

Michał Głowiński

Świadectwa i style odbioru

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (21), 9-28

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.

Szkice

Michał Głowiński

Świadectwa i style odbioru

1

Odbiór, konkretyzacja, lektura, recepcja¹. Terminy te pojawiają się coraz częściej w pracach teoretycznoliterackich, w istocie weszły już do ich stałego słownictwa. Sygnalizowane przez nie problemy stały się przedmiotem rozległej refleksji teoretycznej. Pozostała jednak nadal kwestia: jak badać funkcjonowanie literatury, jak badać konkretyzacje, czy — ogólnie — fenomen odbioru? Kwestia o znaczeniu podstawowym, obejmuje bowiem pytanie: jakie materiały należy uwzględnić, by zdać sprawę z metod odbioru, właściwych danej epoce i — następnie — by ujawnić charakterystyczne dla niego style? Jest to problem w dużym stopniu praktyczny, dotyczy określenia materiału, który należy poddać analizie. Pytanie takie staje przed historikiem literatury w postaci nieco zlągodzonej, gdy

Problem
podstawowy
i praktyczny

¹ Szkic ten wiąże się bezpośrednio z moim referatem *Odbiór, konotacje, styl*, wygłoszonym na tzw. Sesji Metodologicznej w Instytucie Badań Literackich w Warszawie w listopadzie 1974 oraz z artykułem *O konkretyzacji*, opublikowanym w wersji skróconej w „Nurcie” (1973 nr 5/97); w całości ukaże się on w przekładzie angielskim, w tomie zbiorowym poświęconym estetyce Ingardena.

ma za zadanie opis tekstów literackich bez uwzględniania sposobów odbioru, co najwyżej dotyczy ono granic literatury², tego, jak daleko sięgają kompetencje badacza, co ma analizować, stosując narzędzia swej dyscypliny. Dzisiaj sprawa ta na ogół nie prowokuje już do większych sporów i emocji, granice literatury wytyczone zostały całkiem precyzyjnie, rozmaicie zresztą w przypadku różnych okresów historycznoliterackich. Gdy przystępuje się do analizy odbioru, sytuacja podlega znacznej komplikacji. Nie można się bowiem ograniczyć do analizy tekstów, są one tylko jednym — co prawda głównym — elementem aktu komunikacji literackiej. Konkretyzacja dzieła nie jest tekstem w dosłownym tego słowa znaczeniu, nie jest tekstem w takim sensie, w jakim jest nim dzieło literackie. Powstaje więc kwestia, jakie materiały pozwalają na jej badanie, jakie materiały mają się właściwie stać przedmiotem analizy. Jest to kwestia również o zasadniczej doniosłości praktycznej, zwłaszcza wtedy, gdy spraw recepcji nie traktuje się jedynie jako przedmiotu refleksji teoretycznej, ale zjawisko istotne także wówczas, gdy analizuje się poszczególne sytuacje komunikacyjno-literackie. Przedstawiany tu szkic jest próbą podjęcia tego właśnie praktycznego zagadnienia, próbą — autor jest w pełni świadomy — bardzo jeszcze prowizoryczną i niepełną.

Fakt odbioru — powtórzmy — nie jest historykowi literatury w większości wypadków bezpośrednio dany, tak jak jest mu dane dzieło literackie. Trzeba go dopiero zrekonstruować, zrekonstruować na podstawie tekstów pewnego rodzaju. Tych mianowicie, które pozwalają się interpretować jako jego świadectwa, świadectwa rozmaite i różnicowane. Można je podzielić na pięć zasadniczych grup:

1) wypowiedzi (literackie, paraliterackie, krytyczne), w których sam proces lektury podległ tematyzacji;

Pentagon
odbioru

² Por. H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 48—61.

- 2) wszelkiego typu wypowiedzi metaliterackie o charakterze dyskursywnym (krytyczne, historycznoliterackie, teoretyczne itp.), w których czynność lektury nie została stematyzowana; pośrednio jednak wypowiedzi owe świadczą o metodach odbioru, pozwalają ujawnić sposoby myślenia o literaturze, pokazują ogólne kategorie, przy których udziale się ją ujmuje;
- 3) wszelkiego typu teksty odwołujące się do innych tekstów poprzez swą strukturę, a więc pastisze, parodie, stylizacje itp.;
- 4) różnego rodzaju transformacje dokonywane na dziele literackim, a więc przekłady, parafrazy, transkrypcje itp.;
- 5) badania socjologiczne o charakterze empirycznym, zajmujące się cyrkulowaniem dzieł literackich wśród różnych grup społecznych i właściwymi im sposobami lektury.

Materiały zgrupowane w punkcie pierwszym najłatwiej poddają się rekonstrukcji, są niemal bezpośrednio dane. Wydzielić tu można trzy typy przekazów: wypowiedzi o dziele w dziele³, dotyczące sposobów odbioru („literatura krytyczno-literacka”, „literacka metodologia literatury”), wszelkiego typu zapisy lektury zawarte w korespondencjach, dziennikach intymnych i innych tego rodzaju dokumentach osobistych (interesująca jest więc tutaj rozległa domena tekstów paraliterackich) oraz ten typ krytyki literackiej, który skłonny byłbym określić jako „impresjonistyczny”.

Przykładem utworu, którego bezpośredni przedmiot stanowi lektura, a więc poetycka relacja o odbiorze, jest *Epos-nasza* Norwida. Z pewnością poemat ten jest czymś więcej niż zapisem lektury czy anegdota z lat dziecińczych, nie przestaje być jednak poetyckim zapisem konkretyzacji *Don Kichota*. Już tytuł

Trzy typy
przekazów

³ Por. D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

Jak konkrety-
zował Norwid

świadczy o jej kierunku. Jeśli zna się poglądy Norwida na gatunek powieściowy⁴, nie dziwi, że wiersz poświęcony utworowi Cervantesa, powszechnie odbieranemu jako powieść, przywołuje w tytule dawną formę literacką. Jest to pierwszy — niezwykle istotny — wskaźnik dokonanej przez Norwida konkretyzacji: dzieło Cervantesa warto czytać dlatego, że mu się przypisuje wartości, jakimi dla poety wśród gatunków narracyjnych odznaczała się jedynie epopeja. Lektura taka pozwalała traktować *Don Kichota* jako bohatera na miarę epiki tradycyjnej, jako postać zarazem mityczną i symboliczną; powieściowa lektura utworu Cervantesa odbiór taki — jeśli go nie wykluczała — to w każdym razie utrudniała. Do tego wszakże sprawa się nie ogranicza; w swej konkretyzacji *Don Kichota* Norwid zaktualizował także inne wartości charakterystyczne dla swej epoki: bohater Cervantesa jest nie tylko postacią epopeiczną, jest także — w jakiejś przynajmniej mierze — odpowiednikiem romantycznego poety. Norwida nie interesuje sprawa podstawowa dla XX-wiecznych interpretatorów powieści, a mianowicie rozróżnienie między iluzjami a rzeczywistością, jego uwagi nie przyciąga fałszywa świadomość, jakiej ofiarą pada bohater. Iluzje stają się formą działalności poetyckiej, twórczością. Jak się zdaje, typ lektury *Don Kichota*, dający się wyczytać z wiersza Norwida, jest przykładem romantycznego odbioru powieści Cervantesa.

Następna ogromna dziedzina, w której fenomen odbioru uległ tematyзації, to różnego rodzaju zapisy lektury, np. w dziennikach intymnych, w korespondencji itp. Jako dokumenty świadczące o jego właś-

⁴ Por. mój szkic *Wokół „Powieści” Norwida*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 151—194. W liście do Jadwigi Łuszczewskiej z października 1871 r. poeta pisał: „(...) pierwszą książką, jaką w życiu moim czytałem, był Cerwantesa bohater!” (C. K. Norwid: *Pisma wszystkie*. T. IX. Warszawa 1971, s. 497).

ciwościach są one zazwyczaj bardziej doniosłe niż dzieła ściśle literackie, w nich bowiem sprawy te często nie wykraczają poza sferę dosłowności, nie podlegają symbolizacji. Na ogół nie przeznaczone do druku, ujawniają najdokładniej styl recepcji właściwy epoce. Jako przykład wystarczy choćby przywołać liczne zapisy lektury w *Dziennikach* Żeromskiego.

W obręb przekazów, w których problemy czytania i odbioru zostały stematyzowane, włączyłbym także pewien typ wypowiedzi krytycznych, ten mianowicie, który można określić jako krytykę impresjonistyczną. W tym wypadku jednak chodzi nie tylko o kierunek znany pod tą nazwą w dziejach krytyki, ale o wszelkie wypowiedzi krytyczne, w których elementem najistotniejszym jest przekazywanie wrażeń doznawanych pod wpływem czytanego dzieła. Krytyka tego typu dużo bliższa jest zapisom intymnym niż dyskursowi krytycznemu o charakterze analitycznym bądź programowym.

Przechodzimy obecnie do punktu drugiego, do wypowiedzi metaliterackich o strukturze dyskursywnej, w których sposoby lektury nie zostały stematyzowane. Trzeba je rekonstruować na podstawie analizy tego, w jaki sposób, za pomocą jakich kategorii ujmuje się literaturę. Wchodzą tu w grę wszelkiego rodzaju wypowiedzi do niej się odnoszące: krytyczne (poza „impresjonistycznymi”), teoretyczne, historycznoliterackie, filologiczne itp. Każda z nich, nawet najbardziej zobiektywizowany traktat filologiczny poddający analizie odmiany tekstu, świadczy o pewnym typie lektury, o pewnym sposobie ujmowania dzieła literackiego, choćby nawet nie uświadomionym. A bywa on często nie uświadomiany, skoro w większości wypadków celem wypowiedzi czy to historycznej, czy teoretycznej jest zdanie sprawy z faktów, zobiektywizowany opis dzieła literackiego, jego analiza wolna od wszelkiego „liryzmu”. Świadectwem typu lektury jest już sam język

Krytyka
impresyjna...

...i nie impresjonistyczna

przywoływany w tego rodzaju wypowiedziach, kategorie opisowe, jakie w nich zostały spożytkowane. Kategorie te z reguły są składnikiem pewnej kultury literackiej. Metody konkretyzacji najwyraźniej się ujawniają w wypowiedziach krytycznych, z natury rzeczy swobodniejszych i znajdujących się bliżej literackiej empirii niż prace ściśle naukowe, a także w interpretacjach, a więc analizach utworu indywidualnego; metody te dochodzą jednak do głosu i dają się zrekonstruować również wtedy, gdy przedmiotem opisu są większe (czy wręcz największe) całości literackie. Omawiane tu przekazy metaliterackie o charakterze dyskursywnym ujawniają więc nową przydatność: badaczowi pojmującemu historię literatury nie tylko jako dzieje tworzenia, ale jako dzieje różnych metod literackiego komunikowania, pozwalają odtworzyć sposoby odbioru właściwe danej epoce, stają się przeto interesujące nie jako zespół sądów prawdziwych lub fałszywych, ale jako świadectwo tego, jak w danej epoce czytano, mimo że sam proces lektury nie został w nich stematyzowany. Tak np. monografia Kleinera może być zapewne interpretowana jako świadectwo tej lektury Słowackiego, która swój początek bierze w okresie Młodej Polski.

W grupie trzeciej mieszczą się wypowiedzi metaliterackie niedyskursywne i niestematyzowane, takie więc, które przez samą swą strukturę odwołują się do innego tekstu lub zespołu tekstów i tym samym świadczą o jego (ich) swoistej konkretyzacji. Istotne są więc tutaj wszelkiego rodzaju pastisze, parodie, stylizacje. Wskazują one, w jaki sposób jest odbierany utwór będący przedmiotem odwołania. Moment ten swoiście się realizuje już w pastiszu, gdyż nie jest on na ogół prostą kopią, stanowi interpretację wzoru według reguł czytania obowiązujących w danej kulturze literackiej. W wyższym stopniu niż pastiszu dotyczy to stylizacji i parodii, w nich bowiem współczynniki stylu współczesnego nie tylko

nie są tajone, ale tworzą kontekst konieczny dla ich zrozumienia. Style lektury, właściwe danej kulturze literackiej, stanowią czynnik określający możliwości parodystyczne i stylizacyjne epoki. Przykładem *Wybraniec* Tomasza Manna, będący parodią utworu Hartmanna von Aue *Gregorius auf dem Steine* i — zarazem — stylizacją średniowiecznej legendy hagiograficznej⁵. Opowieść ta stanowi przykład odbioru legendy średniowiecznej dokonanej w sytuacji kulturalnej, w której tekst tego typu czyta się jako zabytek, bo nie koresponduje on z współczesną wizją świata, nie koresponduje tak bardzo, że nie wystarcza wzięcie w nawias na czas lektury własnych przekonań i przyzwyczajęń literackich; dawność odbieranego tekstu staje się komponentem konkretyzacji. Lektura, jakiej świadectwem jest opowieść Manna, byłaby nie do pomyślenia choćby w okresie romantyzmu, kiedy nawiązania do wieków średnich umożliwiały sformułowanie i wyrażenie jego własnej problematyki literackiej.

Przechodzimy teraz do grupy czwartej, dość niejednorodnej — do transformacji⁶. Wchodzą w jej obręb trzy zasadnicze dziedziny: a) przekłady, b) parafrazy, c) transkrypcje. Zespół ten jest dla analizy odbioru szczególnie istotny, gdyż wszelkie przekształcenia dzieła literackiego można interpretować jako przejaw jego swoistej lektury, dokonywane są bowiem w myśl pewnych — uświadomionych bądź nie uświadomionych — dyrektyw konkretyzacyjnych, właściwych danej kulturze literackiej.

Jak wiadomo, każdy przekład, choćby najwierniejszy, jest interpretacją tłumaczonego utworu. Nie stanowi nigdy kalki, jest domeną wyborów. Wybór ów informuje nie tylko o świadomych decyzjach tłu-

⁵ Por. uwagi samego Manna na ten temat, rozproszone w jego listach pisanych w okresie pracy nad tą powieścią (T. Mann: *Listy 1948—1955*. Wydała E. Mann. Tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1973).

⁶ Por. analizę zjawiska transformacji w książce E. Balcerzana *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 59—61.

Transformacje

macza, ujawnia nie tylko jego smak literacki, wskazuje również sposoby lektury właściwe epoce, w której tłumaczenia dokonano. Jako przykład wystarczy przywołać dwa przekłady *Bateau ivre* Rimbauda — Miriama i Ważyka. Przykład interesujący, gdyż obydwaj tłumacze w zasadzie pozostali wierni oryginałowi, jednakże obydwie polskie wersje poematu Rimbauda różnią się między sobą dość znacznie. Powiedzieć można, że wersja Miriamowska jest przykładem młodopolskiej konkretyzacji poematu symbolistycznego, wersja Ważykowska zaś — przykładem konkretyzacji awangardowej, obydwaj tłumacze odwołują się do innych koncepcji języka poetyckiego, aktualizują inne tradycje. Niekiedy spory wokół przekładu ujawniają całkowicie różne koncepcje odbioru; w literaturze polskiej najwyrazistszym przykładem jest znana polemika Tuwima i Ważyka, dotycząca polskiego przekładu *Eugeniusza Oniegina* Puszkina. Jeśli analizuje się przekład jako świadectwo odbioru, trzeba wziąć pod uwagę jeden istotny moment. Czynnikiem ograniczającym tę analizę jest fakt, że pewne właściwości przekładu są następstwem nie decyzji tłumacza i nie kultury literackiej, do jakiej należy, wynikają zaś z właściwości języka, na który się tłumaczy. Następstwa owe nie mogą być interpretowane jako świadectwo lektury, stanowią rezultat konieczności językowych. Przykładem — uproszczenie relacji czasowych w polskim tłumaczeniu Prousta, wynikające z tego, że w zakresie czasów gramatycznych polszczyzna ma inne możliwości od francuskiego⁷, jej wyposażenie w tym zakresie jest uboższe. Mimo tego istotnego ograniczenia, przekłady nadal wydają się ważnym świadectwem odbioru, pozwalają ujawnić sposoby czytania.

Czasy
odnalezione
i stracone

⁷ O znaczeniu czasów gramatycznych, właściwych danemu językowi, dla struktury opowiadania, por. H. Weinrich: *Le temps. Le récit et le commentaire*, Traduit de l'allemand par M. Lacoste, Paris 1973.

Z tego punktu widzenia jeszcze efektywniejszym przedmiotem analizy są wszelkiego rodzaju parafrazy utworów literackich, tak dokonane w obrębie jednego języka, jak i wówczas, kiedy pierwoczwór i wersja przerobiona należą do różnych języków. W drugim przypadku parafrazy nie można utożsamiać z przekładami, gdyż tutaj jest istotna nie wierność wobec oryginału, ale sporządzenie nowej wersji, nowej wersji zazwyczaj utworu dobrze znanego i w obrębie danej kultury literackiej przyswojonego (por. np. rozliczne parafrazy *Robinsona Cruzo*e Daniela Defoe). Ze względu na rekonstrukcję zasad odbioru niezwykle ciekawa byłaby analiza *Od* Horacego, parafrazowanych w większości literatur europejskich od czasów renesansu. Parafrazy romantyczne ujawnią z pewnością metody lektury całkiem inne od tych, które praktykowali poeci renesansowi, dokonujący przeróbek tych samych *Pieśni*. Autor parafraz nie podlega rygorom, którym poddać się musi tłumacz, jego poczynania są więc ze względu na interesującą nas problematykę szczególnie znaczące. Osobnym przypadkiem parafrazy jest przeniesienie dzieła reprezentatywnego dla pewnego poziomu kultury literackiej w obręb gatunku właściwego jej innemu poziomowi. Charakterystyczny dla tego typu parafraz ruch odbywa się zwykle z góry na dół: tragedia staje się widowiskiem muzycznym (*Romeo i Julia* przemieniona w *West Side Story*), dostosowuje się ją do reguł odbioru, które nie były w niej zawarte. Ten typ przeróbek analizuje Hannah Arendt⁸ jako charakterystyczny dla kultury masowej.

Zjawisko, które określiliśmy jako transkrypcje, jest dziedziną szeroką i zróżnicowaną. Przez transkrypcje rozumiem wszelkie przeniesienie utworu z jednego systemu znaków w obręb drugiego, a więc

Tłok wśród
Robinsonów

⁸ H. Arendt: *La crise de la culture, Huit essais de pensée politique*. Paris 1972, s. 266.

Na terenie
innych sztuk

w naszym przypadku z systemu językowego w system znakowy innych sztuk. Oczywiście, nie wszystkie tego typu przeniesienia będą z punktu widzenia omawianej tu kwestii równie znaczące. Z pewnością świadectwem odbioru jest potraktowanie utworu poetyckiego jako tekstu pieśni (np. wierszy Goethego i Heinego w niezliczonych *Lieder* niemieckich kompozytorów romantycznych czy wierszy młodopolskich w pieśniach Szymanowskiego), tutaj wszakże analiza wymagałaby ujęcia muzykologicznego, wysoce specjalistycznego i na ogół niedostępnego historykowi literatury. Innym świadectwem odbioru są ilustracje do utworów literackich. By dać przykład wyrazisty: ilustracje romantyczne do *Don Kichota* świadczą o całkiem innej lekturze tej powieści niż ilustracje dwudziestowieczne. Najbardziej interesujące ze względu na podjętą tu problematykę są jednak transkrypcje teatralne i filmowe utworów fabularnych (a także poetyckich, choć z natury rzeczy jest ich o wiele mniej). I tutaj uczynić wypada zastrzeżenie to samo co przy przykładach: nie wszystkie elementy owych transkrypcji dają się interpretować jako świadectwo odbioru, niektóre są następstwem konieczności wynikających z przyjęcia języka teatru czy filmu, nie zależą więc bezpośrednio od autora transkrypcji, świadczą zaś co najwyżej o wymaganiach i właściwościach języka. Choć tak ograniczone, transkrypcje nie przestają być szczególnie wyrazistym świadectwem konkretyzacji. Jeśli bierze się pod uwagę np. adaptacje filmowe⁹ powieści Dostojewskiego, ujawniają one całkowicie różne metody odbioru, mogą być bowiem traktowane bądź jako realistyczny obraz obyczajów, bądź jako dramat psychologiczny, bądź wreszcie jako traktat filozoficzny. I w tym wypadku także nie dokumentują one jedynie indywidualnych interpre-

⁹ Por. M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974.

tacji czytelniczych powieści Dostojewskiego, świadczą o pewnych tendencjach kultury literackiej.

Piąta grupa świadectw różni się znacznie od wszystkich omówionych poprzednio. Składają się na nią wyniki badań empirycznych socjologów dotyczących obiegu dzieł literackich w różnych grupach społecznych. Różnią się one przez co najmniej dwa elementy: po pierwsze świadectwa te są świadomie organizowane, są z góry pomyślane jako przekazy mówiące o różnych typach odbioru; po drugie — mogą dotyczyć lektur właściwych wszelkim grupom społecznym, podczas gdy świadectwa poprzednie w istocie nie wykraczały poza krąg, określony mianem znawców¹⁰. Na tym polega doniosłość tego rodzaju badań, choć ograniczają się one jedynie do czasów współczesnych (ograniczenia tego w zasadzie nie znają materiały analizowane poprzednio). Badania owe są dla naszej problematyki przydatne zresztą tylko wtedy, kiedy nie sprowadzają się do informacji wyłącznie ilościowych dotyczących czytanych książek, samo przeglądanie kart bibliotecznyc w bibliotekach publicznych stanowi czynność niewystarczającą. Są przydatne wówczas, gdy dotyczą rzeczywistych sposobów lektury, właściwych poszczególnym grupom społecznym. Przykładem — cenna książka Bogusława Sułkowskiego¹¹. Badania socjologiczne tego typu wymagają zwykle historyczno-literackiej interpretacji. Badacz literatury postawić bowiem musi problemy, które socjologowi wydać się mogą mało istotne, a mianowicie: w jakim stosunku pozostają sposoby czytania praktykowane przez czytelników uczestniczących w różnych grupach społecznych do dyrektyw konkretyzacyjnych zawartych w dziele oraz do analogicznych dyrektyw

Egalitaryzm
badań socjo-
logicznych

¹⁰ Por. J. Sławiński: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974 nr 3 (15), s. 9—32. O przydatności badań socjologicznych dla analizy odbioru por. s. 18—19.

¹¹ B. Sułkowski: *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*. Warszawa 1972.

funkcjonujących w obrębie danej kultury literackiej.

2

Podkreślmy: analiza odbioru na podstawie jego takich czy innych świadectw nie zmierza w zasadzie do ujawnienia indywidualnych właściwości lektury, jej celem jest zdanie sprawy z charakteru recepcji jako zjawiska społecznego, z jej postaci właściwych danej kulturze literackiej. Można tu mówić o stylu odbioru tak jak się mówi o stylach literackich. Gdy podejmuje się problematykę komunikacji literackiej, ich wzajemne relacje stają się kwestią o dużej doniosłości¹².

Style:
twórczości
i odbioru

„Problematyka badań nad lekturą powinna być budowana paralelnie do problematyki historii literatury uprawianej z punktu widzenia działań twórczych. Tu także zmierza się do ujęć diachronicznych, pokazujących kształtowanie się danego zespołu norm, jego ewolucję, stadia stabilizacji i schyłku, jak również do ujęć synchronicznych, zdających sprawę ze współistnienia w pewnym czasie rozmaitych obocznych, czy nawet konkurencyjnych systemów czytania. W tym drugim wypadku chodzi przede wszystkim o rozpoznanie społecznej stratyfikacji norm lektury — ich rozłożenie stosownie do poziomów kultury literackiej wyodrębniających się w ramach publiczności”¹³.

Gdy uznaje się te propozycje za słuszne, szukać należy stylów odbioru zrekonstruowanych na podstawie świadectw, omówionych w pierwszej części tego szkicu. Style owe nie muszą być równoległe do stylów twórczości obowiązujących w epokach, w których dane dzieła się odbiera, dziedzina lektury jest dużo szersza niż dziedzina twórczości literackiej danego okresu, obejmuje wszystkie dzieła wówczas czytane. Z drugiej strony uwzględnić należy fakt,

¹² Por. mój referat *Odbiór, konotacje, styl*, przywołany w przypisie 1.

¹³ Sławiński: *op. cit.*, s. 17.

że nie wszystkie dzieła pisane i publikowane w danej epoce stają się przedmiotem lektury. Zawarte w nich dyrektywy konkretyzacyjne wchodzić mogą w konflikt z normami lektury, regulującymi w owym czasie procesy odbioru, głównie z tej racji, że wyprzedzają przeciętną praktykę lekturową epoki.

Jak się zdaje, wyodrębnić można prowizorycznie siedem podstawowych stylów odbioru. Sporządzona tutaj lista nie ma charakteru wyczerpującego, jej zadaniem jest wskazanie na pewien repertuar możliwości, a więc jedynie — wstępna orientacja. Lista owa ulegnie z pewnością znacznym zmianom w miarę, jak problematyka odbioru stawać się będzie przedmiotem konkretnych analiz historycznych.

Widzę więc możliwość wyodrębnienia następujących stylów.

1. Styl mityczny. W postaci najczystszej ujawnia się wówczas, gdy dzieło literackie odbierane jest jako przekaz religijny głoszący prawdy wiary. W pewnym sensie nie ma ono bytu samoistnego, jest bezpośrednio przypisane pewnej całości światopoglądowej. Jak się zdaje, ten styl odbioru obowiązywał w społecznościach archaicznych, nie znających jeszcze literatury jako fenomenu specyficznego i samoistnego; styl mitologiczny był wtedy stylem wyłącznym, archaiczna kultura nie dopuszczała do uformowania stylów innych. Później, w bardziej złożonych układach społecznych, styl mityczny traci przywilej wyłączności, może występować obok innych. Jego domeną jest przede wszystkim recepcja dzieł związanych z *sacrum*. Nie tylko jednak. Wyznacza on odbiór tych wszystkich przekazów, które traktuje się jako aktualizację światopoglądów zastanych i aprobowanych, przekazów, które nie tylko je potwierdzają, ale także na swój sposób utwierdzają.

2. Styl alegoryczny. Podczas gdy styl mityczny przede wszystkim wprowadzał odbierane dzieła

Współczesne
czytanie
większe
od pisania

Alegoria
narzucona...

...i ezopowa

w obręb większej całości światopoglądowej i w zasadzie nie musiał przyjmować żadnych założeń co do jego struktury (każdy w istocie utwór odbierać można na sposób mityczny), alegoryczny styl odbioru owego wprowadzenia dokonuje dopiero wtórnie, na samym początku zaś przyjmuje założenie dotyczące właśnie struktury dzieła. U podstaw tego stylu znajduje się przeświadczenie, że dzieło literackie odznacza się swoistą dwuwymiarowością. Wymiar pierwszy jest ważny w miarę, jak służy ujawnianiu wymiaru drugiego, tego właśnie, który zawiera treści istotne, ze swej natury ustabilizowane i zakrzepłe. Zadaniem czytelnika jest do nich dotrzeć i zrozumieć je. Alegoryczny styl odbioru, polegający na szukaniu „drugiego dna”, nie kształtuje się tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z utworami o rzeczywistej strukturze alegorycznej. Ma wszelkie dane po temu, by być stylem uniwersalnym; wówczas podporządkować sobie może wszelki typ wypowiedzi. W przypadku alegorycznej lektury utworu niealegorycznego mamy do czynienia z tym, co nazwane zostało alegorią narzuconą¹⁴. Styl alegoryczny jest nie tylko supozycją dotyczącą struktury dzieła literackiego, wtórnie wprowadza je także w pewien zespół mniemań, a nawet — w pewien system światopoglądowy. Dzieje się tak przede wszystkim z tej racji, że zakłada stałość stosunków pomiędzy dwoma wymiarami dzieła literackiego, przy czym wymiar drugi („drugie dno”) pokrywa się z ogólnym kompleksem wyznawanych przekonań. Nie przypadkiem więc alegoryczny styl odbioru właściwy jest przede wszystkim epokom odznaczającym się dużą stabilnością światopoglądów. Pewną odmianą stylu alegorycznego jest odbieranie literatury przy założeniu, że pisana jest językiem ezopowym, a więc że pod powierzchnią kryje treści,

¹⁴ Por. R. Tuve: *Allegorical Imagery, Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton 1966, rozdział „Imposed Allegory”.

które z takich czy innych względów nie mogą być w danej społeczności komunikowane. To więc, co znajduje się w wymiarze pierwszym, traktowane jest jako maska służąca łudzeniu despoty (w myśl takiej właśnie lektury Wallenrod mógł stać się Belwederem).

3. Styl symboliczny. Podobnie jak styl alegoryczny zakłada on dwuwymiarową strukturę dzieła literackiego. Rozumiana jest ona jednak całkiem inaczej. Odrzucone zostaje fundamentalne dla stylu alegorycznego przeświadczenie, rezygnuje się mianowicie z wiary, że relacje pomiędzy dwoma wymiarami są ściśle i raz na zawsze ustalone, a w konsekwencji — że odwołują się do ustabilizowanego systemu poglądów. Przeciwnie, symboliczny styl konkretyzacji przyjmuje, że relacje te są z natury niejasne i nieokreślone. Wymiar pierwszy nie jest więc przezroczysty i nie otwiera widoku na domenę sensów jasných i zakrzepłych, ma co najwyżej sugerować znaczenia obecne w wymiarze drugim. Styl ów przypisuje więc aktywniejszą rolę czytelnikowi, pozostawia dużo większą swobodę jego inicjatywie. Styl symboliczny może również mieć charakter uniwersalny, w myśl jego reguł mogą być odbierane nie tylko utwory o rzeczywistej strukturze symbolicznej. Pewne utwory mogą być czytane na dwa sposoby bądź alegorycznie, bądź symbolicznie. W przypadku pierwszym czytelnik dąży do rozszyfrowania tego, co znaczy np. historia Józefa K. z *Procesu* Kafki (np. sytuację człowieka wobec Boga); w przypadku drugim zaś jest świadom, że historia ta wyposażona została w zespół znaczeń płynnych i niejasnych i że w żaden sposób nie daje się on ujednoznaczyć. Symboliczny styl odbioru jest więc w jakiejś mierze stylem otwartym, respektuje możliwości wielu znaczeń.

Tutaj czytelnik jest aktywniejszy

4. Styl instrumentalny. W obrębie tego stylu odbioru dzieło literackie traci w jakimś stopniu swą auto-

nomię, inaczej jednak niż w stylu mitycznym i — częściowo — alegorycznym. Sprawą najistotniejszą jest tu bowiem nie tyle bezpośrednio wkomponowanie odbieranych utworów w pewną całość światopoglądową, ile traktowanie ich jako środków działania, wynikające z przesłanek takiej czy innej ideologii. Mamy tu więc do czynienia z lekturą pojętą jako czynność utylitarna, odwołująca się do światopoglądu potocznego, przy tym nie tyle moralistyczna, ile — moralizatorska. W konsekwencji dzieło — często niezależnie od rzeczywistego swego charakteru — staje się w trakcie odbioru czymś w rodzaju przykładu budującego, elementem *sui generis* dydaktyki. W sferze oddziaływania tego stylu ujawnia się tendencja do podziałów dychotomicznych — nawet wówczas, gdy nie mają pokrycia w konkretyzowanym utworze (świat czarno-biały, w którym przeprowadza się ścisłe linie demarkacyjne między tym, co pozytywne i tym, co negatywne).

5. Styl mimetyczny. Jego podstawę stanowi przeświadczenie, że pomiędzy przedmiotami i sytuacjami przedstawianymi w utworze literackim a przedmiotami i sytuacjami należącymi do świata realnego zachodzi pewien stosunek, stosunek podobieństwa, naśladowania, odbicia. Styl ten więc w zasadzie inaczej sytuuje dzieło wobec świata pozaliterackiego niż style poprzednie: tutaj punktem odniesienia jest nie taki czy inny kompleks światopoglądowy, ale — „rzeczywistość”. A dokładniej: to, co się za rzeczywistość w danej kulturze uważa, jest ona bowiem przefiltrowana przez taki czy inny zespół przeświadczeń i wierzeń, „rzeczywistość” jest tu zawsze rzeczywistością zinterpretowaną. Styl mimetyczny sprawia, że w obrębie lektury współczynnikiem istotnym staje się prawda, z pozoru ujmowana tak, jak w jej klasycznej definicji. Dzieje koncepcji mimetycznych pokazują jednak, że związki z ową de-

Rzeczywistość
też jest
kreacją

finicją są całkiem złudne. By się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć, że czym innym była rzeczywistość dla antycznych teoretyków *mimesis* i ich klasycystycznych kontynuatorów, czym innym zaś — dla teoretyków realizmu. Faktem niezmiennym pozostaje jednak to, że wszelki mimetyczny styl odbioru przyjmuje rzeczywistość jako podstawowy punkt odniesienia i że nie zdaje sprawy z faktu, iż idea rzeczywistości jest tu — w mniejszym lub większym stopniu — wynikiem z góry przyjętych założeń, wynikiem dokonanej w myśl pewnych zasad interpretacji. Styl ów może się zaktualizować nie tylko w odbiorze utworów, u których podłoża stała estetyka mimetyczna, choć — jak się zdaje — trudniej niż style omawiane poprzednio podporządkowuje sobie utwory, które były od niej dalekie. Budowany przede wszystkim na zdrowym rozsądku, skłonny jest do odrzucania tego, o czym sądzić można, że wchodzi z nim w konflikt.

6. Styl ekspresyjny. W jego obrębie zjawiskiem najistotniejszym jest sytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy. Autor jest tutaj kimś innym niż tylko owym dalekim sprawcą, od którego odłączyć można wypowiedź i uznać, że zdobyła byt autonomiczny. Traktowany jest jako *sui generis* składnik tekstu, skoro cała lektura ma doprowadzić do ujawnienia jego właściwości, a wszystko, co w dziele obecne, interpretowane jest jako syndrom, a niekiedy nawet — bezpośredni przekaz jego osobowości. Ekspresyjny styl odbioru zakłada więc nieustanną obecność autora, a każdy element utworu interpretować może jako — świadomy lub nieświadomy — przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej i z natury niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej. Podstawową właściwością tego stylu jest więc to, że zmierza do indywidualizacji.

Autor
obecny
w dziele

Literatura
jako literatura

7. Styl estetyzujący. U jego podstaw¹⁵ znajduje się dążenie do odbioru dzieła literackiego jako dzieła sztuki. Nie znaczy to w żadnym wypadku, by świadomość, iż dzieło sztuki jest specyficznym typem wypowiedzi, nie mogła towarzyszyć poprzednim stylom odbioru, tutaj jednak przybiera ona szczególną postać. Idea sztuki dla sztuki staje się dyrektywą konkretyzacyjną, a podstawowymi kategoriami — tak czy inaczej rozumiane — piękno i forma. Lektura koncentruje się przede wszystkim na samym dziele i wyklucza wszelkie jego pojmowanie o charakterze instrumentalnym.

Sporządzony tu repertuar stylów odbioru wymaga kilku komentarzy. Przede wszystkim w swym realnym historycznym istnieniu style te na ogół nie występują w postaci czystej, należy je pojmować nie jako bezwzględny i rygorystycznie przestrzegany zespół reguł, ale jako wiązki tendencji określających procedury lektury. Poszczególne style w konkretnych sytuacjach historycznych wzajem się uzupełniają tworząc różnego typu układy, często hierarchiczne. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że pewne style odbioru nie mogą występować łącznie, zawarte w nich dyrektywy wzajemnie się znoszą lub wykluczają. Tak np. alegoryczny styl lektury nie ma danych, by wchodzić w związki ze stylem mimetycznym. Lektura, u której podstaw stoi przeświadczenie, że dzieło odznacza się strukturą dwuwymiarową i że relacje między tymi wymiarami są określone przez wyznaczniki ideologiczne uznawane za niezmiennie, nie może współistnieć z lekturą, w której czynnikiem zasadniczym są takie kategorie jak naśladowanie lub odbicie. Podobnie, choć z innych względów, instrumentalny styl konkretyzacji wyklucza współistnienie ze stylem ekspresyj-

¹⁵ Na możliwość wyodrębnienia tego stylu zwrócił mi uwagę Karlheinz Stierle w dyskusji po moim referacie o problemach odbioru, wygłoszonym na Ruhr-Universität Bochum w lipcu 1974 r.

nym. Przypadków tego rodzaju nie-łączliwości znaleźć można jeszcze wiele. Dla charakterystyki historycznych metod lektury najistotniejsza jest jednak możliwość współwystępowania rozmaitych stylów odbioru i tworzenie przez nie rozmaitych układów hierarchicznych.

Następny problem to stosunek stylów odbioru do stylów proponowanych przez poszczególne prądy czy epoki w dziejach literatury. Problem istotny, skoro przyjęło się założenie, iż zjawiska odbioru i lektury należy analizować jako paralelne wobec samego rozwoju literatury. Style odbioru nie mają bynajmniej zastąpić takich pojęć, jak np. barokowy czy romantyczny styl lektury. Stosunki między nimi układają się inaczej. Style odbioru nie ograniczają się nigdy do jednej epoki, ich istotą jest to, że pojawiać się mogą w różnego rodzaju układach synchronicznych — i w każdym z nich przyjmują specyficzną postać, m. in. przez to, że mogą się łączyć z innymi stylami. Styl lektury właściwy danej epoce (barokowi, romantyzmowi itp.) jest więc aktualizacją wybranych elementów repertuaru stylów konkretyzacyjnych. Takie ujęcie pozwoli ukazać osobliwości metod lektury charakterystycznych dla danej epoki, jak też przedstawić ich przemiany w perspektywie diachronicznej.

Uwzględnić należy jeszcze jeden współczynnik: gatunek literacki. Gatunek jest także pewną propozycją dla czytelnika¹⁶, skłania do odpowiedniej lektury utworu, który przyjmuje się jako jego reprezentanta. Gatunki pozostają więc w jakiejś relacji do stylów konkretyzacyjnych, pewne style przylegają bardziej do jednych z nich, inne — do drugich. Poezja liryczna wiąże się bardziej z ekspresyjnym stylem odbioru, powieść — bardziej ze stylem mimetycznym. Związki te rozpatrywać trzeba jako

Stosunek do
prądu, epoki...

...i gatunku

¹⁶ Por. o tym pierwszy rozdział mojej książki *Powieść młodo-polska* (Wrocław 1969) pt. „Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej”.

wynik tendencji, a nie — następstwo bezwzględnego przypisania. Rozważane ze względu na swe relacje wobec gatunku style odbioru mogą w zasadzie mieć charakter uniwersalny. I tak np. powieść może być odbierana w myśl reguł lektury ekspresyjnej (przykładem prace reprezentantów francuskiej krytyki tematycznej o utworach narracyjnych; narracja w tym ujęciu jest przede wszystkim ekspresją postaw autora, a na dalszym planie dopiero — relacją). Mimo zasadniczych ukierunkowań gatunku, mimo że jest on specyficznym ustrukturovanym wyzwaniem pod adresem czytelnika, jego związki z takim czy innym stylem odbioru zależą w dużym stopniu (a niekiedy — całkowicie) od właściwości danej kultury literackiej. Gatunek tak rozbudowany i tak zróżnicowany jak powieść odbierany być może zgodnie ze wskazaniami wszystkich siedmiu stylów konkretyzacyjnych.

Możliwość
uniwersalności

Wchodząc w takie czy inne związki z dyrektywami odbioru, właściwymi prądom i gatunkom literackim, style konkretyzacyjne mogą odznaczać się uniwersalnością wówczas, gdy się rozpatruje ich funkcjonowanie w ramach danej synchronii. Uniwersalność nie stanowi jednak ich cechy przyrodzonej, należy do sfery możliwości. Warto jeszcze zasygnalizować, że w pewnych sytuacjach style odbioru stać się mogą kryteriami wyboru. Sprzyjać mogą np. odrzuceniu tego, co wchodziłoby w konflikt z danym stylem, wtedy zwłaszcza, gdy podporządkowanie mu przekazów opornych wymagałoby szczególnie zaawansowanego wysiłku interpretacyjnego, ujawniają więc wówczas swój charakter aksjologiczny.