

Stefan Sawicki

Między autorem a podmiotem mówiącym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 111-127

1977

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.

STEFAN SAWICKI

MIĘDZY AUTOREM A PODMIOTEM MÓWIĄCYM

Od czasu gdy monografia o jednym pisarzu zaczęła się stawać „konnym” gatunkiem wśród prac historyków literatury, zyskiwały szybko na znaczeniu biografie i psychologia. Istniały zasadniczo dwie możliwości: albo skupić się na tekstach i sytuacje biograficzne czy psychologiczne wykorzystać dla lepszego, pełniejszego zrozumienia tych tekstów; albo odwrotnie: punktem wyjścia uczynić teksty, a celem — rekonstrukcję życia i „ducha” poety. Końcowe lata w. XIX i początkowe XX pozwalały naturalnie wybrać tylko drugą możliwość. Sprzyjała temu ogólna sytuacja w nauce i mała jeszcze świadomość odrębności badań literackich.

Na gruncie polskim mamy kilka klasycznych tego rodzaju ujęć. Już same ich tytuły wskazują kierunek postępowania badawczego.

Bronisław Chlebowski w książce *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów* zmierza głównie do przedstawienia zarysu dziejów życia, zwłaszcza wewnętrznego, poety, opierając się na przekonaniu, że

w każdym arcydziele, w każdym donioślejszego znaczenia utworze mieści się — mniej lub więcej wierny — wizerunek jego twórcy.

dla czegożby krytyk, mając przed sobą odbicie różnych stanów i różnych momentów rozwoju duszy ludzkiej, nie mógł przez właściwe zestawienie — na podstawie niezmiennych praw psychicznych — odtworzyć całego przebiegu procesu duchowego [...]?¹

Józef Kallenbach przedmiotem swej monografii o Mickiewiczu czyni „całokształt organizmu duchowego” poety, a głównym jej celem — „przedstawienie powolnej, lecz stałej ewolucji duchowej A. Mickiewicza w ciągu jego żywota”². Materiału do tej konstrukcji dostarczają mu zarówno biografie jak i twórczość literacka poety. Podobną metodę odnajdujemy w późniejszej nieco książce Józefa Treliaka *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji* (Kraków 1904).

Adam Bełcikowski w pracy *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety* metodę rekonstrukcji życia poety doprowadza do granic humorystyki.

¹ B. Chlebowski, *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów. Wizerunek literacki*. Warszawa 1884, s. 8, 4.

² J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*. T. 1. Kraków 1897, s. XI.

Mickiewicz zakochał się w Maryli [...].

Jedynym źródłem historycznym są [...] do tego faktu niemal same tylko wiersze Mickiewicza do Maryli i o Maryli pisane, niektóre jego ballady i romanse, a zwłaszcza tak zwana czwarta część *Dziadów*. W pomniejszych wierszach miłość tą przedstawia się sielankowo, w *Dziadach* jako namiętność zawiedziona i przyprowadzona do rozpacz. Z beładnych opowiadań Gustawa musimy przyjść do przekonania, że nie tylko kochał, ale i był kochany, że odbierał niewątpliwe dowody miłości i że później został przez kochankę oszukany i zdradzony.

Pytanie tylko, czy tym poetycznym zwierzeniom Mickiewicza można całkowicie wierzyć, czyli zmyślenie i prawda nie są w nich w ten sposób ze sobą pomieszane, że prawdą są uczucia, których poeta doznawał, a zmyśleniem faktu i motywa te uczucia wywołujące. [...] Podobne pojmowanie rzeczy nie bardzo byłoby dla Mickiewicza zaszczytnym. [...] Nie byłoby szlachetnie ze strony Mickiewicza, gdyby się był, i to w rzeczach ważnych, o honorze drugiej osoby, do tego kobiety, stanowiących, tak bardzo z prawdą rozmiął³.

Trudno powiedzieć, co bardziej uderza w zacytowanych tu i w innych fragmentach książki: znak równości między poezją a życiem, uproszczony sposób wyciągania wniosków czy naiwność uzasadnień?

Te „wzorcowe”, jaskrawe przykłady biografizmu i psychologizmu miały być znakiem rozpoznawczym dla sytuacji, jaka panowała w naszej nauce o literaturze na przełomie stuleci. Ale i w pierwszych dziesięcioleciach w. XX obserwujemy kontynuację tego stanu rzeczy, modyfikowaną pod naciskiem wzrastających wymagań metodologicznych i pohusserlowskiej krytyki psychologizmu. Przykładem tej sytuacji przejściowej mogłaby być ówczesna twórczość naukowa Juliusza Kleinera. Dopiero lata trzydzieste przyniosły istotną zmianę. Spowodowało ją wystąpienie Romana Ingardena i Manfreda Kridla.

Pierwszy ostro zaatakował biografizm i psychologizm z pozycji fenomenologii, tworząc nową teorię dzieła literackiego jako bytu intencjonalnego oraz pojęcie *quasi-sądów*, izolujących, a raczej upośredniczających utwór w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej⁴. Drugi, nawiązując do formalistów rosyjskich, szkoły praskiej i pewnych nurtów w nauce niemieckiej (Wölfflin, Walzel) silnie podkreślił — zwłaszcza w swej programowej książce *Wstęp do badań nad dziełem literackim* (Wilno 1936) — konieczność ergocentryzmu w badaniach literackich, skupienia się na dziele literackim i ku niemu kierowania wniosków badawczych, chociażby opartych częściowo i na pozaliterackich przesłankach.

Formalizm, fenomenologia, a potem strukturalizm, skupiając swą uwagę na utworze literackim, literaturze, rządzących nią konstantach systemowych, traciły — mimo że odżegnywały się od tego — ze swego

³ A. Bełcikowski, *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety*. Kraków 1898, s. 12—15.

⁴ Nastawienie antypsychologistyczne i antybiografistyczne towarzyszy — jak wiadomo — całej twórczości estetycznej Ingardena. Szczególnie wyraźnie zaznaczył on swe stanowisko w artykule *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze* („Pion” 1937, nr 34).

horyzontu badawczego kategorię autora. Przecinały — przynajmniej w praktyce — bezpośredni związek między autorem a dziełem, w pewnym sensie „dehumanizowały” badania literackie.

Niebezpieczeństwo to szybko zostało zauważone. U nas sygnalizowali je polemisci Kridla i Ingardena, i to bynajmniej nie ludzie tkwiący programowo w tym, co dawne i tradycyjne. Wręcz odwrotnie — ci właśnie, którzy dobrze orientowali się we współczesnych kierunkach badań literackich, byli wrażliwi na wartości artystyczne dzieł literackich, tacy jak Wacław Borowy, Stanisław Adamczewski czy Zygmunt Łempicki. Przypomnę tylko *Miraże prostych dróg* Adamczewskiego, gdzie pada zarzut, że Kridl dzieło literackie „zawiesza [...] w próżni pozaczłowieczej”, nie licząc się z historycznymi uwarunkowaniami autora, ani percepcją i badacza⁵; *Szkołę krytyków* Borowego, który wyraża obawę, że jeśli badając literaturę podkreślać się będzie jej fikcyjność, lekceważyć psychologię i skupiać się na analizie techniki pisarskiej, to wiedza o literaturze „przestanie być w ogóle humanistyką”⁶; wreszcie *Twórcę i dzieło w poezji* Łempickiego. Wybitny germanista i teoretyk literatury nie waha się nazwać antypersonalizmu, akcentującego coraz silniej swą obecność w nauce o literaturze, po prostu „zbożeniem umysłowym”⁷.

Ale te ostrzeżenia i protesty spotykały się z lekceważeniem ze strony przedstawicieli nowych kierunków, które zyskiwały przecież coraz bardziej na znaczeniu w nauce światowej, prowadzone przez współczesne językoznawstwo. W Polsce sytuacja rozwinęła się nieco inaczej. Narastające w latach trzydziestych nowe tendencje w badaniach literackich zostały przerwane przez wojnę, a potem zahamowane upowszechnieniem się metodologii marksistowskiej. Na szerszą skalę kontynuowano je dopiero po r. 1956, a czyniono to wówczas w przyspieszonym tempie i z nie małym zapalem, co doprowadziło do sytuacji, w której — w młodszym zwłaszcza pokoleniu — strukturalizm z elementami semantyki stał się niemal metodologiczną przeciętną. Można się o tym przekonać przeglądając choćby wydane ostatnio zbiory interpretacji wierszy lirycznych i małych form narracyjnych⁸.

W miarę jednak tego unaukowiania, strukturalizowania badań literackich zaczęła się równocześnie upowszechniać — i wcześniej sygnalizowana — świadomość zagubienia perspektywy człowieka na rzecz zobiektywizowanych literackich struktur, a przede wszystkim zagubienia podstawowej dawniej kategorii autora.

⁵ S. Adamczewski, *Miraże prostych dróg*. „Pion” 1936, nr 35.

⁶ W. Borowy, *Szkoła krytyków*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 2.

⁷ Z. Łempicki, *Twórca i dzieło w poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1947.

⁸ *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego. Wyd. 1: Kraków 1966, wyd. 2: Kraków 1971. — *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Pod redakcją K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego. Warszawa 1974.

Pierwszy podjął ten problem Kazimierz Wyka w swej monografii o *Panu Tadeuszu*. W tomie *Studia o tekście* osobny obszerny rozdział poświęcił „obrazowi autora”. Wyka podchodzi do zagadnienia praktycznie. Poszukuje przede wszystkim takiej kategorii interpretacyjnej, która w opisie naukowym pozwoliłaby zbliżyć dzieło do autora (indywidualnego, a nawet zbiorowego) chroniąc przy tym przed naiwnym realizmem badań genetyczno-psychologicznych. Kategorię tę przejmując od Wiktora Winogradowa wraz z jej nazwą „obraz autora”⁹. Najpierw „obraz autora” w *Panu Tadeuszu* określa Wyka jako jedną z „więzi strukturalnych”, obok humoru, liryzmu, poezji i prawdy. Potem chce jednak tę więź wyróżnić jako bardziej generalną, pojawiającą się w każdym dziele. Dlatego proponuje nowe określenie: „oś krystalizacyjna”. Co w dziele daje oparcie tej kategorii badawczej? Wyka uważa, że trzy czynniki:

Po pierwsze, ekspresywne przemiany i przesunięcia w obrębie gatunku, który posiada wzorzec na tyle ustalony, że odchylenia od niego pozwalają wymierzać i wyznaczać obraz autora jako kategorię indywidualizującą. Po drugie, świadectwa stosunku autora do dzieła jako tematu, nad którym suwerennie on panuje, którym rozporządza i który jest przeto czym innym aniżeli miejsce owego dzieła w obrębie gatunku. Po trzecie wreszcie, jawnie lub mniej jawnie manifestowana przez autora obecność czytelnika, do którego utwór się zwraca¹⁰.

Autor więc obecny jest w dziele jak gdyby potencjalnie, poprzez fakt i jakoś jego organizacji, podobnie jak reżyser w dziele teatralnym. Jest niewidzialnym „gospodarzem poematu”. Wskazują nań zwłaszcza indywidualizujące odchylenia od tradycji. „Czuje się” go natomiast na zasadzie odniesienia przyczynowego. Utwór literacki jest wystarczającą przesłanką do tego, aby myśleć o jego sprawcy.

Tak pojęta kategoria autora nie jest identyczna z osobowością twórcy i daje się zrekonstruować w obrazie autora, dla którego materiałem głównym jest kształt i tekst dzieła, materiałem pomocniczym — wiedza o autorze na innej podstawie zgromadzona¹¹.

Aktualizując więc informację, którą dostarcza dzieło lub zespół dzieł, stwarzamy „obraz autora”. Jest to jego wizerunek tworzony przez nas myślnie, który możemy naturalnie sformułować w wypowiedź językową. Otrzymujemy wówczas tekst krytyczny, który ocala dla badań literackich kategorię indywidualnego autora jako „pewne zjawisko całościowe”, syntetyzujące wiedzę o dziele, jego cechach, organizacji, systemie istniejących w nim relacji. Mówi się o tym wszystkim „od strony autora”, jako o świadectwie, a nawet funkcji jego twórczych sprawności. Wychodzi właśnie o to, by mówić o utworze w taki sposób, który by równo-

⁹ Zob. В. Виноградов: *О языке художественной литературы*. Москва 1959; *Проблема авторства и теория стилей*. Москва 1961, rozdz. 1. W krytyce anglosaskiej używany jest termin „*implied author*”.

¹⁰ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. 2. Warszawa 1963, s. 332.

¹¹ *Ibidem*, s. 338.

częśnie wskazywał na twórcę. Obraz autora to zespół informacji wydobyty z dzieła, ale uporządkowany przez odniesienie do indywidualnego autora, to z jednej strony odpowiednik poznawczy dzieła, a z drugiej — pewnego aspektu konkretnego człowieka, naturalnie jako twórcy tego oto dzieła jedynie.

Obraz autora może być, przy umiejętnym postępowaniu, konstrukcją naukową wynikającą wyłącznie z dzieła i sprowadzalną do dzieła¹².

Obraz autora, obraz Adama Mickiewicza jako twórcy historii szlacheckiej w dwunastu księgach i *Epilogu* do tej historii, *Epilogu* wziętego nie ze świata artystycznej fikcji, lecz rzeczywistego położenia historycznego — to obraz, który w świadomości odbiorcy i badacza kształtuje się na podstawie dzieła w ten sposób „dwuczęściowego”¹³.

Wydobyty z potencjalności „obraz autora”, wskazując i na dzieło, i na autora, nie utożsamiałby się więc ani z dziełem (niektórzy ujmują rzecz tak, jak gdyby sam utwór był obrazem autora), ani z twórcą. Byłby, jeśli można jednoznacznie wnioskować z niezupełnie jasnego tekstu Wyki, pewnego rodzaju wypowiedzią krytyczną, starającą się ocalić w nauce o literaturze więź literatury z pisarzem, wypowiedzią nawiązującą do najlepszych tradycji portretu literackiego.

Zupełnie inny jest sposób rozumowania w artykule *Biografia a interpretacja*¹⁴, choć cel i tu — podobnie jak u Wyki — metodologiczny. Chodzi głównie o zbliżenie utworu i autora, i to takie zbliżenie, które uniknęłoby niebezpieczeństw biografizmu i psychologizmu.

Artykuł pomyślany jest bardzo szeroko: zawiera skrótową teorię liryki, nadto interesujące refleksje i diagnozy dotyczące problematyki kultury. W ujęciu tym kultura jest właśnie zasadniczym układem odniesienia. Badacz uważa, że obserwowane od pewnego czasu rozluźnienie więzi między autorem a dziełem — z konsekwencjami w zakresie badań literackich — ma swe źródło w przemianach kultury, odchodzącej od wzorca osobowego, indywidualistycznego, który towarzyszy nam od czasów renesansu, a nawet późnego średniowiecza, a który jednostkę ludzką czyni ośrodkiem wartości kulturowych. Wytwory sztuki oddziela się w sposób nienaturalny od ich twórców i postuluje się „obiektywną” historię literatury. A postulat ten wyznają różne współczesne orientacje metodologiczne. Omawiany artykuł tendencje te ocenia ujemnie. Są one szczególnie niebezpieczne, jeśli chodzi o rozumienie i badanie liryki, która jest we współczesnej kulturze „biegunem indywidualnej, subiektywnej konkretności”, równoważącym biegun abstrakcji naukowej. Aby uratować więź autora i dzieła, człowieka i wytworu, w sposób skrótowy zaproponowano swoistą teorię liryki, nawiązującą do wcześniejszych su-

¹² *Ibidem*, s. 336.

¹³ *Ibidem*, s. 369.

¹⁴ *Biografia a interpretacja*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965.

gestii Stefanii Skwarczyńskiej¹⁵. Liryka byłaby wypowiedzią o charakterze okazjonalnym, której znaczenie uzależnione byłoby od wypowiadającego i sytuacji wypowiedzi. Każdy utwór liryczny można by poprzedzić sformułowaniem „Ja wypowiadam to oto:”. Poznanie owego „ja” w czasie tworzenia (wypowiadania) miałyby podstawowe znaczenie dla zrozumienia utworu, a więc i jego interpretacji. Poznanie takie nie jest możliwe bez uwzględnienia biografii autora. Naturalnie, przy takim ujęciu badacz opowiada się świadomie za „historyczną”, a nie „ponadczasową” teorią liryki¹⁶. Aby przerzucić metodologiczny pomost pomiędzy autorem a dziełem, wprowadza pojęcie „nazwa oznaczająca (osobowa) autora”, czyli po prostu imię i nazwisko pisarza. Nazwa ta należy — według badacza — do dzieła. Poprzez swój desygnat utożsamia się z autorem, naturalnie z autorem jako twórcą tego oto utworu (np. Janem Kasprowiczem z okresu *Dies irae* lub tomiku *O bohaterskim koniu [...]*). Poprzez swe znaczenie wpływa na semantyczne wartości utworu, na znaczenie innych nazw (podmiotu lirycznego, „ty” lirycznego, postaci), wyrażań i zdań dzieła literackiego. Z tego właśnie względu jest koniecznym „medium” dla interpretacji.

Nie tyle metodologiczna, ile teoretyczna problematyka patronuje rozważaniom Janusza Sławińskiego w szkicu *O kategorii podmiotu lirycznego*¹⁷. Sławiński nie ogranicza się do problematyki sygnalizowanej w tytule. Porusza znacznie szerszy krąg zagadnień dotyczący nadawcy dzieła literackiego. Mówi o trzech kategoriach tego nadawcy: o autorze rozumianym biograficznie, o „podmiocie czynności twórczych” i o podmiocie mówiącym („ja” literackim). Chodzi mu głównie o określenie charakteru, statusu ontologicznego tych kategorii. Autor jest konkretnie istniejącym człowiekiem, realną osobą, bytem substancjalnym. Podmiot mówiący jest elementem struktury dzieła. Jego byt ma charakter zbliżony do „wielkich figur semantycznych”, których istotę omawia Sławiński w innym artykule¹⁸. Podmiot czynności twórczych — wywiedziony, jak się wydaje, z bardzo inspirujących, lecz niezupełnie jasnych uwag Romana Ingardena o trzech rozumieniach słowa „autor”¹⁹ — jest czymś „pomiędzy” autorem i dziełem. Jego stosunek do podmiotu mówiącego to „stosunek nadawcy reguł mówienia do nadawcy wypowiedzi aktualizującej te reguły”²⁰. Chodzi przy tym o wszystkie reguły i językowe, i li-

¹⁵ Zob. S. Skwarczyńska, *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

¹⁶ *Biografia a interpretacja*, s. 195.

¹⁷ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego. (Tezy referatu)*. W zbiorze: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*. Wrocław 1966.

¹⁸ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967.

¹⁹ R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*. „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 1—2, s. 39—40.

²⁰ Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego [...]*, s. 57.

terackie, nawet wersyfikacyjne. Podmiot czynności twórczych rekonstruuje się w oparciu o informacje, których dostarcza dzieło i które „wydobywa się” jak gdyby z dzieła, przy uwzględnieniu konwencji obowiązujących w czasie jego tworzenia. Reguły wykryte w dziele odsyłają do ich dysponenta, do ośrodka decyzji, którym jest właśnie podmiot czynności twórczych. Bytowo jest on jedną z ról autora realnego; to człowiek zredukowany sztucznie do aspektu twórcy tego oto dzieła lub tych oto dzieł. Ma on być funkcjonalny, relacyjny — „istnieje tylko jako człon relacji, której drugim członem jest dzieło”²¹ — ale wyodrębniony, obdarzony autonomią, która uzasadnia traktowanie go jako jednej z trzech wymienionych już kategorii nadawcy.

Prawie jednocześnie ogłosił w „Twórczości” artykuł *Autor i jego biografia* Edward Balcerzan²². Znowu głównie intencja praktyczna, podyktowana sytuacją badacza: chodzi o znalezienie uzasadnionych metodologicznie dróg wyjścia poza dzieło przy jego interpretacji, o przekroczenie zasady immanencji. Balcerzan wyróżnia trzy kategorie autora, które to słowo stale zresztą umieszcza w cudzysłowie:

1. wewnętrzną, zamkniętą w samym dziele, 2. zewnętrzną wobec dzieła — stanowiącą schemat powiadomień o kodzie, 3. zewnętrzną wobec dzieła — stanowiącą schemat powiadomień o rzeczywistości tak pozaliterackiej, jak i pozajęzykowej (więc o „życiu samym”).

Kategoria wewnętrzna rysuje się w tych rozważaniach niezbyt jasno: raz jako „zespół elementów porządkujących dzieło”, to znowu jako jakiś podmiot autorski obecny w dziele obok podmiotu mówiącego:

należałoby uznać, że w wewnętrznym układzie nadawczym utworu poza podmiotem czai się ktoś jeszcze, mianowicie „autor”. Nietożsamy z autorem-nadawcą i nadrzędny wobec podmiotu: narratora lub „ja” lirycznego²³.

Pierwsze rozumienie zbliżałoby „autora wewnętrznego” do potencjalnego „obrazu autora” Wyki. Drugie wyraźnie wprowadzałoby do utworu jeszcze jedną kategorię nadawczą, obok podmiotu mówiącego. Argumentem za jej istnieniem byłyby takie elementy jak tytuł, podtytuł, motto, komentarz autorski, sygnalizacja graficzna. Wszystkie je traktuje Balcerzan równorzędnie i wszystkie uważa za przynależne do utworu literackiego. Nie mieszczą się one jednak w „polu działania” podmiotu mówiącego. Należą — zdaniem Balcerzana — w sposób szczególnie wyraźny do kompetencji „autora wewnętrznego” i świadczą o jego obecności w obrębie tak szeroko rozumianego dzieła.

²¹ *Ibidem*, s. 56.

²² E. Balcerzan, *Autor i jego biografia*. „Twórczość” 1966, nr 9. Artykuł ten w nieco zmienionej postaci, przystosowany do nowej całości, której stał się częścią, włączył Balcerzan do książki *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* (Wrocław 1968, rozdz. 1).

²³ *Ibidem*, s. 77—78, 80, 82.

Obie „zewewnętrzne” kategorie autora rozumie Balcerzan zupełnie antynaturalistycznie: jako selektywną (ze względu na główny przedmiot badania), ujmowaną w relacji do rzeczywistego autora informację o kodzie (językowym, literackim) lub też o rzeczywistości (przede wszystkim realia tłumaczące znaczenie słów i zwrotów). Obie one mają uzasadnić swą obecnością w potrójnym autorskim schemacie — możliwość korzystania z informacji pozaliterackich przy badaniu dzieła literackiego.

Ryszard Handke swe uogólnienia teoretyczne oparł głównie na badaniach prozy fantastyczno-naukowej („*science fiction*”) ²⁴. Trafnie zaakcentował gradualny charakter kategorii nadawczych i odbiorczych (narrator, adresat) w obrębie utworu literackiego. Prócz konkretnego autora i konkretnego czytelnika wyróżnia Handke inną parę kategorii związanych bardziej bezpośrednio z tekstem: „autora tego właśnie dzieła”, zwanego też „modelem myślowym autora”, oraz „odbiorcę założonego”.

W recepcji utworu przez czytelnika mamy do czynienia z nader oczywistym faktem psychiczno-intelektualnego kontaktu dwóch konkretnych indywidualności poprzez komunikat językowy. Mimo swej rzeczywistości lub może nawet na skutek niej sytuacja ta jest jednak względem utworu zewnętrzna. To, co z kształtem utworu ma już bezpośrednią styczność i co go determinuje, jest w istocie swej odmienne. Zamiast konkretnego autora w pełni jego życiowych i społecznych uwarunkowań — mamy model myślowy autora tego właśnie utworu, „zbudowany” z wiedzy o świecie, przeświadczeń i dążeń uczestniczących w procesie twórczym, uwieńczonym powstaniem tego właśnie dzieła, w nim uobecnionych i przez nie poświadczonych. Miejsce rzeczywistego czytelnika zajmuje odbiorca założony jako zdolny i powołany do percepcji utworu ²⁵.

„Model myślowy autora” najbliższy byłby „podmiotowi czynności twórczych” Sławińskiego, z tym że Handke idzie dalej w zakresie jego autonomizacji, uniezależnienia bytowego od rzeczywistego autora. Nie mówi już o „byciu funkcjonalnym”, lecz o „byciu myślowym”, bardziej więc zależnym w istnieniu od interpretatora niż od „osobowego autora”.

Następne stanowisko wobec rozważanego zagadnienia prezentuje propozycja Teresy Kostkiewiczowej zawarta w książce *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Kostkiewiczowa za „podstawową realność” w badaniach literackich uznaje tekst literacki. Kategorie nadawcy interesują ją głównie ze względu na ten tekst, są one dla niej — podobnie jak dla Balcerzana — kontekstem umożliwiającym pełniejsze zrozumienie dzieła. Konteksty wyróżnia trzy: język, tradycję literacką, „pole życiowe”, i odpowiednio mówi o trzech kategoriach nadawcy. Pierwsza to „podmiot mówiący” — jego terenem uświadomień i zachowań jest język, system językowy. Co w tekście odsyła do podmiotu mówiącego? Samo mówienie, „wybór określonych jednostek systemu z różnych jego poziomów i aktu-

²⁴ R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław 1969, cz. 2: *Sytuacja narracyjna w „science fiction”*, zwłaszcza schemat (z przypisami) na s. 153.

²⁵ *Ibidem*, s. 152.

alizowanie obserwowalnych w tekście reguł wiązania i przybywania jednostek”²⁶. Druga kategoria to „podmiot literacki” („idealny nadawca”) — terenem świadomości i zachowań jest tu tradycja literacka, konwencje i reguły literackie. Trzecia — to „autor osobowy”, którego terenem świadomości i zachowań jest „pole życiowe”. Odpowiednikami tych trzech kategorii są po stronie odbiorcy: „adresat wypowiedzi”, „odbiorca wirtualny” („idealny”) i „czytelnik konkretny”. Przy pierwszej relacji tekst jest traktowany jako „wypowiedź” („fakt językowy”), przy drugiej — jako „dzieło literackie” w funkcji „jednostki procesu historycznego”, przy trzeciej zaś jako „dzieło literackie” w sensie: „fakt biografii autora”.

Kostkiewiczowa pojmuje te kategorie nadawców osobowościowo, mniej abstrakcyjnie niż Balcerzan; personalizuje je. Są to jednak osobowości „selektywne”, ograniczone do cech wyznaczonych poprzez właściwy im teren działania. Osobowości te w praktyce interpretacyjnej odsłaniane są o tyle, o ile to jest pożyteczne dla rozumienia dzieła. Czym są ci nadawcy i odbiorcy tekstu literackiego? Jedynie autor osobowy i czytelnik konkretny to — według Kostkiewiczowej — byty konkretne, „substancjalne” (podobnie zresztą jak tekst literacki). Pozostałe dwie kategorie to byty „funkcjonalne”, funkcjonalne wobec tekstu, istniejące poprzez tekst i dla tekstu, jako „rezultaty określonych zabiegów interpretacyjnych”. Bytem funkcjonalnym nazywał Sławiński „podmiot czynności twórczych”, ale uważał go za funkcję czynności autora. „Podmiot literacki” Kostkiewiczowej jest natomiast funkcją interpretacji tekstu.

Wszystkie omówione propozycje stara się zsumować Aleksandra Okopień-Sławińska w artykule *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. Poglądy jej najlepiej ilustruje zamieszczona na końcu tej pracy tabela pt. *Schemat układu ról w literackiej komunikacji*²⁷.

Poziomy komunikacji	wewnątrz-tekstowe	Instancje nadawcze	Instancje odbiorcze
		mówiący bohater naczelnny narrator (podmiot liryczny)	bohater adresat narracji (adresat monologu lirycznego)
zewnątrz-tekstowe	podmiot utworu	adresat utworu	
	nadawca utworu (dysponent reguł, podmiot czynności twórczych)	odbiorca utworu (czytelnik idealny)	
	autor	czytelnik konkretny	

²⁶ T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1969, rozdz. 6, s. 165—166.

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

Nie podlega dyskusji realność rzeczywistego autora i tekstu, choć tekst ten może być różnie rozumiany. Panuje też powszechna zgoda co do tego, że w obrębie utworu istnieją podmioty mówiące wraz z naczelnym podmiotem (narratorem, podmiotem lirycznym). Warto by jedynie dokładniej opracować zjawisko gradacji, jeśli chodzi o wyrazistość ich obecności. To stopniowanie podkreślił trafnie Handke w referowanych partiach swej książki. Wątpliwości i różnice rodzą się dopiero odnośnie do sfery pomiędzy autorem a podmiotem mówiącym utworu. Okopień-Sławińska uwzględnia tu aż dwie kategorie osobowe: „podmiot utworu” i „nadawcę utworu”. „Podmiot utworu”, nawiązujący do „autora wewnętrznego” Balcerzana, to jakby obraz autora uformowany poprzez „wewnętrzną organizację semantyczną” utworu. Nazywa go badaczka „znaczeniowym korelatem zrealizowanych we własnej mowie reguł”²⁸. Inne sformułowania nadają mu charakter bardziej czynnościowy („najwyższa instancja nadawcza w obrębie utworu”) i świadomy („nadrzędna wobec głównego narratora świadomość konstruująca”). „Nadawcę utworu” („sprawcę wypowiedzi”) najlepiej określi następujący cytat:

istnienie w wypowiedzi (...) reguł wskazuje na kogoś, kto reguły te wybrał z repertuaru możliwości konstrukcyjnych oraz zaktualizował w mowie. Aktualizacja reguł implikuje więc status nadawcy znajdującego się ponad wypowiedzią, status dysponenta reguł reprezentującego wypowiedź wobec systemu językowego i literackiej tradycji²⁹.

„Nadawca utworu” — najbliższy „podmiotu czynności twórczych” Sławińskiego — jest więc odpowiednikiem sytuacji tworzenia, historycznej sytuacji wyboru w stosunku do istniejących i będących do dyspozycji w czasie powstawania dzieła możliwości czy reguł. I obecny tu moment sprawczy, i świadomościowy można odnaleźć również, choć słabiej akcentowany, w określeniach dotyczących podmiotu utworu. Istotna różnica wiąże się przede wszystkim z perspektywą historyczną. „Podmiot utworu” — to kategoria immanentna w stosunku do dzieła. „Nadawca utworu” natomiast jest kategorią historyczną, związaną z momentem powstawania dzieła; „do tego właśnie historycznie określonego, unikalnego momentu odnosi się [jego] aktywność [...]”³⁰.

W ten sposób koncepcja Okopień-Sławińskiej gromadzi i uzgadnia — nie zawsze w sposób dostatecznie jasny — różne propozycje i doprowadza równocześnie do największego rozmnożenia bytów. Instancjom nadawczym odpowiadają w schemacie analogiczne instancje odbiorcze.

Schemat Okopień-Sławińskiej przejmuje w zasadzie Kazimierz Bartoszyński w artykule *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* z tym, że mówi nie tyle o relacjach osobowych, ile — co

²⁸ *Ibidem*, s. 120.

²⁹ *Ibidem*, s. 118, 120.

³⁰ *Ibidem*, s. 124.

jest łatwiejsze do zaakceptowania — o poziomach komunikacji, np. o trzech poziomach komunikacji w obrębie utworu narracyjnego³¹.

Zreferowane prace, świadczące o dużym zainteresowaniu problemem instancji nadawczych utworu literackiego i ich stosunkiem do autora, starały się przywrócić badaniom zagubiony ich humanistyczny czy personalistyczny wymiar, nie rezygnując przy tym z osiągnięć współczesnej metodologii, zorientowanej głównie strukturalistycznie i semantycznie. Prace te miały bądź teoretyczne (Sławiński, Handke, Okopień-Sławińska), bądź metodologiczne (Wyka, Balcerzan, Kostkiewiczowa) nachylenie. Uwagi moje włączają się przede wszystkim w nurt teoretyczny zagadnienia, choć uwzględnią również aspekt metodologiczny.

1. W niektórych artykułach szczególnie wyraźnie chodzi o uzasadnienie wyjścia poza utwór literacki przy jego interpretacji. Jeden z badaczy chce wprowadzić informację spoza dzieła poprzez „nazwę oznaczającą autora”, która należąc do dzieła wpływa na nie dzięki swemu znaczeniu, przy tym nie traci kontaktu z desygnatem, tj. z autorem i tym wszystkim, co stanowi pole jego doświadczeń. Balcerzan — poprzez obu „autorów zewnętrznych”, czyli po prostu zbiory wyselekcjonowanych informacji, dotyczących pewnych aspektów kontekstu istotnego dla utworu. Kostkiewiczowa — przez wszystkie właściwie trzy swoje „podmioty” — mówiący, literacki i autorski, każdemu z nich przydzielając odrębny zakres rzeczywistości, z którą się utwór kontaktuje: język, literaturę, „życie”. Można mieć różne zastrzeżenia do tych propozycji. Trudno się np. zgodzić ze stanowiskiem Lipskiego (również Kostkiewiczowej), że imię i nazwisko autora przynależy integralnie do utworu. Trudno pozbyć się wrażenia, że sztuczne jest łączenie przez Balcerzana zagadnienia i nazwy autora ze „schematami powiadomień” — o kodzie i o rzeczywistości. Nie wydaje się też, aby należało stawiać znak równości pomiędzy podmiotem mówiącym a sferą języka w dziele literackim, jak chciałaby uczynić Kostkiewiczowa. Z podmiotem mówiącym wiąże się przecież to wszystko, co dotyczy osobowości wypowiadającej się bezpośrednio w utworze. Niewątpliwie słuszna jest jednak w tych próbach — i chyba oczywista — dążność do uwzględnienia w badaniach literackich rzeczywistości spoza dzieła, do tego, aby znaczenia utworu odczytywać przekraczając granice jego immanencji, aby widzieć go na tle wszystkiego, co było polem uświadomionych czy też nieświadomych doświadczeń autora jako pisarza i jako człowieka³². Naturalnie, jest czymś innym wykorzysty-

³¹ K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*.

³² Dużo materiału z tego zakresu przynosi tom *Biografia — geografia — kultura literacka* (Wrocław 1975), zawierający referaty Konferencji Teoretycznoliterackiej w Świnoujściu w roku 1973.

wanie informacji spoza dzieła dla interpretacji tego dzieła jako czynności docelowej, a czymś innym badanie znaczenia dzieła jako pewnej całości w kontekście kulturowym, w którym to dzieło tkwi. Dotykamy tu starożytnego sporu o zakres badań literackich i cele interpretacji literatury.

2. Przekonuje tendencja, najbardziej widoczna u Wyki, aby pisać o literaturze w taki sposób, który by nie przecinał związków z autorem i który by nie wyodrębniał dzieła literackiego, jako zobiektywizowanego tworu niewiadomego pochodzenia. Obraz autora, tkwiący potencjalnie w utworze — jak w każdym zresztą w utworze człowieka, na sposób obecności przyczyny w skutku — jest tu dobrym punktem wyjścia dla tekstu krytycznego czy naukowego, który by cechy czy reguły utworu odnosił do jego twórcy. Można tu mówić o różnych odcieniach pisania o literaturze: od opisu dzieła z perspektywą na autora — do literackiego portretu pisarza, jego „obrazu” wywiedzionego głównie z dzieł, ze wszystkiego w tych dziełach, co może o ich autorze świadczyć, bez ograniczania się do aspektów gatunku, tematu i odbiorcy.

3. Trudniej się zgodzić na mnożenie autorskich (nadawczych) bytów. To, co Okopień-Sławińska określa jako „nadawcę utworu”, a co — inaczej nazywając i nieco inaczej rozumiejąc — uwzględniali: Sławiński („podmiot czynności twórczych”), Kostkiewiczowa („podmiot literacki”) i Handke („autor tego właśnie dzieła”), jest instancją nadawczą zewnątrztekstową, wywiedzioną z utworu, lecz stworzoną intencjonalnie przez odbiorcę czy ściślej: interpretatora. To on kojarzy informacje wydobyte z utworu, informacje o regułach nim rządzących, i łączy je myślowo w jednolitą całość. Obiektywnie istnieje tylko autor i tekst utworu. „Nadawca utworu” jest funkcją interpretacji i interpretatora. Czy byty tego rodzaju — niezależnie jak je nazwiemy: myślnie, intencjonalne czy semantyczne — możemy tworzyć? Naturalnie, powstaje tylko problem, czy zachodzi rzeczywista potrzeba powoływania ich do życia.

Otóż wydaje się, że wywiedziony z dzieła „nadawca utworu” jest wątpliwą pomocą przy jego interpretacji, nie stanowi układu odniesienia, który by dawał możliwość nowych skojarzeń i relacji. Jego „zawartość semantyczna” może być przy tym odniesiona bezpośrednio do autora rzeczywistego, do tego jego aspektu, który jest właśnie „nadawcą” tego oto utworu. Trudność tkwi jedynie w kwestii, co można, poprawnie pod względem metodologicznym, do autora odnosić, aby nie powrócić na porzucone tory psychologizmu. Na pewno można autorowi przypisywać wszystkie sprawności konieczne do utworzenia określonego utworu, sprawności dotyczące wyobraźni, wiedzy, wrażliwości, techniki poetyckiej. W ten sposób zrekonstruowany aspekt osobowości rzeczywistego autora mógłby co do cech różnić się od wyodrębnionego bytowo „modelu autora” jedynie stopniem świadomości. Stworzony przez nas „nadawca utworu” musiałby mieć pełną świadomość tego wszystkiego, co w dziele jest obecne. Po prostu dlatego, że dzięki odsłonięciu, uświadomieniu

reguł utworu został stworzony. Autorowi rzeczywistemu natomiast, rozumianemu jako autor tego oto dzieła, niekoniecznie musi towarzyszyć pełna świadomość wszelkich reguł, którymi się w czasie tworzenia posługiwał. Jest to jednak różnica dla badań literackich niezbyt istotna, dająca się zniwelować w opisie odpowiednimi sformułowaniami o charakterze wręcz stylistycznym (dobieranie określeń czynnościowo-sprawnościowych, a nie świadomościowych); przy tym świadomość, którą „nadawca utworu” zawdzięcza jedynie interpretatorowi, wątpliwa ma też wartość dla wyników badawczych.

Najbliższy, jak sądzę, właściwego ustawienia problemu był Sławiński, gdy „podmiot czynności twórczych” łączył, jako byt funkcjonalny, z autorem. Tylko czy potrzebnie kategorię tę wyodrębnił? Każdy człowiek spełnia wiele funkcji, nie musi to jednak prowadzić do jego rozpadu na poszczególne byty funkcjonalne. Jest to ten sam człowiek, za każdym razem ujmowany w innym aspekcie. Sławiński miesza tu, jak się wydaje, kategorie ontologiczne i metodologiczne. Autor biograficzny to twórca w relacji do dzieła literackiego interpretowanego w sposób psychologiczno-biograficzny. Podmiot czynności twórczych to ten sam twórca w tej samej relacji — tak jak ją rozumieją (z większym o wiele dystansem!) nowsze badania literackie.

Zakwestionowałem jedną kategorię zewnętrzną, sądząc, że wystarczy w badaniach literackich tradycyjna relacja autor—dzieło, z tym że wzmożona winna być przy tym czujność metodologiczna. Mówiąc o autorze nie myślimy w tym wypadku o człowieku w pełni jego życiowych funkcji, a jedynie o autorze tego oto czy tych oto dzieł, autorze wyznaczonym przez dzieło, poznanym poprzez to dzieło — jako określony, dostępny nam czyjś wytwór. Autor jest wówczas po prostu widzianym w określonym aspekcie człowiekiem-pisarzem, jego wyodrębnioną rolą. Tak rozumianemu autorowi możemy przypisywać niektóre tylko informacje, informacje wywnioskowane z dzieła, przede wszystkim te dotyczące wymienionych już sprawności koniecznych do tego, aby dzieło w swej pełnej strukturze mogło zaistnieć. Również ogólnych postaw i przekonań, które z dzieła można wywnioskować, z tym wszakże, iż postawy te i przekonania nie muszą być identyczne z tymi, które pisarz ujawnia w innych pełnionych przez siebie rolach życiowych.

4. Pozostaje jeszcze do rozważenia „podmiot utworu” Okopień-Sławińskiej, bliski „autorowi wewnętrznemu” Balcerzana. Jest on również wywiedziony z dzieła, różni się jednak od „nadawcy utworu” tym, że nie jest zdeterminowany historycznie, jest po prostu korelatem reguł tkwiących obiektywnie w dziele, reguł poddawanych różnym interpretacjom, dokonywanym w różnych sytuacjach odbioru i rozwoju literatury. Nie wydaje się, aby to rozróżnienie usprawiedliwiało tworzenie odrębnej kategorii nadawczej. Można bowiem w rozważaniach o autorze tego oto utworu akcentować albo samą czynność wyboru, albo produkt

tego wyboru; podkreślać albo relacje do konwencji obowiązujących w czasie tworzenia, albo same konwencje obecne w dziele, ujmowane immanentnie; uwzględniać albo ograniczone znaczenia historyczne utworu, albo jego potencjalne możliwości semantyczne w przyszłości, związane z przemiennością kontekstu kulturowego. „Podmiot utworu” — nadawca reguł immanentnych — może być więc, jak się wydaje, ogarnięty przez „nadawcę utworu”, a w dalszej konsekwencji — utożsamiony z określonym aspektem (określoną rolą) autora rzeczywistego. Wszystko zależy po prostu od tego, na co zwracamy uwagę.

Inny przytacza się jeszcze argument za tym, że w obrębie utworu podmiot mówiący nie jest ostateczną instancją nadawczą. Chodzi o występowanie takich elementów, jak tytuł, podtytuł, motto, komentarz itp. Rzeczywiście, poza wypadkami szczególnymi (np. gdy naczelny narrator wyraźnie wskazuje na swoje autorstwo tytułu), nie jest za te elementy odpowiedzialny podmiot mówiący. Czy możemy być jednak zupełnie pewni, że elementy te istotnie należą do dzieła literackiego? Osobiście sądzę, że są one ściśle stowarzyszone z utworem, nie są wszakże w większości wypadków jego integralną częścią. Tworzą pierwszą, najbliższą metasferę utworu, pierwszą warstwę jego interpretacji, są jego rezonatorem semantycznym³³. Gdyby jednak przyjąć, że przynależą one do dzieła, że są istotnym elementem utworu? Wówczas sprawa się niewątpliwie komplikuje. Ale rozważmy. Podmiot mówiący utworu jest zawsze bardziej lub mniej stematyzowany. Najczęściej dzieje się to przez wprowadzenie nazw osobowych, przez używanie osobowych form czasowników, przez operowanie zaimkami, przez zwroty do postaci utworu czy też założonego czytelnika. Nawet najbardziej „cichy” narrator włącza się przecież (choć istnieje na ten temat różnica poglądów) w świat utworu — ostatecznie poprzez sam fakt mówienia³⁴. Podmiot mówiący motta jest przeszczepiony z innego tekstu, nie jest on na pewno odpowiedzialny za tekst nowego utworu, który poprzedzono wypowiedzianym przezeń cytatem. Ten ktoś odpowiedzialny dokonał jedynie wyboru motta i związał je ze swym własnym utworem. Ten ktoś pochodzi więc z zewnątrz, jest „nadawcą utworu” czy po prostu autorem tego oto dzieła. Tytuł, podtytuł czy komentarz ktoś niewątpliwie wypowiada. Ale są to sformułowania w stosunku do utworu nazywające lub wyjaśniające. Mają więc ambicje bliskie — posłużmy się określeniem Ingardena — sądom *sensu stricto*. Nie utożsamiają się z fikcyjnym światem utworu. Jest za nie odpowiedzialny jak gdyby ktoś z zewnątrz, czym są w utworze bez-

³³ Do tego stanowiska zdaje się zresztą zbliżać Okopień-Sławińska (op. cit., s. 119).

³⁴ O „głośnym” i „cichym” występowaniu narratora — zob. M. Jasińska, *Narrator w powieści. (Zarys problematyki badań)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, z. 1, s. 103—106.

pośrednim śladem. Tym kimś jest znowu „nadawca utworu” sprowadzany w niniejszym szkicu do aspektu, czyli roli rzeczywistego pisarza. (To wszystko naturalnie przy przyjętym założeniu, że i tytuł, i komentarz należą do utworu). Rzec ma się inaczej tylko w wypadku, gdy komentarz czy np. przedmowa mają charakter chwytu uwierzytelniającego, gdy opowiadają — przypuśćmy — o okolicznościach odnalezienia starego rękopisu, który jest zasadniczym tekstem dzieła. Wówczas, naturalnie, podmiot mówiący takiego komentarza włącza się — np. w charakterze wydawcy — w obręb świata utworu, ale też jest po prostu jego naczelnym narratorem, w stosunku do którego podmiot mówiący rzekomego rękopisu staje się główną postacią mówiącą.

Gdyby więc nawet i tytuł, i motto, i komentarz — wracamy do hipotetycznego założenia — do utworu należały, byłyby, jak się wydaje, właśnie śladem obecności zewnętrznego nadawcy. To on za te elementy jest odpowiedzialny — poza szczególnymi stylizacjami — bezpośrednio. On, a nie ktoś wewnątrz utworu, ktoś usytuowany „ponad” podmiotem mówiącym. Kostkiewiczowa wszystkie wymienione elementy wiąże ściśle z dziełem literackim, nie łączy ich jednak z kimś obok podmiotu mówiącego obecnym w utworze, lecz albo z podmiotem literackim (tytuł, komentarz), albo wprost z autorem osobowym (motto). Świadczy to o wyuczuciu, że odpowiedzialny za nie jest ktoś z zewnątrz, nadawca z zewnątrz.

5. I to jest ważna zdobycz dyskusji wokół instancji nadawczych utworu literackiego. Pogłębienie świadomości, że nie za wszystko, co zawarte w dziele, jest odpowiedzialny podmiot mówiący, którego kompetencje ulegały nadmiernemu, czasem wręcz humorystycznemu poszerzaniu. Nie jest on odpowiedzialny (poza szczególnymi wypadkami) ani za rodzaj użytego w utworze wiersza, ani za to, kim on sam jest; nie mówiąc już o elementach „dookolnych” dzieła. I za to, i za wszystko w utworze odpowiedzialny jest zawsze ktoś z zewnątrz: autor w roli twórcy tego oto dzieła, w roli podmiotu czynności twórczych, które do powstania dzieła doprowadziły. Podmiot mówiący ma kompetencje ograniczone. Nie tylko, jak chce Sławiński, do sfery wykonania, nie tylko, jak sugeruje Kostkiewiczowa, do zakresu języka. Raczej do aspektu osobowościowego, do tego po prostu, kim jest. Trzeba przy tym koniecznie dodać: jest z łaski autora. Zbyt maksymalistycznie brzmi już dziś określenie Wolfganga Kaysera: „Narratorem powieści jest — by posłużyć się analogią — mityczny stwórca świata”³⁵.

6. Czy warto jednak mnożyć instancje nadawcze, powoływać do życia coraz to nowe myślnie, choćby i semantyczne, kategorie autora? Sądzę, że nie. „*Entia non sunt multiplicanda, sine necessitate*”. A konieczności wyraźnej nie ma. Uważam zresztą, że część przynajmniej tych kategorii powstała przez „solidarność” w stosunku do kategorii odbioru.

³⁵ W. Kayser, *Narrator w powieści*. „*Twórczość*” 1959, nr 5, s. 112.

Tymczasem trzeba silnie podkreślić, że oba krańce schematu komunikacji w wypadku dzieła literackiego nie są idealnie symetryczne. Z tego przede wszystkim powodu, że konkretny nadawca jest jeden — autor, konkretnych odbiorców jest natomiast nieskończenie wielu. Dla przykładu. Wyznaczany przez tekst „odbiorca wirtualny” Głowińskiego³⁶ czy „odbiorca założony” Handkego, mimo swego intencjonalnego istnienia, jest metodologicznie najzupełniej uzasadniony. Np. w wypadku Norwida sprzeczność, jaka zachodzi między „odbiorcą założonym” a odbiorcą rzeczywistym, dobrze tłumaczy długotrwałe niepowodzenie twórczości tego poety. Rekonstrukcja „odbiorcy założonego” pomaga więc badaczowi Norwida i życia literackiego drugiej połowy w. XIX w rozwiązaniu konkretnego problemu naukowego³⁷. Natomiast analogiczna kategoria po stronie nadawcy („model myślowy autora” Handkego) nie wydaje się metodologicznie celowa, gdyż nie jest ostatecznie czymś różnym „treściowo” od autora rzeczywistego, nie stwarza nowej problematyki badawczej. Nawet w sytuacjach szczególnych, np. w wypadku utworów o autorstwie zbiorowym czy falsyfikatów literackich (*Pieśni Osjana* itp.) nie ma — jak sądzę — konieczności uciekania się do pomocy nowych, myślnych, oddzielonych od rzeczywistego twórcy, bytów nadawczych.

To naturalnie tylko ogólnikowa próba uzasadnienia sygnalizowanych wcześniej wątpliwości dotyczących mnożenia bytów nadawczych. Próba jednak wkraczająca w nowy krąg zagadnień, które nie mogą być tu — niestety — uwzględnione. Opracowanie ich byłoby jednak bardzo ważne dla lepszego zrozumienia problemu, któremu poświęcony jest ten artykuł. Byłoby ważne i dlatego, że zagadnienia te stają się ostatnio coraz bardziej aktualne i posiadają już sporą literaturę przedmiotu. Punkt widzenia odbiorcy zyskuje wyraźnie na znaczeniu w miarę upowszechniania się w badaniach literackich teorii informacji i schematu sytuacji komunikacyjnej. Mówi się już o poetyce odbioru, poetyce pragmatycznej, która miałaby się przeciwstawić panującym dotychczas w teorii literatury tradycjom arystotelesowskim³⁸. Dokładne przeanalizowanie kategorii odbiorczych pozwoliłoby pełniej oświetlić zagadnienia nadawcy i mogłoby być sprawdzianem słuszności proponowanych w tym szkicu rozwiązań ograniczających ilość zobiektywizowanych i przydatnych naukowo bytów nadawczych do podmiotu mówiącego (narratora) i potencjalnego „obrazu autora” w obrębie tekstu oraz do konkretnego pisarza i jego roli autora

³⁶ Zob. M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1967.

³⁷ Zob. Z. Łapiński, *Norwid*. Kraków 1971, rozdz. 4: *Dla kogo Norwid pisał?*

³⁸ Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971. — E. Czajlejewicz: *Adresat jako kategoria poetyki*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1; *Czym jest poetyka pragmatyczna?* „Miesięcznik Literacki” 1976, z. 2. W rozwoju naukowej problematyki odbiorcy dużą rolę odegrała u nas książka S. Lema *Filozofia przypadku* (Kraków 1968).

tego oto utworu (czy też utworów) — poza tekstem³⁹. Naturalnie, ilość tak rozumianych bytów nadawczych nie musi być identyczna z ilością możliwych znaczeń słowa „autor”. To zagadnienie odrębne, które dawało znać o sobie w toku rozważań i które warto by omówić dokładniej.

³⁹ Propozycje te byłyby bliskie temu, co zawiera akapit, na który natrafiłem w niedawno czytanej artykule o poezji Herberta (S. Dąbrowski, *Spór o Pana Cogito*. „Poezja” 1976, nr 4, s. 84): „Dokonajmy i my odróżnienia [...] z zakresu teorii dzieła literackiego. Pan Cogito jest rzeczywiście »postacią liryczną« [...], konstrukt. Dla podmiotu mówiącego każdego z utworów (a także dla podmiotu mówiącego całego zbioru utworów, jakim jest omawiana książka) stanowi Pan Cogito właściwie temat, uosobione zagadnienie, przedmiot charakterystyki. Ale także ów podmiot wypowiedzi [...] jest jeszcze literackim konstruktem semantycznym i jego stosunek do Pana Cogito to też pewna konstrukcja. Wszystko to się mieści w obejmującej wiele innych elementów konstrukcji, jaką jest całość dzieła literackiego. Z tej całości, ale rozpatrzonej gruntownie jako całość, można by odczytać rolę, w jaką wszedł pisarz — Zbigniew Herbert, pisząc i układając tę książkę. Odczytać rolę, a raczej zaproponować jej odczytanie. Zaś o pisarzu można mówić na podstawie tej kompozycji wszystkich ról pisarskich, których wynikiem jest jego dorobek literacki. Wreszcie ponad pisarzem jest człowiek, dla którego pisarstwo jest jedną z ról życiowych; ich układem określany być powinien sens indywidualnej, osobowej biografii”.