

# Grazyna Borkowska

---

"Literature and its Interpretation",  
edited by Lajos Nyírő, translated by  
S. Simon, The Hague - Paris - New  
York 1979 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 72/2, 325-338

---

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tyzmem, instytucjami prawnymi, porządkiem życia, formami i ideami nauk i sztuk.

Słońce, zapomniany totem, ukazuje się ludziom za kilka oboli jedynie na plaży" (s. 163).

Zbigniew Kloch

LITERATURE AND ITS INTERPRETATION. Edited by Lajos Nyiró. (Translated by S. Simon). The Hague—Paris—New York (1979). Mouton Publishers, ss. 302. „De Proprietatibus Litterarum”. Edenda curat C. H. van Schooneveld. Series Minor, 24. Indiana University.

Intencji wydawców tej książki nie znamy; edycji szkiców nie towarzyszy żadne dodatkowe wyjaśnienie. Musimy więc postawić dwa pytania: po pierwsze — czy praca węgierskich badaczy pretenduje do miana syntezy koncepcji metodologicznych w. XX, i jeśli tak, to — po drugie — w jakiej mierze czyni zadość wymogom stawianym przed dziełami syntetyzującymi dorobek jakiejś dziedziny wiedzy.

Odpowiedź na pytanie pierwsze wydaje się stosunkowo prosta: formalizm i strukturalizm, fenomenologia i Nowa Krytyka, marksizm i niemarksistowskie skrzydło socjologii sztuki dość szczerze pokrywają mapę typów „obróbki” dzieła literackiego. Należąc w mniejszym lub większym stopniu do historii metodologii, wymienione orientacje stanowią niejednokrotnie wciąż nowe źródło myśli literaturoznawczej. Niewiele prądów teoretycznych sytuuje się poza obrębem szeroko rozumianego strukturalizmu, fenomenologii i socjologii literatury.

Jednakże pewne uzupełnienia wydawałyby się niezbędne. Pominęto szkołę mityczną Frye'a—Bodkin i tzw. estetykę recepcji wypracowaną w niemieckim obszarze językowym (Jauss, Weinrich, Naumann). O ile ta ostatnia mieści się w ramach refleksji socjologicznej, okupując pogranicze empirii i spekulacji<sup>1</sup> czy, jak chce Jauss, empirii i hermeneutyki<sup>2</sup>, to krytyka mityczna wymagałaby nowego kontekstu — antropologii kulturowej.

Znacznie dotkliwszy zawód sprawia brak semiotyki w jakimkolwiek jej wydaniu (radzieckim czy francuskim), spokrewnionej z nią semiolingwistyki, a także refleksji Bachtinowskiej i inspirowanych nią nowszych badań nad prozą.

Wydaje się, że już teraz możemy odtworzyć utajony mechanizm selekcji: autorzy *Literature and its Interpretation* nad prozę przełożyli poezję; tym samym ich uwaga skupiła się na kierunkach badawczych o podobnych preferencjach. (Jedynie szkic K. Vargi *The Sociological Approach to Literature* stanowi wyjątek od tej zasady). Temu stosunkowo wąsko rozumianemu pojęciu literatury (tożsamemu najczęściej z pojęciem poezji) odpowiada bardzo szerokie rozumienie terminu „interpretacja”. Obejmuje on każdą formę aktywności wobec tekstu. A więc analizę strukturalną, analizę semantyczną, refleksję socjologiczną i marksistowską, a także „*intrinsic interpretation*” — stan metafizycznej jedności między dziełem a jego badaczem.

Tak zatem dla pełnej zgodności z zawartością tomu tytuł *Literature and its Interpretation* należałoby raczej przeformułować na *Poetry and its Examination*.

<sup>1</sup> Zob. A. Mencwel, wstęp w zbiorze: *W kręgu socjologii literatury*. Warszawa 1980, s. 6.

<sup>2</sup> H. R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*. Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 327.

Praca węgierskich badaczy składająca się z następujących rozpraw: Lajos Nyíró, *The Russian Formalist School*; László Sziklay, *The Prague School*; József Szili, *The New Criticism*; György M. Vajda, *Phenomenology and Literary Criticism*; Károly Varga, *The Sociological Approach to Literature*, stanowi jedynie przegląd XX-wiecznych koncepcji z dziedziny poetyki, w mniejszym zaś stopniu dotyczy teorii literatury czy w ogóle teorii sztuki.

Pamiętając o wszystkich powyższych zastrzeżeniach zajmijmy się pytaniem drugim, o stopień wywiązania się z — celowych czy tylko implikowanych rozległością tematyki — obietnic scalenia XX-wiecznej „zabawy z literaturą”. Innymi słowy, pytamy, czy rozpiętości zainteresowań towarzyszy dostateczna głębia analizy, mająca w pracach historycznych znaczenie szczególne: z niej rodzą się nowe interpretacje, ona ujawnia ukryte dotąd związki, kusi szansami kontynuacji, ożywia materiał epoki poprzez bezustanne przewartościowywanie.

Aby udzielić wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie, musimy zatrzymać się na kolejno wymienionych szkicach.

### System i proces — rosyjscy formaliści

W błyskotliwym, acz wielce dyskusyjnym szkicu *Od formalizmu do strukturalizmu* Ann Shukman pisze: „Sądzi się powszechnie, że istnieją dwa sposoby badania prądów intelektualnych: rozważanie ich historii — w drodze badania wpływów, sporów i publikacji oraz — po wtóre — dokonywanie ich abstrakcyjnych porównań. Przykładem tego drugiego jest rozwijane przez Annę Wierzbicką porównanie formalistycznych pojęć formy i materii z pojęciami ekspresji i zawartości Hjelmselewa”<sup>3</sup>. Ton enuncjacji, a przede wszystkim szkielec konstrukcyjny wypowiedzi Shukman świadczy niezbitnie o preferencjach autorki.

Rzetelna analiza historyczna, wglębiecie się w teksty epoki i klimat społeczno-kulturowy, który towarzyszył ich powstaniu, daje możliwość rekonstrukcji nie tylko programu teoretycznego, ale także mechanizmów ewolucji i całego bogactwa różnorodności podyktowanej personalnym wkładem w daną dziedzinę wiedzy.

Ku temu sposobowi badania rosyjskiej szkoły formalnej skłania się Lajos Nyíró. Jego szkic zawiera trzy równoważne komponenty: historię grupy (powstanie, przekształcenia, skład osobowy, najbliższe zaplecze teoretyczne); rekonstrukcję pojęcia literatury (i dzieła literackiego) jako pewnego systemu; eksplikację mechanizmów dynamizujących system, prowadzących w stronę jego procesualizacji i samoprzekroczenia.

Przejdźmy od razu do pytania o spójność utworu artystycznego: co mianowicie ma decydować o systemowym charakterze dzieła literackiego?

Traktowanie produktu sztuki literackiej jako „jednolitej całości [*unified whole*]” wymagało redukcji jego elementów do wspólnego rdzenia jakościowego; tendencja homogenizująca objęła przede wszystkim obraz poetycki, obdarzony w — konkurencyjnej i zwalczanej — teorii Potebni nie tylko funkcją kognitywną, ale wręcz utożsamiany z dziełem jako „myśleniem obrazami [*thinking in images*]”. Szklowski przekonywał więc: „Funkcja obrazu nie różni się od funkcji innych stylistycznych elementów języka poetyckiego, takich jak podobieństwo, powtórzenie, symetria, hiperbola itd. Stwierdza [Szklowski] dalej, że rola pisarza polega nie tyle na kreowaniu obrazów, co na ich aranżowaniu zgodnie z określonym celem; poeci nie tworzą obrazów, lecz znajdują je w gotowej już postaci; ustrukturuwanie ich

<sup>3</sup> A. Shukman, *Od formalizmu do strukturalizmu*. Przełożyła K. Rosner. „Teksty” 1979, nr 4, s. 105.

jest właśnie procesem kreacyjnym. Zauważy dalej, że »poezja jest raczej ponownym układem [*recollection*] obrazów niż myśleniem obrazami« (s. 42).

Tarczą i orężem formalistów była koncepcja języka poetyckiego. Wchłonął on nie tylko obraz jako jeden ze swoich chwytów, ale także wydatnie wpłynął na nieseparatystyczne ukształtowanie teorii treści i formy. „Rosyjscy formaliści odrzucili dualizm treści i formy, ponieważ prowadził on do analizy fenomenów pozaliterackich, a nie istotnych właściwości literatury. Jednakże próbowali oni wyjaśnić wszystkie »treściowe« i »formalne« komponenty dzieła sztuki teorią jednolitości i koherencji kompozycji artystycznej. Traktowali wszystkie elementy dzieła jako formowane, konstruowane» (s. 39). Nie tylko forma — precyzuje Nyírő — ale także „materiał [...] został wbudowany w dzieło zgodnie ze strukturalnymi praparami dzieła sztuki” (s. 41).

Uprzywilejowanie elementów formalnych postawiło dzieło literackie w kręgu zagadnień czysto językowych. Nic więc dziwnego, że następnym krokiem formalistów było znalezienie wewnętrznych źródeł dynamizacji systemu literackiego. Trzymając się nadrzędnej teorii języka poetyckiego Rosjanie sformułowali zasady „ostranienija” i dezautomatyzacji, interpretując je jako ochronę przed mechaniczną percepcją i kostnieniem literatury.

Systemowość dzieła literackiego odcięła je od bezpośredniej rzeczywistości, a wyznawców szkoły naraziła na miano formalistów. Czy więc opinia Ann Shukman — cytowana poniżej — pozbawiona jest cienia racji? „To prawda, że formalisci (zwłaszcza Tynianow) posługiwali się pojęciem systemu, jednakże czynili z niego inny użytek niż de Saussure. Jeżeli dla de Saussure’a system był synchroniczny, to u Tynianowa i Jakobsona pojęcie systemu otwierało drogę do badań dotyczących historii i ewolucji [...]”<sup>4</sup>.

I anglosaska rewelatorka badań formalistycznych, i Nyírő pominieli — przynajmniej *explicite* — fakt wielodesygnatowości pojęcia systemu. Shukman skupiła uwagę na systemach w skali *makro*. Zawarta w pracy Tynianowa i Jakobsona na temat badań nad literaturą i językiem<sup>5</sup> teza o kontaktowaniu się systemu literackiego z pozostałymi systemami społecznymi skłoniła ją do sformułowania opinii o metodologicznej i poznawczej otwartości rosyjskich propozycji. Nyírő zaś odwołał się do wyjaśnień genetycznych i filiacyjnych: „Tynianow i Jakobson w swej pracy (*Проблемы изучения литературы и языка*) jasno sformułowali zasady statyki i dynamiki, posługując się Saussure’owskimi pojęciami synchronii i diachronii używanymi w Kole Praskim i importowanymi stamtąd przez Jakobsona” (s. 64).

Musimy wrócić do wielodesygnatowości pojęcia systemu. W omawianej teorii systemem jest nie tylko dzieło literackie, ale także literatura jako całość; systemem jest także rzeczywistość pozaliteracka. O ile więc dzieło sztuki nie daje się wprost odnieść do rzeczywistości, o tyle koresponduje z nią drogą pośrednią — poprzez system literacki i jego odniesienia do równorzędnych systemów: społecznego, ideologicznego czy historycznego. To, co w jednej płaszczyźnie zamyka dzieło, w innej czyni je podatnym na związki z wszelkimi zewnętrznymi kontekstami. Stąd Shukman może powiedzieć, że pojęcie systemu otwierało drogę do badań dotyczących historii i ewolucji.

Dzięki szeroko rozumianemu pojęciu systemu teoretyczne propozycje formalistów — już bez odwołań genetycznych — zyskują spójne wyjaśnienie: proces literacki to uchwycenie związków międzysystemowych (ustrukturuowanych), system zaś stanowią człony tychże opozycji obdarzone zdolnością tworzenia relacji proce-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>5</sup> Ю. ТЫНЯНОВ, Р. ЯКОБСОН, *Проблемы изучения литературы и языка*. „Новый Лепф” 1928, nr 12.

sualnych (dzieło — gatunek, gatunek — prąd literacki, prąd literacki — prąd kulturowy, prąd kulturowy — ideologia społeczna, itd.)<sup>6</sup>.

Można zarzucić rosyjskim formalistom, iż ich rozważania o sposobach kontaktowania się systemu literackiego z pozostałymi systemami społecznymi są zbyt abstrakcyjne. Cóż jednak — mimo uporczywego uprawiania refleksji socjologicznej postępu nie widać..

Badacze zgodni są w jednym: dzieło literackie jest jakoś osadzone w świecie pozaliterackim. I choć metafora zwierciadła przechadzającego się po gościńcu nie jest zadowalająca, „trzeciego paradygmatu” socjologii literatury<sup>7</sup> nic nie zapowiada. Pamiętajmy więc, że to formaliści stworzyli antypozytywistyczny i antygenetyczny model uprawiania socjologii literatury, ciągle na tyle atrakcyjny, aby poddawać go udoskonaleniu.

Skoro jesteśmy przy rozprawie Nyirő, należy się czytelnikowi drobne wyjaśnienie. Oto dyskusyjny akapit tekstu: „Teorie literackie rosyjskich formalistów wywierały ogromny wpływ na nowoczesną naukę o literaturze. Prace ich przekładano natychmiast na czeski, słowacki, polski; ich osiągnięcia zaś przetrwały w Szkole Praskiej i „Polskiej Szkole Integralnej [*Polish Integral School*]” (s. 9—10).

Polska szkoła integralna — czy rzeczywiście wpływ rosyjskich formalistów doczekał się w Polsce swoistej instytucjonalizacji? Inne źródła nie wspominają o żadnej grupie badaczy orientacji formalistycznej, która występowałaby w postaci zorganizowanej. Była jedynie metoda zwana „integralnie literacką” (termin T. Czeżowskiego), zaprezentowana przez Manfreda Kridla<sup>8</sup>. Nie istniała też w Polsce grupa teoretycznoliteracka zbliżona charakterem organizacji do Praskiego Koła Strukturalistów, mimo żywego zainteresowania jego teoriami.

Możemy powiedzieć z pewną dozą prawdopodobieństwa, że rosyjski i praski model organizacji życia naukowego kojarzył się polskim intelektualistom z grupami programowymi poetów okresu międzywojennego. I że fakt ten wzmagał lub osłabiał jego atrakcyjność. Pomimo to, lub właśnie dlatego, polscy teoretycy literatury lat 1918—1939 nie wykroczyli poza formułę akademicką.

#### Mukařovský — teoria nie dokończona

Dla László Sziklaya — i nie bez racji — historia praskiej szkoły strukturalnej to historia myśli Jana Mukařovskiego. W jakiejś mierze podejście to ogranicza osiągnięcia prażan dokonane przy udziale Mathesiusa, Havráńka, Trnki i Vodički. W pewnym zaś stopniu posunięcie Sziklaya rozciąga działalność czeskich strukturalistów na tereny, które Mukařovský penetrował w pojedynkę, tj. na tereny estetyki i filozofii sztuki.

U początków swej działalności teoretycznej Mukařovský przejął pewne ustalenia rosyjskich formalistów. Uznał on — jak pisze Sziklay — że „konwencjonalne (pozytywistyczne) rozróżnienie treści i formy jest niemożliwe do utrzymania: dualizm jako zasada organizująca dzieło sztuki jest innej natury” (s. 83).

Mukařovský wyodrębnił dzieło literackie jako całość i sformułował warunki

<sup>6</sup> Określenia „procesualny” używamy na oznaczenie dynamicznego, niestaticznego charakteru przytoczonych relacji (zmienia się np. miejsce eposu w hierarchii gatunków, zmienia się także usytuowanie np. prądu romantycznego w świadomości społecznej).

<sup>7</sup> Mencwel (*op. cit.*) poddaje tu krytyce dwa wcześniejsze paradygmaty: naturalistyczny i relatywistyczny.

<sup>8</sup> M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936, s. 149, *passim*.

owej totalności. Dzieło sztuki to taka struktura, która różni się od sumy swych komponentów. Na pytanie, co decyduje o spójności dzieła literackiego, Mukařovský udzielił odpowiedzi innej niż formaliści; innej w sposób ważny dla późniejszych ustaleń. Jak słusznie twierdzi Sziklay — „Gest semantyczny jest zasadą organizacji; on właśnie nadaje wszystkim komponentom dzieła, od najmniejszego do największego, estetyczne znaczenie (funkcję). [...] Z tego punktu widzenia [...] Praskie Koło Lingwistyczne poszło dalej niż rosyjscy formaliści. Totalność dzieła (jego strukturę) wyznacza nie tylko forma, ale także znaczenie; interpretacja tego znaczenia jest podstawowym zadaniem analitycznym” (s. 85). Zasada gestu semantycznego zbliżyła Mukařovskiego do psychologii: „gest” jest dziełem poetyckim, poeta — „obmyślaczem” struktury.

Generalnie rzecz biorąc, Mukařovský nie abstrahował w analizie dzieła sztuki od elementów psychologicznych, socjologicznych czy ideowych — o tyle, o ile przypisywał im funkcję estetyczną. Sens jego definicji funkcji estetycznej Sziklay formułuje następująco: „Jest to dialektyczne napięcie między dziełem jako przedmiotem estetycznym, zawartą w nim treścią społeczną, psychologiczną, ideową, a publicznością, czytającą, postrzegającą i rozumiejącą dzieło” (s. 93). Pojęcie funkcji estetycznej — obok pojęcia normy i wartości estetycznej — legło u podstaw estetyki i filozofii sztuki.

Funkcję estetyczną wyjaśniał Mukařovský w oparciu o metaforę napięcia, wartość estetyczną zaś porównywał do cudownego spoiwa, przenikającego wszystkie elementy dzieła i — przy zachowaniu autonomii sztuki — odnawiającego jej związki z naturą i społeczeństwem. Refleksja estetyczna Mukařovskiego przybiera w coraz większym stopniu charakter antropologiczny. Do rozważań uwzględniających pierwiastek personalny w procesie artystycznym dołączone zostają badania nad czytelnikiem, widzem teatralnym, publicznością.

Żadnego z problemów recepcji — jak pisze Sziklay — Mukařovský nie rozwiązał. Nie potrafił dać definicji procesu kreacyjnego: droga między doświadczeniem artysty a wyalienowanym „dziełem sztuki [*work od art*]” okazała się nie do przebrnięcia. Także przejście między psychologią twórcy a socjologią form literackich, subiektywizmem artysty a obiektywizmem dzieła sztuki niknęło w gąszczu wątpliwości. Autor szkicu zdaje się akceptować opinię słowackiego krytyka, Jána Roznera, którą cytuje bez komentarza: „Strukturalizm spełnia funkcje inicjatywne wobec marksistowskiej krytyki: marksizm daje oryginalne, twórcze odpowiedzi na pytania sformułowane przez strukturalistów” (cyt. na s. 110).

Niestety, nie podzielał optymizmu obu tych uczonych. Postawione przez Mukařovskiego pytania w teorii estetyki ciągle pozostają bez odpowiedzi. Nie byłibyśmy zdziwieni, gdyby okazało się, że to właśnie stanowi ich największą wartość.

W badaniach nad recepcją interesowała Mukařovskiego nie strona statystyczna, ale autentyczny wpływ dzieła na życie ludzkie. Jego zdaniem rola sztuki w społeczeństwie rosła, istniało na nią zapotrzebowanie podyktowane strachem przed specjalizacją i automatyzacją życia. Mukařovský wierzył, że „Funkcja estetyczna [...] pozwala człowiekowi przewyciężyć jednostronność specjalizacji i tym samym nie tylko wzbogaca jego kontakt z rzeczywistością, ale także zakorzenia go w niej. Nie kępując spontanicznej ludzkiej twórczości [funkcja estetyczna] sprawia, iż twórczość ta staje się pełniejszą ekspresją” (cyt. na s. 98). Toteż literatura przestała być wyłącznym polem jego zainteresowań: zwrócił się w stronę teatru, kina, architektury i sztuki użytkowej. To właśnie rozważania o społecznej funkcji sztuki skłoniły Mukařovskiego do gruntownej przebudowy statusu ontologicznego dzieła sztuki. Sziklay komentuje ów niespodziewany zwrot w teorii czeskiego „semantyka” następująco: „Rola dzieła artystycznego w społeczeństwie, czy też jego rozumienie tej roli, skłoniły Mukařovskiego do traktowania dzieła artystycznego nie tylko jako znaku, ale także jako rzeczy [*věc*], fenomenu” (s. 101).

I dalej: „Jeżeli tedy rozumiemy dzieło artystyczne jedynie jako znak, chronimy je przed dopasowywaniem go do rzeczywistości. Jednakże jest to nie tylko znak, lecz także rzecz, fenomen, przedmiot — bezpośrednio wpływający na ludzkie życie; a również — coś, co pobudza, zmusza do napiętej uwagi, oddziałuje na najgłębsze pokłady psychiczne” (s. 102).

Koło zamyka się: przeświadczenie o randze sztuki w społeczeństwie i konkretnej misji do spełnienia czyni ze sztuki rzecz. Rzecz — która wchodzi do ludzkiego *instrumentarium*, by bezpośrednio włączyć się w społeczną *praxis*. Koncepcja sztuki-rzeczy oznacza rezygnację ze znakowego charakteru dzieła sztuki. Rezygnację brzemienną w teoretyczne i praktyczne skutki. Na marginesie rozważań Sziklaya przypatrzmy się tej kwestii.

Postulat rozpatrywania faktów artystycznych jako rzeczy nasuwa skojarzenia z Durkheimowską zasadą metody socjologicznej: „Propozycja traktowania faktów społecznych jako rzeczy — leżąca u podstaw naszej metody — znalazła się pośród najbardziej kontrowersyjnych. Skojarzenie świata społecznego ze światem zewnętrzny uznano za paradoksalne i skandaliczne. Było to najzwyczajniejsze nierozumienie sensu i zasięgu tego skojarzenia, którego celem jest nie sprowadzenie wyższych form bytu do niższych, lecz, wprost przeciwnie, rewindykacja dla tych pierwszych stopnia rzeczywistości co najmniej równego temu, jaki świat przyznaje tym drugim. Nie twierdzimy przecież, że fakty społeczne są materialnymi rzeczami, lecz jedynie, że są one rzeczami na tej samej zasadzie co rzeczy materialne, aczkolwiek w odmienny sposób”<sup>9</sup>.

Intencje Mukařovskiego idą w kierunku dokładnie przeciwnym; przesądza on ontologiczny charakter dzieła literackiego i zrównuje je z fenomenami rzeczywistości poprzez swoiste odznakowanie. Utrata znakowości równoznaczna jest m. in. z unilateralizacją dzieła sztuki. Nie sposób już wyróżnić warstw znaczącej i znaczonej. Tym, co konstytuuje przedmiot estetyczny, jest nie znaczenie, ale bycie. Bycie-w-społeczeństwie. Bycie zorientowane na społeczną *praxis*. Istnienie zbliżone swym charakterem do istnienia innych przedmiotów, składających się na środowisko człowieka.

To pięknie — powiemy — obcować ze sztuką tak jak z chlebem. Ale jest też druga strona medalu: unilateralizacja pociąga za sobą dezautonomizację dzieła sztuki. Względna bowiem samodzielność i niezawisłość dzieła artystycznego wypływa z jego dwoistej natury. Konstytucja sensów zależnych od *signifié* i *signifiant* decydowała przecież o jego inności i niepowtarzalności. Dzieło sztuki mogło być instrumentem także dotąd, ale w wymiarze określonym swoją semantyczną pojemnością.

Urzeczowienie, unilateralizacja czyni przedmiot estetyczny podatnym na wszelkie manipulacje — psychologizujące i propagandowe. W dobrej wierze i ze złą wiarą. W imię wyższych wartości i dla odniesienia natychmiastowych korzyści.

Przejście od znaku do rzeczy okazało się niebezpieczne. Propozycja Mukařovskiego pozostała — mimo swej atrakcyjności — teoretyczną efemerydą.

#### Dwie szkoły interpretacji: Nowa Krytyka i Kunst der Interpretation

Zacznijmy tak jak József Szili — od pewnych ustaleń terminologicznych. Co rozumiemy przez termin „*New Criticism*”? Czym krytyka amerykańskiego Południa zasłużyła sobie na przydomek nowej?

<sup>9</sup> E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*. Przełożył J. Szacki. Warszawa 1968, s. 9.

W omawianym szkicu autor trzyma się konsekwentnie wąskiego pojęcia Nowej Krytyki. „Jej jądro uformowali »krytycy Południa«. Najbardziej znanymi członkami grupy byli John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, Allen Tate, Kenneth Burke, Richard Palmer Blackmur, Yvor Winters, Cleanth Brooks i W. K. Wimsatt” (s. 116). Zdaniem Szilego pojęcie Nowej Krytyki rozciąga się czasami także na chicagowską szkołę neoarystotelików i mityczną koncepcję literatury inspirowaną freudyzmem, jungizmem i historią kultury.

Termin „Nowa Krytyka” używany bywa także w znaczeniu jeszcze szerszym: dla oznaczenia kierunków obejmujących rosyjski formalizm, polski i czeski strukturalizm, niemiecko-szwajcarską poetykę fenomenologiczną, aż po ugrupowania amerykańskich teoretyków<sup>10</sup>. Aczkolwiek wszystkie wymienione szkoły posiadają wspólny rdzeń, za który można uznać antypsychologizm czy antygenetyzm — to jednak tak szerokie znaczenie terminu „Nowa Krytyka” sprawia, że staje się on bezużyteczny z powodu małej operatywności.

Mimo kłopotów dyferencyjnych wydaje się, że grupa Tate’a, Ransoma i Brooksa zbliża się szczególnie ku niemiecko-szwajcarskiej *Kunst der Interpretation*. Obie grupy wyróżnia skrajny i prawie konsekwentny ergocentryzm.

Wspólnota naczelnego przesłania nie wyklucza różnic, które znakomicie oddają szkice Szilego i Vajdy. Obok wielu niezbieżności doktrynalnych i merytorycznych uderza odmiennosc genetyzmu obu ugrupowań, ich klimatu intelektualnego i kulturowego, wewnętrznej ewolucji.

Nowa Krytyka wyrosła z atmosfery amerykańskiego Południa. Był to prąd o partykularnym zasięgu, skierowany przeciwko sentymentalnej i skonwencjonalizowanej literaturze. W wieku maszyny i światowej industrializacji grupa z Nashville wystąpiła z programem restytucji agrarystyki<sup>11</sup>. W kwestiach politycznych przejawiała tendencje antydemokratyczne: niewolnictwo nie było złem — twierdzi Tate — złem był raczej brak bliskich związków między niewolnikiem Murzynem a jego białym właścicielem. Toteż za wzór stosunków społecznych służył zachodnioeuropejski feudalizm, gdzie relacje podrzędności sługi wobec pana towarzyszyły domniemane bliskie związki („*intimate relationship*”). Szili konkluduje, iż ten wyjątkowy anachronizm poglądów można tłumaczyć chyba tylko przez ortodoksyjny protestantyzm zachowawczego Południa („*orthodox fundamentalism of Southern Protestantism*”). Wyjaśnienie to wydaje się jednak niewystarczające. Konserwatywne stanowisko krytyków z Południa ujawniło z całą ostrością ciemną stronę amerykańskiej cywilizacji. Był to pierwszy protest antyindustrialny sformułowany w języku wyjątkowego obskurantyzmu. Kapitalizm był tu tak samo niebezpieczny jak marksizm, idea postępu — jak idea wolności.

Jądro światopoglądowe obnażały najwyraźniej wzory i antywzory. Z jawną i nieukrywaną niechęcią odnosili się „nowi krytycy” do Oświecenia. Miało ono być początkiem końca — inauguracją ery dehumanizacji i demitologizacji. Nie ufając wiedzy i nie wierząc w postępek, nie mieli uznania także dla myśli Spencera i Comte’a. Równie znacząca była tradycja pozytywna: angielska poezja metafizyczna, później francuski symbolizm, jeszcze później poezja Thomasa S. Eliota. Stanowiły źródło paradoksu i mistyki, a raczej jedno i drugie — narzędzia retoryczne postępowania teoretycznego („*the rhetorical instruments of the speculative procedure*”).

Grupa Południa, usytuowana poza europejskimi stolicami, pozbawiona oparcia

<sup>10</sup> Zob. R. Weimann, „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle/Saale 1962.

<sup>11</sup> O tendencji restauratorskiej jako pewnej odmianie konserwatyzmu zob. J. Szacki, *Tradycja. (Przegląd problematyki)*. Warszawa 1971, s. 36.

we współczesnych jej dociekaniach filozoficznych i naukowych, posługująca się z upodobaniem metafizyczną frazeologią, uderza konserwatyzmem, otwartym głosem ieniem idei podporządkowania się władzy, religijnej ortodoksji.

Paradoksalnie — wyznawcy referowanych poglądów (miejskami — jakże reakcyjnych) należeli bez wątpienia do awangardy światowej myśli literaturoznawczej. Nie pytamy, czy postulat tekstualnej analizy dzieła literackiego, odcięcie go od związków przyczynowych z rzeczywistością, wiąże się z atmosferą duchową amerykańskiego Południa, bo jedynej autorytatywnej odpowiedzi udzieliło już życie. Fascynujący zgoła wydaje się fakt owego istic barokowego zmieszania kategorii tak dalekich sobie jak: mistyka i filologiczna rzetelność wobec tekstu, operowanie wielkimi słowami (Bóg, Idea, Logos, Substancja, Bycie) i postulat analizy semantycznej, wreszcie — uczestnictwo w przewrocie antypozytywistycznym i pasja restauratorska wobec historii, techną najgorszym wydaniem tradycjonalizmu.

Pomimo wszystko — niezwykle wydaje się owo oddanie ciemności w poszukiwaniu mistyki, która zbawiłaby umęczone dusze. Dzieło literackie, a ściślej mówiąc — poezja stała się nową religią, doświadczeniem totalnym, pełniejszym od poznania, które niesie nauka. Toteż u podstaw teorii Tate'a, Ransoma i Brooks'a legł problem epistemologicznych możliwości poezji połączony z rozważaniami o jej ontologicznych i egzystencjalnych uwikłaniach: „Nie jest ona [tj. poezja] ani światem sprawdzalnej wiedzy, ani projekcją nas samych; jest ona totalnością [it is complete]. Ponieważ więc poezja jest wiedzą totalną [complete], możemy, myślę, wymagać od niej jedynej w swoim rodzaju odpowiedzialności, a czasami widzieć w niej również znaczącą nieodpowiedzialność. Porządek totalności osiągnęany w wielkich dziełach wyobraźni nie jest porządkiem eksperymentalnej zupełności, ku jakiemu dąży wiedza pozytywistyczna, której odpowiedzialność zmierzają w stronę weryfikacji określonych technik. Kompletność wiedzy jest abstrakcją ucieleśniającą ideał współpracy między specjalistycznymi metodami. Nie można doświadczyć ani wiedzy w ogóle, ani też pojedynczej dziedziny nauki. Stąd też totalność Hamleta nie realizuje się w porządku eksperymentalnym, ale w porządku doświadczenia: jest to, krótko mówiąc, porządek mityczny” (Tate, cyt. na s. 134—135).

Omijając kwestie filozoficzne (np. relacje między kreacją a poznaniem) Tate, a także Ransom, zastąpili porządek poetycki porządkiem mitycznym. Nie wdając się w wyjaśnienia, co ci krytycy rozumieli przez mit, poprzestaśmy na spostrzeżeniu Szilego, że Nowa Krytyka ewoluowała następnie raczej w kierunku religijnej ortodoksji niż mitologizacji.

Smuga ciemności, retoryki, barokowego paradoksu nie opuściła krytyków amerykańskiego Południa, oddalając od jednych, a zbliżając ku innym szkołom uprawiania poetyki.

Drugie ugrupowanie ergocentryczne — szkoła *Kunst der Interpretation* powstała w kręgu myśli fenomenologicznej i spokrewnionego z nią egzystencjalizmu — wydaje się pod wieloma względami zupełnym przeciwieństwem Nowej Krytyki. Mamy na myśli nie tyle różnice merytoryczne, które bezwzględnie istniały i godne są przesłedzenia, co odmiennosc klimatu kulturowego otaczającego np. Staigera czy Kaysera.

Tam amerykańska prowincja, barwna i żywa, ale ograniczona swymi partykularnymi interesami i politycznymi mrzonkami. Tu — centrum Europy, prawie ponadnarodowe, otwarte na niemiecko-francuską twórczość literacką i filozoficzną. Nashville i Genewa; Tennessee i Zurych. Tam — brak zaplecza filozoficznego, jeżeli nie liczyć rozpaczliwych pożyczek z przeszłości; tu — ciągły i nieprzerwany przepływ najświeższych doktryn, prądów i efemerycznych powiewów. Fanatyczna religijność, barokowe koncepty i — fenomenologia, egzystencjalizm, Heideggerowska filozofia życia. Tam — ciasny krąg literatury języka angielskiego; tu —

wielkie marzenie o badaniach obejmujących także literaturę innych narodów.

Czy można wyobrazić sobie większe różnice? Czyż można wyobrazić sobie, że te różnice nie przeszkadzały zadziwiającym zbieżnościom? Zestawienie szkiców Szilego i Vajdy implikuje także owe nieprzewidziane podobieństwa. Poza nastawieniem ergocentrycznym, oczywiście.

Heideggerowski panpoetyzm odpowiadał głoszonej przez Nową Krytykę supremacji poznania poetyckiego nad poznaniem naukowym. Przeświadczenie o niezwykłej i nieredukowalnej istocie poezji podzielali także sympatycy i „właściwi” krytycy *Kunst der Interpretation*: Pfeiffer, wyrażający je formułą „*poetry = illumination of existence*”, Staiger i Killy.

Czym była Staigerowska koncepcja rodzajów literackich, jeżeli nie próbą dopisania poetyce kontekstu metafizycznego, w którym rozplywali się także krytycy Południa? Czyż przeświadczenie o poznawczej niedoskonałości języka naukowego i — co za tym idzie — o potrzebie stworzenia dla poezji innego kodu interpretacyjnego nie skazuje obu szkół na charyzmatyczną koncepcję poety, a także charyzmatyczną koncepcję interpretatora?

Podobieństwa, jak i różnice można by mnożyć. Te wymienione niech wystarczą do sformułowania sądu, że tajemne związki, zaskakujące podobieństwa dzieją się nie tylko w poezji, ale z dziwną prawidłowością przenoszą się także na tych, którzy parają się jej wyjaśnianiem.

Należy na koniec rozważyć o tych dwu szkołach interpretacji dodać gwoli informacji, że artykuł Szilego poza rekonstrukcją epoki przynosi omówienie dwu kontekstualnych modeli analizy dzieła literackiego. Mowa tu o modelu Ransoma, operującego pojęciami „*structure*”—„*texture*”, i modelu Tate’a, który paralelnie stosuje pojęcia „*extension*” — „*intension*”.

Szkic Vajdy, potraktowany tu dotychczas bardzo pretekstowo, zawiera przede wszystkim przegląd fenomenologicznych propozycji związanych z literaturą, m. in. omówienie teorii jedyne polskiego badacza wymienionego tu z nazwiska — Romana Ingardena. Ponadto znajdziemy w rozprawie Vajdy krótki informacyjny zarys koncepcji postfenomenologicznych: Sartre’a, Merleau-Ponty’ego, Dufrenne’a.

Nie sposób nie wspomnieć o epilogu tegoż szkicu, stanowi on bowiem miłe *polonicum*. Otóż Vajda konstatuje: „Drugie wydanie prawie zapomnianej książki Ingardena *Das literarische Kunstwerk* pojawiło się w r. 1960 i bez wątplenia przyczyniło się w znacznym stopniu do rozbudzenia zainteresowania fenomenologią i jej przydatnością dla literaturoznawstwa” (s. 223). Wśród prac inspirowanych teorią Ingardena wymienia Vajda: rozprawę piszącej w języku angielskim Anny Tymienieckiej o fenomenologii wiedzy, pracę doktorską Norberta Krenzlina z dziedziny estetyki, książkę Manon Maren-Grisenbach oraz monografię jugosłowiańskiego profesora Zorana Konstantynovicia.

Dla Vajdy — zgodnie z intencją Husserla — fenomenologia pozostaje wyłącznie metodą ujawniania nowej sfery zjawisk. Przeto pisze, że „w obrębie badań literackich nie doszło do narodzin »szkoły« fenomenologicznej, natomiast podstawowe założenia fenomenologii znalazły kontynuację częściowo w „obiektywistycznym” strukturalizmie, częściowo w subiektywistycznych prądach egzystencjalnych” (s. 229).

Charakter i trwałość koncepcji Ingardena zdają się — przynajmniej częściowo — przeczyć tej tezie. Fenomenologia jest nie tylko metodą. Przyczyniła się ona także do zbudowania teorii dzieła literackiego, wyznaczającej jego status ontologiczny, strukturę i zespół jakości estetycznych. Warto ponadto zauważyć, że dzisiejsze kontynuacje myśli Husserlowskiej próbują przezwyciężyć jej najbardziej oczywiste „przeoczenia”. Vajda trafnie spostrzega, że szczególnie żywy okazuje się powrót do historii, o czym świadczą teorie Jaussa czy Gadamera.

Może właśnie takie powroty są miarą postępu w humanistyce?

### Jak zrobić karierę, czyli o socjologii literatury

Rozprawa Károlya Vargi odbiega — jak wspominaliśmy — od pozostałych szkiców pomieszczonych w tym tomie. Jeśli tamte mają w mniejszym lub większym stopniu charakter relacjonujący, to szkic *The Sociological Approach to Literature* wykracza poza ów zakres. Jest próbą wypracowania nie tyle koncepcji socjologii literatury, co pewnego porządku, który by tę rozbudowaną dziedzinę literaturoznawstwa współczesnego ujął w zwartą i usystematyzowaną całość.

Inicjatywa to ambitna i — dodajmy — bardzo potrzebna. Socjologia literatury, owo cudowne dziecko humanistyki, ma za sobą lata niezwykle intensywnego rozwoju. Wiele najróżniejszych pomysłów metodologicznych opatruje się mianem socjologicznych i włącza się je do paradygmatu tej nauki. Ich rozrzut tematyczny jest niezwykle szeroki: od badań wewnątrztekstowych, obejmujących (najogólniej rzecz biorąc) wpisana sytuację komunikacyjną, poprzez genetyczno-strukturalne warianty związków dzieła z rzeczywistością, do badań statystycznych, porównań ideologicznych i analiz literackich sposobów produkcji. Z biegiem czasu tzw. socjologia literatury z kopciuszka przemieniła się nie w uroczą królową, ale w tyrana starającego się narzucić refleksji humanistycznej swoje warunki. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby nowa dziedzina wiedzy świadoma była swoich ograniczeń i niedostatków. Pilną potrzebą jest więc takie uporządkowanie jej metod i subkierunków, by i możliwości, i granice ujawniły się w swojej oczywistości.

Przyjrzyjmy się zatem klasyfikacji węgierskiego autora; zapytajmy, jaka forma uprawiania socjologii literatury jest mu szczególnie bliska.

Delimitacja najbardziej ogólna przebiega w sposób następujący: Varga wyróżnia tradycyjny typ badań literackich, zwany tu estetycznym, *non-empirical sociology* (teorie Comte'a, Taine'a, a także Th. W. Adorna i L. Goldmanna) oraz empiryczną socjologię literatury inspirowaną teorią Marksa i będącą efektem skłonności do badania obiektywnych społecznych czynników warunkujących rozwój literatury.

Zobaczmy, co rozumie autor pod pojęciem nieempirycznego skrzydła socjologii. W sposób najbardziej pełny reprezentuje ją genetyczno-strukturalna szkoła Luciena Goldmanna. Goldmann wychodzi z założenia, że między elementami dzieła a dziełem artystycznym jako całością istnieje rodzaj relacji podobny do tego, jaki istnieje między dziełem sztuki a grupą społeczną, której mentalność została w nim wyrażona. Pytanie brzmi: jaki element dzieła literackiego koresponduje ze sposobem myślenia danej grupy społecznej — forma czy treść? Odpowiedź Goldmanna stanowi oś jego koncepcji: „Odpowiednia »homologia« może zachodzić jedynie między strukturą dzieła a strukturą świadomości grupy społecznej, która stanowi jego tło” (s. 236).

Założenia szkoły empirycznej są ilustrowane poglądami Silbermanna, stanowiącymi krytykę koncepcji Goldmannowskiej. Goldmann zastąpił — zdaniem Silbermanna — badanie konkretnych struktur społecznych (badania takie prowadził Lévi-Strauss) przez aprioryczne ustalenie pewnego układu zależności pomiędzy dziełem a rzeczywistością społeczną. Aprioryzm Goldmanna — referujemy dalej wywód Vargi — przejawiał się przede wszystkim w tendencji do budowania zdań ogólnych, nie uzasadnionych metodologicznie i nie sprawdzonych empirycznie, chociażby takich: „Powieść z bohaterem problematycznym odpowiada wolnokonkurencyjnej formacji ekonomicznej”.

Przechodzimy — bez komentarza — do przedstawienia pozytywnych propozycji socjologii empirycznej.

Varga rozciąga badania socjologiczne na dwa komplementarne modele. Model „topograficzny” obejmuje społeczną strukturę faktu literackiego, na którą skła-

dają się — w koncepcji Welleka i Warrena — pisarz, dzieło, publiczność, a w koncepcji H. Duncana: artysta, krytyk, publiczność.

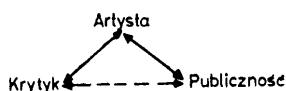
Jaką problematykę wnosi pierwszy element triady Welleka i Warrena — pisarz — do socjologii literatury? Będzie to, najogólniej rzecz biorąc, problematyka pewnych ról społecznych i ich determinantów (mamy tu na myśli różne koncepcje roli pisarzy w społeczeństwie — od boga po błazna). Można także penetrować inne kompleksy zagadnień. Löwenthal bada wpływ techniki i mechanizmów rynkowych na prestiż i źródła dochodu pisarzy, Silbermann dokonuje charakterystyki społecznych właściwości świata artystycznego, Escarpit i Lehmann szukają zależności między charakterem i poziomem twórczości a wiekiem pisarzy. Znacznie bardziej treściwe wydają się badania obejmujące analizę wartości preferowanych przez twórców. Czasami takie ustalenia mają znaczenie prognostyczne. Tak było w wypadku opinii Löwenthala o Hamsunie. Submisyjność jego bohaterów, podporządkowywanie się ich sile wyższej skłoniło badacza do przypisania moralnej i ideologicznej słabości samemu pisarzowi. Wstąpienie Hamsuna w kilka lat potem do partii nazistowskiej zweryfikowało hipotezę niemiecko-amerykańskiego socjologa. W tym samym kręgu pozostają rozważania uczennicy R. Dahrendorfa, Gertraud Linz. Zajęła się ona problemem elit społecznych (politycznych, ekonomicznych, kulturalnych) i ich wzajemnych związków. Zbadała społeczne funkcje prominentów kultury określając je następująco: wzór doskonałości („*paragon*”), punkt orientacji, siła integrująca i wspornik norm („*supporte of norms*”). Okazało się przy tym, że mimo demokratycznego systemu oświaty w RFN i otwartej struktury społecznej ponad dwie trzecie literackich prominentów rekrutowało się z najwyższej klasy społecznej, która stanowi zaledwie jedną dwudziestą całej populacji.

Przejdźmy teraz do dzieła literackiego jako faktu społecznego, czyli do drugiego elementu triady. Löwenthal stwierdza: „Kiedy pisarz obmyśla historię, nakreśla fabułę, łączy postaciami, akcentuje te a nie inne wartości, a więc przez swą indywidualną selekcję problemów i postaci wyciska na dziele piętno swej osobowości. Lecz ów proces selekcji zależny jest od relacji, jaka zachodzi między piszącym a społeczeństwem — od jego przywilejów społecznych, od odpowiedzialności związanej z przynależnością do określonej klasy, od jego poglądów na pracę, miłość, przyjaźń, religię, naturę, sztukę” (cyt. na s. 259).

Innymi słowy, każdy wybór pisarski zdeterminowany jest stosunkiem artysty do społeczeństwa. Ten sam Löwenthal — odwołując się do badań nad recepcją Dostojewskiego w Niemczech — zwraca uwagę na fakt, że dzieło sztuki dzięki swej otwartości może korespondować z duchową kondycją czytelnika, często też sprzyja jej ukształtowaniu.

Pozostało jeszcze do zaprezentowania miejsce publiczności i krytyki w społecznej strukturze literatury. Dzieło sztuki jako *value-fact* niesie pewne wartości i jednocześnie podlega wartościowaniu. Obie struktury aksjologiczne zdają się zależeć (L. Schücking) od materialnych interesów i społecznych dążeń pisarza i publiczności. Przy czym wartościowanie motywowane bywa często przez inne systemy oceny — Kościół, szkołę — spośród których kanony estetyczne grają rolę podrzędną (H. D. Duncan).

Varga przypomina także koncepcję podziału publiczności na ekspertów i konsumentów (R. Escarpit), podając też kryteria charakterystyki tych ostatnich. Rozważania zamykają Duncanowskie schematy interakcji zachodzących między artystą, krytykiem a publicznością. Oto np. model wiktoriański:



Pisarz stawia Panu Bogu świeczkę, a diabłu ogarek. Respektuje zalecenia oficjalnej estetyki, a jednocześnie uprawia literaturę niższego obiegu zadowalając przeciętnego odbiorcę.

Czas przejść do drugiego — nie wymienionego jeszcze z nazwy — modelu socjologii literatury, komplementarnego wobec modelu „topograficznego”. Na ów drugi model złożą się społeczne funkcje literatury. Varga wyjaśnia: „w naszym rozdziale poświęconym społecznym funkcjom literatury powinniśmy odpowiedzieć kolejno na takie np. pytania: jakim celem społecznym służą pisarze i krytycy, dlaczego ludzie czytają, jak to się dzieje, że ciągle rodzą się setki tysięcy figur semantycznych symbolizujących przeznaczenie, charaktery, role społeczne, sytuacje kulturowe, opuszczając wyobraźnię pisarza niczym Atena głowę Zeusa” (s. 270).

Drugi model Vargi wydaje się pewną mutacją pierwszego — ponawia niektóre kwestie, ustawiając je teraz w perspektywie konkretnego, zmiennego, dynamicznego społeczeństwa; ponadto jest on miejscem, gdzie pojawiają się wszystkie pozostałe problemy, mniej lub bardziej luźno związane z interesującym nas tematem. Znajdziemy tu rozważania o preferencjach i determinacjach grona czytelniczego, refleksje o zmianach systemu wartości pod wpływem zmian struktury społecznej, itd.

Okazuje się przy tym, że obraz świata prezentowany przez literaturę wykazuje spore rozbieżności z realnym obrazem rzeczywistości. Wówczas socjolog musi odpowiedzieć na pytanie: w jakim kierunku postępuje owa dywergencja i co ją powoduje? W wielu wypadkach przyczyną rozbieżności w rysunku świata jest tzw. kontrola społeczna. Dba ona o to, aby propagowany system wartości chronił interesy klasy rządzącej (państwa, narodu), a przynajmniej nie szkodził im. Ilekroć więc trzeba, dokonuje się małych przesunięć. Oto przykład: Berelson i Salter przebadali status etyczny bohaterów czasopism literackich konstatując, że czarne charaktery rekrutują się tylko wyjątkowo spośród rodowitych Amerykanów.

Odrębnym zagadnieniem jest wpływ literatury na społeczeństwo. Empiryczna socjologia stoi na stanowisku, że choć literatura może modyfikować, podtrzymywać lub spychać na margines pewne wzory zachowań — to nie może ich jednak zmienić.

Można by w tym miejscu dodać, że ograniczenie wpływów jest obustronne: mimo niepodważalnego wpływu stosunków i struktur społecznych na ewolucję form literackich — zmiany socjalne nie prowadzą i nie mogą prowadzić do automatycznie postępujących zmian artystycznych. W zakończeniu swego artykułu Varga podsumowuje: „analiza socjologiczna służy badaniu literackich i artystycznych interakcji, a także wszystkich typów procesów komunikacji pozostających wewnątrz dialektycznej całości, jaką jest proces społeczny; innymi słowy, starając się uchwycić fenomen literatury, trzeba zdawać sobie sprawę, że „najoporniejsze” są zawsze te zmienne, które wiążą się z najbardziej podstawowymi procesami społecznymi” (s. 293).

Po przedstawieniu porządku artykułu Vargi pozwalamy sobie na parę uwag.

Po pierwsze: węgierski badacz — jak zapewne czytelnicy zauważyli — używa terminu „empiryczny” w dość specyficznym sensie: empiryczne jest to, co przeciwstawia się aprioryczności. (Wydaje się, że termin „empiryczny” podobnie rozumie amerykańska nauka o społeczeństwie, która stanowi ważną inspirację dla tego tekstu.)

Jeśli więc socjologia empiryczna oznacza zwykle gałąź socjologii stosującą badania statystyczne, to w omawianym szkicu pochłania ona całą społeczną refleksję poza koncepcją Goldmanna.

Po drugie: przedstawiona rozprawa należy do tekstów meta-metajęzykowych. Jest próbą uporządkowania pewnej metody. Czy jest to próba udana?

Największe nieszczęście socjologii literatury polega — naszym zdaniem — na bardzo iluzorycznej pewności, iż jest możliwe połączenie refleksji estetycznej i społecznej, a także przejście między tymi typami analizy. Innymi słowy, badacze uprawiający socjologię sztuki wierzą lub zachowują się tak, jakby wierzyli, że można uprawiać refleksję nieredukcjonistyczną, tzn. taką, która nie sprowadzałaby rozważań estetycznych do ekonomicznych na przykład.

Nieredukcjonistyczna socjologia literatury nie istnieje. Cała sfera zagadnień literackich nie zmieściłaby się bowiem w jej obszarze. Tak jak w obszarze rozważań estetycznych nie mieszczą się zagadnienia obejmujące np. realne sytuacje komunikacyjne czy genetyczne aspekty dzieła literackiego. W pewnym więc sensie także „estetyczna” metodologia literatury ma charakter redukcjonistyczny. Wynika z tego konieczność uświadomienia naturalnych ograniczeń każdego sposobu mówienia o sztuce.

Varga zdaje się podzielać to przekonanie. Jego model, a ściślej mówiąc, dwa modele: „topograficzny” i „funkcjonalny”, wyznaczają denotatywną definicję socjologii sztuki poprzez sukcesywne zakresianie obszaru badań. Myślę, że to nie przypadek. Badaczowi towarzyszyło — z pewnością — przeświadczenie o niezmierności terenów, które nie poddają się analizie socjologicznej. Skromność uczonego poprzestającego na wyliczeniu problemów, dalekiego od budowania wielkich teorii, jest nie tylko cnotą, ale także wskazówką metodologiczną. Nie popełnimy, zdaje się, dużego błędu odczytując tę wskazówkę następująco: socjologiczne badania literatury (a więc takie, które uwzględnia jej społeczny, tj. zmienny i dynamiczny kontekst) nie może zamykać się w sztywnym paradygmacie naukowym. Nie tylko bowiem literatura, ale także socjologia literatury pozostaje w dialektycznym związku z rzeczywistością i dzieli jej napięcia.

Tym samym socjologiczna refleksja o sztuce winna opierać się na najogólniejszych modelach wyznaczonych przez podstawowe elementy społecznej komunikacji literackiej: pisarza, dzieło, odbiorców. W miarę pojawiania się nowych sytuacji społecznych zmieniać się będzie przede wszystkim „zawartość” owych modeli. Wypełnią je nowe pytania, nowe problemy, nowe spostrzeżenia.

Sumienny badacz współczesnej socjologii literatury jako pewnej nauki bądź metody może więc opisywać lub tworzyć jej modele oraz wymieniać (wylizować) ich zawartość. Ponieważ zaś modele są nieomal stałe, interesuje nas przede wszystkim to, co je wypełnia.

Varga skupia wysiłek na możliwie kompletnym wyliczeniu obszarów zainteresowań socjologii literatury. Stąd możemy mówić o denotatywnej definicji tej dziedziny wiedzy. Każda inna — zdaniem autora — ustatyczniałaby to, co powinno pozostać dynamiczne.

Badacz nie rozstrzyga wprawdzie, czy socjologia literatury jest nauką, czy też metodą, nie buduje zamasztych teorii społecznych, konsekwentnie natomiast trzyma się założeń empirysty *tout court* i zρέcznie grupuje socjologiczne refleksje w zwarte bloki zagadnień.

Równie ciekawe jest to, co Varga wyłącza z socjologii. Pomija całą pragmatykę wpisana dzieła literackiego (odbiorca wirtualny, wewnętrzna sytuacja komunikacyjna, itd.), pozostawiając ją „tradycyjnej” poetyce. Myślę, że w tym także przejawia się mądrość badacza, który zdaje sobie sprawę, iż próba np. konfrontacji pragmatyki wpisanej i realnej nie może przekroczyć (dziś?) progu ogólnych konstatacji. Nie pozostaje więc nic innego, jak rozdzielić kompetencje pomiędzy różne metodologie i zadbać o ich komplementarność. Jeżeli nawet program ten wyda się komu minimalistyczny, to trzeba przyznać, iż wyjątkowo trafnie oddaje on

charakter współczesnego literaturoznawstwa, a przede wszystkim — zawsze nieco eklektycznej praktyki interpretacyjnej.

W podsumowaniu całego tomu należy zdecydowanie powiedzieć, iż *Literature and its Interpretation* znajdzie wiernych i oddanych czytelników, stanowi bowiem ważny przegląd XX-wiecznych koncepcji z dziedziny poetyki.

*Grażyna Borkowska*