

Magdalena Krasieńska
Uniwersytet Warszawski

Hermeneutyka Hansa Roberta Jaussa jako filozofia dziejów literatury

Zamiast wstępu, czyli „ahistoryczna” historia literatury

„[...] tak, jak pozornie teraźniejsze niebo gwiazdziste z punktu widzenia astronomii rozbiega się w punkty rozmaitych odległości czasowych”, tak „literatura ukazująca się jednocześnie [...] rozpada się na heterogeniczną wielość niejednoczesności”¹, pisze Hans Robert Jauss w rozprawie *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, w której najwyraźniej manifestuje się postulatyczny względem historiografii literackiej charakter jego metateoretycznych rozważań. Termin „prowokacja” w tytule użyty został nieprzypadkowo: niemiecki uczyony nie tylko przedłożył nowy projekt, słusznej i radykalnej w jego ocenie, metody dla badań historycznoliterackich, lecz zarazem miał on zachwiać całą podstawą dotychczasowych nauk o literaturze², które bądź to opierają się na ukrytym platonizmie, petryfikując dzieła literackie poprzez wyobrazenie o ich ponadczasowej substancji (wymowie), bądź posługują się trywializującym dzieje literatury instrumentarium pozytywistycznym, ograniczającym badanie historii do szeregowania faktów według jakichś tendencji czy chronologii (już samo postrzeganie utworu literackiego

¹ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, [w:] *idem*, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1999, s. 160. Wcześniejszy przekład, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, autorstwa R. Handkego, ukazał się w „Pamiętniku Literackim”, 63/4, 1972.

² Po kilku latach od opublikowania *Historii literatury...* Jauss pisał tak: „Prowokacyjność wynikającej stąd teorii tkwiła nie tyle w ataku na czcigodne konwencje filologii, ile raczej w nieoczekiwanej formie apologii” (H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki”, 71/1, 1980, s. 319).

jako „faktu” jest dla Jausa niewybaczalną symplifikacją³). Stąd cytowana na początku „niejednoczesność jednoczesności”, która obejmuje i krytykę tradycyjnych metod historycznoliterackich, i pozytywny program Jausowski, łączący optykę diachroniczną i synchroniczną, umożliwiającą namierzanie „punktów przecięcia”, a więc momentów doniosłych i epokowych w historii literatury: „każdy system synchroniczny musi w sobie zawierać własną przeszłość i przyszłość jako nieodłączne elementy strukturalne”⁴, pisze Jauss, dowodząc, że w związku z tym każdy synchroniczny przekrój literackiej produkcji i jej recepcji zakłada następne przekroje, w porządku diachronicznym przypadające wcześniej i później. Tym samym niemiecki literaturoznawca przewyższa, w swoim mniemaniu, alternatywne względem jego teorii i jednostronne, a w konsekwencji ahistoryczne ujęcia dziejów literatury, w tym historiozoficzne, marksistowskie i formalistyczne.

Od krytycznej analizy tychże metod, przeprowadzonej przez Jausa w ramach przyczynku do jego własnej filozofii dziejów literatury, zacznę prezentację teoretycznego projektu niemieckiego badacza, któremu poświęcona jest pierwsza część niniejszej pracy. W części drugiej przechodzę do wyszczególnienia szerszych, wyrastających poza widnokrąg teoretycznoliteracki problemów, które w sposób bardziej lub mniej pośredni zostały podjęte przez Jausa przy okazji prezentowania programu nowych badań historycznoliterackich. Tam też zwracam uwagę na erudycyjność i silne umocowanie Jausowskiego projektu w tradycji filozoficznej, a w szczególności – hermeneutycznej.

Część I

Filozofia dziejów literatury H.R. Jausa

1. Krytyka wybranych filozoficznych modeli historii literatury

„Historia literatury w naszych czasach zażywa coraz gorszej sławy, i to nie bez podstaw. Ostatnie 150 lat to okres wyraźnego upadku tej czcigodnej dyscypliny”⁵, rzecze Jauss w swej mowie inauguracyjnej na otwarciu Uniwersytetu w Konstancji w 1967 r. Historycznoliterackie rozprawy prezentują się, jego zdaniem, jako wiedza „czysto antykwaryczna”, a różnej maści filologowie „jawnie szczycą się tym, że udało im się tradycyjny obraz całości bądź wybranej epoki literatury narodowej zastąpić dziejami problemu lub teorią”⁶. Materiał historycznoliteracki

³ Na ten temat Jauss pisał następująco: „Rosnąca bez miary suma »faktów« literackich, jakie rejestrują konwencjonalne historie literatury, to jedynie residuum tego procesu, tylko nagromadzona i sklasyfikowana przeszłość, a zatem nie historia, lecz pseudo-historia. Kto szereg takich faktów literackich uważa już za kawałek historii literatury, ten myli wydarzenie, jakim jest dzieło sztuki, z wydarzeniem, jakim jest fakt historyczny” (H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 144).

⁴ *Ibidem*, s. 160.

⁵ *Ibidem*, s. 126.

⁶ *Ibidem*.

porządkowany jest bez większego namysłu, podług chronologii wielkich autorów, z pominięciem tych mniejszych, również znaczących twórców, i ze szkodą dla głębszego obrazu ewolucji poszczególnych gatunków. Rozbita historia literatury „kwestię równoległości ewolucji literackiej zbywa zapożyczonymi na ogół od historii [powszechnej – przyp. M.K.] rozważaniami o duchu czasów i politycznych tendencjach epoki”⁷. Dodatkowo pokutuje nieuzasadnione przekonanie, że „format” i znaczenie dzieła jest rezultatem biograficznych lub historycznych uwarunkowań, podczas gdy decydujące są, w opinii Jausa, trudno uchwytnie kryteria „oddziaływania, recepcji i pośmiertnej sławy”⁸.

Nie tylko konwencjonalna historia literatury, ale też dotychczasowe modele filozofii historii nie pozwalają na uzyskanie pogłębionego obrazu dziejów literatury. Historyzm, czyniący sposobem na wyjaśnienie rozwoju literatury ujęcie teleologiczne, zakładający „ideę przewodnią” i punkt kulminacyjny tychże dziejów, skompromitował się, jak chce dowieść Jauss, jako teoria z gruntu ahistoryczna. Nie bez powodu cytuje on słowa G.G. Gervinusa: „dziejopis [historiozoficzny – przyp. M.K.] [...] może przedstawiać tylko zamknięte szeregi zdarzeń, nie może bowiem wyrokować, jeżeli nie widzi scen końcowych”⁹, co we współbrzmieniu z Hegłowską koncepcją końca okresu sztuki daje proste rozwiązanie w postaci rozpoznania rzekomej schyłkowości literatury czasów poklasycznych, tym samym zaś kresu literatury w ogóle, która swój punkt szczytowy ma już za sobą. Nade wszystko zaś historyzm ucina związek teraźniejszości z przeszłością, „zamykając” poszczególne epoki i izolując je od siebie¹⁰.

W inną skrajność popada z kolei wynoszenie ponadczasowej ciągłości tradycji do rangi najwyższej idei, która neutralizuje wysiłek rozumienia historycznego. Przykładem jest tu E.R. Curtius, uprawiający metafizykę toposów, czyniący z dziedzictwa antycznego niezapośredniczone, stale obecne *quasi*-platońskie wzorce¹¹. Z kolei rozziw między historią a produkcją literacką potęgują jeszcze bardziej dwie współczesne teorie literatury: marksizm i formalizm.

Socjologizujący marksiści czynili mimetycznym ideałem mieszczański realizm, co swe źródło miało w rozumieniu sztuki jako – z jednej strony – reprodukcji rzeczywistości, z drugiej – pochodnej procesów ekonomicznych, społecznych lub klasowych. Jak zauważa Jauss,

⁷ *Ibidem*, s. 127-128.

⁸ *Ibidem*, s. 128.

⁹ G.G. Gervinus, *Grundzüge der Historik*, cyt. za: H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 130.

¹⁰ Jauss przytacza wymowną uwagę L. von Rankego: „Ja zaś twierdząc: każda epoka stoi bezpośrednio przed Bogiem, a jej wartość nie polega bynajmniej na tym, co z niej wynika, lecz na samym jej istnieniu, na tym, czym jest ona sama” (L. von Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte*, cyt. za: H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 130).

¹¹ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997.

[...] ponieważ liczba dających się wykryć determinantów „bazy” pozostawała nierównie mniejsza niż szybko zmieniająca się produkcja literacka w „nadbudowie”, konkretną wielość dzieł i gatunków musiano redukować stale do tych samych czynników lub hipostaz takich, jak: feudalizm, narodziny wspólnot obywatelskich, degradacja roli szlachty, sposób produkcji własnego, dojrzałego lub późnego kapitalizmu.¹²

Pomijając rażącą jednostronność takiego ujęcia, które chciałoby pomieścić całe bogactwo twórczości literackiej w kategoriach ekonomicznych, marksiści wiążą się w sprzeczności, próbując uwzględnić fenomen recepcji. Przykładem jest György Lukács, który – starając się wytłumaczyć, poprzez jakie czynniki sztuka minionych epok oddziałuje i jakim sposobem jest zdolna przetrwać koniec społeczno-ekonomicznej bazy, z której się wywodzi, pomimo zakładanej przez Lukácsa niesamoistności wszelkiej formy artystycznej – ucieka się do kategorii „klasycyzmu”, antycypującej przecież jakiś ponadczasowy ideał, co z kolei jest nie do pogodzenia z dialektyczno-materialistycznym myśleniem. Pewne rozwiązanie tej sprzeczności w ramach nurtu marksistowskiego zaproponował Karel Kosík, podkreślając jedność istoty i oddziaływania dzieła sztuki, a zatem uznając, że „historyczność dzieła sztuki nie sprowadza się do jego funkcji przedstawiającej albo ekspresywnej, ale polega zarazem koniecznie na jego oddziaływaniu”¹³. Takie szersze spojrzenie pozwala przekroczyć perspektywę mimetyczną w kierunku dialektycznym, gdzie forma artystyczna objawia się jako „medium kształtujące postrzeganie i powodujące zmiany”¹⁴. Było to jednak, jak zauważa Jauss, odkrycie „spóźnione”, poczynione 40 lat wcześniej przez rosyjską szkołę formalną.

Formalizm, początkowo separujący literaturę od historii, skupiony na badaniu utworu jako sumy użytych środków, chcący jedynie rozpoznawać zastosowane artystyczne procedury, z czasem zwrócił się ku myśleniu historycznemu. Szkoła formalna poddała rewizji opis dziejów literatury jako „procesu prostoliniowego i ciągłego”¹⁵, proponując w jego miejsce dynamizującą ów proces zasadę „ewolucji literackiej”, przeciwstawiającej się „organiczno-teleologicznemu” rozumieniu historii. Formalistyczna filozofia dziejów literatury postulowała rozpatrywanie dzieła sztuki na gruncie przemian gatunków i form, które w każdej epoce podlegają rotacji i „kanonizacji”, by następnie ustępować pola nowym twórcom formalnym. Co istotne, sformułowana przez Wiktora Szkwłowskiego i Jurija Tynianowa koncepcja przemiany systemów estetyczno-formalnych nie pokrywa się wcale z historycznością literatury, a więc nie ujmuje dzieła literackiego w kontekście historycznego horyzontu jego powstania, funkcji społecznej i historii oddziaływania. Zatem szkoła formalna, podobnie jak marksistowska, zatrzymuje się w punkcie, w którym fakt

¹² H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 135.

¹³ *Ibidem*, s. 138.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 140.

literacki sytuuje się „w zamkniętym kręgu estetyki produkcji i przedstawiania”¹⁶. Marksizm umożliwia ujęcie historii literatury w diachronicznym kontinuum stosunków społecznych, formalizm zaś – w historycznym przekształcaniu systemów, lecz żadna z tych teorii nie prezentuje w należyty sposób istotnego dla historii literatury wymiaru estetycznego, jakim jest recepcja i oddziaływanie.

Jak zauważa Jauss, wczesna estetyka marksistowska, jeśli w ogóle zwracała uwagę na odbiorcę, to tylko w kontekście jego pozycji społecznej, z kolei szkoła formalna wprowadziła czytelnika w obręb swej teorii jedynie w roli postrzegającego podmiotu, podążającego za instrukcjami tekstu, by rozpoznać użyte w nim środki formotwórcze. Tym samym obydwie omawiane przez Jaussa współczesne teorie literackie nie tylko zamykają dzieło na interakcję, ale też pozbawiają go historycznej ciągłości, którą zapewnić może jedynie zmienny horyzont krytycznego rozumienia, zakładający dialogowy stosunek między utworem a odbiorcą, a mówiąc językiem Hansa-Georga Gadamera – dialektyczny związek pytania i odpowiedzi. W ten sposób, poprzez krytykę ahistorycznych modeli dziejów literatury, wkraczamy w Jaussowski obszar hermeneutyki, która neutralizować ma sprzeczność między aspektem historycznym a estetycznym poprzez przywrócenie więzi między tym, co minione, a współczesnym doświadczeniem literatury.

2. Estetyka recepcji jako zasada dla nowego dziejopisarstwa literackiego

Jak już wcześniej Jauss starał się dowieść, pierwszym krokiem ku restytucji historii literatury winno być przeciwstawienie się fikcji historycznego obiektywizmu. „Pierwotną daną historii literatury”¹⁷ jest bowiem dialogowa relacja między dziełem literackim a czytelnikiem, stąd konieczność uświadomienia sobie przez historyka literatury własnego miejsca w diachronicznym rzędzie czytelników oraz pojęcia, czym tak naprawdę jest dzieło literackie. Należy wykluczyć mówienie o dziele jako przedmiocie samym w sobie, które w każdym czasie i każdemu czytelnikowi ukazuje swą niezmienną, ponadczasową substancję. Dlatego Jaussowi dogodnie jest przyrównać utwór literacki do partytury, która „nastawiona na wciąż ponawiany rezonans odczytania, [...] wyzwala tekst z materii słowa i nadaje mu aktualne istnienie”¹⁸. Założenie to implikuje nowe zadanie dla historii literatury, by stale konfrontować się z tekstem i zacząć opisywać akt poznania przedmiotu jako „moment nowego rozumienia”¹⁹. Przeciwstawienie „faktom” literackim związku „wydarzeń” literatury, które oddziałują tylko w ramach recepcji, pozwoliło Jaussowi na wprowadzenie fundamentalnej dla jego koncepcji kategorii „horyzontu

¹⁶ *Ibidem*, s. 141.

¹⁷ *Ibidem*, s. 143.

¹⁸ *Ibidem*, s. 143-144.

¹⁹ *Ibidem*, s. 144.

oczekiwań”, która nawiązuje nie tylko do „fuzji horyzontów” Gadamera, lecz również wprost do Husserlowskiej fenomenologii²⁰.

Uprowadzając ewentualny zarzut dotyczący subiektywizmu estetyki recepcji, który mógłby ją sprowadzać najwyżej do swego rodzaju „socjologii smaku”, Jauss twierdzi, że horyzont oczekiwań, determinowany przez doświadczenie czytelników, krytyków i autorów, pozwoli pojąć właściwie historię literatury, ponieważ da się ów horyzont zobiektywizować.

To, co zachodzi w psychice przy odbiorze tekstu – pisze Jauss – nie jest w pierwotnym horyzoncie estetycznego doświadczenia bynajmniej tylko dowolnym ciągiem wyłącznie subiektywnych wrażeń, ale realizacją określonych instrukcji, procesem sterowanej percepcji [...]. Jeśli uprzedni horyzont doświadczeń danego tekstu określimy za W.D. Stemplem jako paradygmatyczną izotopię, która w miarę narastania wypowiedzi zmienia się w immanentny, syntagmatyczny horyzont oczekiwań, to proces recepcji daje się opisać jako ekspansja systemu semiologicznego, obejmująca rozwój systemu i korektę systemu.²¹

Da się zauważyć, że obiektywizujące pretensje Jaussa sytuują go, mimo wszystkich różnic, obok Ingardenowskiej teorii czytania dzieła literackiego²², jak też semiotycznej koncepcji Umberto Eco²³, obydwu wykluczających dowolność interpretacji. Odbiór jako akt kontrolowany, przeciwstawiony dynamicznemu, otwartemu procesowi czytania (za którym z kolei opowiadali się – z różnicą stopnia – m.in. J. Culler, S. Fish, R. Rorty czy J. Derrida²⁴), służy Jaussowi do budowy rangi, jaką miałyby zyskiwać jego teoria dzięki owym roszczeniom do powszechnej ważności. Gdyby Jauss dawał czytelnikowi większą swobodę interpretacyjną, zapewne jako pierwszy musiałby podważyć możliwość poddania się obiektywizacji horyzontu oczekiwań, a tym samym utraciłaby naukowe ugruntowanie jego koncepcja przeorientowanej na estetykę recepcji historii literatury²⁵.

²⁰ W późnych pismach Edmunda Husserla znaleźć możemy ideę wspólnego „horyzontu ludzkości”. To właśnie dzięki niemu zrozumiałe są wszelkie intersubiektywne treści i panuje co do nich powszechna zgoda (dotyczy to np. treści matematycznych). Warunkiem owego horyzontu, a zatem i obiektywnie istniejącego świata, jest język, za pomocą którego się porozumiewamy. Zob. E. Husserl, *O pochodzeniu geometrii*, przeł. Z. Krasnodebski, [w:] *Wokół fundamentalizmu epistemologicznego*, red. J. Rolewski i S. Czerniak, PAN IFIS, Warszawa 1991, s. 15-16.

²¹ H. R. Jauss, *Historia literatury...*, *op. cit.*, s. 146.

²² Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1976.

²³ Zob. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 51-75.

²⁴ Zob. J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, *ed. cit.*, s. 124-149; S. Fish, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 148-201; R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, *op. cit.*, s. 101-123; J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 1999.

²⁵ Krytycznie pod adresem Jaussowskiej redukcji roli czytelnika wypowiedziała się Anna Burzyńska: „Zarówno bowiem na gruncie bliskiej Jaussowi estetyki recepcji, jak i na gruncie poetyk odbioru mnożących się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego stulecia zmiana perspektywy miała być w rzeczywistości podtrzymaniem dotychczasowego *status quo*, tyle że wszystko zostało odwrócone do góry nogami. Intencja autorska przybrała postać implikowanego czytelnika, odwieczne rygory hermeneutyczne wróciły jako

Horyzont oczekiwań jest także pojęciem, które pozwala określić artystyczny charakter dzieła literackiego – nie na gruncie jego immanentnych jakości, lecz za pomocą obserwacji zmieniającej się recepcji tegoż dzieła. Na tej drodze Jauss wyróżnia sferę sztuki „kulinarnej”, rozrywkowej, która nie wymaga od świadomości odbiorcy przedstawienia się na horyzont nowych doświadczeń, ponieważ mieści się w ramach obowiązującego smaku, spełnia oczekiwania nastawione na reprodukcję określonych wartości estetycznych, a nawet jeśli roztrząsa problemy moralne, to w taki sposób, by ukazać je jako rzeczy rozstrzygnięte *a priori*. Z drugiej strony istnieją dzieła, które w pierwszym kontakcie z publicznością zostały odrzucone jako „obce”, niemieszczące się w ówczesnym horyzoncie oczekiwań, lecz w późniejszym czasie ich negatywność została przewyżczona, a same dzieła uznane za „klasyczne”. Labilność recepcji objawia się również w tym, że w miejsce procesu dodatkowej waloryzacji dzieła nastąpić może – we wtórnym odbiorze, u kolejnej publiczności – jego odrzucenie. Zatem „wahliwość” recepcji biegnie dwukierunkowo, co ujawnia siłę oddziaływania zmienionej normy estetycznej.

Istotnym jest, że odtworzenie horyzontu oczekiwań, w jakim miała miejsce produkcja danego dzieła i jego wczesny odbiór, uwidacznia hermeneutyczny kontrast między dawnym a współczesnym rozumieniem dzieła, a tym samym – dzięki zapośredniczeniu rozbieżnych stanowisk i ukazaniu dziejów recepcji – dezawuuje *quasi*-platoński dogmat filologicznej metafizyki o ponadczasowym, każdorazowo dostępnym sensie dzieła.

Kto sądzi – pisze Jauss – że wystarczy zatopić się w tekście, a „ponadczasowo prawdziwy” sens utworu odsłoni się interpretatorowi niejako w przestrzeni pozahistorycznej, nieskażony „błędami” poprzedników i niezależny od historycznej recepcji, bezpośrednio i w całości, ten „zakrywa efektywnodziejowe uwikłanie świadomości historycznej”.²⁶

Skoro zaś substancjalizm dzieła zostaje odrzucony, nadal pozostaje kwestia, jak oceniać dzieło literackie: czy w perspektywie przeszłości, w ramach której może nie dać się pomieścić znaczeniowy potencjał utworu, wykazany w toku historii jego oddziaływania, czy też zgodnie ze stanowiskiem terażniejszości, które odnosi się do nowocześnie ukształtowanego smaku i tym samym grozi faworyzowaniem wybranych dzieł. Trzecia droga, nazwana przez Jausa zapożyczonym od René Welleka mianem „werdyktu stuleci”, przekracza całość zebranych sądów i jest

[...] stopniowym rozwijaniem się potencjału sensu, który założony jest w dziele i aktualizowany w kolejnych fazach historycznej recepcji, a rozumiejący sąd może do niego dotrzeć, jeżeli w sposób kontrolowany dokonuje „stopienia horyzontów” w zeknięciu z tradycją.²⁷

«moc sterownicza» tekstu, postulowana subiektywizacja okazała się zakonspirowaną obiektywizacją, teoria zaś wygrała potyczkę z lekturą. [...] Estetyka recepcji zdawała się całkowicie zapominać o nie tak dawnych szumnych postulatach usunięcia z pola widzenia przestarzałej *Kunst der Interpretation*” (A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 199-200).

²⁶ H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 152. Jauss cytuje tu Gadamera.

²⁷ *Ibidem*, s. 153.

Przytoczony cytat zawiera przetworzoną Gadamerowską zasadę dziejów efektywnych, w myśl której rzeczywistość historii da się opisać jako rządzącą się logiką pytania i odpowiedzi. Rozumienie tekstu jest możliwe, gdy „zrozumiało [się – przyp. M.K.] pytanie, na które jest on odpowiedzią”²⁸, co zresztą Gadamer rozwija w tezę, że odtworzone pytanie jest już poza swym pierwotnym horyzontem, ponieważ ten, wskutek rozumienia, uległ stopieniu z horyzontem naszej współczesności. „Pytanie” stawia interpretatorowi, według Gadamera, sam tekst, co prowokuje Jaussa do uznania historycznej hermeneutyki ucznia Heideggera za „regres do substancjalizmu”²⁹. Niemiecki badacz literatury oponuje wobec stanowiska, że tekst w toku swych dziejów „pyta” sam z siebie. Pytanie odtwarza bądź formułuje interpretator na podstawie odpowiedzi, jakiej dostarcza utwór. „Tekst przeszłości nie żyje w historycznym przekazie dzięki dawnym pytaniom, jakoby przechowywanym w tradycji i identycznym w każdej epoce”, stwierdza Jauss i przy okazji demaskuje podobnie rozumianą „samoczną tradycję” u Theodora W. Adorna³⁰. Mówiąc krótko, Jauss rozprawić się chciał zarówno z substancjalizmem dzieła, jak i substancjalizmem przekazu, zastępując go „funkcjonalnym pojęciem historii”³¹.

3. Historyczność literatury w aspekcie diachronicznym i synchronicznym

Konwencjonalna historia literatury, przypomnijmy, według Jaussa ogranicza się do sytuowania obok siebie hermetycznych, niezależnych ciągów, jakimi są dzieła jednego autora lub dzieła reprezentujące taki czy inny nurt, i – w ramach naddatku – do obrysowania ich historią powszechną. Ponad tę powierzchowność udało się wznieść niektórym współczesnym teoriom literatury, przede wszystkim rosyjskiej szkole formalnej, której teoria ewolucji form stanowi, zdaniem Jaussa, znaczącą próbę sanacji historii literatury. Jednak ograniczenie historycznego rozumienia do rozeznawania przemian form literackich nie pozwala jeszcze uchwycić dzieła sztuki jako „generatora” przyszłych doświadczeń i zmieniających się w toku recepcji ewentualnych „odpowiedzi”. Przede wszystkim zaś formalizm nie domaga się rozpoznania miejsca dzieła w literackim szeregu. Dopiero „wprowadzenie do gry”

²⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, inter esse, Kraków 1993, s. 344.

²⁹ H.R. Jauss, *Dzieje sztuki i historia*, [w:] *idem*, *Historia literatury jako prowokacja*, *op. cit.*, s. 200.

³⁰ Jauss odnosi się do tekstu frankfurtyczyka *Thesen über Tradition*, „Insel Almanach auf das Jahr 1966”. Pisze on: „Wizja tradycji [...] została – według T.W. Adorna – przeniesiona w dziedzinę ducha z dziedziny naturalnych stosunków między ludźmi (związki między pokoleniami, tradycja rzemiosła). W rezultacie przeszłość staje się instancją wytyczającą kierunek, a wytwory duchowe składają się w substancjalną ciągłość, która dziejom nadaje bardziej spójną i wyrazistą postać kosztem stłumienia wszystkiego tego, co zmierza w przeciwnym kierunku, co jest rewoltującą nową, co nie ma powodzenia. Zgodnie z obrazem »przekazywania«, »podawania dalej« (*tradere*), proces działania w historii ukazuje się tu jako samoistny ruch nieprzemijających substancji albo zdalne oddziaływanie pierwotnych norm. [...] Ta deformacja – ujmowanie ludzkiej praktyki historycznej jako substancjalnego działania się przekazu – w sferze sztuki ujawnia się w hipostazowanej metaforze »nieśmiertelnej starożytności«” (*ibidem*, s. 199).

³¹ *Ibidem*, s. 210.

własnego doświadczenia umożliwi interpretatorowi uchwycenie minionego horyzontu w jego zapośredniczeniu, czyli w terażniejszym horyzoncie odbioru dzieła.

Wobec tego, co powiedziano wcześniej, Jauss uznaje za konieczne dla realizacji jego projektu rozpatrywanie historyczności literatury w aspekcie diachronicznym, które umożliwi odsłonięcie czasowej głębi doświadczenia literackiego poprzez ujawnienie zmiennego dystansu między aktualnym a wirtualnym sensem dzieła. Jak zauważa autor *Historii literatury jako prowokacji*,

[...] artystyczny charakter dzieła, którego potencjał znaczeniowy formalizm sprowadza do nowatorstwa jako jedyne kryterium, niekoniecznie musi być widoczny od razu w horyzoncie, w którym dzieło pojawia się po raz pierwszy.³²

Oznacza to, że opór, jaki nowo powstałe dzieło stawia oczekiwaniom swych pierwszych odbiorców (a więc rozdział między aktualnym znaczeniem odkrytym w pierwszej recepcji dzieła a jego wirtualnymi znaczeniami), może być na tyle trudny do zneutralizowania, że dopiero w długim procesie recepcji uda się dotrzeć do tego, co w pierwotnym horyzoncie nie było jeszcze oczekiwane i dostrzeżone.

Równorzędny z diachronicznym obrazem historii literatury winien być rzut synchroniczny, który pozwoli usystematyzować „heterogeniczną wielość jednoczesnych dzieł” w pokrewne, przeciwstawne i zhierarchizowane struktury, a następnie „wykryć nadrzędny system odniesień w literaturze danej chwili historycznej”³³. Regułą dla prezentowania odnowionej historii literatury, jak stara się dowieść Jauss, da się wyrozumować z wyartykułowanych historycznie zmian struktur literackich w przełomowych stadiach. Za szczególną inspirację dla tego postulatu uznać można rozważania o historiografii ogólnej Siegfrieda Kracauera, na które zresztą Jauss się powołuje. Kracauer zakwestionował podejście diachroniczne jako sankcjonujące przekonanie o homogeniczności czasu chronologicznego, generalizującej charakter równoczesnych zdarzeń i powodującej ujmowanie ich w jednolity, spójny proces. Jednakże, zdaniem Jausa, ta szczególna koegzystencja „jednoczesności i niejednoczesności” nie musi prowadzić do rozstrzygnięcia na rzecz aporii poznania historycznego, o ile przyjmie się, że możliwym (i koniecznym) jest odkrycie historyczności literatury w synchronicznych przekrojach. Ujęcie czysto diachroniczne ma uzasadnienie w badaniu historii gatunku, lecz dopiero konfrontacja uznanego dzieła z współczesnym mu literackim otoczeniem, w tym z utworami konwencjonalnymi i nieistotnymi, pozwala osiągnąć „właściwy wymiar historyczny”³⁴.

Historyczność literatury – pisze Jauss – ujawnia się właśnie w punktach przecięcia diachronii i synchronii. Skoro tak, to można też literacki horyzont danej historycznej chwili określić jako taki system synchroniczny, w odniesieniu do którego literatura ukazująca się jednocześnie daje się uchwycić diachronicznie w relacjach

³² H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 157.

³³ *Ibidem*, s. 158.

³⁴ *Ibidem*, s. 160.

niejednoczesności, a dzieło – jako aktualne lub nieaktualne, modne, staroświeckie albo wiecznotrwałe, przedwczesne lub spóźnione.³⁵

Przekroje synchroniczne pozycjonują się w porządku diachronicznym jeden po drugim, zawierając z konieczności zarówno własną przeszłość, jak i przyszłość. Integracja linearnego i wertykalnego rzutu historyczności literatury pozwala uniknąć, jak to obrazowo ujął Jauss, kroczenia „dobrze znanym górnym szlakiem utworów uchodzących za arcydzieła”, a z drugiej strony grzęźnięcia „na nizinach nie dającego się już historycznie artykułować zbioru wszystkich tekstów”³⁶. „Antologię” tego, co ważne w historii literatury, da się odtąd ustalić na podstawie każdorazowo zmienionego położenia synchronicznego w systemie literackim i za pomocą dalszych obserwacji przekrojowych. Zadaniem historyka literatury jest przeto odnajdywanie punktów przecięcia obu rzutów (diachronii i synchronii)³⁷, by wyeksponować te dzieła, które manifestują „procesualny charakter «ewolucji literackiej»”³⁸ w najistotniejszych, dziejowych fazach.

Nie jest zatem rolą badacza dziejów literatury arbitralne rozstrzygnięcie co do historycznej artykulacji określonych dzieł – o tym decyduje historia oddziaływania, a badacz ograniczyć się winien do rozpoznawania kluczowych „momentów”, jakie dyktuje zbiorczy (lecz nie abstrakcyjny) „superpodmiot”, reprezentowany przez zmieniające się horyzonty oczekiwań. W tym sensie Jaussowski historyk literatury, będący figurą nastawioną na dekodowanie tego, co w procesie obserwacji diachronii i synchronii historyczności literatury winno się odsłaniać, w kolejnym aspekcie zbliży autora *Historii literatury jako prowokacji* do Umberto Eco, przypominając semiotyczny projekt modelowego czytelnika, a być może nawet „superczytelnika” – pozostającego prawdopodobnie w sferze idealności, wyposażonego w absolutne kompetencje, „godnego sługę semiozy”³⁹ (u Jaussa analogicznie: godnego sługę historii recepcji). Rodzi to pytanie o samą możliwość konkretyzacji teoretycznego projektu Jaussa, które już kiedyś, choć z innego punktu widzenia, zostało otwarcie postawione.

Zdaniem amerykańskiego teoretyka literatury, René Welleka, Jauss, zastosowawszy zmieniony język opisu dla historii literatury, zaprezentował w istocie program nienowy, bo bliski konserwatywnej historii krytyki, tyle że poszerzonej o obserwację stosunku odbiorców do dzieł literackich i historiografię czytel-

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 161.

³⁷ Na gruncie struktury tekstu literackiego o analogicznym krzyżowaniu się łańcuchów strukturalnych pisał Jurij Lotman. Punkt przecięcia obydwu łańcuchów – jednego odpowiadającego za plan wyrażania, drugiego za plan treści – prowadzi do ukonstytuowania się znaczenia, które zachodzi w wyniku przekodowania jednego łańcucha w drugi. W ten sposób Lotman dynamizuje znak artystyczny (przewyciężając statyczną opozycję *signifiant i signifié* u de Saussure’a), podobnie jak Jauss proces historycznoliteracki. Zob. J. Lotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984; A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 250.

³⁸ H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 161.

³⁹ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 44.

nicznych predylekcji. Samemu autorowi *History of Modern Criticism* nie udało się zresztą rozpoznać ani ustanowić jakiegokolwiek perspektywicznego zarysu krytyki literackiej, pomimo wieloletniej pracy nad tym problemem. Zdaniem Welleka, krytyka nie daje się podporządkować historii, inaczej sprowadzałoby ją to wyłącznie do łańcucha antagonizmów zintegrowanych wokół co i rusz odnawiających się tematów. Jak chciał dowieść amerykański badacz, historia sztuki ograniczyć się musi jedynie do historii twórców, instytucji i technik⁴⁰. W tym ujęciu historia literatury jako nauka uwzględniająca diachroniczno-synchroniczny plan recepcji jest niemożliwa.

Część II

Filozoficzna wykładnia Jausowskiego modelu estetyki recepcji

1. Dzieło sztuki, przeżycie estetyczne, sens – Jauss a Gadamer

W drugiej części niniejszej pracy wypada wyraźnie wyartykułować filozoficzne konsekwencje wyrastające z wypracowanego przez Hansa Roberta Jausa modelu estetyki recepcji w teorii literatury. Przede wszystkim model ten stanowi swoistą filozofię dziejów literatury, a ku takiej interpretacji Jausowskiego przedsięwzięcia skłania jego umocowanie w pojęciach i koncepcjach zakorzenionych w tradycji filozoficznej, szczególnie w hermeneutyce, o czym świadczą liczne odniesienia niemieckiego badacza literatury do refleksji Hansa-Georga Gadamera⁴¹. Pomimo niektórych krytycznych uwag do tez stawianych przez autora *Prawdy i metody*, inspiracja pismami niemieckiego hermeneuty, zwłaszcza w obszarze stosowania terminu „horyzontu oczekiwań”, wydaje się bezsporna.

Sam Gadamer także nie pozostawał bezkrytyczny wobec estetyki recepcji Jausa. Obaj wychodzili wprawdzie od wspólnego założenia, wyrastającego ze starożytnego problemu, podjętego już przez Platona: „uformowanie czegoś nie zależy od tego, kto wykonuje, lecz od tego, kto ma tego czegoś używać”⁴². W odniesieniu do dzieł sztuki mówi to nam, że zaczynają one przemawiać dopiero, gdy ich więź ze sprawczym źródłem zostaje przerwana⁴³. Na tym kończy się wspólne widzenie sprawy przez obu hermeneutów. Jak pisze Gadamer,

⁴⁰ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków 1993, s. 17-18.

⁴¹ O wielu nawiązaniach Jausa do myśli Gadamerowskiej tu nie wspominam, wszak nie taki cel przyświecał niniejszej pracy. Dyskusję obydwu myślicieli opisuje Paweł Dybel, eksponując inne wątki niż poruszane w tym miejscu, np. spór o funkcjonowanie w tradycji dzieł klasycznych czy o dialektykę pytań i odpowiedzi. Zob. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Universitas, Kraków 2012, s. 175-180.

⁴² H.-G. Gadamer, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, przeł. P. Dehnel, [w:] *idem*, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posł. P. Dehnel i B. Sierocka, Aletheia, Warszawa 2003, s. 156.

⁴³ O nieodwracalnym zerwaniu ciągłości między dziełem sztuki a jego pierwotnym „otoczeniem” pisał Martin Heidegger: „*Egineci* w galerii monachijskiej, *Antygona* Sofoklesa w luksusowym wydaniu krytycznym, zostają – jako dzieła, którymi są – wyrwane ze swej własnej istotowej przestrzeni. Choćby największa była ich ranga i siła oddziaływania, najlepszy stan, a interpretacja najpewniejsza, to przeniesienie ich do zbiorów pozba-

[Jauss – przyp. M.K.] nie chce podążać w kierunku mojej krytyki świadomości estetycznej, ponieważ w postawie użytkownika, smakosza, odbiorcy zamierza uzyskać właściwe oparcie, które zabezpieczy go przed estetyką geniuszu. Tymczasem dzieło istnieje w sobie. [...] Chociaż należą do niego także dzieje jego oddziaływań, to jednak jego sens nie polega na każdym jego użyciu oraz nadużyciu.⁴⁴

Da się zauważyć, że w tym zestawieniu inklinacje Gadamerowskie ciążą bardziej ku ontologii dzieła sztuki, ku jego substancjalizacji, podczas gdy Jauss zorientowany jest przede wszystkim na doświadczenie estetyczne, udzielając mu pierwszeństwa wobec dzieła, a wręcz podważając jego tradycyjny sposób ujmowania. Hermeneutyka Gadamerowska, zakładając historycznie zmienne sposoby oddziaływania dzieła, wciąż dostrzegała w nim jego własną zdolność do stawiania pytań i antycypowała „przechowywany” w nim sens⁴⁵.

Dzieło sztuki, jak pisze Gadamer, jest „tu oto”, co rozumieć należy w sensie Heideggerowskiego bycia *Dasein*, jak i starogreckiego pojęcia *alétheia* (nieskrytość). Dzieło sztuki chroni swój sens przed ulotnieniem, skrywając go w strukturze wytworu artystycznego. Możliwość doznania pełni bytu, prawdy, poprzez mowę sztuki – a więc odsłanianie, odkrywanie, ujawnianie – jednoczy się dialektycznie, jak chce tego Gadamer, ze skrytością bytu. Symboliczność sztuki nie tylko odsyła do znaczenia, jak gdyby dzieło sztuki było tylko czymś w jego zastępstwie, natomiast innemu istnieniu, lecz właściwie uobecnia ów sens, ponieważ „mieszka” on w dziele, jest „tu oto”⁴⁶.

Hermeneutyka Jaussa stanowczo odrzuca to przekonanie. Pisze on: „Miejsce dzieła jako nosiciela prawdy lub jako formy jej przejawiania się zajmuje postępująca konkretyzacja sensu”⁴⁷, który uzyskuje jakąś postać dopiero w momencie spotkania zdeterminowanego swoją strukturą dzieła z interpretującym go podmiotem. Zwrócenie się ku opisowi dzieła sztuki na podstawie historyczno-estetycznego doświadczenia, a nie substancjalistycznego ideału, jest w rozumieniu Jaussa przyznaniem odbiorcy należnych, aczkolwiek długo odmawianych mu praw.

wiło je ich świata. Jednak również wtedy, gdy staramy się zaniechać lub uniknąć takich przenosin, [...] świat tych dzieł już się rozpadł” (M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] *idem*, *Drogi lasu*, przekład zbiorowy, Aletheia, Warszawa 1997, s. 26). W tym późnym Heideggerowskim ujęciu dzieła sztuki z przeszłości staje wobec nas jako to, co byłe, jako „depozyt” tradycji. W szerszym kontekście problem ten służy Heideggerowi do rozpatrzenia tego, co w istocie jest rdzeniem dzieła sztuki; co jest w nim „dziełowe”.

⁴⁴ H.-G. Gadamer, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, s. 157-158.

⁴⁵ Warto odnotować, że postawa Gadamera wobec rozumienia tekstu pozostaje stosunkowo „otwarta”, skoro przyznaje on, że do odbiorcy przemawia samo dzieło. Bardziej rygorystyczny w tym względzie jest polemizujący z Gadamerem Hans Ineichen, piszący wprost, że celem wykładni jest wywnioskowanie z tekstu intencji autora. Trzymając się tego stanowiska, Ineichen krytykuje teorię recepcji: skoro bowiem zadaniem interpretatora jest rekonstrukcja zamyślnego przez autora sensu, to nadto zindywidualizowany wkład czytelnika nie powinien być brany pod uwagę. Zob. H. Ineichen, *Hermeneutyka jako teoria wykładni tekstów*, przeł. G. Sowiński, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, red. G. Sowiński, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1993, s. 237-238.

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

⁴⁷ H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja...*, s. 330.

Jednakowoż doświadczeniu estetycznemu w kontekście historii sztuki nie nadaje Jauss statusu absolutnego. Tak, jak nie może istnieć historia samych autorów i dzieł, ani też „historia sztuki bez nazwisk” (rozumiana jako historia instytucji), tak też zwykłą redukcją byłaby samodzielna, niezależna historia oddziaływania. Chodzi raczej Jaussowi o włączenie w obręb „areny historii”⁴⁸ równoległej połąci dziejów oddziaływania, a następnie odpowiednie rozmieszczenie akcentów. Jak pisze, „koncepcja historii literatury od strony czytelnika [...] niewątpliwie stanowi konieczne *correctivum* dominującej dotychczas historii autorów, dzieł, rodzajów i stylów”⁴⁹. Takie postawienie sprawy wymagało polemiki z hermeneutyką Gadamera, od której Jauss zaczerpnął istotne dla swojego projektu narzędzia, a zarazem zakwestionowania niektórych rozstrzygnięć ontologicznych dotyczących dzieła sztuki – w tym kwestii przechowywania przez dzieło sensu.

2. Diachronia i synchronia – inspiracja strukturalistyczna

Inną, niosącą w sobie potencjał filozoficzny kwestią, podjętą przez Jaussa w kontekście jego rozważań o dziejopisarstwie literackim, jest relacja między diachronią a synchronią. Choć Jauss odcinał się od nurtu strukturalistycznego, to obie te kategorie zaczerpnął od twórcy tej szkoły, Claude’a Lévi-Straussa⁵⁰. W ujęciu francuskiego filozofa historia (diachronia) jest funkcją struktur (synchronii), i zarazem jest przez struktury zdeterminowana, te zaś pozostają całością statyczną, poddającą się zmianom wyłącznie dzięki czynnikom zewnętrznym. Obraz ten usiłowali zdynamizować strukturaliści prasy, Mukařowski i Vodička, których Jauss uznał niemal za prekursorów integracji analizy strukturalnej i hermeneutycznej w teorii literatury⁵¹.

⁴⁸ Określenie A.C. Danto. Zob. *idem*, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 39.

⁴⁹ H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja...*, s. 330.

⁵⁰ Osiągnięcia strukturalizmu do pewnego stopnia inspirowały Jaussa do opracowania projektu odnowy badań historycznoliterackich, lecz w żadnym razie w zakresie metody. Pisał on: „W obliczu doniosłych sukcesów strukturalizmu i niedawnego triumfu strukturalnej antropologii, kiedy to w dawnych naukach humanistycznych wszędzie można było obserwować odwrót od paradygmatów historycznego rozumienia, widziałem szansę nowej teorii literatury właśnie nie w przewyżczeniu historii, ale w niekończącym się poznawaniu owej historyczności, która sztuce przysługuje i która cechuje jej rozumienie. Nie *panaceum* doskonałych taksonomii, zamkniętych systemów znaków i sformalizowanych modeli opisu, ale historyka, który posługując się hermeneutyką pytań i odpowiedzi, potrafiłaby sprostać dynamicznemu procesowi obejmującemu produkcję i recepcję, autora, dzieła i publiczność” (*ibidem*, s. 319).

⁵¹ Jauss pisał o tym w sposób następujący: „Formalistyczna teoria literatury rozwinęła się tu w strukturalną estetykę, która ujmuje dzieło literackie w kategoriach percepcji estetycznej, a następnie opisuje postrzeżony kształt estetycznego przedmiotu diachronicznie, ze względu na jego uwarunkowane przez recepcję «konkretyzacje». [...] Strukturalizm praski pojmuje zatem strukturę dzieła jako składową część szerszej struktury dziejów literatury, a tę z kolei jako proces wynikający z dynamicznego napięcia między dziełem a normą, między historycznym ciągiem dzieł literackich, a ciągiem zmieniających się norm albo nastawień publiczności” (H.R. Jauss, *Dzieje sztuki i historia*, s. 208).

W ujęciu Lévi-Straussa diachronia i synchronia, pomimo ich radykalnego rozdzielenia, są kategoriami komplementarnymi⁵², w przeciwieństwie do historii i synchronii, czy diachronii i równoczesności (współczesności), wywodzących się z niekoherencyjnych kręgów słownikowych⁵³. Relację tych dwóch odmiennie zorientowanych typów myślenia badał z semiotycznego punktu widzenia Umberto Eco, stosując określenie „myślenie strukturalne” w stosunku do synchronii oraz „myślenie seryjne” w odniesieniu do diachronii. Chcąc osłabić „złudzenie stałych”, Eco określał metodę seryjną jako „drugie oblicze dialektyczne metody strukturalnej”⁵⁴, postulując utożsamienie badanej struktury z odpowiadającą jej serią, przy czym stawanie się dalej pozostaje przeciwstawne względem trwania. W tym wypadku jednak przepaść między strukturą a zdarzeniem traci swój absolutny charakter, nadany jej przez Lévi-Straussa, co wydaje się zgodne z intencją Jausa.

3. Namysł nad pojęciem „historii”

Kolejny problem filozoficzny, jaki napotykaemy w teoretycznoliterackich rozważaniach Jausa, to rewizja pojęcia historii – w gruncie rzeczy nie tylko historii literatury, historii sztuki, lecz historii w ogóle. Odrzucając model konwencjonalny, bliski pozytywistycznemu, związanemu z „historią faktów”, jak i model teleologiczny, Jaus wytrąca myślenie o dziejach z prostego, linearnego toru, który w jakiś sposób biegnie wzdłuż linii czasu. Zwraca on bowiem uwagę na heterogeniczność zdarzeń, na „wielość niejednoczesności”, skłaniając się wyraźnie ku pluralistycznej koncepcji dziejowości, co zresztą przejawia się w integracji poznania historycznego w planie diachronicznym i synchronicznym. Odrzucając metafizyczną wizję historii, Jaus pozostaje jednak rzecznikiem rozwoju linearnego, ciągłego, co sytuuje go bliżej hermeneutycznej wizji dziejów, niż radykalnych postulatów Jacques’a Derridy, chcącego gruntownie przekwalifikować pojęcie historii, tak aby obejmowało ono rozwarstwienie, sprzeczność, zerwanie ciągłości⁵⁵.

4. Dziedzictwo wspólnej świadomości w dającym się zobiektywizować „horyzoncie oczekiwań”

Inną, dającą się rozpoznać filozoficzną materią refleksji Jausowskiej, jest hermeneutyczne założenie wspólnotowości doświadczeń. Nie jest to na tyle silna

⁵² Szerzej o tej problematyce, jak i o całościowej koncepcji twórcy strukturalizmu, pisał w swym artykule B.J. Ruciński: „Bardziej zrozumiałe wydaje się przypuszczenie, że struktury są skonstruowane odpowiednio do sytuacji zmian i przekształceń. Łączą one w sobie dwa aspekty synchroniczny i diachroniczny. Tak skonstruowane podlegają ciągłym przekształceniom, mimo to zachowując wewnętrzną równowagę i spójność — tworzą więc struktury synchroniczne, mimo historii. Historia przenika do struktur, nie wyjaśnia teraźniejszości, lecz układa elementy struktury niektóre usuwając w przeszłość” (B.J. Ruciński, *Pewien strukturalizm: główne koncepcje Claude Lévi-Straussa*, „Studia Philosophiae Christianae”, 7/2, 1971, s. 232).

⁵³ T. Walas, *op. cit.*, s. 20.

⁵⁴ U. Eco, *Nieobczna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 317.

⁵⁵ J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronssem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpetta*, przeł. A. Dziadek, Kwartalnik Literacki „FA-art”, Bytom 1997, s. 54-57.

obiektywizacja, z jaką mamy do czynienia u Diltheya, gdzie dochodzi do manifestowania się ducha (*Geist*), lecz w gruncie rzeczy niewiele różni się wspólnotowość Jaussowska od tej, którą projektuje w ramach swojej hermeneutyki Gadamer. Przytoczmy słowa Gianniego Vattima, w których włoski filozof ujmuje sens tej problematyki wyłaniający się z pism autora *Prawdy i metody*:

[...] spotkanie z dziełem sztuki nie jest spotkaniem z jakąś określoną prawdą [...], lecz, w ostatecznym rozrachunku, doświadczeniem przynależności naszej i dzieła do owego horyzontu wspólnej świadomości, reprezentowanego przez język i tradycję, która jest w nim przekazywana.⁵⁶

Przypomnijmy, że Jauss zarzuca Gadamerowi substancjalizowanie tradycji w jej samo-przekazywaniu się. Niemiecki literaturoznawca, odrzucając „samoczynną tradycję”, nadaje jej charakter funkcjonalny, odzegnując się w ten sposób, we własnym mniemaniu, od inklinacji metafizycznych. Zarazem pozostaje on na stanowisku, że opisany przezeń „horyzont oczekiwań” daje się zobiektywizować, co chroni jego koncepcję przed regresem do subiektywizmu i relatywizmu doświadczeń odbiorczych. Do pewnego stopnia tylko honorując indywidualność odbioru, Jauss wpisuje recepcję w obszar doświadczenia wspólnotowego, czym różni się od poststrukturalistów, takich jak Jacques Derrida czy Derek Attridge, akcentujących jednostkowość dzieł literackich i zdarzeniowy charakter przeżycia estetycznego⁵⁷.

5. Otwartość tekstu i granice interpretacji – problem hermeneutyczny

Ostatni problem filozoficzny wyłaniający się z Jaussowskiej koncepcji odnowy badań historycznoliterackich, na który, jak się zdaje, warto zwrócić uwagę, związany jest ze szczególnym atrybutem ontologicznym dzieła sztuki. Chodzi mianowicie o otwartość dzieła literackiego, a co z tym związane, o granice interpretacji tekstu. Jauss nie jest tu ani nazbyt konserwatywny, opowiadając się przeciwko esencjonalizmowi literackiemu („Dzieło literackie nie jest przedmiotem samym w sobie, który każdemu odbiorcy w każdym czasie ukazuje się tak samo. Nie jest pomnikiem, który monologicznie objawia swą ponadczasową istotę”⁵⁸), ani na tyle radykalny, by podążać drogą wytyczoną przez dekonstrukcję Derridy bądź pragmatyzm Rorty’ego. W kwestii interpretacji Jauss staje na stanowisku, że nie każde możliwe odczytanie tekstu jest uprawnione; mimo przyjęcia tezy o otwartości dzieł literackich, opowiada się przeciwko interpretacyjnej „demokratyzacji”. Pisze on:

Otwarta, nieokreślona struktura umożliwia [...] wciąż nowe interpretacje, a z drugiej strony historyczne zapośredniczenie, uwarunkowane przez horyzont pytania i odpowiedzi, ogranicza dowolność interpretacji.⁵⁹

⁵⁶ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 124.

⁵⁷ Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007.

⁵⁸ H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 143.

⁵⁹ H.R. Jauss, *Dzieje sztuki i historia*, s. 205.

Otwarta struktura dzieła literackiego wyjaśnia współwystępowanie nawet diametralnie różniących się interpretacji, a zarazem pozwala uchwycić dynamiczny, historycznie zmienny sposób rozumienia dzieła. Nie broni ona jednak Jaussowi obwarować granic interpretacyjnych oczekiwanym lub z góry danym znaczeniem tekstu. W kontekście tej problematyki recepcja projektu Jaussowskiego nie jest jednolita: przez wzgląd na posługiwanie się pojęciem „konkretyzacji” oraz pomijanie zmysłowego charakteru doświadczenia literackiego, bywa on sytuowany obok Ingardena, co dodatkowo jest motywowane faktem, że Jauss wywodzi się ze szkoły fenomenologicznej⁶⁰; jednocześnie, jako że Jaussowska koncepcja interpretacji antycypuje bardziej pojemną strukturę rozumienia niż w hermeneutyce Gadamera, stwarzając odbiorcy możliwość zadania dziełu pytania, niemiecki literaturoznawca bywa umiejscawiany w ciągu radykalizujących się stanowisk hermeneutycznych: między „mocną” myślą Gadamerowską, bardziej statyczną i zakładającą ciągłość rozumienia, a dynamiczną, radykalną hermeneutyką Johna D. Caputo⁶¹.

Zakończenie

Prowokacyjny charakter wystąpienia Hansa Roberta Jaussa podczas otwarcia Uniwersytetu w Konstancji (gdym po raz pierwszy tak wyraziście zaprezentował swoje postulaty) objawiał się tym, że ceniony niemiecki badacz literatury uderzył w samo sedno reprezentowanej przez siebie nauki: w filologię, a konkretnie w historię literatury, której z gruntu ahistoryczny charakter w swoim manifestie ujawnił. Obnażając samozadowolenie filologów w czasach kryzysu historii literatury, Jauss wskazał przyczyny upadku tej nauki, upatrując ich nie tylko w „manowcach pozytywizmu”⁶², nie tylko w służbie „metafizyce *écriture*”⁶³, lecz także w wybranych filozoficznych modelach uprawiania badań historycznoliterackich:

- (1) teleologicznie zorientowanej historiozofii,
- (2) fundowanych na kategoriach ekonomicznych – marksizmie,
- (3) nakierunkowanym na przemiany systemów estetyczno-formalnych rosyjskim formalizmie.

Nie poprzestając na krytyce, Jauss zaprezentował własny, zwrócony w stronę estetyki recepcji program odnowy historii literatury. Zakładał on włączenie w obręb badań historycznoliterackich dziejów oddziaływania tekstów i ich recepcji, a przez to uznanie, że historia odbioru, decydująca o kanonie dzieł sztuki i wpływająca na ich tworzenie w kolejnych pokoleniach, stanowi integralną część „wielkiej” historii sztuki, obok historii twórców, dzieł, gatunków, instytucji itp. Metodą pro-

⁶⁰ Zob. A. Burzyńska, *op. cit.*, s. 192.

⁶¹ Zob. A. Wolińska, *Zdziwienie / Oczekiwanie / Bezczywność. Estetyka wobec nadmiaru*, Semper, Warszawa 2014, s. 8-9.

⁶² H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja...*, s. 320.

⁶³ *Ibidem*.

wadzonych badań miało być śledzenie rzędów diachronicznych i synchronicznych przekrojów, wzajemnie uwarunkowanych i przecinających się w doniosłych, dziejowych fazach, a następnie rozpoznawanie przełomowych momentów historycznych i najistotniejszych dzieł na podstawie krzyżowania się obu łańcuchów.

Zachęcony sukcesami badań strukturalnych, a zarazem krytycznie wobec nich nastawiony, Jauss w swym projekcie sięgnął po metodę hermeneutyczną, a ściślej rzecz ujmując – po Gadamerowską dialektykę pytań i odpowiedzi. Nie godząc się z częścią założeń dotyczących ontologii dzieła sztuki, niemiecki badacz literatury przeformułował je, rezygnując z metafizycznego substancjalizmu sensu oraz koncepcji „dzieła istniejącego w sobie” na rzecz konstytuującej się w procesie konkretyzacji wykładni tekstu, warunkowanej przez „horyzont oczekiwań”. Pomimo tych modyfikacji, koncepcja Jaussa wpisuje się w tradycję hermeneutyczną bliską Gadamerowi, a jego namysł nad historią literatury i sposób jego prezentacji czyni z refleksji Jaussovskiej swoistą filozofię dziejów literatury, której zręby w pierwszej części niniejszego tekstu starałam się zaprezentować.

Druga część pracy przedstawia problemy natury ogólniejszej, wykraczające poza ramy filozofii literatury ku doświadczeniu estetycznemu i namysłowi nad historią. Problemy te da się wyekstrahować z teoretycznego projektu Hansa Roberta Jausssa, zasobnego w szerokie konteksty filozoficzne, szczególnie hermeneutyczno-estetyczne. Da się wyróżnić zatem problem przeżycia estetycznego, dzieła sztuki i jego sensu, wobec których Jauss prezentuje odmienny stosunek, niż Gadamer, choć stanowisko niemieckiego badacza literatury w sposób oczywisty wyrasta z hermeneutyki autora *Prawdy i metody*. Kolejne wskazane kwestie to: stosunek diachronii i synchronii, kategorii zaczerpniętych z nurtu strukturalistycznego; namysł nad historią w aspekcie dziejów sztuki; zobiektywizowana, hermeneutyczna wspólnotowość doświadczeń, pozostająca w stosunku przeciwieństwa do jednostkowości doświadczenia; otwartość tekstu i granice interpretacji.

Zarówno pierwsza część pracy, jak i druga, wymagałaby z pewnością wielu uzupełnień. Podjęta przez Jausssa tematyka historii literatury i metodologii badań została przez niego przedstawiona z wielkim rozmachem, z trudną do zliczenia ilością nawiązań i polemik z tradycją filozoficzną (od Platona, poprzez Hegla, Marksa, Adorna, Gadamera, Ricoeura, po Lévi-Straussa czy Poppera). Dlatego też krąg zarysowanych w niniejszej pracy problemów filozoficzno-estetycznych, wyrastających z refleksji Jaussovskiej, nie może być zamknięty, a stanowi jedynie przyczynek do dalszych ewentualnych prac w tym zakresie. Nawet jeśli przyjąć, że skoncentrowany na literaturze hermeneuta nie wniósł istotnie nowej jakości do szeroko potraktowanej tematyki doświadczenia estetycznego, refleksji nad historycznością czy problemu granic interpretacji, to pozostaje on najważniejszym przedstawicielem estetyki recepcji, interesującego nurtu w XX-wiecznym namyśle nad sztuką z perspektywy odbiorczości. Bogata tematycznie, wielowątkowa spuścizna

Jaussa może do dziś inspirować i nadawać kierunek współczesnym badaniom nad historią i oddziaływaniem również innych sztuk, niż literatura⁶⁴.

Magdalena Krasieńska

Hans Robert Jauss's Hermeneutics as a Philosophy of the History of Literature

Abstract

Consisting of two parts, the text is primarily a presentation of the German literary scholar's concept, Hans Robert Jauss, with particular emphasis on his postulate about renovation of the study of the history of literature. In this project is recognized philosophical character, which is evidenced by numerous Jauss's references to philosophical and aesthetic tradition, especially to Hans-Georg Gadamer's hermeneutics. The author of *History literature as a Provocation* had developed in essence a specific philosophy of the history of literature, although he does not declare this outright.

Jauss's considerations on the crisis of literary historiography leads him to criticism of certain models of the history of literature. He recognizes and discusses limitations of philosophical models rising from the Hegel's historiosophy, Marxism and Russian formalism. The fundamental shortage of these concepts is the lack of take into account of historically variables and dynamic processes of reception. According Jauss indeed in a light of the historical influence is revealed factual rank of works of art, therefore the new method of literary historiography needs to reorient toward the aesthetic of reception. The most important category, which Jauss introduces in this context, is the 'horizon of expectations'.

The second part of the text is devoted to the philosophical and aesthetic problems that can be recognized in Jauss's hermeneutics. These are: the relationship between diachrony and synchrony, revision of the concept of 'history', hermeneutical community of experiences, and the problem of openness of a text and the limits of an interpretation.

Keywords: Jauss, hermeneutics, aesthetic of reception, horizon of expectations, history of literature, literary historiography, philosophy of history.

⁶⁴ Pewne ślady oddziaływania myśli Jaussovskiej można wskazać w obszarze estetyki muzyki. W dyskusję z Jaussem na temat pisania historii, w odniesieniu do problemów historiografii muzycznej, włączył się np. Carl Dahlhaus (zob. rozdział „Problemy historii recepcji” w jego książce *Podstawy historii muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 171-188). Ponadto o interioryzację elementów estetyki recepcji Jaussa do współczesnej myśli muzykologicznej zaapelował w 1987 r. Reinhold Brinkmann na XIV Kongresie Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego w Bolonii (odeczyt nosił tytuł „Zur neueren Rezeptionsästhetik”), o czym przypomniał niedawno Michał Bristiger (zob. M. Bristiger, *Reinholda Brinkmanna nowe pojęcie „recepcji muzycznej” w jej dwudziestowiecznej fazie*, „De Musica”, XVI, 2012, [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/bristiger_de_musica_XIII_2012\(1\).pdf](http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/bristiger_de_musica_XIII_2012(1).pdf), dostęp: 30.09.2016).