

Oskar Czarnik

"Die gelenkten Musen. Dichtung und Gesellschaft", Joseph Strelka,
Wien-Frankfurt-Zürich 1971, Europa
Verlag, ss. 414 + 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 66/1, 407-413

1975

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Koncepcja tradycji jako inwentarza „typów” ulega w dalszych rozdziałach książki wyraźnemu skomplikowaniu, które zresztą warunkuje poznawczą wartość teorii Zumthora. Autor powraca mianowicie do pojęcia „rejstru ekspresji” (posłużył się nim już w pracach poprzednich), które posiada co najmniej dwa układy odniesienia. Rejestr ekspresji to w rozumieniu Zumthora mniej więcej tyle co nadrzędne zasady operacyjne oraz subkody czy też subtradycje — zorganizowane wewnętrznie zespoły „typów”, powstające w efekcie różnorodnej ich dystrybucji. Egzystencji takich względnie autonomicznych zespołów do końca XII, a nawet po schyłek XIII stulecia trudno, zdaniem autora, zaprzeczyć. „Od pieśni epickiej do pieśni truverów i do *fabliau* nie tylko wybór i sposób powiązania typów jest odmienny, lecz ich zagęszczenie, mało zmieniając się od tekstu do tekstu w obrębie tej samej grupy, wykazuje znaczne różnice w zależności od grupy tekstów” (s. 161).

Rozdział zamykający pierwszą część książki, zatytułowany *L'Organisation hiérarchique*, poświęcony został zagadnieniom, które można by określić jako genealogiczne, gdyby nie to, że z geneologią w tradycyjnym sensie tego słowa niewiele mają wspólnego. Rozbieżności podkreśla sam autor *explicite* oraz ujmując termin „genre” w cudzysłów. Pojęciu poetyckiego gatunku odpowiada w teorii Zumthora pojęcie formy dyskursu, przy czym dyskurs równa się wypowiedzi poetyckiej rozumianej jako swoiście złożony, wielopoziomowy przekaz werbalny. Tak zreinterpretowane pojęcie gatunku okazuje się kategorią pośredniczącą pomiędzy tekstem a subkodami i kodami tradycji. Podział pojęcia gatunku zaproponowany przez Zumthora obejmuje dwie zasadnicze odmiany: narracyjną i nienarracyjną (drugą z nich dzieli autor jeszcze na liryczną, albo inaczej: osobistą oraz dydaktyczną, czyli nieosobistą).

Obszerna druga część dzieła Zumthora — *Les Modèles d'écriture* — poświęcona została w całości zrekonstruowaniu i prezentacji poszczególnych subsystemów i systemów składających się na niezwykle skomplikowaną całość średniowiecznej tradycji poetyckiej. Rozważania autora egzemplifikowane są wielością konkretnych faktów poetyckich z zakresu liryki dworskiej, romansu i noweli oraz twórczości dramatycznej.

Bogata merytorycznie i metodologicznie książka Zumthora adresowana jest zarówno do mediewistów jak też do teoretyków literatury. Pierwszym oferuje narzędzie interpretacji poezji średniowiecznej, a raczej cały zasób instrumentów służących rozumieniu owej poezji. Drugim proponuje wybór określonej drogi, wiodącej do ponadindywidualnych całości; sugeruje możliwości badawcze w dziedzinie wiedzy o poetyce historycznej.

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz

Joseph Strelka, DIE GELENKTEN MUSEN. DICHTUNG UND GESELLSCHAFT. Wien—Frankfurt—Zürich 1971. Europa Verlag, ss. 414 + 2 nlb.

Książka Strelki stanowi przykład systematycznego podręcznikowego wykładu poświęconego związkowi pomiędzy życiem społecznym a literaturą. Rozpatruje je autor jako trzy kategorie zjawisk. W części pierwszej swego studium (*Zur Entstehung von Sprachkunstwerken*) zajmuje się Strelka statusem społecznym pisarza, następnie czynnikami grupotwórczymi oraz instytucjami, które kształtują życie literackie. W tej części pracy znajdują się również rozważania o bezpośrednich i pośrednich wpływach publiczności, kręgu kulturowego i przemian historycznych na powstanie utworu. Część 2, nosząca tytuł *Zum Phänomen der Sprachkunstwerke*,

zawiera uwagi o bezpośrednich i pośrednich wpływach społecznych na treść i formę dzieła. Jej następne rozdziały przedstawiają różne propozycje socjologicznej interpretacji form artystycznych. Warto tu zwrócić uwagę na rozważania o typologii stylów, poświęcone m. in. społecznemu uwarunkowaniu realizmu i romantyzmu w literaturze niemieckiej.

Jako odrębny temat badawczy traktuje Strelka oddziaływanie i recepcję dzieła literackiego (część 3: *Zur Wirkung von Sprachkunstwerken*). Wiąza się z nią refleksje autora o typach czytelników i rodzajach publiczności, następnie o formach rozpowszechniania literatury, wreszcie o wpływach czynników zewnętrznych, m. in. społeczno-politycznych, na sposób odczytania utworów. Tę część rozprawy zamykają uwagi o wartościowaniu dzieł literackich oraz o trudnościach metodologicznych, jakie musi przezwyciężać socjologia literatury.

W całej swej książce stosuje autor podobną metodę wykładu. Polega ona na prezentowaniu różnych koncepcji metodologicznych, popartych wybranymi przykładami z historii i socjologii literatury. Równocześnie Strelka stara się przeprowadzić klasyfikację omawianych zjawisk. Jej przykładem jest stosowany konsekwentnie we wszystkich częściach rozprawy podział na „bezpośrednie” lub „pośrednie” wpływy społeczne. Pierwszą odmianę tych wpływów stanowi m. in. oddziaływanie słuchaczy na twórców i wykonawców literatury przekazywanej ustnie. Do wpływów „pośrednich” zalicza autor proces instytucjonalizacji życia literackiego, rozwijający się od epoki odrodzenia aż do naszej współczesności.

W dziedzinie ewolucji form artystycznych jako wpływy „bezpośrednie” rozumie Strelka społeczne uwarunkowanie narodzin wybranych gatunków epiki, dramatu i liryki. Przykładem tego oddziaływania jest związek tragedii starogreckiej z demokracją ateńską lub referowane przez autora uwagi Lukácsa i Goldmanna o ewolucji form powieściowych i jej związkach z historią mieszczaństwa zachodnioeuropejskiego. Kategorię wpływów „pośrednich” stanowi tu współzależność różnych dziedzin kultury. Autor wspomina m. in. o znaczeniu reformacji dla kształtowania języka literackiego w Niemczech i w Polsce, o tendencjach stylistycznych łączących rzeźbę, malarstwo i metaforykę poetycką baroku.

Wreszcie „bezpośrednie” uwarunkowanie recepcji dzieła polega przede wszystkim na oddziaływaniu kręgu kulturowego. Do charakterystycznych zjawisk z tej dziedziny należą według autora różnice, jakie zarysowały się na przełomie stuleci XVIII i XIX, w recepcji twórczości Goethego pomiędzy „literackim” i prowincjonalnym Lipskiem a „muzycznym” i wielkomięjskim Wiedniem. Strelka sądzi, że czytelników z prowincjonalnych ośrodków niemieckich charakteryzowały powaga i pietyzm w traktowaniu akcji i scenerii *Cierpień młodego Wertera*, przy czym nierzadko zachodziło utożsamianie się odbiorców z bohaterami powieści. Inaczej ukształtował się odbiór utworu w stolicy Austrii, gdzie sprzeczności między dworem a mieszczaństwem były mniej jaskrawe niż w wielu ówczesnych państwach niemieckich. Czytelnicy „muzycznego” Wiednia przejawiali dystans wobec słynnego dzieła i nie ulegli „gorączce werteryzmu”. Oddziaływanie powieści przebiegało inaczej — na kanwie głośnego utworu powstawały pieśni uliczne i jarmarczne, przedstawienia dramatyczne, widowiska baletowe i niezliczone parodie.

Schematyczny niekiedy podział na wpływy „bezpośrednie” i „pośrednie” nasuwa pytanie o kryterium tej klasyfikacji. W jaki sposób autor uzasadnia współzależność procesów społecznych i artystycznych?

Określenie podstawowych założeń metodologicznych autora napotyka pewne trudności. Strelka wielokrotnie w swym studium powołuje się na teorię Ingardena.

Z koncepcji polskiego filozofa przejmując m. in. odrębność pomiędzy psychologicznym aktem twórczym a istnieniem dzieła, następnie jego warstwową budowę oraz interpretację zdań orzekających utworu jako *quasi*-sądów. W części wstępnej rozdziału *Direkte soziologische Einflüsse auf den Gehalt* stwierdza: „Jakości społeczne nie tworzą odrębnej warstwy w strukturze dzieła ani w sposobie jego poznania, ale mogą występować, podobnie jak w szczególny sposób traktowane przez Ingarde na własności metafizyczne, we wszystkich warstwach utworu, ale raczej głównie w jego warstwie znaczeniowej” (s. 162). Podjęta przez autora próba pogodzenia koncepcji fenomenologicznej z ujęciem socjologicznym lub socjohistorycznym budzi jednak pewne obawy. W celu dokładniejszego przedstawienia założeń metodologicznych Strelki oraz toku jego rozumowania omówię kilka fragmentów rozważań z części 1, poświęconych podstawowym pojęciom socjologiczno-literackim: statusowi pisarza oraz wpływowi publiczności na powstawanie utworu. Pominę interesujący rozdział na temat statusu pisarza — twórcy literatury tendencyjnej, realizującego zamówienia mecenasów lub pewnej grupy politycznej. Strelka utrzymuje, że twórcy o ustabilizowanym statusie społecznym, zwracający się do jednorodnego kręgu odbiorców, nigdy w dziejach literatury europejskiej nie zajmowali pozycji dominującej. We wszystkich epokach przeważają przykłady „pozaklasowości” pisarzy, świadczące o tym, iż stanowili oni różne szczeble „pośrednie” w hierarchii społecznej. Uzasadnieniu tej tezy poświęca Strelka dość długi wywód historyczny, rozciągający pojęcie „cyganerii artystycznej” i pojęcie „proletariatu duchowego” na różne wyobcowane grupy — od średniowiecznych waganów aż do amerykańskich „bitników”. Przynależność do grupy „pośredniej” wpływa na osobowość pisarza, jego postawę wobec świata, a więc tym samym na powstanie oraz realizację pomysłu artystycznego. Wynikiem takiego statusu jest „skłonność do relatywizacji wszystkich ustalonych wartości i norm współczesnego porządku społecznego” (s. 26).

Autor traktuje cyganerię artystyczną jako pojęcie ponadhistoryczne, a nie jako ograniczone w czasie zjawisko kulturowe w XIX i początkach XX. Przeprowadza wyraźne rozgraniczenie między cyganerią a „proletariatem duchowym”. Przynależność do pierwszego środowiska jest najczęściej rezultatem świadomego, dobrowolnego wyboru. Charakterystyczna dla cyganerii relatywizacja świata, a nawet negacja porządku społecznego nie powoduje poważnych skutków politycznych. W państwie demokratycznym i zdecentralizowanym, w którym cyganeria rozwija się swobodnie, brakuje warunków umożliwiających wytworzenie się w tym środowisku zwartych, opozycyjnych grup ideowych.

Odmiernym zjawiskiem jest przynależność do „proletariatu duchowego”. Jego powstanie wiąże się często z „nadprodukcją intelektualistów”, a jednocześnie istnienie tej grupy stanowi rezultat oddziaływania określonego systemu społecznego. „Proletariat duchowy” jest zatem wyraźnie uwarunkowany przez czynniki ekonomiczne i polityczne. Częstość zdążyła do przewyciężenia swego wyobcowania. Dzięki temu w owym właśnie kręgu negacja systemu społecznego może łatwo się przekształcić w konsekwentne i solidarne dążenia rewolucyjne. Rekompensatę społecznego wyobcowania pisarzy stanowią próby tworzenia własnych ugrupowań i oficjalnych związków. Autor omawia różne czynniki grupotwórcze, m. in. towarzyskie (kawiarnia literacka), regionalne, światopoglądowe i artystyczne. Powołuje się na okoliczności towarzyszące powstaniu francuskiej Plejady, angielskiej grupy Lake-School, włoskiej Crepuscolari, polskiego Skamandra i innych. Analizuje także znaczenie łączności grupowej dla pogłębienia rezonansu twórczości pisarza. W wielu przypadkach prestiż grupy ułatwia jej przedstawicielom zdobycie rozgłosu. Licznych przykładów dostarcza w tym zakresie zachodniemiecka Grupa 47. Jej zabiegi

propagandowe umożliwiały uzyskanie przejściowej sławy niektórym pisarzom, wedle opinii Strelki dość przeciętnym, odgrywającym jednak znaczną rolę w życiu wewnętrznym ugrupowania. Uwagami o znaczeniu oficjalnych instytucji literackich zamyka Strelka rozważania nad statusem pisarza.

Przechodząc do kolejnego ważnego tematu — roli publiczności „wpisanej” w dzieło literackie — autor na wstępie charakteryzuje publiczność jednorodną, którą często stanowią odbiorcy literatury ludowej rozpowszechnionej ustnie. Sięga nie tylko do przykładów historycznych, ale omawia również pewne reliktowe zjawiska współczesne. Należy do nich deklamacja ludowych utworów celtyckich w tych wioskach irlandzkich, których mieszkańcy znają jeszcze pierwotny język swego kraju. Wędrowny narrator staje wobec swych słuchaczy, w czasie długiej recytacji rolę odgrywa nie tylko słowo, ale gest, mimika i każda zamierzona krótka przerwa w deklamacji. Aprobata ze strony tłumu jest zachętą do improwizacji w miejsce wygłaszania rozpowszechnionych już tekstów. Krąg odbiorców składa się wyłącznie z dorosłych mężczyzn, znających często na pamięć historie opowiedane w pierwszej części recytacji. Reakcja tłumu, jego aprobata lub obojętność, zachowanie się opowiadacza (autora) — wszystko to stanowi przykład bezpośredniego wpływu publiczności nie tylko na artystyczną interpretację utworu, ale również na jego treść. Podobne przykłady bliskiego kontaktu między słuchaczami a twórcą utworu lub jego wykonawcą zawiera historia średniowiecznej literatury rycerskiej. Te związki bezpośrednie utrzymują się nadal, mimo wynalazku druku i rosnącego zróżnicowania odbiorców w następnych okresach historii kultury europejskiej.

Martin Holmes, autor omawianej przez Strelkę pracy *Shakespeare's Public. The Touchstone of his Genius* (London 1964) m. in. rekonstruuje przebieg jednej z premier w teatrze „The Globe”. Holmes dzieli ową publiczność na siedem grup. Są wśród niej czytani kupcy z północnego Londynu, szlachta z dworu królowej Elżbiety, mieszkańcy przedmieść na południe od Tamizy, wieśniacy, byli żołnierze, zwykli poszukiwacze sensacji i wreszcie ludzie, którzy przypadkowo trafili na przedstawienie i nie oglądali dotąd żadnej sztuki Szekspira. „Wpisanie” tak wielu adresatów w dramaty autora *Makbeta* stanowi zdaniem Strelki intelektualną zachętą do przekazywania wartości uniwersalnych w sposób zrozumiały dla ludzi o różnej mentalności. Powyższa okoliczność sprzyja również kontrastom w doborze środków artystycznych — od najbardziej subtelnych do niezwykle uproszczonych. Dzięki temu powstał teatr, który mogła akceptować cała tak bardzo złożona widownia.

Kontynuacją tych rozważań są uwagi o publiczności arystokratycznej i mieszczańskiej w. XVII i XVIII, o dalszym zróżnicowaniu odbiorców w stuleciach XIX i XX oraz na temat obiegu literatury w społeczeństwie wielkoprzemysłowym. Pomijając jednak interesujące analizy szczegółowe, należałoby powtórzyć pytanie: jak Strelka interpretuje pojęcie społecznego uwarunkowania literatury? Czy tylko jako proces monokausalny, jednokierunkowy, w którym wybrane czynniki zewnętrzne wywierają wpływ na kształtowanie się dzieła?

Odpowiedź na to pytanie przynosi przede wszystkim rozdział *Unbewusste Einflüsse. Monolog ins Nichts?* Związki między publicznością a pisarzem rozpatruje autor na płaszczyźnie psychoanalizy, odwołując się przede wszystkim do teorii Junga. Uzasadnia więc koncepcję, iż dzieło literackie wywołuje obrazy archetypowe, zawarte głęboko w podświadomości czytelników, uzewnętrznia to, co pozostawało dotychczas nie wyrażone. Dzięki temu obraz artystyczny staje się formą inspiracji społecznej. Czy słuszne jest jednak — pyta Strelka — doszukiwanie się tego związku w przypadku, gdy utwór, jak np. *Śmierć Wergiliusza* Hermanna Brocha, jest osobistym wyznaniem, nie przeznaczonym pierwotnie do publikacji, gdy pisarz nie

zakłada żadnego odbiorcy? „Czy istnieją zatem mimo wszystko powiązania między głębokimi warstwami podświadomości a publicznością, czy też ich nie ma? A jeżeli istnieją, to czy te współzależności i wspólnota są tak znaczne, że można mówić o wpływie publiczności na powstawanie dzieła?” (s. 85).

Wyjaśnieniu tej sprawy służy stosowany przez Junga podział na literaturę psychologiczną i wizyjną. Izolacja twórcy literatury wizyjnej jest tylko pozorna i nie stanowi ucieczki od rzeczywistości we własny świat marzeń. Najbardziej subiektywne wyznaczenie pisarza pozostaje w myśl tej koncepcji wyrażeniem zbiorowej podświadomości. Pisarz staje się dla czytelników przewodnikiem w wędrówce po „krajnie mroku”, podobnie jak Lizyniasz z powieści Brocha lub Wergiliusz z poematu Dantego. Jak twierdzi przy tym autor, „twórca bynajmniej nie odgrywa tu roli wyłącznie aktywnej, a publiczność pasywnej, odbiorczej. W końcu nie idzie tu tylko o sformułowania ponadczasowe i wieczyste, pozbawione najmniejszego związku z określoną, realną sytuacją socjologiczną lub dziejową. Pisarz jest tylko tym, który te sprawy wyraża dostrzegalnie, dzięki czemu owe związki stają się często nową, nie zbadaną naukowo współzależnością, którą Jung nazywa synchronicznością. Odgrywa ona rolę zwłaszcza wtedy, jeżeli pewne określone obrazy powtarzają się w pewnym określonym czasie ze szczególną częstotliwością” (s. 88). *Śmierć Wergiliusza* Brocha stanowi zdaniem Strelki jeden z interesujących przykładów tego rodzaju powiązań. Podświadomy monolog „w nicłość” tylko pozorną okazuje się formą komunikacji literackiej o głębokim, społecznym znaczeniu.

Rozdział zajmujący się wpływami podświadomymi przedstawia tylko jedną z koncepcji wyjaśniających związki między literaturą a społeczeństwem. W rozważaniach poświęconych kręgom kulturowym, dynamice historii i środowisku społecznemu omawia autor teorię kultury Spenglera i Sorokina, następnie tendencje rasistowskie w badaniach literaturoznawczych. W toku dalszego wywodu Strelka interpretuje pojęcie właściwości narodowych literatury, polemizuje z marksistowskim rozumieniem roli wpływów społecznych na działalność duchową człowieka, wreszcie referuje koncepcje socjologiczno-literackie Hausera, Auerbacha, Fügena, Escarpita.

Warto wspomnieć jeszcze o pewnym przykładzie, charakteryzującym praktyczne zastosowanie metodologii postulowanej przez autora. Nawiązując do historii literatury austriackiej Strelka dokonuje systematyzacji tych czynników społecznych, które w ciągu XIX w. wywierały wpływ na dramaturgię Grillparzera. Wymienia wśród nich cywilizację wielkomijską, tradycje kultury austriackiej, działalność cenzury przed Wiosną Ludów, doświadczenia ideowe samego pisarza, formę mecenatu, z jakiego on korzystał, oraz oddziaływanie kultury muzycznej Wiednia. „Warstwy te” — komentuje autor wspomniany tu przykład — „stykać się i krzyżują nie tylko ze sobą, ale również z innymi, niesocjologicznymi, tworząc razem niesłychanie złożony i trudny układ sił, w którym najróżnorodniejsze wpływy na powstanie dzieła łączą się w jedno” (s. 154). Dodajmy, że równoczesne próby wiązania interpretacji socjologicznej z psychologiczną to tendencja przejawiająca się u Strelki wielokrotnie. Zarazem związki łączące literaturę z prądami ideowymi ulegają w tej książce pewnemu zatarciu, gdyż często traktuje je autor jako czynniki dość odległe lub ograniczone w swym oddziaływaniu do zakresu literatury tendencyjnej.

Na zakończenie chciałbym odwołać się do przykładów z drugiej części rozprawy, poświęconej związkowi między podłożem społecznym a stylem artystycznym. Znów pominięto dość długi podręcznikowy wywód, prezentujący metodologię wybranych badaczy tego zagadnienia (zob. rozdz. *Literaturkritik und Sprachsoziologie* oraz *Zur Problematik literarischer Stile*).

Warto jednak zasygnalizować pewną próbę zestawienia zjawisk społecznych i artystycznych. W swych rozważaniach o „socjologii wyobraźni” powołuje się Strelka na pracę Vytautasa Kavolisa *Artistic Expression. A Sociological Analysis* (Ithaca — New York 1968). Zapożycza z niej schemat określający współzależności między trzema czynnikami: klasą społeczną, dyspozycjami fantazji i właściwościami stylu. Oto przykłady tej klasyfikacji, przytoczonej przez Strelkę (s. 239). Arystokratyczną dyspozycją fantazji są „honor” i „wyrafinowanie artystyczne”, w dziedzinie literatury i sztuki łączą się z tym ściśle konwencjonalna, „patetyczna średniowieczna” oraz „elegancka liryzacja zmysłowa”. Patrycjat miejski i wielka burżuazja, podobnie jak „nowy” stan średni, wykazują „racjonalną organizację sposobu działania”, a także „bezpośredni subiektywizm”. W dziedzinie „właściwości stylistycznych” wiążą się z tym „wyrachowana trzeźwość” oraz „wysubtelniona zmysłowość” albo „uduchowiona emocjonalność” w kulturze wyższych warstw dawnego mieszczaństwa, a „geometryczna i ekspresywna abstrakcja” jako tendencja artystyczna związana z upodobaniami „nowego stanu średniego”. Wreszcie „dyspozycje fantazji” drobnomieszczaństwa i klasy robotniczej polegają m. in. na „jednostronnej negacji” albo „zobojętniałym godzeniu się z rzeczywistością” oraz na „standardowych metodach postępowania”. Efektem stylistycznym tych skłonności jest „uproszczona nienaturalność”, „groteskowa deformacja” oraz „sentymentalny realizm” w kulturze drobnomieszczaństwa, natomiast w literaturze klasy robotniczej występują: „jaskrawe uproszczenia” i „realizm fotograficzny”. Strelka uprzedza czytelnika, że powyższy schemat ujmuje główne tendencje i współzależności, nie wyjaśnia natomiast zjawisk artystycznych bardziej złożonych lub pośrednich. Jednakże na tym przykładzie uwidoczni się pewien kierunek badań, polegający na ahistorycznej interpretacji uwarunkowania społecznego i stylu.

Rezultaty takiego stanowiska można odnaleźć w dalszych fragmentach poświęconych rozważaniom o stylu, a zwłaszcza w podrozdziałach: *Der Realismus als soziologisches Phänomen*, *Die Romantik als soziologisches Phänomen*, *Die Synthese expressiver Klassizität und Mischformen*. Zawarte w nich uwagi są częstokroć powtórzeniem uogólnień sformułowanych już dawno przez historię literatury albo ujmują pewne cząstkowe współzależności między ewolucją form artystycznych a ich kontekstem społecznym. Tak np. refleksje Strelki o romantycznym irracjonalizmie, o „podwójnym widzeniu świata”, o demonologii tego okresu, o stosunku romantyzmu do okultyzmu i psychopatologii, wreszcie o romantycznym ideale geniuszu — stanowią przypomnienie zjawisk opisanych przez historię literatury. Społecznym uwarunkowaniem romantyzmu zajmuje się autor w drugiej części wspomnianego tu podrozdziału. Interesujące są rozważania o statusie niemieckich pisarzy romantycznych drugiej połowy w. XVIII, o powstaniu pierwszych grup „wolnych literatów”, o roli małych miast i prowincjonalnych uniwersytetów w kształtowaniu się nowych prądów ideowych i artystycznych. Autor omawia proces niezwykle doniosły dla ówczesnej literatury niemieckiej — przejście w pierwszej dekadzie XIX w. głównej roli w życiu literackim przez Wiedeń i Berlin. Dalej ukazuje narodziny romantycznej walki z filistrem na początku ubiegłego stulecia. Romantyzm niemiecki był, zdaniem Strelki, zarazem antydworski i antymieszczański, przynosząc idealizację tradycji wczesnofeudalnych. „Arystokratyczne odgradzanie się od pracy, jej obiektu, od klas pracujących, od pospolitego ludu ulegając

sublimacji przybiera ostatecznie postać odwrotu od rzeczywistości, postać idealizmu, a nawet ucieczki od rzeczywistości lub postać romantyzmu. Fantazja arystokratyczna jest w istocie zawsze ucieczką od rzeczywistości, a sztuka arystokratyczna jest zawsze romantyczno-idealistyczna” — twierdzi Strelka (s. 266), powołując się przy tym w przypisie na wykłady uniwersyteckie Oskara Bendy oraz prace Hausera (s. 390, przypis).

Przytoczone przykłady świadczą o pewnej fragmentaryczności analizy społecznej i o jej subiektywizmie. Niektóre uogólnienia można odnieść wyłącznie do literatury niemieckiego obszaru językowego. Najważniejsze jednak, iż mimo obszernego wywodu socjologia form artystycznych wydaje się nadal po lekturze wspomnianych rozdziałów trudnym do spełnienia postulatem, oczekującym właściwych metod badawczych.

W końcowym rozdziale książki, zatytułowanym *Die Problematik des „Ganzen“ und ihre Paradoxien*, autor zwierza się ze swych wątpliwości metodologicznych. Paradoxem według Strelki jest rezygnacja w rozważaniach socjologicznych z ujęcia całości dzieła, podczas gdy tylko ta całość może być właściwym punktem odniesienia dla prowadzonych badań. Paradoxem wydaje się również wartościowanie utworów oraz ich historycznoliteracka selekcja. Podobnie paradoksem okazują się próby wyodrębnienia w utworze tego, co jest w nim historyczne i ponadhistoryczne, gdy przecież często historyczność dzieła decyduje o jego trwałości.

Należałoby jednak dodać, że czymś już dalej posuniętym niż paradoks wydaje się próba Strelki pogodzenia trzech odrębnych koncepcji metodologicznych: teorii Ingardena, pojęcia synchroniczności Junga oraz różnorodnych interpretacji socjologicznych. Czy można bronić koncepcji dzieła istniejącego niezależnie od osobowości twórcy, a równocześnie traktować utwór jako wyraz przeżyć wiążących podświadomość pisarza i jego anonimowych odbiorców? Jak w tym kontekście można przekonująco wyjaśnić różne zewnętrzne uwarunkowania literatury? Czy uzasadniona jest inspiracja „klerkowska” w rozważaniach nad statusem społecznym pisarza? Są to pytania podstawowe wobec założeń autora. Nie jest moim celem podkreślanie znanych różnic między stanowiskami marksistowskim i niemarksistowskim. Ograniczenie jednak wpływu wielkich ruchów ideowych i narodowych przede wszystkim do literatury tendencyjnej budzi poważne wątpliwości. W swoim studium autor obszernie referuje współczesne składniki masowej kultury literackiej, powołując się przy tym na uwagi Fügena i Escarpita. Czy jednak rola masowych dążeń emancypacyjnych miałyby pozostać poza obrębem zainteresowań socjologa literatury? Czy wreszcie ahistoryczne, schematyczne ujmowanie współzależności między społeczeństwem a literaturą i sztuką nie prowadzi do większych uproszczeń niż te, które były rezultatem „wulgarnego ekonomizmu”?

Stawiając te pytania należy równocześnie pamiętać, iż studium *Die gelenkten Musen* stanowi przegląd różnych koncepcji metodologicznych. Co prawda, nie jest to przegląd wszechstronny, jednakże lektura książki może ułatwić czytelnikowi orientację w głównych kierunkach badań z pogranicza literatury, socjologii i estetyki. Warto również poznać starannie opracowany wykaz źródeł, a więc bibliografię bibliografii rozpraw z omawianej tu dziedziny oraz obejmujące kilkaset tytułów przypisy, uporządkowane według kolejności głównych zagadnień, jakie autor w tej książce rozważa.

Oskar Czarnik