częściowo w: *Questions de littérature*, Gent 1960) odpowiada jego niemal identycznie brzmiącej (nie opublikowanej) zasadzie: *Les plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues*” [Największym błędem filologów jest przekonanie, że literatura została stworzona dla filologów]. Por. także jego *Eloge de la lecture*. „Revue générale belge”, janvier 1966, s. 3—14.

charakter procesu stosunek między dziełem, publicznością i nowym dziełem. Jest on uchwytany zarówno w stosunku między komunikatem a odbiorcą, jak też w relacjach między pytaniem i odpowiedzią, problemem i jego rozwiązaniem. Jeśli problem pojmowania ciągu historycznego dzieł literackich jako całości historycznoliterackiej ma znaleźć nowe rozwiązanie, otworzyć się musi dla estetyki recepcji i oddziaływania [*Rezeptions- und Wirkungsästhetik*] zamknięty krąg estetyki wytwarzania i przedstawiania, w którym dotąd głównie poruszała się metodologia nauki o literaturze.

Perspektywa uwzględniająca estetykę recepcji pośredniczy nie tylko między pasywnym przyswajaniem i aktywnym rozumieniem, doświadczeniem tworzącym normy i nową twórczością. Jeżeli będzie się ujmować literaturę jako tworzący ciągłość dialog między dziełem a publicznością, wówczas również przeciwieństwo między jego aspektem estetycznym i historycznym ulegnie złagodzeniu, a nie prowadząca od minionych zjawisk do aktualnych doświadczeń literatury, którą historyzm przeciął, zostanie na powrót związana. Stosunek między literaturą a czytelnikiem ma zarówno estetyczne, jak też historyczne implikacje. Implikacja estetyczna polega na tym, że już przyswajając dzieło po raz pierwszy, czytelnik poddaje jego wartość estetyczną próbie porównania z utworami przeczytanymi wcześniej³. Implikacja historyczna przejawia się w tym, że zrozumienie, które stało się udziałem pierwszego czytelnika, może być z pokolenia na pokolenie kontynuowane i wzbogacane w łańcuchu kolejnych recepcji. Decyduje to o historycznym znaczeniu dzieła i uwidocznia jego rangę estetyczną. W procesie historycznym obejmującym kolejne recepcje wraz z powtórным przyswojeniem dzieła przeszłości nieustannie dokonuje się mediacja między sztuką przeszłości i teraźniejszości, między wartością literatury ugruntowaną na mocy tradycji, a jej aktualną jakością wymagającą dopiero wypróbowania. Procesu tego historyk literatury może nie brać pod uwagę jedynie za cenę niedociekania przesłanek kierujących jego rozumieniem i sądami. Ranga historii literatury opartej na fundamencie estetyki recepcji zależy od tego, jak dalece potrafi aktywnie uczestniczyć w ustawicznym ujmowaniu całościowym tego, co minione, za pośrednictwem doświadczenia estetycznego. Wymaga to z jednej strony — w przeciwieństwie do obiektywizmu pozytywistycznej historii literatury — świadomego dążenia do formowania kanonów, z drugiej strony zakłada — w przeciwieństwie do prowadzonych w duchu klasycyzmu badań nad tradycją — krytyczną rewizję, jeśli nie zgołą destrukcję, odziedziczonych kanonów literackich. Kryterium tworzenia takich kanonów i niezbędnego

³ Teza ta stanowi rdzeń *Introduction à une esthétique de la littérature* G. Picon'a (Paris 1953, s. 90 i n.).

snucia wciąż od nowa wątku historii literatury ukazała jasno estetyka recepcji. Dojście do historii literatury poprzez historię recepcji poszczególnego dzieła musiałoby w rezultacie doprowadzić do takiego widzenia i przedstawiania historycznego następstwa dzieł, które warunkowałoby i wyjaśniało istotny dla nas kontekst literatury jako wstępną fazę przygotowawczą kształtowania się jej współczesnych doświadczeń⁴.

Oto przesłanki siedmiu tez (VI—XII) zawierających odpowiedź na pytanie, w jaki sposób można by dziś od nowa napisać historię literatury i na jakiej oprzeć ją motywacji metodologicznej.

VI

Odnowienie historii literatury wymaga likwidacji przesądów obiektywizmu historycznego i wsparcia tradycyjnej estetyki wytwarzania i przedstawiania — estetyką recepcji i oddziaływania. Historyczność literatury nie polega na ustalonym *ex post* związku „faktów literackich”, lecz na uprzednim poznaniu dzieła literackiego przez jego czytelników. Z istoty swej dialogiczny stosunek między dziełem a odbiorcą ma też zasadnicze znaczenie dla historii literatury. Historyk literatury zawsze musi najpierw sam stać się czytelnikiem, zanim dzieło zrozumie i będzie je mógł zaklasyfikować. Innymi słowy: zanim własny sąd o dziele będzie mógł sformułować ze świadomością swego aktualnego miejsca w historycznym ciągu jego czytelników.

Postulat, który R. G. Collingwood wysunął pod adresem historii w swej krytyce panującej ideologii obiektywizmu: „*history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian mind*” [historia jest niczym innym jak tylko reaktywowaniem myśli przeszłości w umyśle historyka]⁵ — w jeszcze większym stopniu odnosi się do historii literatury. Pozytywistyczne ujmowanie historii jako „obiektywnego” opisu następstwa zdarzeń zaistniałego w bezpowrotnie minionej przeszłości mija się

⁴ W. Benjamin sformułował to odpowiednio: „Chodzi bowiem nie o to, by dzieła piśmiennictwa przedstawić w kontekście ich czasów, lecz by w czasie, w którym powstały, przedstawić czas ich poznawania — a więc nasz. Tym sposobem z literatury zostanie uczynione *organon* historii, a historia literatury będzie miała za zadanie, by literatura — nie piśmiennictwo — stała się dziedziną materiałową historii” [*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*. W: *Angelus Novus*. Frankfurt a. M. 1966, s. 456].

⁵ [R. G. Collingwood], *The Idea of History*. New York—Oxford 1956, s. 228.

bowiem zarówno z artystycznym charakterem jak też specyficzną historycznością literatury. Dzieło literackie nie jest przedmiotem, który by istniał sam dla siebie, każdemu obserwatorowi i w każdym momencie prezentując taki sam wygląd⁶. Nie jest pomnikiem monologicznie objaśniającym swą ponadczasową istotę. Jest raczej jak partytura nastawione na wciąż odnawiający się rezonans lektury wyzwalającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem: „*parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre*” [słowo, które by mogło w tym czasie, gdy przemawia — tworzyć interlokutora zdolnego je pojąć]⁷. Ów dialogiczny charakter dzieła literackiego uzasadnia również, dlaczego wiedza filologiczna może jedynie polegać na ustawicznej konfrontacji z tekstem i nie ma prawa zakrzepnąć w wiedzę o faktach⁸. Wiedza filologiczna sprowadza się zawsze tylko do interpretacji, która musi stawiać sobie za cel, by wraz z poznaniem przedmiotu odzwierciedlić i opisać osiągnięcie owego poznania jako moment nowego rozumienia.

Historia literatury jest procesem recepcji i produkcji estetycznej, dokonującym się na zasadzie aktualizacji tekstów literackich przez czytelnika, który je przyswaja, przez krytyka, który czyni je przedmiotem rozważań, a nawet przez pisarza, który je znów z kolei produkuje. Rosnąca w sposób nieograniczony suma „faktów” literackich, która znajduje wyraz w konwencjonalnej historii literatury, jest jedynie osadem ubiegłych doświad-

⁶ Idę tu śladami A. Nisina, jego krytyki utajonego platonizmu metod filologicznych, tzn. ich wiary w ponadczasową substancję dzieła literackiego i ponadczasowość stanowiska jego badacza: „*Car l'oeuvre d'art, si elle ne peut incarner l'essence de l'art, n'est pas non plus un objet que nous puissions regarder, selon la regle cartésienne, «sans y rien mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets»*” [Gdyż dzieło sztuki, jeśli nie może wcielać istoty sztuki, przestaje być przedmiotem, na który moglibyśmy patrzeć — zgodnie z regułą kartezjańską — „bez wkładania weń z naszej strony tego czegoś, co w sposób niewyraźny mogłoby się stosować do wszystkich innych przedmiotów”.] (*La littérature et le lecteur*. Paris 1959, s. 57; por. także moją recenzję w: „Archiv für das Studium der neueren Sprachen” 197, 1960, s. 223—225).

⁷ G. Picon, *Introduction...*, s. 34. Takie ujęcie dialogicznego sposobu istnienia dzieła literackiego znaleźć można zarówno u Picon, Nisina i Guiette'a, jak i u Malraux (*Les voix du silence*). Jest to żywa we Francji tradycja estetyki literackiej, wobec której czuję się szczególnie zobowiązany. Sprowadza się ona ostatecznie do słynnego zdania z poetyki Valéry'ego: „*C'est l'exécution du poème qui est le poème*” [Utwór poetycki to jego wykonanie].

⁸ P. Szondi (*Über philologische Erkenntnis*. W: *Hölderlin-Studien*. Frankfurt am Main 1967) słusznie widzi w tym zasadniczą różnicę między nauką o literaturze i nauką o historii, por. s. 11: „Žaden komentarz, żadne badanie stylu utworu nie powinno stawiać sobie za cel stworzenia jego opisu dla samego opisu”. Podobnie R. Guiette, *Eloge de la lecture*.

czeń, nagromadzoną i sklasyfikowaną przeszłością, a więc nie historią, lecz pseudohistorią. Kto bierze szereg takich faktów literackich za część historii literatury, nie odróżnia charakteru dzieła jako swoistego wydarzenia [*Ereignischarakter*] od rzeczywistości historycznej. *Perceval* Chrétiena de Troyes jako zdarzenie literackie nie jest w tym samym sensie „historyczny”, jak na przykład w przybliżeniu współczesna mu trzecia wyprawa krzyżowa⁹. *Perceval* nie jest „faktem”, który można by kauzalnie wyjaśnić szeregiem założeń sytuacyjnych i przyczyn, dającym się zrekonstruować celem działania historycznego, jego koniecznymi i ubocznymi następstwami. Kontekst historyczny, w którym się dzieło literackie pojawia, nie jest faktycznym, samoistnym następstwem zdarzeń, egzystującym również niezależnie od obserwatora. *Perceval* staje się wydarzeniem literackim jedynie dla jego czytelnika, który to ostatnie dzieło Chrétiena czyta świadom jego wcześniejszych utworów; na ich tle, a także innych wcześniej poznanych spostrzega cechy aktualnie czytanego i zyskuje przy tym skalę, którą może stosować do przyszłych dzieł. Wydarzenie literackie w przeciwieństwie do politycznego nie ma następstw nieuniknionych, samoistnych i trwałych, od których żadna następna generacja nie mogłaby się uchylić. Może nadal oddziaływać tylko tam, gdzie znajduje czytelników, którzy dzieło przeszłości na nowo przyswajają, lub autorów, którzy chcą je naśladować, prześcignąć albo przewyciężyć. Związek wydarzeń literackich staje się możliwy przede wszystkim w horyzoncie oczekiwań wynikających z doświadczeń współczesnych i późniejszych czytelników, krytyków i autorów. Od możliwości obiektywizacji tego horyzontu oczekiwań zależy więc, czy uda się pojąć i przedstawić historię literatury w jej tylko właściwej historyczności.

VII

Analiza doświadczeń literackich czytelnika jest w stanie uniknąć groźby psychologizmu wówczas, kiedy opisuje przyswajanie i oddziaływanie dzieła w dającym się zobiektywizować systemie odniesień do określonych oczekiwań. Systemie, który dla każdego dzieła w momencie historycznym jego pojawienia się wynika z ogólnego pojęcia gatunku, formy i tematyki wcześniej znanych dzieł i z przeciwień-

⁹ Odnosi się to również do J. Storoosta (*Das Problem der Literaturgeschichte*, „Dante-Jahrbuch” 38, 1960, s. 15), który wręcz identyfikuje zdarzenie historyczne i literackie: „Dzieło sztuki jest w pierwszym rzędzie (...) czynem artystycznym, jest więc tak samo historyczne jak bitwa pod Issos”.

stwa między mową poetycką i nastawioną na cele praktyczne.

Teza ta jest wymierzona przeciw rozpowszechnionemu powątpiewaniu, szczególnie akcentowanemu przez René Welleka w związku z teorią literatury I. A. Richardsa, czy analiza uwzględniająca estetykę oddziaływania w ogóle dosięga semantycznej sfery dzieła sztuki, a nie w najlepszym wypadku przy próbach takich dopuszcza do głosu prostą socjologię smaku. Wellek argumentuje przy tym, że ani indywidualnego stanu świadomości, jako mającego w sobie coś chwilowego, osobistego, ani świadomości kolektywnej, w której J. Mukařovský widzi efekt dzieła sztuki — nie można określić środkami empirycznymi¹⁰. Roman Jakobson chciał zastąpić „kolektywny stan świadomości” [*kollektive Bewusstseinslage*] „kolektywną ideologią” [*kollektive Ideologie*] w postaci systemu norm, który dla każdego utworu literackiego istniałby jako *langue* i przez odbiorcę byłby aktualizowany jako *parole* — jakkolwiek niedoskonałe i nigdy jako całość¹¹. Teoria ta ogranicza wprawdzie subiektywizm oddziaływania, pozostawia jednak nadal otwartą kwestię, z pomocą jakich danych można uchwycić i ująć w system norm oddziaływania неповtarzalnego dzieła na określoną publiczność. Tymczasem istnieją empiryczne środki dotychczas nie brane pod uwagę — dane literackie, na podstawie których dla każdego dzieła daje się ustalić specyficzną dyspozycję publiczności, poprzedzającą reakcję psychologiczną, jak również subiektywne zrozumienie poszczególnego czytelnika. Podobnie jak w przypadku każdego aktualnego doświadczenia również w doświadczeniu literackim, w którym nie znane dotąd dzieło po raz pierwszy dociera do świadomości, część jego stanowi „wiedza będąca momentem samego doświadczenia i podstawą, na której to nowe przyjmowane do wiadomości staje się w ogóle dostępne świadomości, a więc także niejako czytelne w kontekście posiadanych doświadczeń”¹².

Dzieło literackie, nawet jeśli wydaje się nowe, nie przedstawia się jako nowość absolutna w informacyjnej próżni, lecz ukierunkowuje swą publiczność dzięki zapowiedziom, jawnym i ukrytym sygnałom, dobrze znany cechom lub wewnętrznym wskazówkom dotyczącym zupełnie określonego sposobu recepcji. Budzi wspomnienia dawniejszych lektur, daje czytelnikowi konkretne nastawienie emocjonalne i już samym początkiem

¹⁰ R. Wellek, [*The Theory of Literary History*. W: *Études dédiées au quatrième Congrès de linguistes*. „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”.] 1936, s. 179.

¹¹ W: *Slovo a slovenost*, I, 192; cyt. za: Wellek, *op. cit.* s. 179.

¹² G. Buck, *Lernen und Erfahrung* (Stuttgart 1967, s. 56) który tu nawiązuje do Husserla (*Erfahrung und Urteil*, zwłaszcza § 8), w dalszym ciągu jednak dochodzi do definicji negatywności w procesie empirii, która wykracza poza Husserla i jest ważna dla struktury horyzontu doświadczenia estetycznego (por. przyp. 52).

kształtuje oczekiwania „środka i końca”. Zgodnie z regułami gry właściwymi gatunkowi czy typowi tekstu oczekiwania te w toku lektury można podtrzymywać albo zmieniać, przeorientować lub nawet ironicznie unieważnić. Proces psychiczny towarzyszący przyswajaniu tekstu w zasadniczym horyzoncie doświadczeń estetycznych nie jest bynajmniej tylko arbitralnym następstwem subiektywnych wrażeń. Polega on na wypełnieniu określonych wskazań w procesie sterowanej obserwacji i na podstawie konstytuujących motywacji oraz sygnałów wywoławczych może być ujęty, a także opisany w kategoriach lingwistyki tekstu [*textlinguistisch*]. Jeśli za W. D. Stempelą uprzedni horyzont oczekiwań tekstu określi się jako paradygmatyczną izotopię, która w miarę narastania wypowiedzi przeobraża się w horyzont immanentny, syntagmatyczny, wówczas proces recepcji będzie można opisać w kategoriach ekspansji systemu semiologicznego, która dokonuje się pomiędzy jego rozwinięciem, a korekturą¹³. Odpowiedni proces ciągłego ustalania i zmieniania horyzontu określa również stosunek poszczególnego tekstu do ich szeregu tworzącego gatunek. Nowy tekst ewokuje w świadomości czytelnika (słuchacza) znany mu dobrze z wcześniejszych tekstów horyzont oczekiwań i reguł gry, które następnie są poddawane wariacjom, korygowane, zmieniane lub tylko reprodukowane. Wariacja i korektura określają swobodę działania, zmiana i reprodukcja — granice struktury gatunkowej¹⁴. Interpretująca recepcja tekstu z góry już zakłada istnienie kontekstu doświadczeń dla obserwacji estetycznej. Dopiero wówczas można trafnie ustawić problem subiektywizmu interpretacji i smaku artystycznego różnych czytelników lub warstw czytelnicznych, kiedy wcześniej wyjaśnimy, jaki ponadsubiektywny horyzont pojmowania warunkuje oddziaływanie tekstu.

Idealnym przypadkiem możliwości obiektywizacji takich historyczno-literackich systemów odniesień są dzieła, które umyślnie ewokują nacechowany przez konwencję gatunkową, stylową czy formalną horyzont oczekiwań swego czytelnika, by go następnie poddać stopniowej destrukcji, co może wcale nie służyć wyłącznie intencji krytycznej, lecz nawet wywoływać efekty poetyckie. Na przykład Cervantes dopuszcza, aby w toku lektury *Don Kichota* powstał horyzont oczekiwań odpowiadający tak lubianym starym powieściom rycerskim, które następnie w przygodach swe-

¹³ W. D. Stempel, *Pour une description des genres littéraires*. W: *Actes du XVIIe Congrès international de linguistique Romane*. Bukarest 1968, następnie w: *Beiträge zur Textlinguistik*. Ed. W. D. Stempel. München 1970.

¹⁴ Mogę w związku z powyższym wskazać moją rozprawę: *Littérature médiévale et théorie des genres*. W: *Poétique I*, 1970, s. 79—101, która następnie w postaci rozszerzonej ukaże się w I tomie *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg.

go bohatera wnikliwie parodiuje¹⁵. Podobnie Diderot na początku *Kubusia Fatalisty* przy pomocy fikcyjnych pytań czytelnika skierowanych do narratora ewokuje horyzont oczekiwań modnego powieściowego schematu „podróży” wraz z (arystotelizującymi) konwencjami fabuły romansowej i właściwą dla niej Opatrznością, aby następnie zapowiedzianej powieści podróży i miłości przeciwstawić prowokacyjnie całkowicie nieromansową *vérité de l'histoire* [prawdę historii]: osobliwą rzeczywistość i moralną kazuistykę swej wtrąconej opowieści, w której prawda życia nieustannie dementuje kłamliwość fikcji literackiej¹⁶. Również Nerval w cyklu sonetów *Les Chimères*, cytując, kombinując i mieszając, tworzy kwintesencję znanych motywów romantycznych i okultystycznych oraz kształtuje z ich pomocą horyzont oczekiwań mitycznego przeobrażenia świata po to jednakże, by dać do zrozumienia, że odwraca się od poezji romantycznej. Dobrze znane lub dostępne czytelnikowi wyobrażenia mityczne rozplywają się w niewiadomym, w miarę jak nie udaje się próba stworzenia prywatnego mitu „ja” lirycznego, w którym naruszone zostaje prawo wystarczającej informacji, a niejasność, stając się ekspresywną, sama zyskuje funkcję poetycką¹⁷.

Możliwość obiektywizacji horyzontu oczekiwań oferują jednak również dzieła o mniej wyrazistym profilu historycznym. Mianowicie specyficzna dyspozycja do odbioru określonego dzieła, z jaką autor może się liczyć u swojej publiczności, przy braku eksplicytnych sygnałów może wynikać z trzech powszechnie dających się z góry przyjąć czynników. Są to: po pierwsze, znane normy lub poetyka immanentna gatunku; po drugie, implicytne związki ze znanymi dziełami stanowiącymi otoczenie historyczno-literackie i po trzecie, przeciwieństwo fikcji i rzeczywistości poetyckiej i praktycznej funkcji języka, które jako możliwość porównania nieustannie narzuca się refleksyjnemu czytelnikowi w trakcie lektury. Trzeci czynnik uwzględnia to, że czytelnik może postrzegać dzieło zarówno w węższym horyzoncie swych literackich oczekiwań, jak też szerszym — doświadczeń życiowych. Do struktury tego horyzontu i możliwości jej obiektywizacji przy pomocy hermeneutyki pytań i odpowiedzi powracam w związku z pytaniem o stosunek między literaturą a praktyką życiową (patrz XII).

¹⁵ Według interpretacji H. J. Neuschäfera, *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg 1963 (*Studia romanica*, 5).

¹⁶ Według interpretacji R. Warninga, *Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*. München 1965 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 4), zwłaszcza s. 80 i n.

¹⁷ Według interpretacji K. H. Stierlego, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals „Chimères”*. München 1967 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 4), zwłaszcza s. 80 i n.

VIII

Dający się w ten sposób zrekonstruować horyzont oczekiwań dzieła pozwala określić jego charakter artystyczny na podstawie rodzaju i stopnia jego oddziaływania na przypuszczalny krąg odbiorców. Jeśli jako dystans estetyczny określi się odległość dzielącą dany pierwotnie horyzont oczekiwań i nowo pojawiające się dzieło, którego przyjęcie może spowodować „zmianę horyzontu” w rezultacie negacji utrwalonych doświadczeń albo uświadomienia wypowiedzianych po raz pierwszy, wówczas można ów dystans historyczny zobiektywizować na podstawie obrazu reakcji publiczności i sądów krytyki (spontaniczny sukces, odrzucenie lub zaszokowanie; sporadyczna aprobata, stopniowe lub spóźnione zrozumienie).

Sposób, w jaki dzieło literackie w historycznym momencie swego pojawienia się spełnia, przerasta, zawodzi lub niweczy oczekiwania swej pierwszej publiczności, dostarcza jawnego kryterium dla ustalenia jego wartości estetycznej. Dystans między horyzontem oczekiwań i dziełem, między tym, co utrwalone w dotychczasowych doświadczeniach estetycznych, i spowodowaną przez odbiór nowego dzieła „zmianą horyzontu”¹⁸ określa z perspektywy estetyki recepcji charakter artystyczny dzieła literackiego. Mianowicie w miarę jak dystans ten maleje — od świadomości odbierającej nie wymaga się żadnej przemiany w sferze jeszcze nie przyswojonych doświadczeń — dzieło przybliża się do dziedziny sztuki pojmowanej w sposób „kulinarny” lub rozrywkowy. Tę ostatnią pod względem estetyki recepcji charakteryzuje to, że nie zmusza do żadnych zmian horyzontu, lecz spełnia wręcz oczekiwania, które podsuwa tendencja panująca w dziedzinie smaku. Zaspokaja przy tym pragnienie reprodukcji piękna, do którego się przywykło, potwierdza przyswojone doznania, sankcjonuje idealne wyobrażenia, niecodzienne doświadczenia uprzystępnia jako „sensacje” lub też wysuwa problemy moralne, jednakże tylko po to, by je jako z góry rozstrzygnięte „rozwiązać” w sensie budującym¹⁹. Jeśli prze-

¹⁸ W związku z tym Husserlowskim pojęciem patrz: G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, s. 64 i n.

¹⁹ Nawiązuję tu do wyników dyskusji o kiczu jako granicznym zjawisku estetycznym, prowadzonej na III kolokwium grupy badawczej „Poetik und Hermeneutik” (obecnie w tomie: *Die nicht mehr schönen Künste — Grenzphänomene des Ästhetischen*, ed. H. R. Jaus, München 1968). Dla „kulinarnego” nastawienia preferującego wyłącznie rozrywkową sztukę, podobnie jak dla kiczu, znaczenie ma to, że

ciwnie, charakter artystyczny dzieła literackiego będzie się oceniać według dystansu estetycznego, jaki zachowuje wobec oczekiwań swojej pierwszej publiczności, w konsekwencji ów dystans, jako nowy sposób widzenia przyjmowany zrazu entuzjastycznie lub też szokujący, dla późniejszych czytelników może zaniknąć. Będzie się to dokonywało w miarę, jak pierwotna negatywność dzieła będzie się stawiała oczywistością, a nawet produkując oczekiwania teraz już spowszedniałe, znajdzie się w horyzoncie przyszłych oczekiwań estetycznych. Ta druga zmiana horyzontu odnosi się zwłaszcza do klasycyzmu tzw. arcydzieł²⁰. Piękno ich formy, które stało się oczywistością, i pozornie bezsporny „wieczysty sens” z punktu widzenia estetyki recepcji zbliżają je niebezpiecznie do przekonywującej bez oporu, łatwo strawnej sztuki rozrywkowej. Odczytanie ich wbrew przyswojonym doświadczeniom, tak, aby móc na powrót dostrzec ich charakter artystyczny, wymaga w związku z tym szczególnego wysiłku (patrz X).

Związek między literaturą a publicznością nie sprowadza się do tego, że każdy utwór ma swą specyficzną, historycznie i socjologicznie określoną publiczność, że każdy pisarz uzależniony jest od środowiska, horyzontów myślowych oraz ideologii swojej publiczności, a sukces literacki może odnieść jedynie książka, „która daje wyraz oczekiwaniom grupy, pozwala grupie odnaleźć swój własny obraz”²¹. To obiektywistyczne oparcie sukcesu literackiego na kongruencji celu, jaki stawia sobie dzieło, z oczekiwaniami grupy społecznej jest dla socjologii literatury kłopotliwe, ilekroć trzeba wyjaśnić opóźnione lub trwale oddziaływanie. Dlatego R. Escarpit chce dla „iluzji trwałości” pisarza przyjąć „kolektywną podstawę w przetrwaniu lub w czasie”, co w przypadku Moliера prowadzi do zdumiewającej prognozy:

„wymagania konsumenta są z góry zaspokajane” (P. Beylin), że „spełnione oczekiwanie staje się normą produktu” (W. Iser) lub że „dzieło, nie stawiając i nie rozwiązując żadnego problemu, stwarza pozór problemowości” (M. Imdahl); por. w przytoczonym wyżej tomie s. 651—667.

²⁰ Odnosi się to również do epigoństwa. Patrz: B. T o m a š e v s k i j (w: *Théorie de la littérature...*, ed. T o d o r o v, s. 306 [„Pojawienie się geniusza równa się zawsze rewolucji literackiej, która detronizuje kanon decydując i udziela plenipotencji metodom dotychczas podrzędnym. (...) Epigoni powtarzają zużyta kombinację metod, a ta chociaż kiedyś oryginalna i rewolucyjna staje się stereotypowa i tradycyjna. Tak więc niekiedy epigoni niweczą na długi okres czasu u ludzi współczesnych zdolność odczuwania siły estetycznej tych wzorów, które sami naśladują: dyskredytują oni swoich mistrzów”.]

²¹ R. Escarpit, *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literaturosoziologie*, Köln—Opladen 1961 (pierwsze rozszerzone wyd. w jęz. niem. *Sociologie de la littérature*, Paris 1958), s. 116.

Molier jest wciąż młody dla Francuzów XX wieku, ponieważ jego świat jeszcze żyje i wiąże nas z nim jeszcze ten sam krąg kultury, języka i horyzont myślowy (...). Krąg ten jednak będzie malał, a Molier będzie starzał się i umrze wraz ze śmiercią tego, co nasz typ kultury wiąże z Francją Moliera²².

Jak gdyby Molier odzwierciedlał jedynie obyczaje swych czasów i tylko dzięki temu domniemanemu celowi nadal odnosił sukcesy! Tam, gdzie kongruencja między dziełem a grupą społeczną nie istnieje lub przestała istnieć, jak np. w przypadku recepcji w obcym kręgu językowym, Escarpit ucieka się do włączenia „mitu”:

Mity wynalezione przez potomność, dla której zastąpiona przez nie rzeczywistość stała się obca²³.

Jak gdyby wszelka recepcja oprócz recepcji pierwszej społecznie określonej publiczności była jedynie „zniekształconym oddźwiękiem”, jedynie ciągiem „subiektywnych mitów” i nie znajdowała w recypowanym dziele swego obiektywnego *a priori* jako granicy i zarazem możliwości późniejszego rozumienia! Socjologia literatury nie dość dialektycznie traktuje swój przedmiot, tak jednostronnie determinując krąg pisarzy, dzieł i publiczności²⁴. Determinacja działa także w odwrotnym kierunku: są utwory, których w momencie ich pojawienia się nie można odnieść do żadnej specyficznej publiczności, ponieważ tak całkowicie wykraczają poza zwyczajowy horyzont literackich oczekiwań, że publiczność dla nich może się dopiero stopniowo ukształtować²⁵. Jeśli wówczas nowy horyzont oczekiwań zyskał powszechniejszą ważność, sprawdzianem mocy zmienionej normy estetycznej może stać się to, że publiczność uzna za przestarzałe i odmówi swych względów utworom, które dotąd odnosiły sukcesy. Dopiero rzut oka na powyższą zmianę horyzontu wprowadza analizę literackiego oddziaływania w obręb historii literatury uwzględniającej czytelnika [Li-

²² *Ibidem*, s. 117.

²³ *Ibidem*, s. 111.

²⁴ Co jest konieczne, by wyjść poza tę jednostronną determinację, pokazuje K. H. Bender w: *König und Vasall. Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII Jahrhunderts*. Heidelberg 1967 (*Studia romanica*, 13).

W tej historii wczesnej epiki francuskiej pozorna kongruencja społeczeństwa feudalnego i epickiej idealności przedstawia się jako proces, którego siłą napędową jest nieustannie zmieniająca się rozbieżność między „rzeczywistością” a „ideologią”, tzn. między historycznymi konstelacjami konfliktów feudalnych i poetyckimi odezwami.

²⁵ Aspekty te wydobyła na jaw w różnorodności epokowych załamań stosunku między autorem i publicznością o wiele bardziej wymagająca socjologia literatury Ericha Auerbacha, por. ocenę F. Schalka w: E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern—München 1967, s. 11.

teraturgeschichte des Lesers] ²⁶, a krzywe statystyczne bestsellerów umożliwiają poznanie historyczne.

Jako przykład może tu posłużyć sensacja literacka roku 1857. Obok *Pani Bovary* Flauberta, która tymczasem zyskała sławę światową, ukazała się dziś zapomniana *Fanny* jego przyjaciela, Feydeau. Aczkolwiek powieść Flauberta wywołała proces o obrazę publicznej moralności, dzieło Feydeau usunęło ją zrazu w cień. *Fanny* osiągnęła w ciągu roku 13 wydań, a więc sukces, jakiego Paryż nie przeżył od czasów *Atali Chateaubrianda*. Z punktu widzenia tematyki obie powieści wychodziły naprzeciw oczekiwaniom nowej publiczności literackiej, która — według analizy Baudelaire'a — wyparła się wszelkiej romantyki i w równej mierze odrzucała to, co w namiętności wielkie, jak i to, co naiwne ²⁷. Fabuła zarówno *Pani Bovary* jak i *Fanny* była trywialna — zdrada małżeńska w środowisku mieszczańsko-prowincjonalnym. Obaj autorzy, wychodząc poza szczegóły scen erotycznych, których można się było spodziewać, potrafili skostniałemu konwencjonalnie problemowi trójkąta nadać sensacyjny obrót. Naświetlili na nowo oklepany temat zazdrości, odwracając oczekiwane stosunki między trzema klasycznymi rolami. Feydeau każe młodemu kochankowi *femme de trente ans* [kobiety trzydziestoletniej], jakkolwiek jest on u celu swych pragnień, być zazdrosnym o męża swej kochanki i zginać w tej pełnej udręki sytuacji. Flaubert nadaje nieoczekiwane zakończenie zdradom małżeńskim prowincjonalnej doktorowej, w których Baudelaire upatrywał wysublimowaną formę dandyzmu. Właśnie śmieszna postać oszukanego męża nabiera w zakończeniu cech wzniosłych. We współczesnej krytyce oficjalnej odzywały się głosy osądzające obie powieści jako produkt nowej szkoły „realizmu”, której zarzucano, że odrzuca wszystko, co idealne, i atakuje idee,

²⁶ Por. H. Weinrich, *Für eine Literaturgeschichte des Lesers* („Merkur” November 1967). Jest to próba zmierzająca do tego, by analogicznie do zastąpienia przyjętego dotychczas w lingwistyce zainteresowania mówiącym przez zainteresowanie słuchaczem, przyjąć w historii literatury perspektywę czytelnika. Wywodzi się ona z podobnych intencji i wychodzi naprzeciw moim własnym zamiarom. H. Weinrich przede wszystkim ukazuje również, w jaki sposób uzupełnić empiryczne metody socjologii literatury przez lingwistyczną i literacką interpretację roli czytelnika zawartej *implicite* w utworze.

²⁷ W: *Madame Bovary par Gustave Flaubert. Oeuvres complètes*. Paris 1951, s. 998: „Les dernière années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société absolument usée, — pire qu'usée, — abrutie et goulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession”. [„Ostatnie lata Ludwika Filipa były świadkami ostatnich wybuchów ducha wrażliwego jeszcze na gry wyobraźni, ale nowy powieściopisarz znalazł się wobec społeczeństwa zupełnie zużytego — gorzej niż zużytego: zdziczałego i żarłocznego — które czuje wstręt tylko do fikcji, a kocha tylko posiadanie”. (Przekład A. Kijowskiego. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Warszawa 1971, s. 129—130)]

na których opiera się porządek społeczny drugiego cesarstwa²⁸. Naszkicowany tu jedynie pobieżnie horyzont oczekiwań publiczności roku 1857, kiedy to po śmierci Balzaka niczego już wielkiego nie obiecywano sobie po powieści²⁹, wyjaśni jednak rozmaite koleje sukcesu obydwu utworów dopiero wtedy, kiedy postawi się pytanie, jak działały zastosowane w nich opowiadania. Formalne nowatorstwo Flauberta, jego zasada „niepersonalnego opowiadania” (*impassibilité*) [bezstronność, obiektywizm], napastliwie porównana przez Barbey d’Aureville’a do opowiadającej maszyny, która, gdyby ją zrobić z angielskiej stali, nie funkcjonowałaby inaczej niż *monsieur Flaubert*³⁰, musiała szokować publiczność. Równocześnie otrzymywała ona bowiem podniecającą treść *Fanny* w uproszczonej tonacji powieści-wyznania. Mogła ona także znaleźć w opisach Feydeau³¹ ucieleśnienie modnych ideałów i wymagań życiowych warstw społecznych nadających ton publiczności, mogła się bez przeszkód delektować nieprzyzwoitą sceną kulminacyjną, w której Fanny uwodzi swego męża (nie przeczuwając, że jej kochanek przygląda się temu z balkonu). Bez przeszkód, ponieważ jej oburzenie moralne już z góry rozładowywała reakcja niešťczęśliwego świadka. Sytuacja uległa jednak zmianie, kiedy *Pani Bovary* — początkowo zrozumiana i uznana za przełomowe wydarzenie w historii powieści tylko przez mały krąg znawców — zdobyła sukces światowy

²⁸ Por. *ibidem* s. 999, jak również oskarżenie, mowa obrończa i wyrok procesu w sprawie Bovary, w: *Oeuvres*. Éd. de la Pléiade. Paris 1951, vol. I, s. 649—717, zwłaszcza 717: następnie w związku z Fanny — E. Montégut, *Le Roman intime de la littérature réaliste*. „Revue des deux mondes” 18 (1858), s. 196—213, zwłaszcza 201 i 209.

²⁹ Jak zaręcza Baudelaire, por. *op. cit.*, s. 996: „(...) car depuis la disparition de Balzac (...) toute curiosité, relativement au roman, s’était apaisée et endormie”. [„(...) albowiem odkąd odszedł Balzak (...) odtąd wszelka ciekawość dla powieści została zaspokojona i uśpiona.” (Przekład A. Kijowskiego. Ch. Baudelaire, *op. cit.* s. 128)]

³⁰ Odnosnie do sądów współczesnych patrz: *Die beiden Fassungen von Flauberts „Education sentimentale”*. „Heidelberg Jahrbücher” 2 (1958), s. 96—116, zwłaszcza s. 97.

³¹ Tu por. znakomitą analizę współczesnego krytyka E. Montégut, który wyczerpująco przedstawił, czemu wymarzony świat i postacie Feydeau są typowe dla publiczności z dzielnicy *la Bourse et le boulevard Montmartre* [pomiędzy Giełdą a bulwarem Montmartre] (*op. cit.*, s. 209), która używa *alcool poétique* [alkoholu poetyckiego], znajduje upodobanie w *de voir poétiser ses vulgaires aventures de la veille et ses vulgaires projets du lendemain* [widząc, że poetyzuje się jej wulgarne awantury niedospanych nocy i wulgarne projekty z dnia na jutro] (s. 201) i hołduje *idolâtrie de la matière* [bałwochwalstwu materii], przez co Montégut ma na myśli ingrencyjne „fabryki snów” roku 1858: „(...) une sorte d’admiration béate, presque dévotionneuse, pour les meubles, les tapisseries, les toilettes, s’échappe, comme un parfum de patchouli, de chacune de ces pages” [rodzaj błogiej admiracji, niemal nabożnej, dla mebli, tapet, toalet, ulatnia się niczym aromat paczuli z każdej kartki.] (s. 201).

wy. Wykształceni już na niej czytelnicy powieści uznali wówczas nowy kanon oczekiwań. Słabości Feydeau — jego kwiecisty styl, modne efekty, stereotypowe wyznania liryczne — stały się nieznośne, a *Fanny*, wczorajszy bestseller, utonęła w zapomnieniu.

IX

Rekonstrukcja horyzontu oczekiwań towarzyszącego tworzeniu i recepcji dzieła pozwala z drugiej strony stawiać pytania, na które tekst jest w stanie dać odpowiedź, i umożliwia tym samym wywnioskowanie, jak widział i rozumiał utwór jego dawniejszy czytelnik. Podejście takie koryguje nieznane zazwyczaj normy klasycznego lub modernizującego pojmowania sztuki i oszczędza okrężnych odwoływań się do powszechnego ducha epoki. Uprzątnia różnicę w zakresie hermeneutyki między dawniejszym a dzisiejszym rozumieniem dzieła. Uświadamia historię jego odbioru uwzględniającą oba te stanowiska. Kwestionuje tym samym jako platonizujący dogmat filologicznej metafizyki — pozorną oczywistość, że poezja w tekście literackim jest obecna ponadczasowo, a jej obiektywny raz na zawsze ustalony sens jest zawsze bezpośrednio dostępny interpretatorowi.

Metoda posługująca się historią recepcji³² jest niezastąpiona dla zrozumienia literatury dawno minionych epok. Tam, gdzie nieznany jest autor dzieła, jego zamiar nie poświadczony, a o jego stosunku do źródeł i wzorów można wnioskować jedynie pośrednio, filologiczny problem: jak należy rozumieć tekst „właściwie”, tzn. zgodnie z intencją i w duchu jego czasów, najprędzej można rozwiązać, jeśli podejmiemy go, uwzględniając zaplecze tekstów, których znajomość autor *explicite* albo *implicite* zakładał

³² Przykłady zastosowania tej metody nie tylko do śledzenia na przestrzeni dziejów sukcesów, sławy poświertnej i wpływów poety, lecz także do badania historycznych uwarunkowań i zmian w sposobie rozumienia jego twórczości — są jeszcze rzadkie. Można by wymienić następujące: G. F. Ford, *Dickens and His Readers*. Princeton 1955. — A. Nisin, *Les Oeuvres et les siècles*. Paris 1960 (uwzględnieni są Wergiliusz, Dante, Ronsard, Corneille i Racine). — E. Lämmert, *Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland*. W: *Festschrift für Richard Alewyn*. Ed. H. Singer und B. v. Wiese. Köln—Graz 1967. — Problem metodologiczny przejścia od oddziaływania utworu do jego recepcji najostrzej zarysował już w 1941 r. F. Vodička, podejmując w swojej rozprawie *Problematika ohlasu Nerudova díla* (aktualnie w: *Struktura vývoje*. Praha 1969) kwestię zmian, które urzeczywistniają się w dziele w jego sukcesywnym postrzeganiu (patrz s. 247 n.).

u współczesnej sobie publiczności literackiej. Autor najstarszych warstw *Roman de Renart* — jak dowodzi tego prolog — liczy się z tym, że jego słuchacze znają takie powieści, jak historie trojańskie, *Tristana*, eposy rycerskie (*chansons de geste*) i wierszowane powiastki (*fabliaux*), będą więc z napięciem śledzić „niesłychaną wojnę baronów Renarta i Ysengri-na”, która powinna usunąć w cień wszystko, co znali dotychczas. Ewokowane utwory i gatunki są następnie w toku opowiadania potraktowane ironicznie wszystkie bez wyjątku. Powyższa zmiana horyzontu wyjaśnia daleko poza Francję sięgający sukces, jakim cieszył się u publiczności ten już niebawem słynny utwór, który jako pierwszy zajął stanowisko opozycyjne wobec całej dotychczas panującej literatury heroicznej i dworskiej ³³.

W badaniach filologicznych przez długi czas nie doceniano pierwotnie satyrycznych intencji średniowiecznego *Lisa Przechery*, a tym samym również ironiczno-pouczającego sensu analogii między istotą zwierzęcą a naturą ludzką. Było to rezultatem hołdowania od czasów Jakuba Grimma romantycznemu wyobrażeniu o czystej poezji natury i naiwnej bajce zwierzęcej. Podobnie też — by przytoczyć jeszcze jeden przykład norm modernizujących — można było słusznie zarzucić francuskim badaniom nad eposem od czasu Bédiera, że nieświadomie korzysta z kryteriów poetyki Boileau i literaturę nieklasyczną sądzi według normy prostoty, harmonii części i całości, prawdopodobieństwa i innych tym podobnych ³⁴. Obiektywizm historyczny metody filologiczno-krytycznej najwidoczniej nie przeszkadza, by interpretator, wyłączając siebie samego poza nawias, mógł podnosić własne wyjściowe pojęcia estetyczne do rangi nie ujawnionej normy, bez zastanowienia modernizując dawny tekst. Każdy, kto wierzy, że „ponadczasowo prawdziwy” sens utworu niejako poza historią, z pominięciem wszelkich „błędów” poprzedników i niezależnie od historycznych kolei recepcji powinien bezpośrednio i całkowicie ujawnić się przed interpretatorem w rezultacie samego tylko zagłębienia się w tekst — ten „przesłania związek świadomości historycznej z historią oddziaływania”. Zapiera się „swoich niearbitralnych i niedowolnych, lecz wszystko na sobie dźwigających przesłanek własnego pojmowania” i potrafi tylko udawać obiektywizm, „który w rzeczywistości zależy od prawomocności sposobu stawiania kwestii przy pomocy owych przesłanek” ³⁵.

Hans Georg Gadamer, którego krytykę obiektywizmu historycznego podejmuję tu, opisał w *Wahrheit und Methode* zasadę historii oddziały-

³³ Tu por. *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*. Tübingen 1959, zwłaszcza rozdz. IV A i D.

³⁴ A. Vinaver, *A la recherche d'une poétique médiévale*. „Cahiers de civilisation médiévale”, 2 (1959), s. 1—16.

³⁵ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, s. 284—285.

wania usiłującej w samym rozumieniu dostrzec rzeczywistość historii ³⁶, polegającą na zastosowaniu logiki pytania i odpowiedzi do tradycji historycznej. Rozwijając tezę Collingwooda, że „tekst można rozumieć tylko wówczas, jeżeli zrozumiało się pytanie, na które stanowi on odpowiedź” ³⁷, Gadamer wykazuje, iż zrekonstruowane pytanie nie może pozostać w swoim pierwotnym horyzoncie, gdyż ten historyczny horyzont objęty jest przez horyzont naszej teraźniejszości:

Rozumienie jest zawsze procesem zespalania się takich rzekomo samostnych horyzontów ³⁸.

Kwestia historyczna nie może istnieć sama dla siebie, musi przeistoczyć się w kwestię „będącą dla nas przekazem tradycji” ³⁹. Jest to zarazem odpowiedź na pytania, przy pomocy których René Wellek opisał aporię sądu literackiego: czy filolog powinien oceniać dzieło z perspektywy przeszłości, ze stanowiska teraźniejszości czy wedle „sądu stuleci” ⁴⁰? Prawdziwe miary przeszłości mogłyby okazać się tak ograniczone, że ich zastosowanie jedynie zubożyłoby dzieło, które w historii swego oddziaływania rozwinęło przecież bogaty potencjał znaczeniowy. Sąd estetyczny teraźniejszości faworyzowałby kanon utworów odpowiadających modnym gustom, natomiast wszystkie inne dzieła oceniałby niesprawiedliwie tylko dlatego, że ich funkcja aktualnie nie byłaby już jasna. Natomiast sama historia oddziaływania, choćby najbardziej instruktywna, byłaby „jako autorytet narażona na takie same zarzuty jak autorytet współczesnych pisarzowi” ⁴¹. Wniosek Welleka, że nie ma możliwości uniknięcia własnego sądu, że musimy go tylko uczynić w miarę możliwości obiektywnym, postępując tak, jak każdy naukowiec, tzn. „izolując przedmiot” ⁴², nie prowadzi do rozstrzygnięcia aporii, lecz stanowi nawrót do obiektywizmu. „Sąd stuleci” o dziele literackim jest czymś więcej niż tylko „zbiorczym sądem innych czytelników, krytyków, widzów, a nawet profesorów” ⁴³. Jest mianowicie sukcesywnym rozwinięciem potencjału semantycznego tkwiącego w dziele i aktualizowanego w historycznym ciągu recepcji — potencjału, który staje się dostępny dla rozumiejącego sądzenia [*der verstehende Urteil*], o ile w zetknięciu z tradycją w sposób kontrolowany dokonuje on „zespoleń horyzontów”.

³⁶ *Ibidem* s. 283.

³⁷ *Ibidem* s. 352.

³⁸ *Ibidem* s. 289.

³⁹ *Ibidem* s. 356.

⁴⁰ Wellek, *op. cit.*, s. 184; [tegoż: *Der Begriff der Evolution in der Literaturgeschichte*, w: *Grundbegriffe der Literaturkritik*. Stuttgart 1965, s. 20—22.]

⁴¹ Wellek, [*Der Begriff der Evolution...*, s. 20.]

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Zgodność podjętej przeze mnie próby ugruntowania historii literatury na zasadach estetyki recepcji z Gadamerowską podstawową regułą historii oddziaływania kończy się jednakże w momencie, kiedy Gadamer usiłuje pojęcie klasyczności podnieść do rangi prototypu historycznej mediacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Jego definicja: „to, co nazywa się klasycznym, nie musi przewyższać dystansu historycznego, gdyż samo jest sprawcą owego przewyższenia w stałym procesie mediacji z obecnym”⁴⁴ — wynika z konstytutywnego dla wszelkiej tradycji historycznej stosunku między pytaniem a odpowiedzią. Dla tekstu klasycznego nie jest sprawą najpilniejszą znalezienie pytania, na które daje odpowiedź, o ile jest klasyczny; odpowiedź, która „dla każdorazowej teraźniejszości brzmi tak, jak gdyby była specjalnie dla niej przeznaczona”⁴⁵. Czy przy pomocy owej klasyczności, która w ten sposób „sama siebie oznacza i sama siebie objaśnia”⁴⁶, nie opisano wyniku tego, co nazwałem „drugą zmianą horyzontu”: bezspornej oczywistości tak zwanego arcydzieła, które swą pierwotną negatywność ukrywa w retrospektywnym horyzoncie tradycji stanowiącej wzór i w konsekwencji zmusza nas do odzyskania „właściwego horyzontu pytań” wobec gwarantowanego klasycyzmu? Również wobec dzieła klasycznego na odbierającej świadomości ciąży obowiązek rozpoznania „stosunku napięcia między tekstem i teraźniejszością”⁴⁷. Przejęte od Hegla pojęcie klasyczności, która sama siebie objaśnia, musi prowadzić do odwrócenia historycznego stosunku pytania i odpowiedzi⁴⁸ i zaprzecza zasadzie historii oddziaływania, głoszącej, że rozumienie „nie jest czynnością jedynie reproduktywną, lecz także produktywną”⁴⁹.

Niezgodność ta wynika najwidoczniej stąd, że Gadamer trzyma się jednego z pojęć klasycznej sztuki, które poza macierzystą epoką humanizmu nie miało dostatecznej nośności, aby stać się ogólną podstawą estetyki recepcji. Jest to pojęcie *mimesis* w rozumieniu „rozpoznania”, jak to przedstawia Gadamer w swym ontologicznym wyjaśnieniu doświadczenia w sztuce:

Tym, czego właściwie dowiadujemy się z dzieła i na co się nastawiamy, jest raczej pytanie o jego prawdziwość, a więc do jakiego stopnia to coś i siebie samych w nim poznajemy i powtórnie rozpoznajemy⁵⁰.

⁴⁴ [Gadamer], *Wahrheit und Methode*, op. cit., s. 274.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 290.

⁴⁸ Odwrócenie to jest widoczne w rozdziale: *Die Logik von Frage und Antwort* (s. 351—360).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 280.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 109.

Pojęciem *mimesis* można posługiwać się w odniesieniu do humanistycznego okresu w sztuce, jednak nie do poprzedzającego okresu średniowiecznego, a już w żadnym wypadku do następnej naszej epoki nowatorstwa, w której estetyka naśladownictwa jak i uzasadniająca ją metafizyka substancjalna („zrozumienie istoty”) utraciły moc obowiązującą. Wraz z tym epokowym zwrotem nie skończyło się wszakże poznawcze znaczenie sztuki ⁵¹, z czego wynika, że bynajmniej nie było związane z klasyczną funkcją rozpoznawania. Dzieło sztuki może także udostępnić poznanie, które nie mieści się w schemacie platońskim. Dzieje się tak wówczas, gdy antycypuje drogi przyszłej empirii, wyobraża jeszcze nie wypróbowane modele poglądów i zachowań lub zawiera odpowiedź na świeżo postawione pytania ⁵². Właśnie o to wirtualne znaczenie i funkcję produktywną w procesie empirii zostaje zubożona historia oddziaływania literatury, kiedy kontakt między dawną sztuką a terażniejszością chce się podporządkować pojęciu „klasyczności”. Jeżeli klasyczność ma według Gadamera s a m a w nieustannym procesie mediacji dokonać przewyżczenia dystansu historycznego, będąc sposobem widzenia uhipostazowanej tradycji, musi ona zwrócić uwagę na to, że klasyczna sztuka w momencie swego powstania nie wydawała się jeszcze „klasyczną”. Raczej sama mogła być zainicjować nowy sposób widzenia, kształtować w zarodku nowe doświadczenia, które dopiero z dystansu historycznego — w rozpoznaniu już tego, co znane — stwarzają wrażenie, że w dziele sztuki znajduje wyraz prawda ponadczasowa.

Również oddziaływania wielkich dzieł literackich przeszłości nie można porównać ani do czegoś dokonującego się samoistnie, ani do rodzaju emanacji: tradycja sztuki zakłada także dialogiczny stosunek tego, co terażniejsze, do tego, co przeszłe. W rezultacie dzieło przeszłości dopiero wtedy może odpowiadać i „coś mówić” nam, kiedy terażniejszy jego odbiorca postawi pytanie, które je wydobędzie z odosobnienia. Tam, gdzie w *Wahrheit und Methode* rozumienie jest pojmowane analogicznie do Heideggerowskiego „dziania się bytu” [*Seinsgeschehen*] — jako „wkroczenie w dzianie się tradycji, w którym przeszłość i terażniejszość nieustannie między

⁵¹ Por. [H. R. Jauss, *Das Ende der Kunstperiode. Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal*, w: *Literaturgeschichte als Provokation*] s. 110.

⁵² Można to wywnioskować również z estetyki formalistycznej, a zwłaszcza z teorii „deautomatyzacji” W. Szklowskiego, por. w interpretacji V. Erlicha [*Russischer Formalismus*. München 1964], s. 84: „Ponieważ «wykrętna, świadomie powściągliwa forma» stwarza artystyczne przeszkody między postrzegającym podmiotem a postrzeganym przedmiotem, zostaje zerwany łańcuch nawykowych powiązań i automatycznych reakcji: tym sposobem jesteśmy w ogóle zdolni widzieć przedmioty zamiast je na powrót rozpoznawać.

sobą pośredniczą”⁵³, musi źle na tym wyjść „moment produktywny, tkwiący w rozumieniu”⁵⁴. Owa produktywna funkcja postępującego naprzód rozumienia, która musi także objąć krytykę tradycji i zapomnienie, ma stać się, jak to niżej przedstawię, podstawą projektu historii literatury opartej na estetyce recepcji. Projekt ten musi uwzględnić historyczność literatury w trzech aspektach: diachronicznie — w całokształcie recepcji dzieł literackich (patrz X), synchronicznie — w systemie odniesień literatury rozwijającej się jednocześnie, jak też w porządku takich systemów (patrz XI), wreszcie w stosunku immanentnego rozwoju literackiego do ogólnego procesu historycznego (patrz XII).

X

Teoria oparta na estetyce recepcji nie tylko pozwala rozumieć znaczenie i formę dzieła literackiego w historycznym rozwoju jego pojmowania. Wymaga także umieszczenia dzieła we właściwym mu „szeregu literackim” dla poznania jego historycznego miejsca i znaczenia w całokształcie doświadczeń literatury. Kiedy od historii recepcji dzieła przechodzimy do historii zdarzeń literackich, ta ostatnia ukazuje się jako proces, w którym pasywna recepcja czytelnika i krytyka przeistacza się w recepcję aktywną i nową produkcję autorską lub w którym — mówiąc inaczej — następne dzieło może rozwiązać formalne i moralne problemy pozostawione przez dzieło poprzednie i znów formułować je na nowo.

W jaki sposób do pojedynczego dzieła, które pozytywistyczna historia literatury określa wyłącznie pod kątem pozycji w szeregu chronologicznym i tym samym spłyca, sprowadzając do „faktu”, można na powrót ustalić historyczny stosunek następstwa, a więc znów pojmować jako „zdarzenie”? Teoria szkoły formalistycznej — jak już wzmiankowano — chce rozwiązać ten problem przy pomocy swojej zasady „ewolucji literackiej”. W myśl owej zasady nowe dzieło powstaje na tle dzieł poprzedzających i konkurujących, jako forma skuteczna osiąga „szczyty” epoki literackiej, jest wkrótce reprodukowane i w rezultacie ulega zautomatyzowaniu, by na koniec, jeśli zdążyła się wybić następna forma, jako zużyty gatunek wegetować w literackiej powszedniości. Gdyby zgodnie z tym programem,

⁵³ *Op. cit.* s. 275.

⁵⁴ *Ibidem* s. 280.

do którego jak dotąd ledwie się zabrano⁵⁵, spróbowano zanalizować i opisać jedną z epok literatury, można by się spodziewać ujęcia, które pod różnymi względami miałoby przewagę nad konwencjonalną historią literatury. Zamknięte szeregi dzieł, które zazwyczaj stoją obok siebie nie powiązane, a co najwyżej uzyskały klamrę w postaci szkicu historii ogólnej, mianowicie szeregi dzieł jednego autora, jednej szkoły literackiej lub stylu, a także szeregi poszczególnych gatunków — w tym ujęciu zostałyby wzajemnie powiązane i odsłoniłyby ewolucyjny stosunek wzajemny funkcji i form⁵⁶. Dzieła wybijające się przy tym, korespondujące z sobą i zastępujące się, stanowiłyby momenty procesu, którego nie musiałoby się konstruować pod kątem celu, gdyż będąc dialektycznym samotworzeniem form, zupełnie nie potrzebowałby teleologii. Widziana w ten sposób własna dynamika ewolucji literackiej następnie uwolniona zostałaby od dylematu kryteriów wyboru. Do wydania toruje sobie drogę dzieło legitymujące się nową formą, nie zaś autoreprodukcja form zdeprecjonowanych, środków artystycznych i gatunków schodzących na dalszy plan, póki nowy moment ewolucji nie uczyni ich znowu „dostrzegalnymi”. Ostatecznie w formalistycznym projekcie historii literatury — rozumianej jako ewolucja i wykluczającej wbrew utartemu znaczeniu tego pojęcia wszelki ukierunkowany przebieg — historyczny charakter dzieła stawałby się jednoznaczny z jego charakterem artystycznym. „Ewolucyjnie” pojmowane znaczenie i charakterystyka zjawiska literackiego zakładają, że innowacja jest cechą decydującą⁵⁷. Podobny sens miało zdanie głoszące, że dzieło sztuki jest spostrzegane na tle innych dzieł tego typu.

Formalistyczna teoria „ewolucji literackiej” jest niewątpliwie jednym z najważniejszych zarodków odnowy historii literatury. Zrozumienie, że historyczne przeobrażenia również w dziedzinie literatury dokonują się wewnątrz systemu, próba sfunkcjonalizowania rozwoju literackiego i wreszcie teoria automatyzacji są osiągnięciami, których nie wolno zlekceważyć, choć jednostronna kanonizacja przeobrażeń wymaga także pew-

⁵⁵ Najdobitniej program ten jest przedstawiony w artykule J. Tynianowa, *Über literarische Evolution* z 1927 r. [J. Tynjanov, *Die Literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Frankfurt a. M. 1967, s. 37—60]. Jak mi zakomunikował J. Striedter — w rozważaniu problemu zmiany struktury w historii gatunków literackich został on wypełniony tylko częściowo. Np. w tomie zbiorowym *Русская проза* (Ленинград 1926), „Вопросы поэтики” VIII lub w J. Tynianowa *Oda jako gatunek retoryczny* (1922) [obecnie w: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni. Warszawa 1970].

⁵⁶ J. Tynjanow [*Rosyjska szkoła stylistyki*].

⁵⁷ „Dzieło sztuki objawia się jako wartość pozytywna, jeśli przeistacza strukturę poprzedzającego je okresu, a jako wartość negatywna, jeśli przejmie tę strukturę, nie dokonując w niej zmian” (J. Mukařovský, cyt. za: R. Wellek [*Der Begriff der Evolution*], s. 42).

nej korektury. Krytyka już dostatecznie wykazała słabość formalistycznej teorii ewolucji. Zwróciła mianowicie uwagę, że same tylko sprzeczności oraz estetyczna różnorodność i zmienność nie wystarczą, by wyjaśnić rozwój literatury, że bez odpowiedzi pozostaje pytanie o kierunek zmian form literackich, że innowacje same w sobie jeszcze nie stanowią charakteru artystycznego i że związku między ewolucją a przemianami społecznymi nie można usunąć przez samo jego zanegowanie⁵⁸. Odpowiedzią na tę ostatnią kwestię jest moja teza XII. Problematyka pozostałych kwestii wymaga, aby deskryptywną teorię literatury formalistów wzbogacić przy pomocy estetyki recepcji o wymiar doświadczeń historycznych, który musi uwzględnić także historyczne stanowisko teraźniejszości obserwatora, *alias* historyka literatury.

Przedstawienie ewolucji literackiej jako nieustannej walki nowego ze starym albo następstwa kolejnych kanonizacji i automatyzacji form srowadza historyczny charakter literatury do jednowymiarowej aktualności jej przeobrażeń i ogranicza rozumienie historyczne do ich spostrzegania. Tymczasem w szeregu zjawisk literackich przeobrażenia dopiero wtedy stają się ciągiem historycznym, kiedy przeciwieństwa starej i nowej formy pozwalają także dostrzec specyficzne przejścia między nimi. Przejścia te od starej do nowej formy — dokonywane w interakcji między dziełem a odbiorcą (publicznością, krytykiem, nowym producentem), minionym zdarzeniem a sukcesywną recepcją — metodycznie można ująć w postaci problemu tyleż formalnego, co dotyczącego treści, „który każde dzieło sztuki stawia i pozostawia po sobie jako horyzont rozwiązań możliwych po nim”⁵⁹. Sam opis zmienionej struktury i nowych środków artystycznych dzieła nie wyjaśni w sposób niezbędny tego problemu, a tym samym również jego funkcji w szeregu historycznym. Dla określenia tej ostatniej, to znaczy poznania problemu pozostawionego do rozstrzygnięcia, na który dzieło nowe w szeregu historycznym jest odpowiedzią, musi badacz przywołać swe własne doświadczenie, gdyż poprzedni horyzont starej i nowej formy, problem i rozstrzygnięcie są rozpoznawalne tylko w teraźniejszym horyzoncie odbieranego dzieła, w którym to horyzoncie proces pośredniczenia trwa dalej. Pojmowanie historii literatury jako „literackiej ewolucji” zakłada, że rozwiązanie problemu wszystkich przeciwieństw formalnych lub „jakości różnic”⁶⁰ jest uwarunkowane przez proces historyczny recepcji estetycznej i produkcji aż po teraźniejszość obserwatora.

⁵⁸ Tu por.: V. Erlich, *Russischer Formalismus*, s. 284—287. — R. Welck, *Der Begriff der Evolution*, s. 42. — J. Striedter, *Texte der russischen Formalisten I*. München 1962, rozdz. X.

⁵⁹ H. Blumenberg, w: *Poetik und Hermeneutik III*, s. 692.

⁶⁰ Według V. Erlicha, *op. cit.* s. 281, pojęcie to miało dla formalistów znaczenie trojake: „na płaszczyźnie przedstawiania rzeczywistości «jakość różnicy» znaczyła

Opieranie się na estetyce recepcji nie tylko pozwala „ewolucji literackiej” odnaleźć zagubiony kierunek, oczywiście jeżeli pozycja, z której ujmuje ją historyk literatury, staje się punktem zbiegu procesu, nie zaś celem! Otwiera ono także perspektywę na głębię czasową doświadczenia literackiego, gdyż pozwala rozpoznać zmienny dystans między aktualnym a wirtualnym znaczeniem dzieła literackiego. Oznacza to, że charakter artystyczny dzieła, którego potencjał znaczeniowy formalizm zredukował do innowacji jako jedynego kryterium wartości, bynajmniej nie musi być zawsze od razu dostępny poznaniu w horyzoncie swego pierwszego pojawienia się. Tym mniej można liczyć na to, że charakter ten może być w całości zawarty jedynie w przeciwieństwie między starą i nową formą. Dystans między aktualnym pierwszym odbiorem dzieła i jego wirtualnym znaczeniem — albo innymi słowy: opór, jaki nowe dzieło stawia oczekiwaniom swej pierwszej publiczności — może być tak wielki, że trzeba będzie długiego procesu recepcji, by osiągnąć to, co w pierwszym horyzoncie było nieoczekiwane i nieuchwytne. Może się przy tym zdarzyć, że wirtualne znaczenie dzieła tak długo pozostanie nie poznane, dopóki „ewolucja literacka” aktualizacją jakiejś nowszej formy nie osiągnie horyzontu, który dopiero teraz pozwoli znaleźć drogę do zrozumienia zapoznanej starszej formy. Tak na przykład dopiero zawiła liryka Mallarmégo i jego szkoły przygotowała grunt dla zwrotu ku nie cenionej już od dawna i dlatego zapomnianej poezji barokowej, a zwłaszcza dla nowej interpretacji filologicznej i „powtórnych narodzin” Gongory. Można mnożyć przykłady tego, w jaki sposób nowa forma literacka otwiera dostęp do zapomnianych utworów. Zdarzają się tak zwane „renesansy” — dlatego „tak zwane”, ponieważ znaczenie tego określenia stwarza pozór samodzielnego powrotu i często pozwala zapomnieć, że tradycja literacka nie jest w stanie sama się przekazywać, a więc także, że literacka przeszłość może powrócić jedynie tam, gdzie nowa recepcja na powrót sprowadzi ją ku teraźniejszości. Bywa np., że zmienione nastawienie estetyczne w świadomym regresie powoduje ponowne przyswajanie tego, co minione. Bywa, że nowy moment ewolucji literackiej rzuci na zapomniany utwór nieoczekiwane światło, które pozwoli odnaleźć w nim coś, czego przedtem nie można się było dopatrzeć⁶¹.

«odstępstwo» od tego, co rzeczywiste, a więc twórczą deformację. Na płaszczyźnie językowej oznaczało to wyrażenie odstępstwo od potocznego uzusu językowego. Wreszcie na płaszczyźnie dynamiki literackiej (...) zmianę dominującej normy artystycznej”.

⁶¹ Jako przykład pierwszej możliwości można przytoczyć (antyromantyczną) rewaloryzację Boileau i klasycystycznej poetyki *contrainte* [przymusu] przez Gide’a i Valéry’ego, drugą ilustruje spóźnione odkrycie hymnów Hölderlina lub u Novalisa — pojęcie poezji [odnośnie do tego ostatniego por. „Romanische Forschungen” 77 (1965), s. 174—183].

Nowe jest więc nie tylko kategorią estetyczną. Nie sprowadza się do czynników innowacji, zaskoczenia, prześcignięcia, przegrupowania czy uniezwyklenia, jakim teoria formalistyczna wyłącznie przypisywała znaczenie. Nowe staje się także kategorią historyczną. Zachodzi to wówczas, kiedy w analizie diachronicznej literatury postawimy zagadnienie, jakie mianowicie momenty historyczne sprawiają, że to „nowe” w zjawisku literackim staje się nowym, w jakim stopniu w momencie historycznym swego pojawienia się zaczyna się je już dostrzegać, jakiego dystansu, dróg czy bezdroży rozumienia wymaga jego realizacja w planie treści i czy moment jego pełnej aktualizacji ma tak wielką siłę oddziaływania, iż jest w stanie dokonać zmian w perspektywie widzenia starego, a tym samym cofnąć ustalone już kanonizacje przeszłości literackiej⁶². Zagadnienie, jak przedstawia się w tym oświeceniu stosunek teorii poetyckiej do estetycznie produktywnej praktyki, było już przedmiotem dyskusji w innym kontekście⁶³. Oczywiście w tym ujęciu bynajmniej nie wyczerpaliśmy możliwości zazębiania się produkcji i recepcji w historycznej zmianie nastawienia estetycznego. Mają one tu przede wszystkim wyjaśnić, w jaki wymiar prowadzi diachroniczne badanie literatury, badanie, które nie chce już zadowolić się tym, aby szereg chronologiczny „faktów” literackich uważać za przejaw historyczności literatury.

XI

Rezultaty osiągnięte w językoznawstwie dzięki rozróżnieniu i metodycznemu powiązaniu analizy diachronicznej i synchronicznej są dostatecznym powodem, by również w historii literatury przewyciężyć dotąd wyłącznie diachroniczny sposób badania. Aczkolwiek perspektywa historii recepcji przy zmianach nastawienia estetycznego nieustannie napotyka związki funkcjonalne między zrozumieniem nowych a znaczeniem starszych dzieł, musi jednak istnieć także możliwość dokonania synchronicznego przekroju momentu rozwojowego, uporządkowania heterogenicznej różnorodności jednoczesnych dzieł w ekwiwalentne i hierarchicz-

⁶² Tak np. z chwilą obudzenia zainteresowań „małym romantykiem” Nervallem, którego *Chimères* wzbudziły sensację dopiero przy współudziale Mallarmégo, na coraz dalszy plan spychano kanonizowanych „wielkich romantyków” Lamartine’a, Vigny’ego, Musseta i w znacznej mierze „retoryczną” lirykę Wiktora Hugo.

⁶³ *Poetik und Hermeneutik II (Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion)*, ed. W. Iser, München 1966, zwłaszcza s. 395—418).

ne struktury i wykrycia tym sposobem rozszerzającego się systemu odniesień w literaturze danego momentu historycznego. Dałoby się z tego wysnuć zasadę przedstawiania nowej historii literatury, jeżeli dalsze przekroje przez to, co w diachronii wcześniejsze i późniejsze, zostałyby wykonane w taki sposób, że istotnie artykułowałyby historycznie literacką zmianę struktur w momentach otwierających nową epokę.

W sposób chyba najbardziej rozstrzygający zakwestionował prymat rozważań diachronicznych w historiografii Siegfried Kracauer. Jego rozprawa *Time and History*⁶⁴ zaprzecza uroszczeniu historiografii ogólnej (*general history*), by zdarzenia ze wszystkich dziedzin życia ujmować i objaśniać na homogenicznym tle chronologicznie traktowanego czasu jako proces jednolity, trwający w każdym momencie historycznym. Powyższe rozumienie historii, wciąż jeszcze pozostające pod urokiem Hegłowskiego pojęcia „obiektywnego ducha”, zakłada, że wszystko, co dzieje się jednocześnie, jest w tym samym stopniu nacechowane sensem owego wspólnego momentu i ukrywa tym samym faktyczną niejednoczesność jednoczesnego⁶⁵. Na różnorodności bowiem wydarzeń jakiegoś momentu historycznego, w której to różnorodności specjalista od historii ogólnej widzi eksponenta jednolitej treści, składają się *de facto* momenty zupełnie różnych przebiegów czasowych uwarunkowanych przez prawidłowości odpowiednich historii specjalnych (*special history*)⁶⁶. Bezpośrednim i ewi-

⁶⁴ W: *Zeugnisse — Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main 1963, s. 50—64, następnie w artykule *General History and the Aesthetic Approach*, w: *Poetik und Hermeneutik III*, obecnie w: *History. The last things before the last*, New York 1969 (por. tam rozdz. VI: *Ahasverus, or the Riddle of Time*, s. 139—163).

⁶⁵ „First, in indentifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment” (*Special History...*, s. 141). [Identyfikując historię jako proces w czasie chronologicznym, najpierw zakładamy milcząco, iż nasza znajomość momentu, w jakim dane wydarzenie wylania się ze strumienia czasu, pomoże nam wytłumaczyć jego pojawienie się. Data wydarzenia jest cennym faktem. Stosownie do tego przyjmuje się, że wszystkie wydarzenia w historii ludu, narodu, cywilizacji, które mają miejsce w danym momencie, dzieją się wtedy z powodów w jakiś sposób powiązanych z tym momentem.]

⁶⁶ Pojęcie to sięga do H. Focillon *The Life of Forms in Art* (New York 1948) i G. Kublera *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven—London 1962). [Przekład polski: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. J. Hołówk a. Warszawa 1970].

dentnym tego obrazem są interferencje rozmaitych „historii” — sztuki, prawa lub historii gospodarczej czy politycznej:

*The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time*⁶⁷.

[Ukształtowane czasy właściwe różnym dziedzinom rzucają cień na jednolity upływ czasu. Każdy więc okres historyczny musimy wyobrazić sobie jako mieszaninę zdarzeń wyłaniających się w różnych momentach ich własnego czasu.].

Przedmiotem dociekań nie jest tu, czy powyższa konstatacja zakłada pierwotną niespoistość historii; spoistość historii ogólnej zawsze dochodziłaby do skutku dopiero retrospektywnie w wyniku ujednolicającego sposobu widzenia i przedstawiania historiografa; nie rozważa się także kwestii, czy zasadnicza wątpliwość co do „rozsądku historycznego” — którą Kracauer, wychodząc od pluralizmu chronologicznych i morfologicznych przebiegów czasowych, rozwija w podstawową antynomię tego, co ogólne, i tego, co jednostkowe w historii — istotnie wskazuje na to, że historia uniwersalna jest dziś filozoficznie nieuprawniona. W odniesieniu do literatury da się w każdym razie stwierdzić, że Kracauerowskie pojmowanie „koegzystencji równoczesnego z nierównoczesnym”⁶⁸ nie tyle ujawnia groźbę doprowadzenia poznania historycznego do aporii, co raczej ukazuje niezbędność i możliwość ujawnienia w synchronicznych przekrojach historycznego wymiaru zjawisk literackich. Z pojmowania tego bowiem wynika, że chronologiczna fikcja momentu wyciskającego swe piętno na wszystkich równoczesnych zjawiskach w tak samo małym stopniu odpowiada historyczności literatury, jak morfologiczna fikcja — homogenicznemu szeregowi zjawisk literackich podporządkowanych wyłącznie immanentnym prawidłowościom. Badanie czysto diachroniczne — jakkolwiek wyjaśniając zmiany w historiach poszczególnych gatunków, stoi na stanowisku immanentnej logiki innowacji i automatyzacji, problemu i rozwiązania — osiąga właściwy wymiar historyczny dopiero przełamując kanon morfologiczny, konfrontując doniosłe w perspektywie historii oddziaływania z historycznie wygasłymi, konwencjonalnymi reprezentan-

⁶⁷ *Time and History*, s. 53.

⁶⁸ [Die nicht mehr schönen Künste..., s. 569.] Formuła „równoczesności rzeczy różnych”, z pomocą której F. Sengle [Zadania i trudności dzisiejszej historiografii literackiej. Przekład O. Dobijanki-Witczakowej. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 292] starając się ująć to samo zjawisko, zuboża problem o jeden z jego wymiarów. Wskazuje na to przekonanie Senglego, że trudności historii literatury można przezwyciężyć po prostu przez połączenie metody porównawczej z nowoczesną interpretacją („to znaczy, by prowadzić na szerokiej bazie interpretację porównawczą”, s. 294).

tami gatunku. Nie może przy tym również pomijać stosunku dzieła do otoczenia literackiego, w którym musiało się ono wybić obok przedstawicieli innych gatunków. Historyczność literatury ujawnia się właśnie w miejscach, gdzie diachronia styka się z synchronią. Musi więc także znajdować się w zakresie możliwości uchwycenia literackiego horyzontu określonego momentu historycznego jako systemu synchronicznego, do którego sprowadzona literatura tego samego okresu mogłaby być ujmowana także diachronicznie w relacjach niejednoczesności, a dzieło literackie — jako aktualne lub nieaktualne, jako modne, przestarzałe albo przeczekujące złą koniunkturę, jako przedwcześnie albo opóźnione⁶⁹. Jeśli bowiem literatura tego okresu — z perspektywy estetyki wytwarzania — rozpada się w heterogeniczną różnorodność niejednoczesnego, to znaczy dzieła mających na sobie piętno różnych momentów „*shaped time*” [ukształtowanego czasu] ich gatunku (podobnie jak pozornie „teraźniejsze” niebo gwiazdziste astronomicznie rozpada się na punkty o najróżniejszej czasowej odległości), to jednak owa różnorodność zjawisk literackich dla publiczności, która je percypuje i odnosi do siebie nawzajem jako dzieła swojej teraźniejszości — z perspektywy estetyki odbioru — zespala się na powrót w jedność wspólnego i ustanawiającego znaczenia horyzontu literackich oczekiwań, wspomnień i antycypacji.

Ponieważ każdy system synchroniczny musi zawierać w sobie jako nieodłączne elementy struktury swoją przeszłość i przyszłość⁷⁰, synchroniczny przekrój produkcji literackiej w określonym historycznie punkcie czasowym implikuje nieodzownie dalsze przekroje na osi diachronii

⁶⁹ Z żądaniem tym wystąpił także w 1960 r. R. Jakobson w wykładzie stanowiącym obecnie rozdz. XI, *Linguistique et poétique*, jego książki *Essais de linguistique générale*. Paris 1963, por. *ibidem* s. 212: „*La description synchronique envisage non seulement la production littéraire d'une époque donnée, mais aussi cette partie de la tradition littéraire qui est restée vivante ou a été ressuscitée à l'époque en question (...). La poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives*”. [Opis synchroniczny obejmuje nie tylko produkcję literacką danej epoki, lecz także tę część tradycji, która jest dla tej epoki żywotna lub została w niej przywrócona do życia (...). Prawdziwie szczegółowa poetyka historyczna czy historia języka jest nadbudową, która powinna się wspierać na szeregu stopniowych opisów synchronicznych. (*Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przekład K. Pomorskiej. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972.)]

⁷⁰ J. Tynjanov, R. Jakobson, *Probleme der Literatur- und Sprachforschung* (1928). W: *Kursbuch 5* (1966), s. 75: „Historia systemu stanowi ze swej strony znów system. Czysta synchronia okazuje się teraz iluzoryczna: każdy system synchroniczny ma swoją przeszłość i przyszłość jako nieodłączne elementy strukturalne tego systemu”.

w punktach odpowiadających przeszłości i przyszłości. Będą się przy tym wyłaniać — analogicznie jak w historii języka — czynniki, które dadzą się zlokalizować jako funkcje systemowe. Literatura jest bowiem również rodzajem gramatyki czy składni z właściwymi jej relatywnie stałymi związkami: strukturą tradycyjnych lub nie kanonizowanych gatunków, sposobami wypowiedzi, odmianami stylu i figurami retorycznymi. Dziedziną większej zmienności jest natomiast semantyka: literackie tematy, archetypy, symbole i metafory. Dlatego można próbować stworzyć dla historii literatury odpowiednik tego, co Hans Blumberg postulował dla historii filozofii. Wyjaśnił on to na przykładach zmiany epok, w szczególności zaś stosunku następstwa chrześcijańskiej teologii i filozofii, a uzasadnił, odwołując się do swej historycznej logiki pytania i odpowiedzi. Jest to:

system formalny objaśniania świata (...), w którego strukturze można umiejscowić zmiany stanowisk decydujące o procesualnym charakterze historii, nie wyłączając przełomów epok⁷¹.

Jeżeli kiedyś przewyrciężymy substancjalistyczne wyobrażenie o wciąż samotworzającej się tradycji literackiej dzięki funkcjonalnemu wyjaśnieniu procesualnego charakteru stosunku produkcji do recepcji, musi stać się możliwe rozpoznanie poza p r z e o b r a ż e n i a m i literackich form i treści owych z m i a n s t a n o w i s k w literackim systemie pojmowania świata, które czynią uchwytłą zmianę horyzontu w procesie kształtowania się doświadczeń estetycznych.

Z powyższych przesłanek można by wyprowadzić zasadę formowania historii literatury, która wcale nie musiałaby trzymać się dzieł nazbyt znanych, tradycyjnie uważanych za szczytowe osiągnięcia, ani gubić się w historycznie nie dającym się już artykułować całokształcie wszelkich tekstów. Problem wyboru tego, co dla nowej historii literatury ważne, daje się rozwiązać w sposób dotąd jeszcze nie praktykowany przy pomocy obserwacji synchronicznej. Nie potrzeba odszukiwać najpierw zmiany horyzontu w historycznym procesie „literackiej ewolucji” pośród faktów diachronicznych i filiacji, lecz można ją również ustalić na podstawie zmienionego stanu literackiego systemu synchronicznego i odczytać z dalszych analiz przekrojowych. Zasadniczo możliwe byłoby przedstawienie literatury w historycznym następstwie takich systemów przy pomocy szeregu dowolnie wybranych punktów przecięcia diachronii i synchronii. Dopiero wtedy można jednakże przywrócić wymiar historyczny litera-

⁷¹ Najpierw w *Epochenschwelle und Rezeption*, „Philosophische Rundschau” 6 (1958), s. 101 i n., ostatnio w: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966, por. zwłaszcza s. 41 i n.

tury, jej ciągłość — zagubioną zarówno w tradycjonalizmie, jak i pozytywizmie — gdy historyk literatury odnajdzie owe punkty przecięcia i wydobędzie na światło dzieła, które artykułują charakter procesualny „literackiej ewolucji” w jej historycznie doniosłych cezurach. Sprawy owej historycznej artykulacji nie rozstrzyga jednak ani statystyka, ani subiektywne upodobania historyka literatury, lecz historia oddziaływania: to, „co wynika z wydarzenia”, i co z perspektywy aktualnego stanowiska tworzy kontekst literatury jako prehistorię jej zjawisk teraźniejszych.

XII

Dopiero wówczas można uznać, że historia literatury spełniała swoje zadanie, kiedy przedstawimy produkcję literacką nie tylko synchronicznie i diachronicznie w następstwie jej systemów, lecz ujmemy ją jako historię specjalną we właściwym jej stosunku do historii ogólnej. Stosunek ów sprowadza się do tego, że w literaturze wszystkich czasów można odnaleźć stypizowany, wyidealizowany, satyryczny albo utopijny obraz bytu społecznego. Społeczna funkcja literatury dopiero tam manifestuje się w swych pierwotnych właściwościach, gdzie literackie doświadczenie czytelnika wchodzi w horyzont oczekiwań jego praktyki życiowej, kształtuje w zarodku jego zrozumienie świata, a tym samym oddziałuje na jego społeczne zachowanie.

Tradycyjna socjologia literatury zazwyczaj manifestuje funkcjonalny związek między literaturą i społeczeństwem w ciasnych granicach metody, która tylko zewnętrznie zastąpiła klasyczną zasadę *imitatio naturae* [naśladowanie natury] definicją, że literatura jest przedstawieniem zmyślonej rzeczywistości, i która dlatego historycznie uwarunkowane pojęcie stylu — „realizm” XIX wieku — musiała podnieść do rangi kategorii literackiej *par excellence*. Jednak również modny dziś literacki „strukturalizm”, który często bez głębszych racji powołuje się na krytykę archetypiczną Northropa Frye’a albo antropologię strukturalną Claude Lévi-Straüssa, jest jeszcze ściśle związany z tą w zasadzie klasycystyczną estetyką przedstawienia i jej schematycznymi pojęciami „odbicia” i „typizacji”. Interpretując stwierdzenia strukturalistycznej nauki o języku i literaturze jako archaiczne konstanty antropologiczne występujące w przebraniu literackich mitów, co nierzadko udaje mu się dopiero przy

pomocy jawnej alegoryzacji tekstów ⁷², z jednej strony redukuje on historyczny byt do struktur pierwotnej natury społecznej, z drugiej sprowadza twórczość do jej mitycznego lub symbolicznego wyrazu. Oznacza to jednak pominięcie właśnie funkcji wybitnie społecznej, a mianowicie jej funkcji czynnika kształtującego społeczeństwo. Literacki strukturalizm — podobnie jak przed nim literaturoznawstwo marksistowskie i formalistyczne — nie pyta, w jaki sposób literatura „sama ze swej strony współtworzy wyobrażenie społeczeństwa stanowiące jej podstawę” i w jaki sposób przyczynia się do odcisnięcia tego wyobrażenia na procesualności historii. Tak sformułował Gerhard Hess w swej rozprawie *Das Bild der Gesellschaft in der französischen Literatur* (1954) nadal otwarty problem powiązania historii literatury i socjologii. Ten sam autor następnie wyjaśnił, w jakim stopniu w toku swego nowożytnego rozwoju może literatura francuska rościć sobie prawo do pierwszeństwa w odkryciu określonych prawidłowości społecznego bytu ⁷³. Rozstrzygnięcie w kategoriach estetyki recepcji problemu funkcji literatury jako czynnika kształtującego społeczeństwo przekracza kompetencje tradycyjnej estetyki przedstawienia. Próbę zasypania przy pomocy metody estetyki recepcji przepaści między badaniem historycznoliterackim a socjologicznym ułatwi to, że pojęcie horyzontu oczekiwań wprowadzone przeze mnie do interpretacji historycznoliterackiej ⁷⁴ dzięki Karolowi Mannheimowi odgrywa pewną rolę także w aksjomacie nauk społecznych ⁷⁵. Pojęcie to znajduje się także w centrum uwagi rozprawy metodologicznej *Naturgesetze und theoretische Systeme* Karola R. Poppera, który chce oprzeć naukowe tworzenie teorii na przednaukowym doświadczeniu praktyki życiowej. Popper rozwija tu problem obserwacji, wychodząc z założenia „horyzontu oczekiwań”, dostarcza więc bazy porównawczej dla mojej próby określenia specyficznego osiągnięcia, jakie literatura ma do odnotowania w ogólnym procesie kształtowania doświadczeń i odgraniczenia go od innych form społecznych zachowań ⁷⁶.

⁷² Poświadcza to niechęć, ale w sposób wywierający silne wrażenie, sam C. Lévi-Strauss w próbie „zinterpretowania” przy pomocy swojej metody strukturalnej lingwistycznego opisu wiersza Baudelaire’a *Les chats* dokonanego przez R. Jakobsona, por. w: „L’Homme”, 2 (1962), s. 5—21. [Przekład polski w: *Sztuka interpretacji*. [Oprac. H. Markiewicz] Wrocław 1971.]

⁷³ Obecnie w: *Gesellschaft — Literatur — Wissenschaft. Gesammelte Schriften 1938—1966*. Ed. H. R. Jauss i C. Müller-Daehn, München 1967, s. 1—13, zwłaszcza s. 2 i 4.

⁷⁴ Pierwotnie w *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959, por. s. 153, 180, 225, 271; następnie „Archiv für das Studium der neueren Sprachen” 197 (1961) s. 223—225.

⁷⁵ K. Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*. Darmstadt 1958, s. 212.

⁷⁶ W: *Theorie und Realität*. Ed. H. Albert. Tübingen 1964, s. 87—102.

Od Poppera wspólnotę postępu nauki i przednaukowych doświadczeń stanowi to, że każda hipoteza i każda obserwacja zawsze zakładają oczekiwania,

mianowicie konstruuując horyzont oczekiwań, który z kolei nadaje znaczenie swym obserwacjom, a tym samym rangę właśnie obserwacji⁷⁷.

Dla postępu nauki jak i dla wzbogacenia doświadczeń życiowych najważniejszym momentem jest „zawiedzenie oczekiwań”.

Równa się to doświadczeniu niewidomego, który napotykać przeszkodę, dowiaduje się o jej istnieniu. Uznanie naszych mniemań za fałszywe pozwala nam faktycznie nawiązać kontakt z „rzeczywistością”. Przewyciężenie omyłek jest doświadczeniem pozytywnym, którego dostarcza nam rzeczywistość⁷⁸.

Model ten — który wprowadzie jeszcze nie wyjaśnia dostatecznie procesu tworzenia teorii naukowych⁷⁹, ale chyba jednak może pełnić w praktyce życiowej rolę „produktywnego sensu negatywnych doświadczeń”⁸⁰ — zarazem jest w stanie dać lepsze naświetlenie specyficznej funkcji literatury w rzeczywistości społecznej. Przywilejem czytelnika w stosunku do osoby (hipotetycznie) nie czytającej jest bowiem to, że — by pozostać w sferze wyobrażeń Poppera — nie musi on wpierw napotykać nowej przeszkody, aby zdobyć nowe doświadczenia na temat rzeczywistości. Doświadczenie lekturowe, zmuszając do nowych konstatacji, pozwala mu oderwać się od przystosowań, przesądów i ślepych

⁷⁷ *Ibidem* s. 91.

⁷⁸ *Ibidem* s. 102.

⁷⁹ Popperowski przykład niewidomego nie uwzględnia różnicy między dwoma możliwościami — zachowania wyłącznie reaktywnego i eksperymentowania w myśl określonych hipotez. Jeżeli druga możliwość cechuje świadome postępowanie naukowe w przeciwieństwie do wolnego od namysłu postępowania w praktyce życiowej, badacz byłby ze swej strony jednostką twórczą i należałoby go postawić wyżej niż „niewidomego”, przyrównując raczej do poety jako twórcy.

⁸⁰ G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, s. 70, dalej zaś: „(Negatywne doświadczenie) nie tylko przez to działa pouczająco, że skłania nas do rewizji kontekstu naszego gromadzonego odtąd doświadczenia, że to, co nowe, dopasowuje do skorygowanej jedności przedmiotowego znaczenia. (...) Nie tylko przedmiot doświadczenia prezentuje się inaczej, lecz przedstawia się sama poznająca świadomość. Dzielą negatywnego doświadczenia jest stawanie-się-siebie-świadomym. To, czego jest się świadomym, to kierownicze i jako takie pozostawione bez pytań — motywy gromadzonego odtąd doświadczenia. Negatywne doświadczenie ma tym sposobem przede wszystkim charakter autoświadomości, które otwiera perspektywę na jakościowo nowy jego rodzaj”. Z przesłanek tych G. Buck wysnuł pojęcie hermeneutyki, która jako „stosunek praktyczno-życiowy rządzonej najistotniejszym interesem owej praktyki życiowej: dążeniem do uczynienia oczywistym działania” uprawnia specyficzne doświadczenie tak zwanych nauk humanistycznych wobec empirii nauk przyrodniczych. Por. *Bildung durch Wissenschaft*, w: *Wissenschaft, Bildung und pädagogische Wirklichkeit*, Heidenheim 1969, s. 24.

uliczek własnej praktyki życiowej. Literacki horyzont oczekiwań tym różni się od horyzontu oczekiwań historycznej praktyki życiowej, że nie tylko przechowuje poczynione doświadczenia, lecz także antycypuje nie urzeczywistnione możliwości, rozszerza ograniczoną swobodę zachowań społecznych o nowe życzenia, wymagania i cele, a tym samym otwiera drogę do przyszłych doświadczeń.

Rola zdolności kreacyjnej literatury we wstępnym ukierunkowaniu naszego doświadczenia opiera się nie tylko na jej charakterze artystycznym, który przy pomocy nowej formy ułatwia przełamanie automatyzmu powszednich konstatacji. Nową formę sztuki przyjmujemy do wiadomości nie tylko „na tle innych dzieł sztuki i asocjacji z nimi”. Wiktor Szklowski w tym słynnym zdaniu, w którym wyraża się sedno formalistycznego *credo*⁸¹, ma tylko o tyle rację, o ile zwraca się przeciwko przesądom estetyki klasycystycznej. Estetyki, która piękno definiowała jako harmonię formy i treści, redukując odpowiednio nową formę do sekundarnej funkcji nadawania kształtu treści danej z góry. Nowa forma nie występuje jednak tylko po to, „aby zluźnić starą, która przestała już być artystyczną”. Umożliwia ona nowy sposób obserwacji rzeczy także i przez to, że w zarodku kształtuje treść doświadczenia, które w formie literatury zostanie ujawnione po raz pierwszy. Stosunek między literaturą i czytelnikiem może się aktualizować zarówno w sferze sensorycznej jako podnieta do obserwacji estetycznej, jak i w sferze etycznej jako wezwanie do moralnej refleksji⁸². Nowe dzieło literackie jest przyjmowane i osądzone zarówno na tle innych form artystycznych, jak i na tle powszednich doświadczeń życiowych. Jego społeczna funkcja w sferze etycznej — w kategoriach estetyki recepcji — jest tak samo uchwytne w warunkach pytania i odpowiedzi, problemu i rozwiązania, w jakich dzieło wchodzi w horyzont swego historycznego oddziaływania.

W jaki sposób nowa forma estetyczna może mieć zarazem konsekwencje moralne albo, innymi słowy, może kwestii moralnej zapewnić jak największy efekt społeczny — najlepiej demonstrowa przykład procesu wytoczonego Flaubertowi w 1857 roku po ukazaniu się na łamach „Revue

⁸¹ [V. Šklovskij, *Der Zusammenhang der Mittel des Sujetbaus mit den allgemeinen Stilmitteln* (Poetik, 1919. Cyt. za: B. Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a. M. 1965, s. 27; przyp. tłumacza).]

⁸² J. Striedter zwrócił uwagę na to, że w zapiskach z dziennika i przykładach prozy Lwa Tolstoja, na które powoływał się Szklowski przy swym pierwszym objaśnieniu procesu uniezwyklenia, aspekt czysto estetyczny wiązał się jeszcze z teorio-poznawczym i etycznym. „Szklowskiego interesuje wszakże — w przeciwieństwie do Tolstoja — przede wszystkim «postępowanie» artystyczne, a nie pytanie o jego założenia etyczne i skutki” (*Poetik und Hermeneutik II*, przypis 122, s. 288).

de Paris” jego powieści *Pani Bovary*. Nową formą literacką, która zmusiła publiczność Flauberta do odebrania w nowy dla niej sposób tę skądiną „oklepaną fabułę”, była zasada niepersonalnej (lub nie zaangażowanej) narracji w połączeniu ze środkiem artystycznym tzw. „mowy pozornie zależnej”, którym Flaubert posługiwał się wirtuozowsko i w perspektywie — konsekwentnie. Najlepiej można sprawę wyjaśnić na przykładzie opisu, który prokurator Pinard napiętnował jako w najwyższym stopniu sprzeczny z moralnością. W powieści następuje on po pierwszym „potknięciu się” Emmy i oddaje scenę, w której bohaterka po zdradzie małżeńskiej przegląda się w lustrze:

En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire [...].

{(...) zdumiała się na widok swej twarzy. Nigdy oczy jej nie były tak wielkie, tak czarne i tak głębokie. Coś nieuchwytnego powlekło i przemieniło jej postać. Powtarzała sobie: „Mam kochanka! mam kochanka!” — lubując się tą myślą jak powtórnym dojrzewaniem. Posiadzie więc nareszcie owe rozkosze miłości, gorączkę szczęścia, w które zwątpiła. Wkraczała w to coś cudownego, gdzie wszystko miało być namiętnością, uniesieniem, szaleństwem (...) ⁸³]

Ostatnie zdanie prokurator wziął za prezentujące zdanie narracji, w których opowiadający zawarł swój sąd i grzmiał przeciwko *glorification de l'adultère* [gloryfikacja cudzołóstwa], jego zdaniem groźniejszej i bardziej niemoralnej niż samo potknięcie ⁸⁴. Oskarżyciel Flauberta popełnił jednak przy tym błąd, którego obrońca nie puścił płazem. Inkryminowane zdania nie są bowiem obiektywnymi stwierdzeniami narratora, którym czytelnik mógłby zaufać, lecz subiektywnym mniemaniem postaci mającym charakteryzować jej uczucia ukształtowane na romansowych wzorcach. Zastosowany tu środek artystyczny polega na tym, że wewnętrzną zazwyczaj mowę przedstawionej postaci podaje się z pominięciem sygnałów bezpośredniości (*Je vais donc enfin posséder (...)* [więc będę miała wreszcie kochanka]) lub pośredniości (*Elle se disait qu'elle*

⁸³ [G. Flaubert, *Pani Bovary*. Przekład A. Micińskiej. Warszawa 1971, s. 196.]

⁸⁴ Flaubert, *Oeuvres*. Paris 1951, vol. I, s. 657: „(...)ainsi, dès cette première faute dès cette première chute, elle fait la glorification de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même!” [tak więc, od tego pierwszego błędu, od tego pierwszego upadku, gloryfikuje ono zdradę małżeńską, jej poezję, jej rozkosze. Oto, moi panowie, co moim zdaniem jest bardziej niebezpieczne, bardziej niemoralne niż sam upadek!]

allait donc enfin posséder (...) [Mówiła sobie, że w końcu będzie miała kochanką]]. W rezultacie czytelnik musi sam rozstrzygnąć, czy ma przyjąć zdanie jako wypowiedź zgodną z prawdą, czy jako mniemanie charakterystyczne dla tej postaci. W rzeczywistości Emma Bovary jest osądzana „przez samo tylko wyraźne określenie jej egzystencji, z perspektywy jej własnych odczuć”⁸⁵. Powyższy rezultat nowoczesnej analizy stylu dokładnie zgadza się z kontrargumentem obrońcy Sénarda, który podkreślił, że proces deziluzji rozpoczął się dla Emmy już od drugiego dnia: *Le dénouement pour la moralité se trouve à chaque ligne du livre* [Rozwiązanie zadowalające poczucie moralności znajduje się w każdym wierszu książki]⁸⁶. Tyle że Sénard sam jeszcze nie potrafił nazwać środka artystycznego podówczas jeszcze nie zarejestrowanego w powszechnej świadomości! Proces ujawnił konsternację wywołaną formalnymi innowacjami w stylu narracji Flauberta. Niepersonalna forma opowiadania nie tylko zmuszała jego czytelników do innego spostrzegania rzeczy — „z fotograficzną dokładnością”, według współczesnej opinii — lecz zarazem skazywała ich na szokującą niepewność sądu. Nowy środek artystyczny przełamywał dawną konwencję powieści pozwalającą w opisie widzieć zawsze jednoznaczny i gwarantowany sąd moralny o przedstawionych postaciach, powieść zyskiwała więc możliwość radykalizacji lub nowego ujmowania problemów wynikających z praktyki życiowej, które to problemy w trakcie procesu całkowicie usunęły w cień pierwotny powód oskarżenia — rzekomą nieprzyzwoitość. Obrońca przechodzi do ataku, zadając pytanie, które zarzut, że powieść daje tylko *histoire des adultères d'une femme de province* [historię cudzołóstwa kobiety z prowincji], zwraca przeciwko społeczeństwu. Czyż bowiem podtytuł *Pani Bovary* nie powinien raczej brzmieć: *Histoire de l'éducation trop souvent donnée en province* [Historia edukacji zbyt często pobieranej na prowincji]⁸⁷? Nie jest to jednakże jeszcze odpowiedź na pytanie, które prokurator uczynił zasadniczym ostrzem swej mowy oskarżycielskiej:

Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort”.

[Któż w książce może potępić tę kobietę? Nikt. Oto, jaki jest wniosek. Nie ma w książce jednej osoby, która mogłaby ją potępić. Jeśli znajdziecie w niej kogokolwiek uczciwego, jeśli znajdziecie jedną jedyną zasadę, na mocy której można byłoby napiętnować zdradę małżeńską, nie mam racji.]⁸⁸

⁸⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946, s. 430.

⁸⁶ Flaubert, *Oeuvres*, op. cit. s. 673.

⁸⁷ *Ibidem* s. 670.

⁸⁸ *Ibidem* s. 666.

Skoro w powieści żadna z przedstawionych osób nie miała prawa potępiać Emmy Bovary i skoro nie obowiązuje tam żadna z zasad moralnych, w których imieniu można by ją oskarżyć, czy w tej sytuacji wraz z „zasadą wierności małżeńskiej” jednocześnie nie kwestionuje się również panującej „opinii publicznej” i stanowiących jej fundament „uczuć religijnych”? Przed jakim trybunałem powinien być rozpatrywany przypadek *Pani Bovary*, skoro normy dotychczas obowiązujące w społeczeństwie: *opinion publique, sentiment religieux, morale publique, moeurs* [opinia publiczna, uczucie religijne, moralność publiczna, obyczaje] już nie wystarczają, by przypadek ten rozstrzygnąć⁸⁹? Pytania te rzeczywiście postawione przez prokuratora lub zawarte *implicite* w jego wywodach bynajmniej nie świadczą o jego braku estetycznego zrozumienia i moralizującym filisterstwie. Dochodzi w nim raczej do głosu przeczuwane oddziaływanie nowej językowej formy artystycznej, które przez nową *manière de voir les choses* [sposób widzenia rzeczy] potrafiło w czytelniku *Pani Bovary* zburzyć wiarę w oczywistość jego sądu moralnego i rozstrzygniętą już kwestię moralności publicznej na powrót uczyniło otwartą. Wobec skandalu sąd uznał, że Flaubert sztuką swego stylu narracyjnego nie dał powodu do zakazania utworu z racji niemoralności autora — natomiast uniewinniając Flauberta jako pisarza, konsekwentnie potępił rzekomo przez niego reprezentowaną szkołę literacką, w rzeczywistości jednak chodziło tu o nie zarejestrowany jeszcze w świadomości środek artystyczny.

*Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écartes les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre; qu'un pareil système, appliqué aux oeuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduit à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des oeuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes moeurs*⁹⁰.

[Zważywszy, iż niedozwolone jest pod pretekstem odmalowania charakterów i kolorytu lokalnego odtwarzanie czynów, słów i gestów osób, które zeszły z dobrej drogi, a które pisarz podjął się namalować; zważywszy, że podobny system, jeśli go zastosować zarówno do dzieł ducha, jak i produktów sztuk plastycznych, wiedzie do realizmu, który jest negacją piękna i dobra i płodzi dzieła równie obraźliwe dla oczu jak i ducha, będzie on stanowił ustawiczną obrazę moralności publicznej i dobrych obyczajów.]

Tym sposobem dzieło literackie przy pomocy formy, do której ogół nie przywykł, może przełamać oczekiwania czytelników, stawiając ich zarazem wobec kwestii, których rozstrzygnięcia nie doczekają się ze

⁸⁹ Por. *ibidem*, s. 666—667.

⁹⁰ *Ibidem* s. 717 (cytowane za *Jugement*).

strony moralności usankcjonowanej przez religię lub państwo. Zamiast dalszych przykładów godzi się tu wspomnieć, że konkurowanie literatury z kanonizowaną moralnością proklamował jako pierwszy nie Bertolt Brecht, lecz już Oświecenie, jak tego dowodzi nie sam tylko Fryderyk Schiller, który w związku z dramatem mieszczańskim głosił tezę, że „prawidła sceny zaczynają się tam, gdzie kończy się dziedzina praw ziemskich”⁹¹. Dzieło literackie może jednak także — a możliwość ta cechuje w historii literatury najświeższą epokę naszej nowoczesności — odwrócić relację pytania i odpowiedzi. Może za pośrednictwem sztuki postawić czytelnika w obliczu nowej, „nieprzejrzystej” dlań rzeczywistości, której nie da się zrozumieć z perspektywy danego z góry horyzontu oczekiwań. Tak mniej więcej przedstawia się najnowsza odmiana powieści często dyskutowana, „*nouveau roman*”, jako forma nowoczesnej sztuki, która — według sformułowania Edgara Winda — prezentuje paradoksalny przypadek, „że dane jest rozwiązanie, ale poniechany problem, rozwiązanie może być więc pojmowane jako likwidacja”⁹². Zamiast odgrywać rolę bezpośredniego adresata czytelnik zostaje przeniesiony w sytuację nie wtajemniczonego trzeciego, który w obliczu rzeczywistości jeszcze obcej znaczeniowo sam musi znaleźć pytania zdolne rozszyfrować, na jakie postrzeganie świata i na jaki problem międzyludzki nastawiona jest odpowiedź utworu literackiego.

Z wszystkiego tego należy wysnuć wniosek, że specyficznych dokonań literatury w sferze bytu społecznego należy szukać właśnie tam, gdzie nie ogranicza się ona do funkcji sztuki przedstawiającej. Jeśli weźmie się pod uwagę w jej historii momenty, w których dzieła literackie doprowadziły do rozbicia rozmaitych tabu panującej moralności lub zaoferowały czytelnikowi nowe rozstrzygnięcia dla moralnej kazuistyki jego praktyki życiowej, które następnie na zasadzie *votum* ogółu czytelników mogły być usankcjonowane przez społeczeństwo — wówczas przed historykiem otwiera się jeszcze mało dostępny teren badań. Będzie można pokonać przepaść między literaturą a historią, między poznaniem estetycznym a historycznym, jeśli historia literatury nie ograniczy się po prostu do przedstawiania w zwierciadle swoich dzieł po raz któryś z rzędu procesu historii ogólnej, lecz jeśli w przebiegu „literackiej ewolucji” odkryje swą funkcję we właściwym sensie społecznotwórczą,

⁹¹ *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (wydanie z racji obchodu stulecia), t. 11, s. 99. Por. także R. Koselleck, *Kritik und Krise*. Freiburg—München 1959, s. 82.

⁹² *Zur Systematik der Künstlerischen Probleme*. „Jahrbuch für Ästhetik” 1925, s. 440. W związku z zastosowaniem tej formuły do zjawisk sztuki współczesnej patrz M. Imdahl, *Poetik und Hermeneutik III*, s. 493—505, 66—664.

która przysługuje literaturze konkurującej z innymi dziedzinami sztuki oraz innymi siłami społecznymi w dziele wyzwolenia człowieka z jego więzów naturalnych, religijnych i społecznych.

Skoro literaturoznawcy opłaca się w imię tego zadania zaprzeć swej ahistorycznej natury, tkwi w tym chyba także odpowiedź, w jakim celu i jakim prawem można jeszcze dziś — lub dziś znów — studiować historię literatury.

Przełożył *Ryszard Handke*