

Hans Robert Jauss

Czytelnik jako instancja nowej historii literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/1, 319-339

1980

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.

HANS ROBERT JAUSS

CZYTELNIK JAKO INSTANCJA NOWEJ HISTORII LITERATURY

Retrospekcja we własnej sprawie

Historia literatury, jak zresztą cała historia sztuki, była nader długo historią autorów i dzieł. Dyskryminowała lub przemilczała swój „trzeci stan” — czytelnika, słuchacza, odbiorcę. Rzadko mówiono o jego historycznej funkcji, choć zawsze przecież była nieodzowna. Konkretnym bowiem procesem historycznym sztuka i literatura staje się dopiero dzięki pośredniczącemu doświadczeniu tych, którzy zajmują się i delektują ich dziełami oraz je oceniają, a tym samym akceptują je lub odrzucają, wybierają i zapominają, tworząc w ten sposób tradycje; którzy również mogą przecież przejąć aktywną rolę i odpowiadać na tradycje, sami z kolei tworząc dzieła. Ta teza stanowiła „prowokację” wykładu inauguracyjnego, w którym 13 kwietnia 1967 w nowo założonym uniwersytecie w Konstancji zająłem stanowisko w sprawie kryzysu mojej specjalności. Prowokacyjność wynikającej stąd teorii tkwiła nie tyle w ataku na czcigodne konwencje filologii, ile raczej w nieoczekiwanej formie apologii. W obliczu doniosłych sukcesów strukturalizmu i niedawnego triumfu strukturalnej antropologii, kiedy to w dawnych naukach humanistycznych wszędzie można było obserwować odwrót od paradygmatów historycznego rozumienia, widziałem szansę nowej teorii literatury właśnie nie w przewyżczeniu historii, ale w niekończącym się poznawaniu owej historyczności, która sztuce przysługuje i która cechuje jej rozumienie. Nie *panaceum* doskonałych taksonomii, zamkniętych systemów znaków i sformalizowanych modeli opisu, ale historyka, która posługując się hermeneutyką pytań i odpowiedzi, potrafiłaby sprostać dynamicznemu procesowi obejmującemu produkcję i recepcję, autora, dzieła i publiczność,

[Hans Robert Jauss — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 271, oraz publikację kolejnego przekładu w: jw., 1975, z. 4. Najważniejsza spośród ostatnio wydanych prac tego autora: *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. T. 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung* (1977).

Przekład według: H. R. Jauss, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*. „Poetica” 1975, nr 3—4.]

powinna wyprowadzić studia nad literaturą ze ślepych uliczek historii literatury, która utknęła w manowcach pozytywizmu, i wyjść poza interpretację, która służyła sobie tylko lub metafizyce „*écriture*”, czy też komparatystykę, która porównanie uczyniła celem samym w sobie.

Między zamierzeniem a efektem prowokacji, tak w życiu politycznym, jak i w historii nauki, leży nie dający się przewidzieć obszar jej recepcji. Tego, czy prowokacja w ogóle daje pożądane skutki, czy stanowi impuls dla nowego rozwoju lub zostaje wcielona w inne tendencje, czy też zużywa się coraz bardziej bądź natychmiast ulega zapomnieniu, nie można z pewnością przypisywać wyłącznie jej autorowi. Dotyczy to w szczególnej mierze *Historii literatury jako wyzwania rzuconego nauce o literaturze*. Wokół niewielkiej rozprawki z 1967 r. oraz jej rozszerzonej wersji z 1970 r. rozgorzała dyskusja, która nie została zamknięta po dzień dzisiejszy. Musiała ona wyraźnie zderzyć się z utajonym zainteresowaniem, jakiemu w NRF w latach sześćdziesiątych sprzyjała m. in. krytyka, której rewolucja studencka poddała „burżuazyjny ideał nauki”. Powszechne niezadowolenie z tradycyjnego kanonu kształcenia filologicznego z pewnością podsycalo to zainteresowanie — również w niekończącym się sporze, który w tych latach rozgorzał między uniwersytetami, władzami oświatowymi i szkołą, nad nowym tokiem studiów językoznawczych i literaturoznawczych. Moja propozycja estetyki recepcji, która miała na nowo uzasadnić zainteresowanie historią literatury i sztuki wobec obrońców technokratycznego ideału kształcenia, dostała się wkrótce w krzyżowy ogień debaty pomiędzy krytyką ideologii a hermeneutyką. Na polu estetyki i teorii sztuki prowadzono tę debatę pomiędzy dwoma obozami, które nawzajem obdarzały się mianem „materialistyczny” lub „burżuazyjny” i odrzucały teorię recepcji jako „liberalną”, zabiegając zarazem o to, aby włączenie czytelnika bądź konsumenta potraktować jako prastarą zasadę swego kierunku kształcenia. Czyżby poetyka klasyczna nie stosowała od początku Arystotelesowskiej estetyki oddziaływania, czyżby marksistowska teoria sztuki nie miała zawsze opracowanego już przez młodego Marksa modelu dialektyki produkcji i konsumpcji?¹ Obecnie istnieją już nie tylko liczne antologie, które z różnych perspektyw dokumentują antecedencje aktualnie powstałej teorii recepcji (jak wiadomo, antecedencje zwykło się zawsze odkrywać dopiero *ex eventu*, jako „pre-historię” do „post-historii”). Jej aktualność wyraża się już pokazną liczbą rozpraw i dysertacji, które poświęcono historii recepcji dzieła (przy czym często niewiele różnią się one jeszcze od tradycyjnych „historii sła-

¹ W związku z tą debatą odsyłam do mojej wypowiedzi *Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode* (1973) oraz do mojej repliki skierowanej do Manfreda Naumanna, pt. *Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen „bürgerlicher” und „materialistischer” Rezeptionsästhetik* (przedruk w zbiorze: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. R. Warning. München 1975, s. 343—352 i 380—394. „UTB” 303).

wy pośmiertnej”) lub które empirycznie protokołują proces recepcyjny czytelnika bądź różnych grup czytelniczych (ten proceder ostatnio chętnie stroi się w modną terminologię teorii informacji lub przybiera nazwę „semiotyki”). By sięgnąć po przypadek kuriozalny, wspomnijmy jeszcze, że centralne pojęcie estetyki recepcji zdaje się swój zenit powodzenia osiągać również w codziennym języku — zostało ono przejęte przez reportaż z meczu piłki nożnej: informując niedawno o zwolennikach renomowanego klubu z Monachium stwierdzono, że „zainteresowanie kibiców bazuje na wysokim horyzoncie oczekiwań”.

Nie można jeszcze stwierdzić, czy w zjawiskach szkicowanej sytuacji rozgrywa się coś, co można by z historycznonaukowego stanowiska traktować jako „zmianę paradygmatów”. Należałoby sprawdzić, czy interakcja produkcji i recepcji, autora, dzieła i publiczności, jako teoria hermeneutyczna tudzież jako wzór i uprawomocnienie zastosowania interpretacyjnego potrafi przez dłuższy czas utrzymać ciężar reorientacji badań i nowego kanonu kształtowania praktyki, jak to wcześniej czyniły trzy wielkie paradygmaty wiedzy o literaturze: klasycycko-humanistyczny, historyczno-pozytywistyczny i estetyczno-formalistyczny. Za początkiem możliwej zmiany paradygmatu zdawałoby się przemawiać to, że chodzi tutaj nie tylko o rozwój specyficzny dla sytuacji wewnątrzniemieckiej. Moje założenia, prowadzące do nowej historii literatury i sztuki, a wychodzące od hermeneutycznego priorytetu recepcji, poprzedzone były m. in. przez praski strukturalizm, co dopiero później zauważyłem. Semiotyka Mukařovskiego, a później teoria konkretyzacji Vodičky przewyciężyły już dogmat niemożliwości pogodzenia synchronii i diachronii, systemu i procesu, kiedy również na Zachodzie postawiono sobie zadanie pomyślenia struktury jako procesu i wprowadzenia podmiotu w samowystarczalne lingwistyczne uniwersum. We Francji Paul Ricoeur wskazał już na wspólne korzenie hermeneutyki demistyfikacji i hermeneutyki ponownego odzyskania sensu, kiedy to w NRF debata Habermas—Gadamer jeszcze rozgrywała przeciw sobie krytykę ideologii i hermeneutykę; a przecież ci wrodzy bracia wspólnie przyczynili się decydująco do tego, by wbrew obiektywizmowi i logicznemu empiryzmowi tzw. jednolitej nauki znów przywrócić do znaczenia językowy charakter ludzkiego doświadczenia świata, tym samym zaś komunikację jako warunek rozumienia sensu.

Rozpatrywana w tym szerszym naukowym kontekście moja pierwotna propozycja estetyki recepcyjnej wymaga zarówno socjologicznego uzupełnienia, jak też hermeneutycznego pogłębienia. Metodyczna odpowiedź na pytanie, na co odpowiada tekst literacki lub dzieło sztuki i dlaczego w określonym czasie jest ono rozumiane właśnie tak, a w czasie późniejszym znów inaczej, wymaga nie tylko rekonstrukcji wewnątrzliterackiego, implikowanego przez dzieło horyzontu oczekiwania. Wymaga ona również analizy pozaliterackich oczekiwań, norm i ról, zapośredniczonych [ver-

mitteln] przez świat życia praktycznego, które uprzednio orientują estetyczne zainteresowanie różnych warstw czytelniczych i przy idealnym układzie źródeł mogą być wprowadzane również z powrotem do sytuacji historyczno-ekonomicznej. W tym względzie, można po powiązaniu estetyki recepcji z fenomenologią i socjologią nauki obiecywać sobie nowe rozważania na temat genezy, zapośredniczenia [*Vermittlung*] i prawomocności norm społecznych². Z drugiej strony w mojej pierwotnej propozycji brakowało jeszcze psychologicznego bądź też „głęboko-hermeneutycznego” wyjaśnienia procesu recepcji. Przyjmowanie dzieł sztuki przez współczesną im publiczność, jak też ich dalsze życie w pisemnych przekazach lub zbiorowej pamięci późniejszych pokoleń rozgrywa się tylko po części na płaszczyźnie refleksji sądu estetycznego, po części zaś również na przedrefleksyjnej płaszczyźnie doświadczenia estetycznego. Mam tu na myśli zachowanie odbiorcze, które wyzwala sztukę i umożliwia jej istnienie, a które daje o sobie znać w pierwotnych identyfikacjach z przedmiotem estetycznym, takich jak podziw, wstrząs, wzruszenie, współczucie, wspólny płacz i wspólny śmiech, i które uzasadnia naturalne komunikatywne dokonania praktyki estetycznej, czyniące sztukę zrozumiałą w sposób oczywisty, aż po próg jej autonomii.

Dlatego następnym moim krokiem była próba ujęcia swoistości i wyników doświadczenia estetycznego: ujęcia historycznego — jako procesu wyzwolenia od autorytatywnego dziedzictwa platonizmu, i systematycznego w trzech podstawowych rodzajach doświadczenia: produktywnej (*poiesis*), receptywnej (*aisthesis*) i komunikatywnej (*katharsis*) praktyki estetycznej³. Po teorii i historii doświadczenia estetycznego, jaką jeszcze należy zbudować, wolno spodziewać się rozwiązania niektórych trudności współczesnej estetyki. Mogłaby ona ująć zachowanie estetyczne zarówno w funkcjach praktycznych, tzn. religijnych i społecznych, sztuki dawniejszej, jak i w manifestacjach sztuki nowoczesnej sprzeciwiającej się wszelkiej służebności i w ten sposób przerzucić most nad przepaścią, którą awangardowa estetyka negatywności (na terenie NRF głównie Th. W. Adorno) stworzyła między sztuką przedautonomiczną a autonomiczną, „afirmującą” a „emancypatorską”. Mogłaby też znaleźć powiązanie pomiędzy przeciwstawnymi sobie kategoriami emancypacji i afirmacji, innowacji i reprodukcji posługując się kategoriami identyfikacji, które leżą u podstaw przyjmowania istnienia „wyższej” oraz „niższej”

² Odsyłam do mojej rozprawy „*La Douceur du foyer*” — *Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen* (1974; przedruk w zbiorze: jw., s. 401—434).

³ H. R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanz 1972. „Konstanzer Universitätsreden” 59; wersja rozszerzona: *Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*. W zbiorze: *Positionen der Negativität*. Hrsg. H. Weinrich. München 1975, s. 263—339. „Poetik und Hermeneutik” 6.

sztuki. Kategorie te byłyby bardziej sposobne do tego, by sprostac konsumpcji sztuki w epoce srodkow masowego przekazu, niz estetyka arcydzieł. A poniewaz praktyka estetyczna jako zachowanie reprodukcyjne, receptywne i komunikacyjne przebiega po przekatnej miedzy szczytami a codziennością sztuki, teoria i historia doświadczenia estetycznego mogłyby wreszcie służyć również przewycięzaniu jednostronności wyłącznie estetycznego i wyłącznie socjologicznego traktowania sztuki oraz stworzyć podstawy nowej historii literatury i sztuki, której studiowanie ponownie zyskałoby zainteresowanie publiczne.

Recepcja — empirycznie?

W analizie, która tymczasem stała się już paradygmatem empirycznych badań recepcji⁴, Heinz Hillmann przedłożył około 300 testowanym osobom (przede wszystkim uczniom zawodu i gimnazjalistom) jeden z lakonicznych tekstów z Brechta *Geschichten von Herrn Keuner* z nie mniej lakoniczną prośbą: „Proszę wypowiedzieć się na temat tego tekstu”. Odpowiedzi były pisemne. Chodziło o

PONOWNE SPOTKANIE

Człowiek, który długo nie widział pana K., przywitał go słowami: „Pan się wcale nie zmienił”. „Oh!” — powiedział pan K. i zbladł.

Wybraną metodę postępowania uważam za nieprzydatną do tego, by wyprowadzić formułę o podstawowych mechanizmach recepcji, nie mówiąc już o czymś takim jak uzasadnienie „pedagogiki literatury [*Literaturpädagogik*]”. Moje zarzuty dotyczą trzech punktów:

1) sytuacja recepcyjna jest sztuczna, tzn. nie dość empiryczna: zużoża ona zawarte w tekście doświadczenie estetyczne właśnie o współczynnik estetyczny;

2) poniewaz w formule recepcyjnej Hillmanna brakuje z góry orientującego działania współczynnika recepcji, formuła ta ujmuje przede wszystkim nie zachowanie wobec tekstu jako tekstu, ale nie warunkowaną przez tekst strukturę poprzedzającą rozumienie (ideologię) u odbiorców;

3) poniewaz tekst bez uwzględnienia jego formy literackiej mógł być użyty tylko w roli wyzwacza tego rodzaju projekcji kwantyfikowane formy reakcji nie mówią niczego ani o kodzie estetycznych grup badających, ani o zależności im właściwych interpretacji od obiektywnych czynników społecznych.

Sytuacja recepcyjna jest sztuczna, poniewaz tekst został w niedopusz-

⁴ H. Hillmann, *Rezeption — empirisch*. W zbiorze: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. W. Müller-Seidel. München 1975, s. 433—449.

czalny sposób wyrwany z kontekstu. Czytelnikowi „pan K.” znany jest na ogół jako postać Brechtowska, o tyle przynajmniej, że rozpoznaje on go jako „myślącego”, nawet jeśli nie ma przed oczami wszystkich historii z Keunerem. Chodzi tu o znany od dawna gatunek narracyjny „historii o jednym człowieku”, gatunek, którego struktura i sposób recepcji, począwszy od ewangelij *Nowego Testamentu* aż po *Przygody dzielnego wojaka Szwejka*, bliskie są każdemu, z wyjątkiem może ścisłych empiryków. Pytanie, które czytelnik normalnie kieruje wobec takiej historii i które też zgodnie z intencją Brechta kierować powinien, może brzmieć wyłącznie tak: Dlaczego pan K. reaguje tak niezwyczajnie na zwykłą formułkę pozdrowienia? Dlaczego właśnie „myślący” poczuł się dotknięty supozycją, że w ogóle się nie zmienił, tak bardzo, że aż zbladł? A ponieważ czytelnikowi przy Hillmannowskim postępowaniu z tekstem nie mówi się, kim jest pan K., nad którego zachowaniem ma się zastanawiać, nie pozostaje mu nic innego, jak tylko postawić się na miejscu nieznanego i wymyślić sobie motywacje, które mogłyby wyjaśnić zblednięcie w omawianej sytuacji. To oczywiście nie musi być bezpożyteczne, może sprzyjać rozwojowi twórczego myślenia klasy szkolnej i mogłoby zadowalać nie tylko nauczyciela religii, który mógłby nawiązać do tego różnego rodzaju budującymi rozważaniami, ale również „pedagoga literatury” [*Literaturpädagog*] będącego pod wpływem krytyki ideologii i usposobionego psychoterapeutycznie, który w ten sposób dostałby do ręki wspaniałe materiały demaskujące projekcji. Tylko: w sztucznie skonstruowanej, w najwyższym stopniu nieokreślonej sytuacji recepcyjnej również „interpretacje” uczniów muszą być niespecyficzne, tzn. nie zhierarchizowane, nie mówiąc już o tym, że nie mogą być podawane za konieczne odbicie uprzednich sądów. O interpretacji zaś w sensie rozumiejącej recepcji tekstu w ogóle nie można przy tej okazji mówić.

Tam gdzie brakuje koniecznego wcześniejszego rozeznania, że zając zamiast w zaroślach ukryty jest w empirycznym lesie, można z równym prawem strzelać w dowolnym kierunku, ale też nie należy brać strzelcowi za złe, iż sądził, że trafi zająca mierząc właśnie w danym kierunku. Jeśli asystentka lekarza przypuszcza, że pan K. poddał się kuracji upiększającej; uczeń technikum — że pan K. w przeszłości popełnił jakieś przestępstwo; uczennica szkoły gospodarczej — że pan K. tymczasem został dyrektorem; gimnazjalistka — że pan K. był w czasie wojny narodowym socjalistą; historyk starożytności — że pan K. zbladł, ponieważ nieuleganie zmianom traktuje jako oznakę starzenia się; wykształcony germanista — że pan K. przestraszył się, bo pozbawioną znaczenia grzecznością formułkę potraktował poważnie, a nawet uznał ją może za oskarżenie anonimowej instancji — to te „interpretacje” z pewnością więcej mówią o mglistych nadziejach asystentki lekarza itp. niż o specyficznych wstępnych założeniach rozumienia tego tekstu. A przecież ta diagnoza nie jest na tyle empiryczna, by z aktualizacji osób testowanych można

było wyciągnąć ściśle wnioski o ich zależności od grupy społecznej lub o ich „socjalizacji” w szkole, nawet jeżeli suponuje się z Hillmannem, że to, co testowanemu w nie orientowanej sytuacji recepcyjnej tego dnia najpierw wpadło do głowy, zdradza niechybnie jego specyficzny pod względem warstwy horyzont oczekiwań. Abstrahując od tego, że tekst recepcyjny Hillmanna przypuszczalnie nie spełnia wymogów psychologicznych, które należałoby postawić w związku z tym celem, ta w gruncie rzeczy niehumanistyczna supozycja odsłania przede wszystkim ideologię empirycznego „pedagoga literatury”. Porównajmy, w jaki sposób sam Hillmann komentuje następujący przypadek:

Asocjacja przejawia się w toku interpretacji jako bezpośrednia projekcja, przy czym uczennica wypełnia puste miejsca w tekście (niektóre z nich najpierw wynajduje):

„Niewątpliwie panu K. byłoby miło usłyszeć, że zmienił się na korzyść. Bardzo możliwe, że pan K. przygotował się do tego spotkania (wypełnienie pustego miejsca). Mogło być tak, że pan K. nie był poprzednio osobą szczupłą (wypełnienie pustego miejsca), a teraz właśnie odbył kurację odchudzającą (wypełnienie pustego miejsca) i jest bardzo rozczarowany, że niektórzy ludzie tego nie zauważają”.

Uczennica może dojść do rozumienia tekstu, jak właśnie wskazują wypełnienia miejsc pustych, w ogóle tylko na podstawie swojego horyzontu rozumienia wstępnego (projekcja jest konieczna) i na gruncie tej struktury poprzedzającego zrozumienia nie mogłaby w ogóle inaczej reagować na tekst (projekcja jest nieunikniona). (s. 442)

Wobec nieuchronnie niewesołej przyszłości, której ma oczekiwać ta godna współczucia czytelniczka, tak dla niej, jak i dla nas niewielką tylko pociechą jest to, że na koniec przedsięwzięcia „pedagog literatury” okaże gotowość, by nieuniknione projekcje ofiar swego postępowania skonfrontować, zwyczajem psychoterapeuty, z zamierzonym znaczeniem tekstu, aby uczniowi „umożliwić wgląd w strukturę jego wyobrażeń i ich przyczyny oraz symulowanie przedtem różnorodnej praktyki życiowej” (s. 446). W jaki sposób tę różnorodną praktykę życiową miałyby się nagle wyczarować z „pustego cylindra” tekstu i „symulować” ją (symulowane zblednięcie?), tego nie dowiedzieliśmy się, podobnie zresztą jak nie wiemy też, skąd się bierze owo stale tylko przywoływane „zamierzone znaczenie tekstu”, na które czekamy daremnie do samego końca analizy. Czyżby nie można go było „empirycznie” zbudować? Skąd następnie brał Hillmann podstawę twierdzenia, „że tekst Brechtowski poddaje krytyce przeważną część tych struktur wstępnego rozumienia, na których zasadzie był aktualizowany” (s. 447), lub też na jakiej zasadzie, niby zakamuflowany russoista, chwali uczniów zawodu, że „z całą oczywistością — co jest pocieszające — odnoszą tekst do swoich problemów życiowych”, podczas gdy przeuczeni gimnazjaliści lub wyalienowani studenci germanistyki reprodukują tylko „wszelkie możliwe przesady na tematy społeczeństwa lub literatury” (s. 445)? W warunkach takich przesądów peda-

gogiki literatury, która wywołane ostatecznie przez nią samą błędne rozumienia tekstu urzeczowia w ideologemy i klasyfikuje jako projekcje, jednym tchem mówi o tym, że są one konieczne i że można przyjąć je za punkt wyjścia „strategii zmieniania czytelników” — w takich warunkach posiekana w tabelę „interpretacja interpretacji” również nie może przynieść efektów większych niż twierdzenia następującego rodzaju: w grupie uczniów szkół zawodowych bardzo wysoką liczbę interpretacji stanowi przypuszczenie, że pan K. żywi tajemne życzenie zmiany wyglądu lub statusu społecznego, gdy tymczasem w grupie uczniów gimnazjalnych relatywnie wysokie liczby przemawiają za rozwojem osobowości lub procesem kształcenia się. Takie całkowicie z góry przewidywalne wyniki mogą wywołać bladość tylko u „pedagoga literatury”, który do prawdy powinien by zrewidować swe z góry powzięte mniemanie, że dystans uczniów szkół zawodowych wobec kształcenia się pozwala im na (optymistycznie usposabiające) praktyczne dostosowanie percepcji literatury do ich problemów życiowych.

Analiza recepcji tekstów literackich zasługuje na zaszczytny tytuł „empirycznej” dopiero wtedy, kiedy potrafi sprostać charakterowi estetycznie zapośredniczanego [*vermittelte*] doświadczenia. Tego Hillmann nie czyni ani w referowanej praktyce, ani w teorii, czego dowodzi jego formuła recepcji:

Recepcja dokonuje się jako przyjęcie uwarunkowań, które w tekście nie istnieją (substytucja); jako wybór, opuszczenie innej części uwarunkowań, które w tekście istnieją (selekcja); jako powiązanie substytuowanych i wyselekcjonowanych założeń w inny niż dany w tekście związek znaczeniowy (deformacja). W tych momentach — występujących oczywiście zawsze w stosunku wzajemnego oddziaływania — ujawnia się subiektywność recypienta. <s. 441>

Po tym wzajemnym oddziaływaniu sam Hillmann nie wydaje się wiele oczekiwać, bo jego funkcjonowania właściwie nie opisuje. Później zaś wyraźnie traktuje projekcję jako pierwszą fazę swego „procesu w modelu” (s. 446). Ale jeśli nawet przystaniemy na to wzajemne oddziaływanie, to i tak substytuującą i przy tym selekcjonującą czynność świadomości w procesie recepcji tekstu w sposób konieczny poprzedzałby przedrefleksywny akt ujmowania [*Aufnehmen*], który dopiero konstytuuje wszelkie dalsze refleksywne czynności. Ten wszakże akt, który musiałby zająć pierwsze miejsce w ustopniowanej formule recepcji i którego u Hillmanna brakuje, nie jest jeszcze rozpoznaniem „zamierzonego znaczenia tekstu”, co do którego Hillmann niesłusznie stwarza pozory, jakoby było ono empirycznie stwierdzalne, raz na zawsze obiektywnie z góry daną wielkością. Konstytutywnym aktem dla całego procesu recepcji jest ujmowanie preorientujących struktur, schematów czy „sygnałów”, w ramach których postrzega się treść tekstu (proces, opis bądź informacja) i oczekuje się spełnienia jego znaczenia. W tym akcie czytelnik, który kieruje się tymi wskazówkami, zarysowuje implikowany przez tekst

horyzont oczekiwań. Nie mam nic przeciwko temu, że wprowadzone przeze mnie pojęcie „horyzont oczekiwań” zastępuje się tutaj przez „z góry dany współczynnik recepcji [Rezeptionsvorgabe]”, pod warunkiem jednak, że w przypadku tekstów o formie literackiej z góry dany współczynnik może mieć tylko preorientujący charakter, ale nie może normować sensu samego tekstu. Tam gdzie „właściwe znaczenie” jest z góry określone, gdzie więc sytuacja nie jest taka, że możliwych znaczeń wolno tylko oczekiwać i muszą być one dopiero wyłonione, zostaje zawieszona recepcja zapośredniczona estetycznie, co może znaczyć, że apel do wolności czytelnika zostaje podporządkowany pierwiastkowi dydaktycznemu, uzależniony od interesów politycznych lub też że używa się go dla zaspokojenia nie nazwanych potrzeb.

Formuła recepcji, która ma sprostać estetycznemu podchodzeniu do tekstu i od strony tekstu, nie może wobec tego spajać ze sobą obydwu stron relacji tekst—czytelnik, tzn. działania jako uwarunkowanego przez tekst i recepcji jako uwarunkowanego przez adresata elementu konkretyzacji, w mechanistyczny obraz „wzajemnego oddziaływania”, ale powinna pojmować zapośredniczenie jako proces stapienia horyzontu (zob. o tym na s. 373—375). Tym samym na nowo powstaje pytanie, w jaki sposób można ustalać wewnątrzliteracki i praktyczno-życiowy horyzont oczekiwań w procesie recepcji tekstu. Oczywiście nie czysto empirycznie, jeśli przez to rozumie się przyrodoznawczy model obserwacji, tworzenia hipotez i weryfikacji czy falsyfikacji. Ale również z tego względu nie w sposób czysto intuicyjny, jeżeli przez to ma się na myśli rzekomo hermeneutyczny model subiektywnego stanowiska, wczuwającej się wykładni i określonego tradycją rozumienia sensu. Ale dzięki postępowaniu, które porzuca fałszywe przeciwieństwo empiryzmu i hermeneutyki, bada natomiast proces estetycznego doświadczenia w świetle refleksji na temat hermeneutycznych warunków tych doświadczeń. Ustalenie horyzontów i struktur poprzedzających rozumienie w toku recepcji tekstu wymaga następnie nie tego, by po prostu rejestrować „obserwacje tekstu” lub zachęcać testowaną osobę do dowolnych wypowiedzi, ale tego, aby proces recepcji ukazywać za pomocą *instrumentarium*, które w zakresie rozumienia sensu zastępuje empiryczny model obserwacji zwany „*trial and error*” przez grę pytań i odpowiedzi między czytelnikiem a tekstem. Rozumienie tekstu staje się dostępne kontroli w tym stopniu, w jakim ta gra może być uświadamiana przy tekście współczesnym lub rekonstruowana w odniesieniu do tekstu dawnego. Staje się dostępne kontroli — empirycznie i hermeneutycznie — zarówno na podstawie przedmiotu estetycznego, do którego kierowane moje pytania o sens i formę znajdują odpowiedź bądź też się nie sprawdzają, jak i na podstawie odpowiedzi innych czytelników, którzy mój sąd estetyczny potwierdzają bądź też kwestionują jako uprzedzenie.

W omawianym przypadku historii o panu K. *Ponowne spotkanie usta-*

lenie wewnątrzliterackiego horyzontu nastąpi przy pytaniach o czynniki recepcji uwarunkowane gatunkowo: Czy należy czytać jakąś krótką historię jako anegdotę, czy jako dowcip? Jak wobec tego pojmować jej lakoniczność, z całą powagą czy bardziej na wesoło? Czy to coś znaczy, że jedna figura pozostaje bezimienna, podczas gdy drugą wyróżnia imię i działanie? Dlaczego pan K. reaguje w tej sytuacji tak nieoczekiwanie? Czy pozostaje to w związku z tym, że w historiach o panu Keunerze ma on grać rolę osoby myślącej? Z tymi pytaniami łączą się następne, które zakładają drugi horyzont oczekiwań, horyzont praktyczno-życiowego doświadczenia, a zatem prowadzą do postawienia kwestii: Co dzieje się tutaj z powszednią, znaną formułą powitania? Dlaczego nasuwa ona w tej sytuacji jakiś problem? Czy ta zastanawiająca sytuacja winna mi powiedzieć coś o nadużywaniu języka czy też o człowieku myślącym, który przeraża się tą grzecznościową formułą pozdrowienia? Kiedy gra pytań czytelnika i odpowiedzi tekstu osiąga ten punkt zetknięcia, w którym czytelnik pyta, czy reakcja pana K. jest tylko jego osobistą przypadłością czy też typowym przejawem losu osoby myślącej, dzięki czemu miałyby znaczyć coś również dla mnie, odpowiedź wymaga rozstrzygnięcia, wraz z którym następuje połączenie się horyzontów.

Jednakże tego ostatniego kroku nie traktuję jako jedynie słusznej odpowiedzi, którą każdy miałby tylko przejąć. Tekst Brechta bowiem ze względu na swą literacką formę, jak również na poprzednie i następne historie pana K. dopuszcza więcej interpretacji. Właśnie ta wielość możliwych interpretacji decyduje o estetyczności tekstu i stwarza szczególne szanse dla analizy recepcji, która chce uchwycić czy też zmienić praktyczno-życiowe rozumienie wstępne różnym warstwom czytelników (ideologię, jak powiedzieliby materialści). Ponieważ niespójny praktyczno-życiowy horyzont daje się lepiej sprecyzować, kiedy przestrzeń testowania jest estetycznie z góry ukierunkowana przez czynniki recepcji, kiedy uwzględnia nie tylko ideologię, ale także kod estetyczny grup badanych. Również ideologicznie utrwalone rozumienie wstępne u czytelnika da się lepiej rozszerzyć, jeżeli nie zawierzemy Hillmannowskiej formule recepcji, a zwłaszcza — w istocie autorytatywnemu — postulatowi „pedagogów literatury”, kierowanemu do pisarzy, by pisali „biorąc pod uwagę specyfikę warstw” (historie dla pielęgniarek, uczniów szkół zawodowych, itd.?) oraz opracowywali „strategie zmieniania czytelnika” (s. 441), i zamiast tego zaufamy raczej dawniejszej formule recepcji, która bardziej odpowiada swoistości doświadczenia estetycznego, ponieważ apeluje do wolności czytelnika, oraz przesłance Jeana Paula Sartre’a mówiącej o czytaniu jako o „pakcie wielkoduszności między autorem a czytelnikiem”.

Tezy do dalszej debaty o czytelniku

Fałszywe idee — propozycja ich zweryfikowania

Rozbrat między „burżuazyjnym” a „marksistowskim” obozem w sferze polityki okazał się produktywny. Przeciwwstawianie stanowisk „idealistycznego” i „materialistycznego” może nadal sprzyjać prowadzeniu dyskusji filozoficznej, choć utrzymuje się ono tylko dzięki obustronnemu przecenianiu rzekomej autonomiczności każdej z tych pozycji. Utrzymywanie tak określonych frontów w sferze teorii literatury, estetyki i hermeneutyki okazuje się natomiast w coraz większym stopniu bezproduktywne. Tutaj od paru lat bez rozgłosu ukształtowała się zupełnie inna linia demarkacyjna, biegnąca w poprzek dawnych frontów i wydaje się ona dla teorii i praktyki literaturoznawstwa bardziej obiecująca: z jednej strony, tradycjonalistyczna burżuazyjna oraz ortodoksyjna marksistowska estetyka trzyma się jeszcze klasycznego stawiania dzieła ponad czytelnikiem, podczas gdy, z drugiej strony, nowa teoria estetyczna w obydwu obozach w miejsce a u t o r y t e t u dzieła postawiła sposób, w jaki d o ś w i a d c z a j ą dzieła czytelnicy, w miejsce substancji jego ponadczasowego sensu — funkcję sztuki w społeczeństwie, w miejsce genezy zaś historię recepcji i znaczenia dzieła.

Wspólne cechy estetyki nastawionej na rozumienie dzieła

Klasycznemu rozumieniu autonomicznego dzieła sztuki odpowiada jednostkowa kontemplacja czytelnika jako paradygmatyczna postawa odbiorcy. Tę przesłankę podzielają teorie estetyczne o tak odmiennych rodowodach i intencjach, jak teorie Adorna, Gadamera i Lukácsa (również Benjaminowe pojęcie „aury” związane jest z kultowym rozumieniem autonomiczności dzieła i indywidualnego przeżywania sztuki). Artystyczny charakter dzieła określają takie wartości estetyczne, jak doskonałość, forma jako całość, synteza wszystkich części w organiczną jedność, odpowiedniość treści i formy, jedność tego, co ogólne, i tego, co szczególne. Wzorowość dzieła sztuki może uzasadniać egzemplaryczność w pozytywnym sensie (Platońska triada prawdy, dobra i piękna), ale również radykalna negatywność (nowe ujęcie „sztuki dla sztuki” u Adorna). Idealnym czytelnikiem byłby wobec tego filolog dawnego pokroju, oczekujący sensu jako niepowtarzalnego objawienia tekstu i znikający jako interpretator w przedmiocie swych zabiegów [*in der Sache*].

Wspólne cechy teorii doświadczenia estetycznego

Krok od substancjalistycznego ideału dzieła ku określeniu sztuki na podstawie jej doświadczenia historycznego i funkcji społecznej jest rów-

noznaczny z nadaniem odbiorcy (czytelnikowi, publiczności) praw długo mu odmawianych. Miejsce dzieła jako nosiciela prawdy lub jako formy jej przejawiania się zajmuje postępująca konkretyzacja sensu, który konstryuuje się w konwergencji tekstu i recepcji, uprzednio danej struktury dzieła i przyswajającej interpretacji. Produktywna i receptywna strona doświadczenia estetycznego wchodzą w dialektyczny stosunek: dzieło nie istnieje bez swego oddziaływania, oddziaływanie dzieła zakłada recepcję, sąd publiczności warunkuje z kolei produkcję autorów. Historia literatury przedstawia się odtąd jako proces, w którym czytelnik jako czynny, choć kolektywny podmiot staje wobec indywidualnie produkującego autora i nie może być już pomijany w historii literatury jako instancja pośrednicząca.

Różne poziomy „historii literatury czytelnika”

Podobnie jak nie może istnieć historia typu „*virii illustres*” lub historia samych instytucji („historia sztuki bez nazwisk”), tak nie może też istnieć autonomiczna historia czytelnika. A przecież koncepcja historii literatury od strony czytelnika, koncepcja, do której obecne badania dostarczają wielu przyczynków, niewątpliwie stanowi konieczne *correctivum* dominującej dotychczas historii autorów, dzieł, rodzajów i stylów. O ile mam rozeznanie w tych badaniach, kładą one zbyt mały nacisk na rozróżnienie odmiennych poziomów recepcji. Pascal jako czytelnik Montaigne’a, Rousseau jako czytelnik Augustyna, Lévi-Strauss jako czytelnik Rousseau stanowią przykłady szczytowego poziomu dialogu autorów, który może stać się zaczątkiem epoki historycznoliterackiej dzięki przyswojeniu i przewartościowaniu twórczości poprzednika uznanej za rozstrzygającą. Tego rodzaju zmiany dopiero wtedy można zanotować jako dodatnie saldo, kiedy innowacyjne rozumienie poszczególnego czytelnika zostaje zaakceptowane publicznie, przejęte przez szkolne kanony lekturowe lub usankcjonowane przez instytucje kulturalne. Na tej średniej płaszczyźnie zinstytucjonalizowanej lektury łamiąca normy energia literatury zostaje ponownie pochwycona i przetworzona w funkcje normotwórcze. A przecież potrzeba lektury, jak wszelka satysfakcja estetyczna, nie poddaje się całkowicie czynnościom „kanalizowania” lub sterowania. To, co interesuje generację uczniów, nie pokrywa się z normami estetycznymi generacji ich nauczycieli i rodziców. Potrzeba estetyczna tej młodej generacji, potrzeba podziwiającej lub sympatyzującej identyfikacji, a także protestu i nowych doświadczeń, znajduje odbicie na niskiej, powiedzmy lepiej: przedrefleksyjnej płaszczyźnie. Prowadzi to do tworzenia się reguł obalających dawne kanony, do zjawiska, które w stosunku do procesu racjonalizacji na płaszczyźnie instytucji może wywołać nie mniej zmian niż prowadzony na szczytach dialog autorów.

Czytelnik jako prototyp sztuki okresu burżuazyjnego

Wyróżnienie trzech płaszczyzn tworzenia kanonu dzięki lekturze: refleksyjnego na szczycie autorskim, społecznie normującego w instytucjach kultury i oświaty oraz przedrefleksyjnego tworzącego *underground* doświadczenia estetycznego, może przyczynić się do tego, że będziemy w stanie wyraźniej zobaczyć historyczne granice estetyki zorientowanej na czytelnika. Prowadzony na szczytach dialog autorów stwarza pozór kontinuum świata czytelników od Homera do Becketta, gdy tymczasem jest inaczej: lektura jako instytucja kształtowania społeczeństwa stanowi historyczny epizod niewielu stuleci ery burżuazyjnej. Ten, kto interesuje się doświadczeniem estetycznym przeważnej większości jeszcze lub już nie czytającej ludzkości, musi go szukać w obszarach słuchania, oglądania i gry, których manifestacje nie weszły jeszcze do historii sztuk. Teoria aktywnego czytelnika, który staje się publicznością literacką, ma swoją paradygmatyczną pierwotną dziedzinę w epoce, w której — zgodnie ze sformułowaniem Sartre'a — wolność pisania była apelem do wolności czytającego obywatela. Rousseau, który ustawicznie zwraca się do niego jako do reprezentanta całego *genre humain*, określił prowokacyjnym obrazem na początku I księgi *Wyznań* absolutny punkt kulminacyjny emancypacji czytelnika: wzywa nieprzeliczone rzesze czytelników („*l'innombrable foule de mes semblables*”), aby dokonały sądu nad nim i nad sobą, kiedy będzie prezentował swą książkę Bogu w Dniu Ostatecznym; ta książka wszakże pragnie odsłonić wszystkie tajemnice serca, które w chrześcijańskiej spowiedzi z całego życia — teraz pozbawionej znaczenia — zastrzegął sobie „*souverain juge*”. Księga I *Wyznań* obok ekscesyjnych nocnych lektur ojca i syna opisuje również drugą stronę medalu: fascynację wyimaginowanym światem powieściowym, nieodparcie kuszącymi nie przeczytymi przygodami, nieosiągalnymi emocjami i sztucznymi rajami — owo „podziemne”, od Don Kichota po Emmę Bovary zawsze daremnie potępiane i tamowane doświadczenie estetyczne, które należałoby w odniesieniu do burżuazyjnego czytelnika analizować w równej mierze jako narkotyk i obszar ucieczki od środowiska pracy, jak też jako czynnik sentymentalnego wychowania (Rousseau: „*Je n'avois aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus*”).

Horyzont oczekiwań czytelnika — dodatkowe wyjaśnienia

Pojęcie horyzontu oczekiwań nie tylko zrobiło w ostatnich latach karierę, ale z uwagi na metodologiczne implikacje również przyczyniło

nieporozumień, których genezę po części muszę przypisać sobie samemu. Kiedy pisząc *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959) natknąłem się na to, że charakter *Roman de Renart* jako kontrafaktury względem heroicznej poezji i parodii dworskiej miłości mógł w ogóle być rozpoznany dopiero po zrekonstruowaniu horyzontu dzieł i gatunków, które Pierre de Saint-Cloud w prologu do *Branche II—Va* uznawał za chętnie i szeroko czytane przez publiczność, wypróbowałem analizę horyzontu jako hermeneutyczny instrument immanentnej interpretacji [*Deutung*] literackiej. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Konstancji w 1967 r. posuwał rzecz o krok dalej dzięki postulatowi, by literackiego doświadczenia czytelnika szukać tam, gdzie ono „wchodzi w horyzont oczekiwań jego praktyki życiowej, kształtuje w zarodku jego rozumienie świata, a tym samym oddziałuje na jego społeczne zachowanie”⁵. Temu postulatowi, aby funkcję literackiego kształtowania społeczeństwa (nie zaś zawsze tylko funkcję reprezentatywną) traktować jako przedmiot nowej historii literatury, nie sprostano jeszcze w pełni moja pierwsza definicja horyzontu oczekiwań:

Analiza doświadczeń literackich czytelnika jest w stanie uniknąć groźby psychologizmu wówczas, kiedy opisuje przyswajanie i oddziaływanie dzieła w dającym się zobiektywizować systemie odniesień do określonych oczekiwań. Systemie, który dla każdego dzieła w momencie historycznym jego pojawienia się wynika z ogólnego pojęcia gatunku, formy i tematyki wcześniej znanych dzieł i z przeciwieństwa między mową poetycką i nastawioną na cele praktyczne⁶.

Konieczne rozróżnienie między literackim horyzontem oczekiwań, implikowanym przez nowe dzieło, oraz społecznym horyzontem oczekiwań, wyznaczanym przez określoną praktykę życiową, zostało tu wprawdzie zasygnalizowane jako przeciwieństwo języka poetyckiego i praktycznego, ale nie wyłożone jeszcze *explicite*.

Analiza literackiego doświadczenia czytelnika albo — jeśli kto woli — społeczności czytelniczej obecnego lub minionego czasu musi obejmować obydwie strony relacji tekst—czytelnik, tzn. o d d z i a ł y w a n i e jako element konkretyzacji sensu uwarunkowany przez tekst i r e c e p c j ę jako element tej konkretyzacji uwarunkowany przez adresata, i jako proces syntetyzowania lub stapiania obydwu horyzontów. Czytelnik zaczyna rozumieć nowe czy obce dzieło w miarę, jak przyjmując wstępne orientacje tekstu („sygnały” w rozumieniu Haralda Weinricha, „współczynniki recepcji” w rozumieniu Manfreda Naumanna) ustanawia wewnątrzliteracki horyzont oczekiwań. Postawa wobec tekstu jest jednak zawsze zarazem receptywna i aktywna. Czytelnik może tekst „skłonić

⁵ H. R. J a u s s, *Literaturgeschichte als Provokation*. Wyd. 5. Frankfurt/M 1974, s. 199. Cyt. według przekładu R. H a n d k e g o, w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 289.

⁶ *Ibidem*, s. 173—174. Cyt. jw., s. 276—277.

do mówienia”, tzn. skonkretyzować potencjalny sens dzieła nadając mu aktualne znaczenie, tylko w tej mierze, w jakiej w ramy odniesienia literackiego współczynnika recepcji wnosi swoje wstępne praktyczno-życiowe rozumienie. To zaś obejmuje jego konkretne oczekiwania wynikające z horyzontu jego zainteresowań, życzeń, potrzeb i doświadczeń, uzależnionego od warunków społecznych, biograficznych i specyfiki warstwowej. Nie trzeba wyjaśniać, że w sam ten praktyczno-życiowy horyzont znów wchodzi doświadczenia literackie. Stopienie obydwu horyzontów: danego przez tekst i wnoszonego przez czytelnika, może dokonać się spontanicznie, z satysfakcją spełnionych oczekiwań, z uwolnieniem od przymusów i monotonii codzienności, ze zgodą na ofertę identyfikacji, lub jeszcze ogólniej — z aprobatą płynącą z jakiegoś rozszerzenia doświadczeń. Może ono jednak również nastąpić jako spojrzenie z dystansu, jako rozpoznanie czegoś dziwnego, jako odkrycie metody, jako odpowiedź na inspirację myślową, a to wszystko jako przyswojenie lub odrzucenie przejęcia we własny horyzont doświadczeń. Mam nadzieję, iż wyjaśniając to zademonstrowałem również, że wprowadzone przez Gadamera pojęcie stopienia horyzontów nie jest tak „konserwatywne”, jak mu się to wmawia, ale pozwala określić w równym stopniu te efekty literackiego doświadczenia, które łamią normy, jak i te, które normy spełniają, oraz te, które normy kształtują.

Hermeneutyczna wyższość czytelnika zakładanego *implicite*

Rozróżnienie wewnątrzliterackiego i praktyczno-życiowego horyzontu oczekiwań upraszcza występującą obecnie bezgraniczną obfitość typologii ról czytelniczych (czytelnik idealny, normalny, fikcyjny, realny, zakładany *implicite*, *superreader* itd.) do stosunku czytelnika zakładanego *implicite* wobec czytelnika (wymieńmy go przecież raz!) istniejącego *explicite*. Zdaniem Wolfganga Isera przez czytelnika zakładanego *implicite* rozumiemy „zaznaczany w tekście charakter czytania jako aktu”, następnie „wpisaną w powieść rolę czytelnika”, którą należy rozumieć jako warunek możliwego oddziaływania i która z góry ukierunkowuje, ale nie determinuje aktualizacji znaczenia⁷. Jak przeciwstawieniem wewnątrzliterackiego jest praktyczno-życiowy horyzont oczekiwań, tak przeciwieństwem czytelnika zakładanego *implicite* jest czytelnik istniejący *explicite*, tzn. czytelnik różnicowany historycznie, społecznie, a także biograficznie, który jako coraz to inny podmiot dokonuje stopienia objaśnionych horyzontów. Nieodzownym wymogiem hermeneutycznie świadomej analizy doświadczenia czytelniczego jest oddzielenie zakła-

⁷ W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972, s. 8 n., 92.

danej *implicite* roli czytelnika od tejże roli *explicite*, czyli — w innej terminologii — kodu społecznie i historycznie określonego typu czytelnika od kodu literacko wytyczonej roli czytelnika. Ponieważ zakładaną *implicite* rolę czytelnika można odczytać z obiektywnych struktur tekstu, a zatem jest ona bardziej bezpośrednio dostępna niż rola czytelnika istniejącego *explicite* z uwagi na jej często ukryte subiektywne uwarunkowania i społeczne zależności, należy tej pierwszej przyznać metodologicznie wyższy walor pierwszego, łatwiej dającego się obiektywizować dojścia. Skoro zrekonstruujemy najpierw zawartą *implicite* w tekście rolę czytelniczą, możemy z tym większą pewnością ustalać struktury wstępnego rozumienia, a tym samym również ideologiczne projekcje określonych warstw czytelniczych jako struktury drugiego kodu w przeciwstawieniu do pierwszego kodu.

Kto neguje tę hermeneutyczną wyższość czytelnika zakładanego *implicite*, dlatego np., iż sądzi, że musi być posłuszny materialistycznej zasadzie o produkcji jako momencie pierwotnym i nadrzędnym, popada w znany dylemat, wynikający stąd, że wprawdzie formalnie zawsze można potwierdzić uwarunkowaną specyfiką warstwową strukturę wstępnego porozumienia, czyli „ideologię” grup czytelniczych, ale treściowo nie można jej wywieść z materialnych warunków produkcji. Stosunki materialne, choć niewątpliwie warunkują estetyczne nastawienie czytelnika, same z siebie nic nie mówią, nie wypowiadają się w „analogiach”, czy „homologiach”, ale trzeba je wyprowadzić z refleksji na temat stosunku podmiotów do tekstu. W jaki inny sposób niż dzięki analizie horyzontu z pomocą *instrumentarium* pytania i odpowiedzi chciałaby tutaj postępować „materialistyczna hermeneutyka”, nie mogłem zgłębić. Gdyby miała odwoływać się do takich badań empirycznych, jakie prowadził Heinz Hillmann (zob. wyżej, s. 365—370), naraża się na zarzuty, które już podniósł Adorno przeciw ścisłemu empiryzmowi badań społecznych: skostnienia w kręgu badań rynku, ograniczenia do zachowań w ramach ról wyznaczanych przez rodzaj cenzusu (płeć, wiek, stan rodzinny, dochody, wykształcenie itd.), urzeczowienia metody, która nieuchronnie kończy na urzeczowionej świadomości testowanych osób i tym samym tylko fałszuje wymowę reprodukowanych faktów interpretując ją jako ideologię⁸. Kto nie użytkuje roli czytelnika zakładanego *implicite*, aby w ramach tego odniesienia pojmować zróżnicowane formy recepcji historycznych i społecznych grup czytelniczych jako działanie konstytuujące sens, ten niechże nie dziwi się, jeśli na koniec zamiast nastawień i sądów estetycznych będzie uzyskiwał tylko hipotezy zachowań przewidzianych przez role lub warstwowo bądź statusem uwarunkowane

⁸ Th. W. Adorno, *Soziologie und empirische Forschung* (1957). Przedruk w zbiorze: *Logik der Sozialwissenschaften*. Hrsg. E. Topitsch. Wyd. 3. Köln—Bern 1966, s. 511—524.

uprzedzenia, które zawsze przewyższa doświadczenie zapośredniczone estetycznie. Czytelnik zakładany *implicite* nie może całkowicie zrezygnować z proklamowanego przez Rousseau uniwersalnego roszczenia, jeśli tekst ma apelować do wolności estetycznej określonych historycznych czytelników; kto przycina rolę czytelnika zakładanego *implicite* na miarę roli, jaką pełni istniejący *explicite* czytelnik, *vulgo*: pisze z uwagi na specyfikę warstwy społecznej — ten może produkować jedynie książki kucharskie, katechizmy, mowy partyjne, prospekty wakacyjne itp., a i w zakresie tego gatunku nie te najlepsze, co widać na przykładzie książek kucharskich w. XVIII, nastawiających się jeszcze na uniwersalny dobry smak, a nie na ograniczone struktury poprzedzającego rozumienia.

Próba odgraniczenia sposobów recepcji literatury nie ukierunkowanych na dzieło

Powyższe objaśnienie stosunku między czytelnikiem *implicite* a czytelnikiem *explicite* opierało się na przesłance, której historycznej ograniczoności często się nie dostrzega i o której teraz będzie mowa. Zachowanie będące czytaniem tekstu nie ogranicza się bynajmniej do tego, że historycznie określony czytelnik przejmuje rolę czytelniczą wpisaną w jakąś powieść i łączy ze swoim praktyczno-życiowym horyzontem doświadczenia. W odniesieniu do innych gatunków, takich jak liryka, aforystyka czy homiletyka, obowiązuje wprawdzie korelatywny do każdego pisanego tekstu charakter czytania jako aktu, ale nie sposób recepcji za pośrednictwem z góry wyznaczonej roli czytelniczej. I nie każda recepcja jakiejś powieści wiąże się z pełną aktualizacją niespójnej różnorodności i postaciowej jedności autonomicznego dzieła. Stosunek czytelnika do dzieła jako dzieła przy bliższym przypatrzeniu się historycznym wydaje się bardziej epizodyczny, niż się zrazu myśli, mianowicie występuje jako postulat estetyki humanistycznej i sztuki okresu burżuazyjnego, postulat, który — jak wskazuje historia doświadczenia estetycznego — nie da się uogólnić ani dla epoki sztuki przedautonomicznej czy poautonomicznej, ani dla różnych płaszczyzn recepcji przez czytanie.

Zacznijmy od doświadczenia, które dzisiaj niemal każdemu jest chyba dobrze znane. Kto przeczytał tylko jedną powieść kryminalną i na tym poprzestał, nie może w żadnym razie powiedzieć o sobie, że oto wie, na czym polega satysfakcja czytelnika „kryminałów”. Specyficzne doświadczenie powieści kryminalnej rozpoczyna się dopiero z pojawieniem się potrzeby czytania dalszych „kryminałów”, oglądania podziwianego detektywa w innych sytuacjach, poznania detektywów inaczej pracujących, a także innych metod budowania i rozwiązywania zagadek. Pełna satysfakcja estetyczna w przypadku wiersza lirycznego lub dramatu może się pojawić już przy pierwszym dziele — hipotetyczny czytelnik, który czyta tylko j e d e n „kryminał”, i to jako „dzieło”, rozmija się ze spe-

cyficznym nastawieniem, z którego konstytuuje się upodobanie w „kryminałach”. Nie wynika ono z samowystarczającego pograżenia się w dziele jako dziele, ale z generycznego, rozwijającego się p o m i ę d z y jednym a drugim dziełem oczekiwania, w stosunku do którego satysfakcja czytelnika „kryminałów” odnawia się wraz z każdym nowym wariantem podstawowego wzoru. A więc dla swego czytelnika powieść kryminalna istnieje tylko jako *plurale tantum*, jako sposób czytania, który musi negować pojedynczy utwór jako dzieło, aby czerpać podniety z rozpoczętej już wcześniej gry o znanych regułach i nie znanych jeszcze niespodziankach. Ta struktura recepcji na zasadzie *plurale tantum* występuje wyraźnie również w innych seryjnych produktach literatury konsumpcyjnej i popularnej; wymagałaby ona wnikliwych badań według wzoru semiotyki i krytyki ideologii, który Charles Grives tak imponująco opracował dla powieści konsumpcyjnej Drugiego Cesarstwa⁹. Tutaj widzę naturalne pole dla zastosowania metod semiotycznych, które są najbardziej właściwe wobec z n a k o w e g o c h a r a k t e r u tego rodzaju tekstów, popadają natomiast w trudności, tzn. muszą się odwoływać do coraz bardziej skomplikowanych wtórnych systemów znaków, kiedy mają opisać tekst jako dzieło, tzn. pojedyncze dzieło sztuki jako znak *sui generis*. Moment fascynacji łączący się ze strukturą recepcji *plurale tantum* można uchwycić egemplarycznie tam, gdzie po raz pierwszy w historii zmanifestował swe istnienie: kiedy ekspansja prasy codziennej w latach trzydziestych XIX stulecia umożliwiła recepcję nowego rodzaju powieści w odcinkach w formie najmniejszych porcji, której ogromne powodzenie wśród szerokich rzesz czytelników daje się porównać tylko z nieodpartą siłą przyciągania telewizyjnych programów seryjnych. W obliczu tego zjawiska można by zapytać, czy popularna literatura i sztuka, która tak wyraźnie różni się od „rozrywkowych” sztuk wcześniejszych epok, nie powstała w XIX stuleciu w zależności od techniki reprodukcji (zwana „*art industriel*”!), jako korelat potrzeb, których nie mogła zaspokoić powieść w odcinkach, całkowicie oparta na napięciu.

To wszakże, iż formy doświadczenia estetycznego, które nie odwołują się do klasycznego ideału dzieła, są rozpowszechnione także już w epokach sztuki przedautonomicznej, i to w tym stopniu, że receptywny stosunek do dzieła jako dzieła jest raczej czymś wyjątkowym, wyjaśnia wiele trudności, które ustawicznie napotyka mediewista. Właśnie dominujący tutaj wciąż jeszcze kierunek badań, który sam siebie uważa za ściśle pozytywistyczny, musiałby np. przy pytaniu o „jedność *Pieśni o Rolandzie*”, na której temat od stulecia napisano tysiące rozpraw, prze-

⁹ Ch. Grives, *Production de l'intérêt romanesque. Un État du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague—Paris 1973. „Approaches to Semiotics” 34.

łknąć druzgocącą krytykę Eugène'a Vinavera, że cały spór w ogóle nie ma podstawy w samej rzeczy, tylko jest nie poddanym refleksji następstwem estetyki stosowanej *implicite*, z którą każdy francuski pozytywista obnosi się od czasu swoich lekcji szkolnych o Corneille'u¹⁰. W istocie starofrancuska epika istnieje w formie płynnego przekazu, którego nie można sprowadzić do zamkniętej postaci dzieła czy oryginału lub nieczystych czy wypaczonych wariantów i który wymaga szczególnych technik edytorskich. Jako poezja wykonywana w „*style formulaire*”, mniej lub bardziej improwizowana, tak że każde wykonanie pozostawiało po sobie nieco odmienną, nigdy ostateczną postać tekstu, *chanson de geste* była przedstawiana we fragmentach i miała strukturę szeregu kontynuujących się odcinków. Panosząca się dalej cyklizacja przyczyniła się ponadto do tego, że granice dzieła wydawały się ruchome i przypadkowe. Również samej fabuły nie można było traktować jako ostatecznej. Przy cyklu *Roman de Renart* natknąłem się na osobliwe zjawisko: oto nawet jądro cyklu, bajka o spotkaniu królów u lwa, była zmieniana przez cały szereg opowiadających, którzy dla sądu nad szelmowską figurą lisa wynajdywali coraz to inne powody i coraz to inne zakończenie. To, co w badaniach pozytywistycznych traktowano jako serię „zniekształconych wariantów” zaginionego oryginału, publiczność średniowieczna mogła przyjmować jako ciąg kontynuacji, które mimo stałego naśladowania potrafiły wprowadzić zawsze nowy element napięcia. Ta zasada, całkowicie sprzeczna z humanistycznym rozumieniem oryginału i recepcji, czystości dzieła i wierności naśladowania, nie występuje przecież jedynie na płaszczyźnie literatury ludowej czy stylu niskiego. Również wielkie łacińskie dzieła wysokiego stylu filozoficzno-teologicznej epiki, które szkoła Chartres stworzyła w w. XII, idąc śladem alegorycznej tradycji Klaudiusza i Boecjusza, *De universitate mundi* Bernharda Silvestrisa, *Planctus naturae* i *Anticlaudianus* Alanusa ab Insulis, do których w XIII w. nawiązywały powieść o róży i wreszcie Brunetto Latini w swym *Tesoretto*, można wyjaśniać zasadę kontynuacji w naśladowaniu, mogły być też czytane jako kontynuacje jednej alegorycznej fabuły, z której wynikają wciąż nowe pytania!¹¹ Wskażemy tylko jeszcze na zjawiska występujące w innych gatunkach, które również mogły być koncyptowane i recypowane nie na zasadzie dzieła: na dramat kościelny, który w każdym przedstawieniu przekraczał *telos* stworzonego dzieła, ponieważ odnoszony był zawsze do historii Zbawienia jako jej przypomnienie; ale również na lirykę kursującą w zbiorkach i według określonych reguł gry improwizowaną w czasie publicznych turniejów (*ten-*

¹⁰ E. V i n a v e r, *A la recherche d'une poétique médiévale*. Paris 1970.

¹¹ Zob. H. R. J a u s s, *Brunetto Latini als allegorischer Dichter*. W zbiorze: *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*. Hrsg. W. Müller-Seidel, W. Preisendanz. Hamburg 1964, s. 47—92, zwłaszcza s. 70.

zone), a nawet na *poésie formelle* (*canzone*), której właściwy powab wynikał z postrzegania wariacji idących od tekstu do tekstu i która często nawet w tradycji tekstowej była recypowana i przekazywana nie mając definitywnej postaci (dzięki zjawisku przestawiania strof itd.).

Wszystkie te przykłady potwierdzają diagnozę sformułowaną już przez C. S. Lewisa:

Wypada dziwić się, jak to się dzieje, że ludzie są równocześnie tak oryginalni, że wszystkimu, co biorą z przeszłości, nadają nowe życie, i tak nie-oryginalni, że rzadko tworzą coś naprawdę nowego¹².

Pojedynczego dzieła w tradycji literatury średniowiecznej nie należy traktować ani jako jednorazowej, zamkniętej w sobie i ostatecznej postaci, ani jako indywidualnego, z nikim `nie dzielonego wytworu jej autora. Tęgo rodzaju kategorie klasycznej estetyki produkcyjnej proklamował dopiero renesans, kiedy poezja jako dzieło uzyskiwała nowego rodzaju aurę — aurę jednorazowości oryginału ukrytego gdzieś w odległej przeszłości, którego czystej postaci należało dopiero szukać, rekonstruując ją i uwalniając od zniekształceń, jakie wniosły całe epoki jego wykorzystywania, oraz chroniąc przed przyszłą profanacją dzięki *editio ne varietur*. Jeżeli sprawdzi się teza, że klasyczne utożsamienie dzieła i oryginału jest w ogóle dopiero humanistycznego pochodzenia, można by nawiązać do niej dalszą hipotezę na temat powstania pojęcia autonomicznej sztuki w erze burżuazyjnej: Czy rozwijająca się klasa burżuazyjna odcinając się od humanizmu i reprezentacyjnej sztuki dworów książęcych nie stwarzała tutaj sama dzieł sztuki jako aktualnych oryginałów, które mogły konkurować z dawnymi, nie dającymi się pomnażać oryginałami antyku?

Nie trzeba wielu dowodów potwierdzających, że romantyczną modernę można pod wieloma względami rozumieć jako dystansowanie się wobec klasycznej estetyki auratycznego dzieła i samotnego odbiorcy. Słynna rozprawa Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), która pojęcie aury przyporządkowała, nie bez nostalgii, statusowi autonomicznego dzieła sztuki i *via negationis* od utraty aury doszła do recepcji masowej, została już przyjęta we wszystkich obozach teorii literatury. Mniej znaną rzeczą jest to natomiast, że *Musée imaginaire* Malraux (1951) stanowi nie deklarowaną recepcję Benjamina: dzieło oryginalne, uwolnione od swego kultowego lub historycznego kontekstu, właśnie jako nieoryginał, jako obiekt estetyczny, z którym nie obcuje się już jako z dziełem, staje się przedmiotem zadowolenia dla świadomości estetycznej, często niesłusznie oczernianej. Najbardziej rzucającym się w oczy faktem jest przewycięzenie jednostkowości dzieła i rosnąca aktywizacja odbiorcy w zjawiskach nowoczesnego malarstwa,

¹² C. S. Lewis, *The Discarded Image*. Cambridge 1964, s. 209.

począwszy od Duchampa *Ready Mades*, w których „akt prowokacji (zajmuje) nawet miejsce dzieła”¹³; ale również — dawniej nie do pomyslenia, dziś już zaawansowany niemal do roli określenia gatunkowego tytuł „Tekst” (albo „Teksty”), gdy chodzi o dzieło lub nawet dzieła zebrane, należy — wraz z implikowanym odniesieniem do aktualizacji, jakiej musi dopiero dokonać czytelnik — do tego kontekstu. Jako jeden z duchowych ojców tej epoki musiałby zasłużyć w centrum historycznego opracowania znaleźć się Paul Valéry, którego prowokacyjne zdanie: „Moje wiersze mają taki sens, jaki im się przypisze”, zerwało zarówno z teleologią skończonego dzieła sztuki, jak i z ideałem jego spokojnego oglądania.

Jeżeli więc prawdą jest, że historyczne znaczenie pojęcia auratycznego dzieła sztuki ogranicza się właściwie do idealistycznego okresu sztuki społeczeństwa burżuazyjnego, należałoby przeto zapytać o wyjaśnienie tego, że *post festum* całą historię sztuki ujęto i przedstawiono, przyjmując pierwszeństwo dzieł przed ich doświadczeniem i ich autorami.

Przełożyła Krystyna Krzemieniowa

¹³ Tak formułuje P. Bürger (*Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M 1974, s. 77), chociaż poza tym uogólnia jeszcze klasyczne definicje pojęcia dzieła („jedność tego, co ogólne, i tego, co szczególne”).