

BOGUSŁAW SUŁKOWSKI
Instytut Socjologii UŁ

O OSOBLIWOŚCIACH UPRAWIANIA SOCJOLOGII LITERATURY

W latach siedemdziesiątych socjologia literatury w Polsce rozwijała się wysiłkiem środowisk literaturoznawców i socjologów. Powstało też środowisko podejmujące refleksję literacką w perspektywie kultury artystycznej. Socjologizujące literaturoznawstwo i socjologia sztuki już wtedy znacznie odróżniały się przyjętą metodologią, przedmiotem i zakresem problematyki badawczej. Literaturoznawczy projekt socjologii literatury wskazywał na wszystkie pola badawcze od genetyzmu do badania funkcji literatury. Jednakże zagadnienie recepcji dzieła dla literaturoznawcy w równym stopniu oznacza recepcję w ujęciu synchronicznym (współcześnie), jak i w ujęciu historycznym, raczej zaniedbywanym przez socjologów. Prace prezentowane przez literaturoznawców, choć składały się na postulatyczny model wszechstronnej socjologii literatury, nie rozwijały jednak w równym stopniu konkretnych przedsięwzięć w każdym ze wskazanych kierunków dociekań. (Problemy socjologii, 1971 – teksty R. Zimanda, J. Sławińskiego, S. Żółkiewskiego, E. Balcerzana, M. Głowińskiego). Przykłady genetyzmu socjologicznego czerpano raczej z literatury zachodniej. (W kręgu socjologii..., 1976). Socjologia literaturoznawcza eksponowała raczej komunikacyjną, niżli ekspresyjną perspektywę na literaturę, charakteryzowało ją zasadnicze zainteresowanie problemami odbioru i interpretacji dzieła, mniej ekspresja świata artysty. To właśnie mógłby być punkt wspólny z taką socjologią kultury i literatury, która posługuje się dzisiaj pragmatyczną, komunikacyjną definicją znaku. Komunikacyjne ujęcie kultury literackiej prezentowali szczególnie Stefan Żółkiewski i Janusz Lalewicz. (Żółkiewski 1980, Lalewicz 1975). Wyczerpywanie się metody genetycznej skupionej na społecznych warunkach twórczości zostało stwierdzone jak gdyby równoległe przez literaturoznawców i socjologów (Problemy odbioru, 1977). Zajmując się czytelnikiem literaturoznawstwo prawie bez opóźnienia adaptowało do swych potrzeb europejskie i amerykańskie

skie metodologie krytyczne i odkrycia szkół lekturologii Rolanda Barthesa, horyzontu oczekiwań H.R. Jaussa, poststrukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, intertekstualizmu. Nie znaczy to jednak, że literaturoznawstwo zamierzało aplikować metodologie tych szkół do badań społecznych czytelnictwa. To zadanie wciąż stoi przed socjologami. Aparatura pojęciowa i paradygmaty poznawcze zbudowane na terenie współczesnej krytyki literackiej na razie służą z lepszym czy gorszym skutkiem samej tylko krytyce, służą odbiorowi profesjonalnemu a nie potocznemu, którym głównie zajmuje się socjolog. Zauważyć jednak warto, że odkrycia rodzą się na pograniczach, tezy lekturologii czy dekonstrukcjonizmu są wyraźnym przewyżczeniem tradycyjnych paradygmatów literaturoznawstwa.

Jakie były przyczyny społeczne i metodologiczne powodujące, że badania odbioru literatury robione przez socjologów na ogół rzadko korzystają z wyrafinowanych pojęć i koncepcji dzisiejszego literaturoznawstwa, a nawet literaturoznawstwa sprzed ćwierćwiecza? Wpływ na socjologię empiryczną bardziej fundamentalnych teorii estetycznych oraz fenomenologii dzieła literackiego na dalszy plan odsuwał nowinkarskie, ale i kontrowersyjne koncepcje krytycznoliterackie. Kiedy bada się potoczne, a nie krytyczne odbiory literatury najpilniejszą koniecznością staje się rozstanie z postawą puryzmu literackiego i takiego estetyzmu, który w swej intencji odrywa sztukę od potrzeb życiowych. Wówczas pociągające są raczej koncepcje współczesnej przeciwkantowskiej hermeneutyki H-G Gadamera i P. Ricoura. A wreszcie, socjolog z natury silniej niż literaturoznawca odczuwa presję chwili aktualnej, niepokojów społecznych, zbiorowej gorączki. W naszej szkole estetyki wpływu sztuki, w szkole funkcjonalnej socjologii odbioru literatury, kategorie strukturalistyczne i poststrukturalistyczne przesłonięte zostają psychologią społeczną, pojęciami projekcji, przeżycia zastępczego, gry, psychodramy itd. Socjologa interesuje w literaturze nie język przede wszystkim, lecz świat komentowany tym językiem i rozpoznania tego świata czynione przez odbiorcę.

Empiryczna socjologia literatury w Polsce ostatnich dziesięcioleci cała skupiła się na badaniu społecznej egzystencji i recepcji literatury zaniedbując studiowanie społecznych warunków i procesów twórczości, badanie środowisk twórczych czy też porównywanie modelu świata empirycznego z modelami fikcji literackiej. Przed laty środowisko literatów polskich badał Andrzej Siciński, obecnie socjologią twórczości i procesu twórczego zajmuje się Marian Golka. Podobnie, w świecie genetyzm literacki nie jest ekspansywny, we Francji socjologia czytelnictwa J. Leenhardta dyskutowana jest teraz częściej od klasycznych rozpraw L. Goldmanna. (Lennhardt 1982). Polskie badania

odbioru sztuk fabularnych zainteresowane procesem „konkretyzacji” dzieła, odtworzeniem potocznym, wykonaniem tekstu, potocznymi świadectwami odbioru, brały za bodźce do tego typu pomiarów eksperymentalnych utwory charakterystyczne społecznie i światopoglądowo w owych czasach. „Dżuma” to powieść o faszyzmie, ale może o wszelkim totalitaryzmie, podobnie ma się rzecz z „Lotem nad kukułczym gniazdem” czy „Tangiem” – (Hamletem PRL) (Sułkowski 1994). Recepcję filmu opisywano na przykładzie nonkonformistycznych dzieł Kieślowskiego (Gałuszka). Intencje badań T. Gołaszewskiego, A. Kłoskowskiej, A. Rokuszeńskiej-Pawełek, A. Szpocińskiego, K. Kowalewicz, Z. Bokszańskiego, A. Matuchniak-Krasuskiej, A. Tyszki, L. Korporowicza, Goban-Klasa, E. Zimnicy, M. Sinicy, T. Koprowskiej nie wyczerpywały się z reguły na poszukiwaniu psychospołecznego prawa odbioru i zapamiętywania sztuki. Bodźcami w eksperymentach są tu sztuki, teksty, książki i widowiska wybitne, klasyczne, niekiedy kanoniczne (Mickiewicz, Wyspiański, Żeromski), dzieła pozwalające budować hipotezy skupione na problemach tożsamości narodowej, na stosunku do własnej tradycji romantycznej, oświetlające sens konstytuowania i upowszechniania kanonu polskiego. Szczególnie w badaniach eksperymentalnych Antoniny Kłoskowskiej (inaczej niż w późniejszym podręczniku tejże autorki) zagadnienie tożsamości i tradycji narodowej oraz kwestie literatury kanonicznej były stawiane przed pytaniami o powszechne prawa odbioru sztuk fabularnych. Ogólnie mówiąc, empiryczna socjologia była zainteresowana społecznym odbiorem sztuki wysokiej, zaledwie raz czy dwa badano czytelnictwo kryminałów, kilka razy recepcję widowisk i seriali telewizyjnych.

Społeczną egzystencją literatury zajmuje się socjologia sztuki, literaturoznawstwo socjologiczne, estetyka oraz badania z zakresu kultury artystycznej. Na pograniczu dyscyplin trwa spór o istotę i zasięg stosowanych pojęć badawczych, koncepcji, paradygmatów i ugruntowań teoretycznych. Filozofowie wykluczają stosowanie w badaniach odbioru Ingardenowej kategorii konkretyzacji, literaturoznawcy zawarowali dla siebie teorię lekturologiczną i tezy strukturalizmu, a nawet poststrukturalizmu. Estetycy i specjaliści od kultury artystycznej zasadniczo zarzucają empirycznej socjologii brak ugruntowania filozoficznego. W istocie, socjologia kultury na wszelkich swych polach: wartości, religii, sztuki, języka dążąc do mówienia tylko o tym co uchwytne empirycznie, a więc o dyskursie, o zachowaniach, o akcie mowy, o artefakcie, z natury rzeczy bywa mniej ugruntowana metodologicznie od dyscyplin, które nie obawiają się zarzutu metafizyki. Bywa i tak, że zebrawszy świadectwa odbioru dopiero pytamy o ich sens i znaczenie. Do tego służą

metody interpretatywne, które jednak uświadamiają, że sam sposób zbierania świadectw odbioru nie pozostaje bez wpływu na wymowę tych świadectw. Przy obecnym stanie wiedzy o oddziaływaniu sztuki na człowieka wartość poznawczą mają jednak nawet takie świadectwa odbioru, które są zaledwie dokumentacją dyskursów rozwijanych przez odbiorców w kontakcie z dziełem, lub zaświadczających pamięć o dziele. Taka dokumentacja pozostaje cenna pod warunkiem, że nie traktujemy owych sytuacyjnych dyskursów jak uchwyconego w pierwszej instancji przeżycia estetycznego, postawy estetycznej itd. Socjologia empiryczna musi uznać, że tajemnica doświadczania sztuki może być oświetlona na razie tylko pośrednio i częściowo. Teoria kultury artystycznej zapoczątkowana w szkole Jerzego Kmity, Teresy Kostyrko i Krystyny Zamiary rozwinęła się w fundamentalną dyskusję metodologiczną; na gruncie literatury podjęto tu próbę wskazania istoty literackiej wartości estetycznej, opracowano możliwości aplikacji postawy metaforyzującej i metonimicznej, podjęto próbę uzgodnienia pojęcia kultury artystycznej z własną ogólną teorią kultury. Pisma młodszych pisarzy tej szkoły (B. Chłostowski, A. Lipski, K. Łęcki) są częściej gatunkiem „dekonstrukcyjnej rozbiórki” cudzych tekstów, mniej tam przykładów wdrażających postulaty. Zatem gdy empiryczni socjologowie zabierają się do golenia niekiedy bez wystarczającego przygotowania, na sucho, ryzykując zacięcia, to młodszy specjaliści od kultury literackiej namydlają z temperamentem polemicznym nie ogoliwszy się dla przykładu. W całościowych dyskusjach o kulturze literackiej wciąż ważna jest stara książka J.S. Bystronia „Publiczność literacka”, łącząca refleksję metodologiczną, ze spostrzegawczością społeczną.

Jeśli fenomenologowie wykluczają stosowanie w badaniach odbioru Ingar-denowej koncepcji konkretyzacji i dzieła – schematu, to zauważyć trzeba, że podobny błąd popełniło wielu zainteresowanych użyciem kategorii konkretyzacji. M. Kridl, T. Gołaszewski, M. Gołaszewska, B. Sułkowski, M. Głowiński, H. Markiewicz, A. Kłoskowska, A. Szczepańska itd. itd. Autorów wymienionych prac łączy przekonanie co do intencjonalnej tożsamości dzieła artystycznego, na tym ufundowane jest ich postępowanie odróżniające społeczne interpretacje utworu wprawdzie odmienne, ale nie negujące jego niedookreślonej konstrukcji, od interpretacji nieadekwatnych w stosunku do intencji dzieła-schematu. Bogactwo odmiennych konkretyzacji nie musi zaprzeczać tożsamości dzieła, które ze swej natury w każdej warstwie domaga się dopełnienia, a dopełnianie jest subiektywne, czym innym jest schematyczne dzieło artystyczne, czym innym dookreślony, nasycony twór estetyczny.

Autentyczny jest spór o to, czy wolno aplikować fenomenologiczną filozofię poszukiwania rzeczy samej w sobie i poznania ejdetycznego do potocznych, zrelatywizowanych społecznie interpretacji (W. Mitosek, B. Kotowa, J. Grad). Roman Ingarden, uczeń Husserla, pozostanie w historii humanistyki raczej jako twórca teorii literackiego dzieła sztuki. Czy wielostronny dorobek filozofa musi być monolitem? Sam klasyk wypowiadał się zrazu przeciw relatywistycznemu psychologizmowi, ale chyba nie był tak ortodoksyjny jak jego późne wnuki, skoro współpracował z ludźmi zainteresowanymi psychoestetyką i rozważającymi metody empirii psychoestetycznej w kontekście fenomenologii. Na gruncie tych prac obserwowanych przez Ingardena jedno tylko było wykluczone, psychoestetyka popełnia błąd, gdy redukuje przedmiot sztuki do samego przeżycia tego przedmiotu (J. Fizera 1991). Wydaje się sensowne zalecenie, by bądź to stosować w badaniach empirycznych pojęcie Ingardenowej konkretyzacji jedynie przez analogię, w cudzysłowie, bądź to poprzedzić stosowanie tej kategorii własną, rozwiniętą teorią pośredniczącą (J. Grad s. 66) Wobec powtarzalnej trudności z aplikowaniem do badań empirycznych kategorii z pogranicza estetyki, filozofii, literaturoznawstwa Zbigniew Bokszański proponuje stosowanie koncepcji stricte socjologicznych, zaś fundamentem teorii socjologicznej jest pojęcie interakcji (Bokszański, 1981). Podobne niepokoje rodzą się i po stronie literaturoznawców. Z podobną propozycją studiowania wzorów interakcji na przykładzie fikcyjnego bohatera wystąpił właśnie literaturoznawca socjologizujący H.R. Jauss (Jauss, 1986). Reakcją na zarzuty ze strony fenomenologów było zastąpienie przez A. Kłoskowską kategorii konkretyzacji na nowo zdefiniowanym pojęciem odtworzenia dzieła sztuki (Kłoskowska, 1981). Wbrew kolokwialnym kojarzeniom słowa odtworzenie, podkreśla się tutaj twórczą rolę podmiotu, aktywność emocjonalną, wyobrażeniową i intelektualną czytelnika lub widza. Odtworzenie dalekie jest z drugiej strony od takiego psychologizmu, który zaprzeczałby tożsamości znaku artystycznego.

Krytyka literacka od dwu, trzech dziesiętków lat wyraźnie dostrzega trudność opisania jednego „prawdziwego” znaczenia tekstu literackiego. Na Zachodzie intertekstualizm i dekonstrukcjonizm osłabiły pewność siebie tradycyjnej krytyki literackiej. W socjologii literatury autorytet Romana Ingardena wciąż skłaniał nas do przymierzania metra teoretyczno-literackiego do potocznych „konkretyzacji” zwykłych czytelników i widzów. W „Powieści i czytelnicy” (Sułkowski 1972) porównywano potoczne interpretacje wielkiej metafory z ustaleniami krytyki i stwierdzono kierunkowo odwrócone potoczne widzenie literatury (fikcyjny bohater, przebiegi fabularne, przesłanie filo-

zoficznie postulatywne) w stosunku do widzenia krytycznego (język i formy podawcze, przesłanie – najpierw). W „Hamletyzowaniu naszym” porównuje się interpretacje potoczne z syntezą interpretacji szekspiologicznych. Kiedy wierzy się w profesjonalne rozpoznanie tekstu literackiego, to odtworzenia potoczne mogą być ocenione i wartościowane jako niepełne. Wielu badaczy empirycznych wcale nie wdaje się w dyskusję o interpretacje tego czy tamtego dzieła, lecz najprościej przyjmuje w procedurze badawczej instytucjonalne kryteria profesjonalnej krytyki. Tymczasem literaturoznawca Michał Głowiński, odróżniając kilka stylów odbioru beletrystyki, rezerwował dla empirycznego odbioru potocznego zaledwie jeden ze stylów. Tylko socjolog powinien zauważyć w odbiorach potocznych elementy także wszystkich pozostałych stylów opisanych przez teoretyka (Głowiński 1976). W świetle dzisiejszych wykładów Richarda Rorty’ego, mówiącego po prostu o odmiennych, równie uprawnionych użytkach tego samego tekstu, gdy Umberto Eco zgłasza tezę całkowitej otwartości dzieła sztuki, badacz odbioru literatury traci to poczucie komfortu, jakie dawała mu fenomenologia, a przedtem tradycyjna teoria literatury w ogóle nie ukorzeniona filozoficznie. Mówienie o jedynie użytkach tekstu, czy dzieła i potraktowanie odbioru profesjonalnego jako tylko jednego z możliwych użytków wydaje się dopuszczalne zwłaszcza w socjologii empirycznej. Jak poucza przykład współczesnej szekspirologii, także użytki profesjonalne bywają rozmaite, niemożliwe do uzgodnienia, a nawet sprzeczne.

Historyzująca hermeneutyka H-G Gadamera, podobnie jak socjologia P. Bourdieu, rozprawia się z tradycją estetyki postkantowskiej i jest obroną ludzkich motywacji w sztuce, być może jest nawet obroną gustu „barbarzyńskiego”. Gadamer jednak, inaczej niż Bourdieu, nie polemizuje w płaszczyźnie argumentacji klasowej, interesuje się raczej uniwersalnym, choć historycznie warunkowanym fenomenem jednostkowego doświadczania sztuki. Współczesna filozoficzna hermeneutyka pomaga wyjaśnić i usprawiedliwić przemożne, niecierpliwe użytki, jakie ze sztuki czynili Polacy lat osiemdziesiątych. Taka hermeneutyka treści humanistycznych i sztuki wyklucza strukturalistyczny minimalizm i rygoryzm, bowiem tutaj odbiorca, a nie zaś tylko tekst jest w centrum uwagi. Nośne okazuje się pojęcie modernizacji czy aktualizacji, które Gadamer odnosi do każdego odbiorcy. Interpretacja jest grą odbiorcy z dziełem, z tekstem. W tej grze nie idzie o rekonstrukcję jakiegoś zamkniętego, często historycznie odległego sensu. Przeciwnie, percepcyjna gra ma charakter dialogiczny, dzieło stawia pytania odbiorcy, ale i odbiorca czy czytelnik ma obowiązek stawiać własne pytania dziełu. Sens

tekstu nie jest zamknięty, lecz jest potencją wciąż aktualizującą się. Dzisiejszemu widzowi, czytelnikowi przysługuje prawo modernizacji dzieła, zderzenia horyzontu świata autora z własnym światem odbiorcy, horyzontu przeszłości i teraźniejszości, sztuki i życia. Jasne jest, że nowsza hermeneutyka nie absolutyzuje już intencji dzieła, raczej opisuje tę intencję jako ciągłe dążenie do aktualizacji na miarę dzisiejszego czasu i dzisiejszego odbiorcy. Pierwotnym znaczeniem dzieła są także wszystkie jego sensory wydobywane zeń dopiero teraz. Takie postawienie sprawy bywa użyteczne do badania reakcji odbiorczych w czasach kultury masowej, gdy motywacją do sztuki tak często bywają przyczyny pozaestetyczne, raczej etyczne i społeczne, czasem trywialny hedonizm.

W latach osiemdziesiątych w Polsce ujawniała się z wielką siłą polityzacja nastawień odbiorczych. Widzowie i reżyserzy „Hamleta” lekceważyli np. całą psychoanalityczną dwuznaczność tytułowego bohatera, fascynując się zgodnie z duchem czasu problemem władzy i socjotechnikami rządzenia. Niezwykła popularność „Lotu nad kukułczym gniazdem” (powieści, filmu i dramatu) budowała wówczas dosyć jednostronną interpretację dzieła jako traktatu o instytucji totalnej. Inteligenci polscy, nawet nie czytając Gadamera, odkryli swe prawo do sensu zaktualizowanego i do szukania dzisiejszej potencji dzieła sztuki. Kultura cenzurowana dawała dwie tylko możliwości aktualizowania przekazów artystycznych, w ostatnim półwieczu polska publiczność literacka uprawiała bądź to ekshibicjonistyczną psychodramę, bądź przewrotną grę komunikacyjną o przemyślenie wartości i przekonań niecenzuralnych w owym czasie. W psychodramie odgrywanej przeciw cenzorowi, nie tyle na scenie co na widowni teatralnej, publiczność mieszała fikcję z własną rzeczywistością, odreagowywała własne poczucie zniewolenia. Prawdziwa tragedia podrzucana fikcyjnego kozła ofiarnego, natomiast kozłem ofiarnym w naszej psychodramie bywała publiczność, która miast o sztuce w wywiadach socjologicznych mówiła o sobie przede wszystkim. Kiedy indziej, np. na sztukach Mrożka, publiczność rozwijała intelektualną grę o przemyślenie sensów i wartości. Gra miała sztuczną, zamkniętą przestrzeń społeczną, sygnalizowany początek i koniec, i pod warunkiem respektowania tych reguł cenzor dopuszczał rozgrywkę. Stawka autora była wysoka – emigracja, cenzor ryzykował tylko trochę, publiczność sądziła, że stawia w tej grze tylko własny czas, w istocie płaciła za współudział z cynicznym asekuranckim cenzorem. Jak każda gra społeczna, tak i ta powtarzana była przez lata, miała spetryfikowane, powtarzalne sekwencje i zagrywki, wszystkie strony znały reguły. Jeśli polityzacja recepcji prawdziwej sztuki stała się najpowszechniejszym stylem

odbioru, było to dowodem korupcji wyobraźni inteligentów tamtych czasów (Sułkowski, Piśmiennictwo 1992 s. 266).

Prostoduszne posługiwanie się modelem gry (Huizinga, Caillois, Goffman) w procesie percepcji sztuki nie może nas jednak zaprowadzić za daleko. Gadamerowska koncepcja odbioru sztuki jako gry zapewne jednak stawiała granice grom, o których tutaj mowa. Gra z dziełem, poszukiwanie nowych potencji, które budowały istotny sens dzieła, naturalna modernizacja i aktualizacja nie mogły być przemożnymi podmiotowymi projekcjami. Projekcja leży w nurcie psychologizmu, psychoanalitycznego objaśniania, w którym sztuka nie ma własnych celów lecz służy odreagowywaniu kompleksów. Pojęcie gry w hermeneutyce funkcjonuje w kontekście dialogiczności kultury. Dzieło sztuki zadaje nam istotne i nowe pytania, na które my odpowiadamy pytaniami na nowo postawionymi. Hermeneutyka w niektórych wykładach P. Ricoeura zbliża się do psychoanalizy, ale zawsze pozostaje granica między psychoestetyką redukującą przedmiot artystyczny do odczuć interpretującego podmiotu przyniesionych do sztuki skądinąd, a hermeneutycznym objaśnianiem sensu dzieła. Hermeneutyka w każdym razie daje większe możliwości badaniom odbioru od metod strukturalnych, bardziej złożona jest jednak w tym kontekście sprawa krytyki intertekstualnej, dekonstrukcji itp.

Traktat Gadamera ma dla socjologii sztuki znaczenie podstawowe wtedy, gdy wspiera nas w polemice z estetyką postkantowską i z radykalnym estetyzmem (Gadamer, 1993). Estetyka postkantowska stawia odbiorcy wymagania, którym ten nigdy nie może poddać. Postawa estetyczna i dobry smak, wedle tej szkoły, muszą być bezinteresowne materialnie, psychicznie, a nawet etycznie, wolne od hedonizmu, mają być bezpojęciową kontemplacją rzeczy przedstawionej bez pytania o faktyczne odniesienia tego przedstawienia. Z tak opisanym dobrym gustem badacz empirycznych procesów odbioru i interpretacji literatury zapewne nie spotkał się jeszcze ani razu. Jeśli ludzie interesują się sztuką, to w praktyce prezentują tylko różne możliwości i różny stopień interesownego gustu barbarzyńskiego, „złego smaku”. Hermeneutyka H-G Gadamera uznaje, a nawet nobilituje potrzeby i skłonności potocznych czytelników, grupy stanowiącej i tak elitę w każdej społeczności. Zdaniem Gadamera sztuka jest ważniejsza od samej sztuki, nie należy jej redukować tylko do wymiaru estetycznego. Podobnie badacz społecznych procesów odbioru nie znajduje na widowni czy w bibliotece zwolenników tautologicznego skupienia na sztuce samej. W wykładzie hermeneutycznym sztuka odpowiada na ludzką potrzebę ciekawości i prawdy, ma ona „roszczenia prawdziwościowe” nie tylko wobec siebie samej, ale przede wszystkim wobec świata

zewnątrznego. Prawda artystyczna nie jest prawdą naukową, tak jak poznanie humanistyczne jest inne niż poznanie przez nauki ścisłe. A mimo to sztuka jest poznaniem i naturalna potrzeba używania tego instrumentu nie musi poświadczać złego gustu. Odbiorca zderza własny horyzont z horyzontem tekstu literackiego, horyzont autora z horyzontem własnym, horyzont przeszłości z horyzontem terażniejszości, wciąż modyfikuje i przekształca własne „przedśady-przesady”. Ale zalecenie, by w tej aktywności odbiorca pozostał uważny, by w tym procesie zachował dystans psychiczny i skupienie na dziele pozostaje ważne. Hermeneutyka sztuki nie prowadzi do relatywizmu wartości, rozważa jednak ciężar historii społecznej i indywidualnej w procesie interpretacji. Socjologia odbioru literatury w procesie usamodzielniania się i wyzwania od estetyki coraz wyraźniej odcina się od tradycji postkantowskiej, socjologia rozstaje się z estetyką, gdy stroniąc od metafizyki i filozofii piękna zamienia pojęcia wartości estetycznej i przeżycia estetycznego na kategorie znaku specyficznie artystycznego i komunikacji, oraz gdy z konieczności eksponuje w doświadczeniu sztuki motywacje życiowe i poznawcze.

Hans Robert Jauss skupił się już wyłącznie na literackim dziele sztuki budując fundamenty swej rozwiniętej estetyki recepcji. Jego projekt badawczy obejmuje jednak poza zagadnieniami odbioru także zjawiska produkcji sztuki, jej prezentacji i obiegów społecznych. H-R Jauss, pisujący zrazu po niemiecku potem po angielsku, podziela wiele przekonań z H-G Gadamerem; i on podkreśla dialogowość i zwrotność komunikacji literackiej, używa pojęcia gry interpretacyjnej, zainteresowany jest studiowaniem fenomenu zderzenia horyzontów oczekiwań tekstu i czytelnika, autora i czytelnika. Horyzont oczekiwań to zespół zwyczajowej wiedzy i komunikacyjnych wzorów zachowania. Jest to zespół norm będących częścią naszej praktyki życiowej, rodzaj zbioru norm lub kod, którym posługuje się zawsze konkretna publiczność literacka. Sam termin wzięty od Mannheima został adaptowany do warunków komunikacji literackiej. Można badać kody z punktu widzenia grupowej przynależności czytelników, a nawet ich przynależności klasowej (Jauss, 1978). Ogólny horyzont oczekiwań budowany jest oczekiwaniami czytelnika wobec rozwiązań formalnych dzieła (powiada czytelnik: „nie znoszę powieści psychologicznych, no takich o nabitych stronach”), oczekiwaniami skupionych na problematyce, ideowych oraz wszelkich innych bardziej życiowych, a także tych idiosynkratycznych, trudnych do przewidzenia. Tak uszczegółowiona koncepcja horyzontu oczekiwań modyfikowanych w procesie lektury warta byłaby analitycznego porównania z Gadamerowską teorią

horyzontu oraz przesądów. Na gruncie polskim teorię horyzontu odbiorczego rozwijali Ryszard Handke, Janusz Sławiński, Michał Głowiński.

Wyraźny akcent na grupowe, a nawet klasowe warunkowanie horyzontów oczekiwań odróżnia niemieckiego socjologizującego filologa od własnej filozoficznej tradycji hermeneutycznej z jednej strony, zaś od lekturologii strukturalistycznej i poststrukturalistycznej z drugiej strony. W tym samym czasie, a nawet wcześniej również w Polsce badaliśmy relacje między strukturą społeczną a aktywnością kulturalną ludzi i ich kompetencją interpretacyjną. Był to główny nurt empirycznych studiów ówczesnej socjologii kultury: wartości a struktura społeczna, język a struktura społeczna, czas wolny a struktura społeczna, uczestnictwo w kulturze a struktura społeczna itd. Prace socjolingwistyczne B. Bersteina i studia nad kapitałem kulturowym P. Bourdieu pierwotnie też wywodziły się z tego paradygmatu. Jeśli idzie o recepcję sztuki w Polsce tutaj nie posługiwano się globalną kategorią przypisania klasowego, wyznacznikami przynależności grupowej był raczej poziom wykształcenia respondentów, typ tego wykształcenia i najogólniejsza aktywność kulturalna. Nie można jednak zaprzeczyć, że we wszystkich badaniach lokujących strukturę społeczną na poziomie zmiennych niezależnych, warunkujących, recepcja kultury wykazywała bezwzględną korelację z tamtą zmienną. Działała tu wciąż ta sama maszyna socjologiczna. Także studiując kompetencję czytelnicy, odróżniając potoczne interpretacje literatury te trafne od tych mniej adekwatnych stwierdzano podziały grupowe determinowane przez wykształcenie. W skali statystycznej przewidzieć można kompetencje czytelników z większą pewnością znając ich wykształcenie (poziom i typ), niżli badając ich inteligencję, inwentarz osobowości i inne idiosynkrazje. Działo przy tym prawo równania w dół, brak szkoły średniej wykluczało możliwość sensownej interpretacji np. metafory, ale wykształcenie wyższe nie gwarantowało już samo z siebie takiej kompetencji (Sułkowski 1972). Współcześnie rozmyślać trzeba nad możliwościami przewyżnienia jednostronności tamtego paradygmatu, który produkuje oczywiste korelacje. Dzisiejsze myślenie dekonstrukcyjne skupiłoby się raczej na tej mniejszości czytelników, którzy odróżniali się swym horyzontem oczekiwań i zdolnością interpretacji od ludzi swego stanu. Metodą biograficzną i poprzez badania osobowościowe warto badać dlaczego możliwe są wyjątki, to właśnie odchylenia od prawidłowości statystycznej na nowo oświetlają regularność. Jest zresztą kategoria teoretyczna, która użytecznie komplikuje realcje między społecznymi zmiennymi niezależnymi, między cechami osobowości czytelnika, jego wiedzą, posiadaną informacją i erudycją z jednej strony, a zdolnością do generowania odczy-

tań dzieła literackiego z drugiej strony. Kategoria kompetencji kulturowej i literackiej, jeśli nie jest wyłącznie obiegowym pojęciem, etykietą, lecz rozwiniętą koncepcją teoretycznie uzasadnioną, zdolna jest likwidować uproszczenia socjologizmu w badaniach odbioru sztuki. (Korporowicz 1985). Na gruncie estetyki Maria Gołaszewska definiuje a priori estetyczne odbiorcy jako kategorię chyba obszerniejszą od kompetencji interpretacyjnej bo cały czas idzie tam o tajemniczą dla socjologa wartość estetyczną; odpowiednio wyposażone a priori umożliwia nie tylko sensowną interpretację, ale ponadto prowadzi do ukonstytuowania właściwego przeżycia estetycznego w postawie estetycznej.

Empiryczny pomiar kompetencji odbiorczej najczęściej dotyczy poziomu odbioru całościowego przesłania światopoglądowego dzieła, jego warstwy postulatycznej, słowem stosunku czytelnika do metafory. Wielkiej metaforze powieściowej wiele uwagi poświęciła w swej teorii Stefania Skwarczyńska podkreślając, iż w istocie każda prawdziwa literatura jest wielką metaforą, nie zaś tylko powieść czyniąca z tego narzędzia użytek specyficzny (A. Camus, F. Kafka). W tym świetle ciekawe byłoby stawianie dzisiaj problemu interpretacji metaforycznej masowych fikcji fabularnych w telewizji, małego, codziennego realizmu programowo uchylającego się od przesłania i zamknięcia światopoglądowego. Być może od czasów Romana Jakobsona w badaniach stosownie będzie zastępować odróżnienie czytelniczej postawy werystycznej i otwartej, które wywodziły się z problematyki realizmu, raczej semiotycznymi określeniami nastawienia metonimicznego (logika kontekstu i przyległości) oraz metaforycznego (logika selekcji i zastąpienia). Współczesny nurt takiej refleksji prezentuje Jerzy Kmita, jego zdaniem kojarzenia, które narzucają się odbiorcy z zewnątrz jako arbitralna prawidłowość przyrodnicza lub konieczność kulturowa mają charakter metonimiczny, podczas gdy metafora jest naszym tworem myślowym. Na fikcyjnej rzeczywistości przedstawionej w literaturze nadbudowana jest metaforyczna wizja świata, którą odbiorca musi zrekonstruować-wymyśleć, bo tylko ona ukazuje założoną w dziele prawdę o rzeczywistości. Zarówno Skwarczyńska jak i Kmita podkreślają, iż nie jest tak, że przesłanie metaforyczne przyobleka się w wyglądy i zdarzenia, dlatego też niezbędne jest w odbiorze zrekonstruowanie założenia wspólnego dla metonimii i metafory tego samego utworu. Niedyskursywną, zmysłową, niepojęciową zdolność światopoglądowego waloryzowania świata nazywa Jerzy Kmita właśnie wartością estetyczną dzieła. Czyni się w tym wykładzie uzgodnienia między semantyką i tradycyjnym literaturoznawstwem (Kmita 1985, s. 125). Ale co więcej, objaśnia się tu naturę samej war-

tości estetycznej w literaturze, a od tego najnowsze literaturoznawstwo najwyraźniej stroni. Żadne empiryczne badanie odbioru sztuk fabularnych nie może pominąć pytania w kwestii metafory, niektórzy empirycy mogą mieć przy tym nadzieję, że wreszcie dotyczą wartości estetycznej literatury.

O ile H-G Gadamer i R. G Jausz opisują dialogiczną naturę przekazu kulturowego to Roland Barthes odwraca zdroworozsądkową perspektywę i miast pytać jak tekst przemawia do czytelnika skupia się na kwestii jak czytelnik przemawia do tekstu. Czytelnik nie konsumuje literatury lecz gra z tekstem, gra ma zmienny przebieg w odmienionych sytuacjach. Semantyczność tekstu jest zdaniem autora zawsze na tyle zatarta, że nie jest celowe poszukiwanie jakiegoś jednego, pierwotnego znaczenia. Właśnie reakcja odbiorcza jest głównym świadectwem egzystencji semantyki tekstu. Czytelnicze współdziałanie z tekstem, tropienie jego możliwości, przejawów i zaleceń daje przyjemność i ta rozkosz obcowania jest właściwą postawą czytelnika. Zauważyliśmy jednak wcześniej, że rozkosz obcowania z tekstem a nie ze światem poprzez tekst to nadzieja raczej profesjonalisty niż zwykłego czytelnika. Kiedy lekturologia Barthesa buduje podstawy teorii literatury na nowych zasadach, a więc z punktu widzenia czytelnika, czy z punktu widzenia czytelników różnie warunkowanych to dla nas potwierdza ona niezbędność istnienia także dyscypliny nazwaną estetyką wpływu czy socjologią odbioru. Nie zmienia to faktu, iż i ta druga dyscyplina nauk o recepcji wiele może zawdzięczać krytycznej lekturologii. W lekturologii Barthesa mamy do czynienia z ujęciem nie całkiem czysto strukturalnym, bo akcentującym perspektywę pragmatyczną i komunikacyjną, oddalającym się też od nastawienia fenomenologicznego, skupionego na esencjalnej istocie tekstu (R. Barthes 1979).

Lektura jest procesem indywidualnego ujawniania semantyki tekstu. Dlatego rezygnuje się z pojęcia dzieła na rzecz nowej, metodologicznej kategorii jaką jest tekst. Tekst jest czymś odleglejszym od znaku, którego prawdziwego sensu poszukują specjaliści, tekst jest czymś nigdy do końca nie zamkniętym, jest ciągłym procesem oznaczania. Taka desubstancjonalizacja utworu służy nowej teorii literatury, nadaje aktowi lektury tyle samo cech twórczości co i procesowi pisania. Czy tekst jest po prostu recepcją, odbiorem, interpretacją dzieła, odtworzeniem dzieła? Zapewne nie, byłoby to przejawskrawienie i psychologizowanie intencji Barthesa. Jest tekst i jest lektura tego tekstu. Idzie tu raczej o odcięcie się od dawnej hermeneutyki zaabsorbowanej jawnymi i ukrytymi, jedynie prawdziwymi sensami wypowiedzi. Idzie o wykrycie właśnie wszystkich możliwych zmiennych strukturalizacji tekstu czynionych

przez tego samego czytelnika w różnych okolicznościach, przez różnych czytelników w tym samym czasie, przez czytelników różnych okresów historycznych. Autor zainteresowany teorią literatury a nie socjologią odbioru czyni wiele szczegółowych spostrzeżeń zbliżających go do socjologicznego relacjonizmu (nie relatywizmu otwartego).

W amerykańskiej szkole New Criticism propagowano jako jedynie naukową taką analizę tekstu, która odcina go od społecznie określonego użytkownika, czytelnika, ale zwłaszcza od deklarowanych intencji autora. „Teoria literatury” Welleka i Warrena odróżnia to co w literaturze wewnętrzne od tego co zewnętrzne. Wówczas względnie łatwo było wskazać przedmiot socjologii literatury; zajmowała się ona tylko tym co zewnętrzne. A dalej „śmierć autora” w analizach strukturalnych głoszona była już powszechnie. Koncepcje poststrukturalistyczne w centrum uwagi stawiają czytelnika właśnie i akt lektury. Jest to jednak czytelnik definiowany specyficznie i z punktu widzenia potrzeb krytyki literackiej. Wolfgang Iser wprowadził teoretyczną konstrukcję czytelnika implikowanego, niejako założonego w tekście, możliwego do zrekonstruowania z instrukcji wewnątrztekstowych, inni jak Stanley Fish mówią podobnie o superczytelniku, czytelniku kompetentnym. Norman Holland i Dawid Bleich od takiego modelu-normy czytelnika odróżniają czytelników realnych, empirycznych. Teoria literatury coraz wyraźniej stawia w centrum swej uwagi odbiorcę-interpretatora. Niezależnie od szczegółowych objaśnień i opisów teoretycznoliterackich tego fenomenu to tutaj właśnie poszukiwać należy podziału zadań i kompetencji między socjologizującym literaturoznawstwem a socjologią odbioru literatury.

Czytelnik implikowany, normatywny superczytelnik wbudowany w strukturę tekstu jest przedmiotem badań krytyki literackiej. Można uznać, że obiektywnym znaczeniem tekstu, które próbują uzgodnić między sobą krytycy jest ów właśnie czytelnik inwokowany. Tymczasem estetyka wpływu i socjologia zajmują się w swych badaniach głównie czytelnikiem empirycznym. Czytelnik zwany przez Umberto Eco czytelnikiem modelowym jest normą, strukturą wyobraźniową pozostającą w najściślejszym kontakcie z sygnałami tekstu, z jego formami podawczymi, z prezentowanym doborem przedmiotów, ale przede wszystkim jest on bezpośrednim produktem językowym. Tekst jest językiem. Obok zalecanej kompetencji językowej w tekście są też zawarte instrukcje co do stosownych, oczekiwanych postaw wobec życia i sztuki, modele zainteresowań i sposobów reakcji na bodźce.

Odróżniając czytelnika modelowego od czytelnika empirycznego Umberto Eco uznaje, że ten pierwszy postulowany czytelnik w istocie jest intencją tek-

stu, interpretacja krytycznoliteracka jest w swej istocie rekonstrukcją i wytworzeniem czytelnika modelowego, wirtualnego. Zauważmy tymczasem, że czytelnik empiryczny zawsze mało sobie robi ze strukturalnej, wewnętrznej analizy języka i konstrukcji przebiegów tekstowych, on może to robić tylko na miarę swej tradycji kulturowej, niewielkiej erudycji i spontanicznie wykształconej kompetencji o trudnym do odgadnięcia zasięgu. Ogólnie mówiąc, czytelnik empiryczny jest aktorem stawiającym domysły co do postulowanego czytelnika modelowego. Zbiegają się tu trzy intencje: intencja autora (*intentio auctoris*), intencja dzieła (*intentio operis*) i intencja czytelnika (*intentio lectoris*), Teoretycy głoszący śmierć autora za najmniej interesującą uznają tę pierwszą intencję. Zatem badacz społecznie zmiennych świadectw produkowanych przez czytelników empirycznych znajduje w pracach Umberto Eco sankcje metodologiczne wyprowadzone z jego polemiki ze strukturalizmem. Nieskuteczne byłoby ograniczenie się w badaniu do znaczącej struktury samego tekstu i odsunięcie w cień postaci interpretatora tego tekstu. Strukturaliści pisali o tekście zamkniętym, czytelnik wirtualny był tam tylko normą, zaleceniem tekstowym, podczas gdy Eco szukał przyczyn permanentnego otwarcia każdego dzieła sztuki, czytelnika empirycznego dostrzegał on w kontekście pragmatycznym, nie semiologicznym.

Analizy semiotyczne czynione przez Umberto Eco kierują się ku różnorodności kompetencji interpretacyjnej, bada on kody i subkody przekazu. Tekst nie tylko opiera się na pewnej kompetencji i jest nadzieją na napotkanie czytelnika o zbliżonej kompetencji. Tekst ma też własną moc sprawczą, on się również przyczynia do wytworzenia pewnej kompetencji. Semiotykiem wykonywał nawet eksperymenty percepcyjne z grupą czytelników jednego tekstu. Odnajdujemy w pismach Eco uwagi, które wcześniej stanowiły przedmiot nierównie obszerniejszej refleksji Romana Ingardena. Tej wspólnocie spostrzeżeń nie przeszkadza fakt odmiennej orientacji filozoficznej fenomenologii i poststrukturalizmu. W „Lector in fabula” także podkreśla się, że tekst w powierzchniowej warstwie językowej stanowi dopiero ciąg środków wyrazu, które muszą być zaktualizowane przez adresata. Tekst jest wypełniony tym co nie wypowiedziane, co nie pojawiło się na powierzchni, na poziomie wyrażania. To co nie zostało wypowiedziane językowo musi zostać dopełnione poprzez aktualizację treści. „Tekst jest pełen białych plam, luk do zapełnienia, a ten kto był jego nadawcą, przewidywał, że zostaną one wypełnione (...) w miarę przechodzenia od funkcji dydaktycznej do funkcji estetycznej tekst chce pozostawić czytelnikowi inicjatywę co do interpretacji,

choć chce też być zinterpretowany z wystarczającym marginesem jednoznaczności. Tekst chce , aby ktoś pomógł mu funkcjonować” (Eco 1994 s.75).

Przyjmujemy zatem podział wedle, którego krytyka literacka docieka wewnątrztekstowych założeń i konstruuje w ten sposób czytelnika modelowego, zaś socjologia literatury opisuje różnorodność potocznych interpretacji czyli wskazuje reakcje czytelników empirycznych. Jest w tym dużo analogii do Sausserowskiej analizy języka; odróżniając płaszczyznę *langue* i *parole* teoretyk pamiętał, że dostęp na oba te poziomy jest ten sam, tylko poprzez empiryczne akty mowy jednostkowej. Konsekwentnie hipotezy dotyczące założeń czytelnika modelowego też wywodzą się z odbioru empirycznego, lub z wielu odbiorów empirycznych tyle, że zawsze profesjonalnych. Mamy do czynienia z różnymi poziomami kompetencji, z których tylko ta profesjonalna, konfrontowana z innymi profesjonalnymi ma aspiracje nazwać się czytelnikiem modelowym czyli intencją tekstu. Złośliwe podejście socjologa ujawnia, że niezwykle rzadko dochodzi do pełnego uzgodnienia przez profesjonalistów założeń czytelnika modelowego wbudowanego w konkretny tekst. „Hamlet” Szekspira zgromadził ponad 400 propozycji modelowych. Czy intencją tego tekstu jest czytelnik, erudyta znający epokę elżbietańską, czy czytelnik współcześnie doświadczający głębokiego hamletyzowania, czy intencją jest hamletyzowanie wokół dylematów egzystencjalnych czy psychicznych czy społecznych?

Ważnym instrumentem analitycznym jest przeprowadzone przez Umberto Eco rozróżnienie między swobodnym użytkowaniem tekstu pełniącego wówczas rolę niekontrolowanego bodźca dla wyobraźni a interpretacją tekstu. W polskiej tradycji mamy opis dwu postaw wobec sztuki nazwanych przez Władysława Tatarkiewicza marzeniem w sztuce i skupieniem na sztuce. Powiada teraz Eco w polemice z Barthesem, trzeba się zdecydować, czy używa się tekstu dla przyjemności, czy też interpretujemy tekst tzn. utrzymujemy dialektyczny związek między strategią autora a reakcją ze strony czytelnika. Ten zabieg odróżnienia interpretacji dzieła od jego swobodnych użyć chyba poddawany jest w wątpliwość na gruncie współczesnego dekonstrukcjonizmu, który poszukuje najbardziej odkrywczych po prostu użyć dzieła.

Dla badacza odbioru przekazów fabularnych okolicznością istotną jest dzisiejsze rozpowszechnianie fabuł poprzez medium obrazu. Próbowano niegdyś odróżnić oddziaływanie artystycznej *mimesis* od oddziaływania odbiorczego fabuł masowej *mimicry* (Sułkowski 1983). Naprawdę wpływowe społecznie w kategoriach statystycznych nie są już historie literackie i beletrystyczne, ale historie filmowe, seriale telewizyjne itd. Rodzi się potrzeba

teorii nowej intertekstualności, intertekstualności pozawerbalnej, obrazowej, kulturowej i interakcyjnej. I na gruncie kultury audiowizualnej można użyć pary pojęć widza inwokowanego przez przekaz i widza empirycznego. przez analogię do czytelnika modelowego i czytelnika empirycznego. Umberto Eco semiotyczna koncepcja tekstu jest szersza od koncepcji wyłącznie lingwistycznej, nie ogranicza się do tekstów pisanych. Problem współdziałania interpretacyjnego odbiorcy istniał dlań i w filmie, teatrze i malarstwie (Eco 1994 s. 14). Podobnie Roland Barthes budował w Mitologiach taką koncepcję lektury, która obejmowała nie tylko tekst pisane, lecz także obrazy, przedmioty a nawet zachowania.

Ale zastosowanie pary pojęć widza modelowego i widza empirycznego na gruncie kultury masowej prowadzi do budowy paradygmatu teoretycznego przeciwstawnego koncepcjom literaturoznawczym. W kulturze masowej, na gruncie komercyjnej kultury audiowizualnej to widz empiryczny coraz częściej sam konstruuje widza wirtualnego. W strukturalistycznej teorii literatury uśmiercono autora po to by studiować istotę tekstu. W telewizyjnych fabułach, zwłaszcza w odniesieniu do seriali też nie warto szukać piętna indywidualnego artysty. Analiza struktury takiego przekazu możliwa jest tylko pod warunkiem posiadania informacji o mechanizmach tzw. *feedbecku*, o relacjach między widownią a zespołem autorów. Nadawcy i odbiorcy telewizji pozostają w stanie żywej i zwrotnej komunikacji. Treści emitowane z elektronicznego nadajnika na Zachodzie w znacznym stopniu są zamówione przez odbiorcę, komunikacja jest transakcją, w której reklamy wymieniane są na ulubione fabuły, rzadziej na informacje. Spadek frekwencji o jeden punkt procentowy kosztuje miliony, spadek frekwencji o kilkanaście punktów likwiduje produkcję serialu telewizyjnego. Widzowie telewizyjni oglądają fabuły tylko takie jakich pragną, co więcej, w miarę rozwoju Nielsenowskiej metodologii badań odbioru sprzężonej z presją ogłoszeniodawców to widzowie sami po części piszą fabuły najbardziej popularne. Producenci serialu telewizyjnego w dużej korporacji otrzymują informację o frekwencji i ocenach każdego, kolejnego odcinka (Fowles 1992). Informacja jest na tyle szczegółowa, że uwzględnia wszystkie podstawowe cechy widza, demograficzne i społeczne. W Ameryce próba automatycznie sprzęgnięta z komputerami liczy reakcje ludzi w czterech tysiącach domów, w Polsce w czterystu rodzinach. W ten sposób producenci mogą, a warunkach komercyjnych muszą studiować reakcje widzów na nowe charaktery pojawiające się na ekranie, na zmiany tempa i przebiegu akcji itd. Wytrawny scenarzysta piszący „biblię” serialu już wcześniej studiował psychologię odbioru tego typu przekazu na

tysiącach przykładów, skłonności i oczekiwania odbiorcy bywają sumowane w zestawach gotowych zaleceń. Sprawdzone schematy są powielane. Zatem wysiadujący przed telewizorem kilka razy w tygodniu widz tego samego serialu reprezentując w badaniach jakąś frakcję audytorium nieświadomie, przy pomocy guzika do pilota dyktuje własny scenariusz. On także nieświadomie negocjuje swą propozycję z grupami widzów mniej i bardziej reprezentatywnych w próbie losowej. Kiedy oglądalność jest miarą przemysłowej produkcji fabularnej, granica między widzem implikowanym a widzem empirycznych zaciera się, albo raczej żąda innego paradygmatu objaśnień. Widza modelowego zaleca się tu rekonstruować z analizy przekazu po to, by udowodnić zbieżność takiego projektu ze statystycznie najbardziej reprezentatywnym widzem empirycznym. Ważnym zadaniem badawczym będzie wskazanie tych typów widzów empirycznych, którzy nie zyskują identyczności z najbardziej wpływowym widzem modelowo-empirycznym.

Kiedy socjologia literatury w Polsce została uwolniona od cenzury, od widocznych serwitutów ideologicznych, dopiero teraz może ona wykorzystywać instrumenty metodologiczne teorii literatury i krytyki współczesnej. Socjologia literatury tak jak i socjologia sztuki pozostając dyscyplinami zewnętrznymi w stosunku do dzieła artystycznego, stawiają problemy własne, wykraczające poza same zagadnienia sztuki tylko. Bywają uzasadnione zarzuty, że socjologia sztuki bywa dyletancka jeśli rezygnuje z narzędzi analitycznych zbudowanych przez teorię i krytykę sztuki. Grubo już przed półwieczem Jose Ortega y Gasset pokpiwał, że badanie tylko społecznych narodzin dzieła, bądź tylko jego społecznej egzystencji, pominięcie analizy immanentnej to wypowiedzanie się o pietruszce obserwując jej nać tylko.

Estetyka wpływu dzieła literackiego i socjologia odbioru literatury muszą na nowo przemyśleć pożytki z współczesnego rozwoju nauk o literaturze. Socjologia literatury nie może pominąć osiągnięć szkoły New Criticism, strukturalizmu, intertekstualizmu, dekonstrukcji itd. Intertekstualizm wywodzi się z odwiecznych dociekań nad naturą dialogiczności wypowiedzi, tekstu, kultury. (R. Barthes, H-G Gadamer, R. Jauuss, R. Handke, M. Głowiński, H. Markiewicz). Międzytekstowe, wewnątrzliterackie odniesienia mają być dla czytelnika poszukującego właściwej interpretacji czymś nieuniknionym. Ale intertekstualność to także takie podejście interpretacyjne, w którym objaśnia się konkretny tekst w kontekście pozaliterackich gatunków takich jak mowa, film, plastyka, a nawet muzyka (R. Nycz s 61). Czyni się tu spostrzeżenie użyteczne, choć nie zaskakujące dla socjologa sztuki. Studiując naturę potocznej recepcji konkretnego dzieła wyjaśniać warto uzależnienie tej interpre-

tacji, czy tego sposobu używania dzieła od znajomości innych dzieł, tekstów, artefaktów. Na innym gruncie teoretycznym nazwalibyśmy takie postępowanie wskazywaniem ogólnej kompetencji kulturowej konkretnego odbiorcy. Kompetencja jednakże może być badana niejako sama w sobie, jest wówczas w miarę trwałym potencjałem intelektualnym, wyobraźniowym i emocjonalnym odbiorcy, czytelnika. Intertekstualizm tymczasem służy pierwotnie analizie tekstu; konkretny tekst każdorazowo sam wskazuje konieczne odniesienia wyznaczające trafną lekturę. Intertekstualna erudycja czytelnika pozwala mu porównywać konkretny tekst z innymi poznanymi wcześniej tekstami, umieszcza konkretny tekst w jego wewnętrznych przebiegach, w tradycji gatunkowej, a wreszcie buduje relacje tekstu do rzeczywistości pozaliterackiej. Dla krytyka profesjonalisty dwa pierwsze odniesienia są fundamentalne. Tymczasem odbiór potoczny nie może ich wprawdzie pominać, zawsze jednak niecierpliwie zmierza do tego trzeciego rodzaju intertekstualności. Dopóki mówimy o intertekstualności właściwej, świadomej czy odruchowej, ale niezbędnej dla aktualizacji tekstu i żądanej przez tekst, jesteśmy wciąż na gruncie postawy odbiorczego skupienia. Tylko badacz odbiorów potocznych wie dodatkowo, jak wiele faktycznych relacji intertekstualnych wypełniają w doświadczeniu czytelnika odległe, niezdiscyplinowane projekcje, identyfikacje, marzenia itd.

Z kolei dekonstrukcjonizm w jego sceptycyzmie co do możliwości odkrycia prawdy tekstu literackiego w wielu punktach zbliża się do relatywizacji odbiorów demonstrowanej w badaniach z zakresu estetyki wpływu i recepcji. Metoda dekonstrukcji odrzuca strukturalistyczną tezę o istnieniu autonomicznego tekstu samego w sobie, którego istotę należy wykryć i opisać. Akcentuje się tutaj, że każdy tekst znaczy w więcej niż jeden sposób, należy wskazywać okoliczności, które są tego przyczyną. Tekst, tak jak każdy cytat, nie ma nigdy zamkniętego znaczenia, jego znaczenie każdorazowo jest zależne od zmiennego kontekstu, nie ma jednego prawidłowego kontekstu dla konkretnego dzieła. Wszystko to zależy do procesu lektury i interpretacji. Jest w tym coś ze znanej nam idei ciągłego wymieniania i rozwoju przesądów w procesie lektury. Dekonstrukcjonizm nie kieruje nas głównie ku jakimś przedmiotom odniesienia istniejącym pierwotnie poza tekstem i niezależnym od języka, tu zdecydowania zwalcza się logocentryzm prymitywnych umysłów (R. Nycz s. 57).

Krytycy zastanej krytyki literackiej z uniwersytetu w Yale wysunęli ważną dla nas tezę o nieuniknionym niedoczytaniu każdego tekstu, o czytaniu jako nigdy nie zamkniętym, niewyczerpanym procesie. Należy raz na zawsze po-

godzić się z faktem, że nieodczytanie nie jest uchybieniem poprawności, pomyłką czy interpretacją niepoprawną, ale jest niepoprawnością naturalną w każdym procesie czytania (P. de Man 1979).

„Zważywszy na złożoność tekstów, odwracalność tropów, możliwość rozszerzenia kontekstu i fakt, że wszelkie odczytanie z konieczności musi dokonywać wyboru i organizować, każdemu odczytaniu można wytknąć, iż jest niepełne. Interpretatorzy umieją odkrywać cechy i implikacje jakiegoś tekstu przeoczone lub zniekształcone przez interpretatorów poprzednich. Mogą posługiwać się tekstem, aby udowodnić, że wcześniejsze odczytania są w istocie błędne, ale ich własne odczytania zostaną uznane za chybione przez późniejszych interpretatorów, potrafiących z dużą wnikliwością wskazać budzące wątpliwości presupozycje czy określone formy zaślepienia, których są one świadectwem. Dzieje odczytań to dzieje odczytań błędnych, mimo że w pewnych okolicznościach te błędne odczytania mogą być, i zapewne bywały, uważane za trafne.[...] Podważa (się tutaj) założenie, że rozumienie błędne powstaje jako powikłanie czy zaprzeczenie aktu zrozumienia, że jest to wypadek, który w zasadzie dałoby się wyeliminować, tak samo jak w zasadzie moglibyśmy wyeliminować wypadki samochodowe i pozwolić każdemu podróżowemu dotrzeć do właściwego miejsca przeznaczenia” (J. Culler Pam. Lit. 1987 z. 4 s. 237).

Odczytanie tekstu jest oparte na supozycjach konkretnego czytelnika, ale tenże tekst jest wyposażony w potencjalne możliwości i reguły dla obalenia tych supozycji, interpretacja nie jest zatem nigdy ostateczna i zakończona. Sam język literatury prefiguruje jej błędne odczytania. Jeśli zatem tekst ze swej natury nie jest nigdy doczytany do końca, to wszystkie gromadzone przez socjologa potoczne interpretacje, wykluczające się opinie, użytki impresyjne stają się zarówno ważnymi świadectwami lekturowych spotkań. Poziom wiedzy i kompetencje krytyczne w żaden sposób nie wykluczają innych, potocznych sposobów lektury tego samego tekstu. Warto opisywać zmienną dynamikę społecznie zróżnicowanych interpretacji tego samego tekstu, warto poszukiwać statycznych i sytuacyjnych uwarunkowań tej zmienności. W badaniach społecznych nie idzie o studiowanie samej struktury artefaktu, dzieła, tekst jest bodźcem wywołującym symptomatyczne interpretacje. Na razie opisywano w socjologii literatury granicę między krytycznym a potocznym odbiorem tekstu. Skoro jednak o znaczeniu tekstu decyduje kontekst, kontekst zaś może rozszerzać się w nieskończoność, to dalsze społeczne studia recepcji sztuki powinny systematycznie pogłębiać i typologizować problematykę społecznego kontekstu odbioru. Nikomu, nawet krytykowi-profesjonalistcie

nie uda się wymknąć spod nacisku sytuacyjnego kontekstu. Socjolog zbierający potoczne świadectwa obcowania z tekstem odkrywa pozarefleksyjną, przemożną skłonność do „dekonstrukcji” u zwykłych czytelników. W środowisku czytelników nieprofesjonalnych także szerzy się niewiara w ustalone znaczenia tekstu i w możliwość jego poprawnej, jedynej interpretacji. Czytelnicy także nie są skłonni do natychmiastowego poszukiwania głębokiego sensu dzieła, do wskazywania na jego nadrzędne, syntetyzujące znaczenie. W zamian pojawia się asekurancka impresyjność uwag, komentarzy, gloss, występuje wahanie co do tematyki dzieła i wielka niepewność na granicy literalnej rekonstrukcji zdarzeń i wykładni metaforycznej. Mówi się, że metoda dekonstrukcyjna wytrącając krytyce literackiej zużyte i standardowe narzędzia nie zaproponowała programu pozytywnego. Ale w metodzie tej zdałoby się przerafinowanej po strukturalizmie jest wiele spostrzeżeń z potocznych praktyk lekturowych.

Strukturaliści, jak Levi Stauss (choć już nie R. Barthes), najsilniej akcentowali wewnętrzną jedność dzieła literackiego, jego konfiguracyjną całościowość. Umberto Eco zaleca stosować koło hermeneutyczne i sprawdzać sądy o fragmencie dzieła w oparciu o hipotezę tyczącą całości, zaś ogląd całości rzadzi weryfikować poprzez elementy. Nawet Roman Ingarden ze swą ideą polifonicznej harmonii dzieła uważany był przez niektórych za protoplastę strukturalizmu. W dekonstrukcyjnym widzeniu literatury akcentuje się tymczasem heteronomiczne połączenie różnych wpływów intertekstualnych. Ma to wiele wspólnego ze świadectwami odbioru tekstu zbieranymi w studiach społecznych. Nawet gdy wywiad socjologiczny z czytelnikiem oparty jest na teoretycznym schemacie rekonstruującym warstwową harmonię dzieła, to zebrane dyskursy zwykle niweczą tę całość, z reguły są jednostronne, dywagacyjne i dygresyjne, czynione zawsze z jakiegoś specyficznego punktu widzenia.

Z drugiej jednak strony jest i zasadnicza rozbieżność teorii dekonstrukcyjnej rozbiórki i potocznej recepcji tekstu. Nieprofesjoniści zwracają się ku literaturze z ważniejszych powodów niżli temperament lingwistyczny tylko. Dla nich język nie jest ostateczną materialnością tekstu, jest raczej niewidocznym medium w procesie komunikacji prawdy o życiu, o rzeczach, ludziach i ideach. Na ogół nie zdają sobie oni sprawy, że pozostają we władzy i pod wpływem autorytetu języka tekstu, najwyraźniej żywią złudzenie, że tę samą prawdę można wyłożyć jakimkolwiek sposobem. Mówiąc językiem dekonstrukcji potoczny odbiór pozostaje w sferze właśnie złudzenia logocentrycznego. A dalej, w dekonstrukcyjnej rozbiórce mało uwagi poświęca się różnicy między nieuniknionym niedoczytaniem tekstu filozoficznego i tekstu

fabularnego. Przykłady praktycznej rozbiórki czynionej przez Derridę tyczą klasyków filozofii. Konwencjonalna teoria literatury wiele miejsca poświęcała fikcyjnym przedmiotom przedstawionym, warstwie wyglądom, obrazów, charakterów i przebiegów fabularnych. Dla potocznego odbiorcy język jest przeźroczystą warstwą semantyczną odsyłającą natychmiast do wyglądom i znaczeń.

Dlaczego empiryczna socjologia literatury nie podjęła dotąd wysiłku przemyślenia, adaptowania dla swych potrzeb i wykorzystania dorobku literaturoznawstwa socjologicznego? Nie dlatego, że zabraniali tego sami literaturoznawcy. Uwagę empirycznej socjologii sztuki skierowana była dotąd w mniejszym stopniu na problem samej wartości odczytań potocznych, w większym stopniu na społeczne skutki i korzyści komunikacji w sferze kultury symbolicznej. Relacja między odbiorem kultury wysokiej i masowej, społeczna recepcja kanonu kultury narodowej, transmisja wzorów tożsamości w sztuce, reprodukcje struktury społecznej poprzez uczestnictwo w kulturze, to były zagadnienia dla których badania odbioru sztuk fabularnych były pretekstem. W kwestii tych ważnych pytań polska socjologia nie uchyliła się przed odpowiedzialnością, a odpowiedzi na te pytania ważkie społecznie można było udzielić bez wyrafinowanej metodologii strukturalistycznej i poststrukturalistycznej. Gruntowna semiologia i immanentny strukturalizm dla socjologa mogły stać się w owym czasie wygodnym gestem społecznego eskapizmu.

Były jednak bardziej podstawowe dylematy kultury, wobec których polska socjologia nie zabrała głosu. Cenzura zrobiła zapis na samą siebie i przynajmniej w tej kwestii odniosła sukces. W systemie kultury ocenzurowanej nie rozwinęły się badania nad powszechną wówczas komunikacją ezopową, nad komunikacyjnymi gramami autora z czytelnikiem za przyzwoleniem cenzora, nad gatunkiem psychodramy inteligenta rozgrywającej się na widowni teatralnej. Skądinąd także w polskiej teorii literatury nie rozwinęła się teoria aluzji, sugestii i języka ezopowego. Po okresie zmagania pisarzy i literaturoznawców polskich z cenzorem pozostały tylko rozprawy o cenzurze w czasach pozytywizmu i w zaborze rosyjskim. Nieopisane pozostały fenomeny komplikacji formy artystycznej w obliczu instytucjonalnej cenzury, rozwoju groteski literackiej, przydanych funkcji beletrystyki historycznej i odpowiednich adaptacji filmowych, ucieczki w *science fiction* itd. Negatywny, ale i inspirujący wpływ otamowań cenzuralnych, cenzury i samocenzury pozostał zadaniem bez wykonawców. Dla socjologii empirycznej minął już czas na badania komunikacji ezopowej, jak zwykle w takiej sytuacji szuflady okazały

się prawie puste. (Patrz jednak Piśmiennictwo: K.M. Dmitruk, S. Kondek, A. Urbański, J. Czachowska, S. Siekierski, B. Sułkowski a także książki M. Głowińskiego).

Socjologia empiryczna wreszcie może gruntować swą metodologię i filozofię. W lekturologii, strukturalizmie literackim, tekstuologii, dekonstrukcji jest bogactwo spostrzeżeń i przemyśleń, którego nie można pominąć w badaniach empirycznych. Być może jednak warto było poczekać i przetrzymać impet mód krytycznoliterackich? Słabnie obecnie entuzjazm i pewność siebie tych literaturoznawców, którzy uśmiercili autora, zaprzeczyli tożsamość tekstu, zalecali dekonstrukcyjną grę gloss i komentarzy w miejsce systematycznej interpretacji dzieła. Doktryny te zatoczyły koło sygnalizując, że są na wyczerpaniu. Nie ma już szkoły de Mana, autor traktatu o dziele otwartym Umberto Eco publikuje tezę, iż trzeba odróżniać interpretację dzieła literackiego od jego nadinterpretacji (Eco 1998, Burzyńska 1995). Przyjdzie raz jeszcze czytać Romana Ingardena wyjaśniającego intencjonalną tożsamość dzieła literackiego. Z drugiej strony dla socjologa najważniejsza pozostanie pozatekstowa motywacja czytelnika otwartego na „prawdziwościowe roszczenia sztuki” i cała polemika hermeneutyki dzisiejszej z estetyczną tradycją postkantowską.

BIBLIOGRAFIA

- Żółkiewski S., (1980), *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa.
- Barthes R., (1970), *From work to tekst. Textual strategies*, ed. J.V. Harari. Ithaca: Cornell UP.
- Barthes R., (1970), *Mit i znak*, Warszawa.
- Boksański Z., (1981), *Recepcja kultury a praktyka interakcyjna odbiorcy*, „Przegląd Socjologiczny”, T XXXIII.
- Burzyńska A., (1995), *Krajobraz po dekonstrukcji*, Ruch literacki. XXXVI.
- Culler J., (1987), *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell UP, Ithaca, New York 1982 rozdz II, Pamiętnik Literacki, z. 4.
- De Man P., (1979), *Allegories of Reading*, New Haven and London. Deconstruction and Criticism.
- Eco U., (1994), *Dzieło otwarte*, Warszawa.
- Eco U., (1994), *Lector in fabula*, Warszawa.
- Eco U., (1996), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków.
- Fizera J., (1991), *Psychologizm i psychoestetyka*, Warszawa.
- Fowles J., (1992), *Why Viewers Watch*, Sage Publications London.
- Głowiński M., (1976), *Style odbioru*, Warszawa.
- Głowiński M., (1986), *O intertekstualności*, Pam. Lit. z.4.
- Gadamer H.G., (1994), *Prawda i metoda*, cz. I. Warszawa.
- Gołaszewska M., (1974), *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków.

- Grad J., (1997): *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Poznań.
- Jauss H.R., (1970): *Literaturgeschichte also Provocation*, Frankfurt.
- Jauss H.R., (1986): *Wzory interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem*, [w:] Współczesna myśli literaturoznawcza w RFN, red. H. Orłowski Warszawa.
- Kłoskowska A., (1981): *Socjologia kultury*, Warszawa.
- Kmita J., (1985): *Kultura i poznanie*, Warszawa.
- Korporowicz L., (1985): *Interpretacja dzieła literackiego jako projekcja typu kompetencji kulturowej*, *Kultura i Społeczeństwo*, nr 4.
- Lalewicz J., (1985): *Socjologia komunikacji literackiej, Problemy upowszechniania i odbioru literatury*, Warszawa-Wrocław.
- Leenhardt J., Josa P., Burgos M., (1982): *Lire de lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris.
- Markiewicz H., (1988), *Odmiany intertekstualności*, *Ruch Lit.* z.4.
- Nycz R., (1993): *Tekstowy świat*, Warszawa.
- Piśmiennictwo-systemy kontroli-obiegi alternatywne*, (1992): BN, Warszawa.
- Problemy odbioru i odbiorcy*, (1977), red., Ossolineum.
- Problemy socjologii literatury*, (1971), red. J. Sławiński, Ossolineum.
- Sułkowski B., (1992): „Ten przeklęty język ezopowy”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *Piśmiennictwo*, Warszawa, BN.
- Sułkowski B., (1972), *Powieść i czytelnicy, Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa.
- Sułkowski B., (1983), *Zabawa*, Warszawa.
- Sułkowski B., (1994), *Hamletyzowanie nasze, Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź.
- The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, (1980): ed. R.S. Suleiman, I. Crosman, Princeton.
- W kręgu socjologii literatury*, (1976): red. A. Mencwel, Warszawa.
- Wolff J., (1975), *Hermeneutic philosophy and the sociology of art*, Boston.

Bogusław Sułkowski
University of Lodz

ON PECULIARITIES OF SOCIOLOGY OF LITERATURE STUDIES

Summary

Sociology of literature in Poland is an object of research interests in three milieus: literature experts (philologists), sociologists of art, and theoreticians of artistic culture. All these schools have one conviction in common, and namely that it is worth studying the social existence and social functions of a literary work (using J. Leenhardt's language), whereas genetism, i.e. studying of social causes and determinants of creative output is less attractive today. After the Marxist sociology of art experience genetism in Poland seems to be even less attractive than in the West. Philologists dealing with sociology of literature have assimilated and used effectively the structuralist literature theory (R. Barthes), post-structuralist intertextualism, deconstruction (U. Eco, J. Culler, P. de Man, J. Derrida), etc. since their very beginning. However, using the

category of an invoked, model reader they do not have access to an empirical reader in their methodology. Literature scholars have only suppositions with regard to an empirical reader. These are only sociologists who have possibility of revealing the whole diversity of attitudes assumed by real empirical readers of the same text.

Sociology of literature tended to attach less attention to theoretical trends in development of contemporary literature theory focussing instead on borderlines of social psychology. Readers' attitudes were described referring to the theories of projection-identification, vicarious experiences, collective archetypes, horizon of expectations, and so on. An important trend in the Polish sociology of literature was a polemic with post-Kantian disinterested esthetics from the position of H-G Gadamer's hermeneutics. Not inquiring into the mystery of esthetic attitude, sociology of art asks instead a hermeneutic question concerning practical truthfulness of art being important for the receiver. A specifically Polish aspect were studies of social functioning of the Aesopian communication in the censored culture, communication between the author and the received in the censor's presence. Text identity is questioned in the contemporary theory of literature, and it is focussed on "uses" of the same text being of equal importance (R. Rothy). In Poland, however, we have Roman Ingarden's opposite fundamental phenomenological theory of the literary work.