

Anna Łebkowska

"Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy", Ryszard Handke,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź
1982 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/3, 326-334

1985

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.

Ryszard Handke, *UTWÓR FABULARNY W PERSPEKTYWIE ODBIORCY*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 200. „Rozprawy Literackie”. [T.] 35. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Stanisław Jaworski, Przemysław Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

„Pytanie o wizerunek czytelnika — wprojektowanego w tekst literacki — należy dziś do żelaznego repertuaru pytań, które pojawiać się muszą w kwestionariuszu interpretatora”¹ — słowa te, wyjęte z artykułu Edwarda Balcerzana, nie budzą niczyjej wątpliwości. Nie ma chyba też przesady w stwierdzeniu, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat problem odbioru zajął jedno z najbardziej uprzywilejowanych miejsc w kręgu zainteresowań teoretycznoliterackich. Świadczy o tym chociażby książka Michała Głowińskiego *Style odbioru*, artykuły Henryka Markiewicza i Edwarda Balcerzana czy drukowana w 1974 r. rozprawa Ryszarda Handkego *W perspektywie odbiorcy*. Dobrze się też stało, że właśnie ten tekst, oczywiście w zaktualizowanej wersji, otwiera książkę tu recenzowaną — książkę niezwykle frapującą, w niektórych swoich propozycjach wręcz nowatorską i, co w dzisiejszym piśmarstwie teoretycznoliterackim szczególnie ważne, zalecającą się rzetelnością i konsekwencją wywodu.

Punktem wyjścia do snucia rozważań poświęconych kategorii odbiorcy są tu rozprawy Haralda Weinricha i Hansa Roberta Jaussa². Rzecz znamienita: zdania z artykułu Weinricha: „W literaturze istnieje więc nie tylko autor i dzieło, lecz jako korespondująca z nim rola stale występuje też czytelnik. Komunikacja literacka jest grą z podziałem na role”³ — weszły już niejako do kanonu formuł stosowanych w nauczaniu teorii literatury. Zarówno artykuł Weinricha jak i rozprawa Jaussa figurują w spisie lektury studentów polonistyki. Nie o penetrację programu nauczania wszakże chodzi, wiadomo też ponadto, że umieszczenie w takim spisie nie musi być równoznaczne z obdarzeniem figurującego w nim tekstu całkowitą aprobatą. Godzi się jednak przypomnieć, że udostępnienie tych rozpraw studenckiej zwłaszcza publiczności, spopularyzowanie ich na naszym gruncie, zawdzięczamy przede wszystkim właśnie ich tłumaczowi, Ryszardowi Handkemu.

Rekonstrukcja rozważań Weinricha połączona z przypomnieniem początków teorii odbioru: Arystotelesowskiej kategorii *katharsis* i antycznej retoryki, tworzą kontekst dla koncepcji odbiorcy przedstawionej w recenzowanej książce. Jednak głównym źródłem inspiracji jest dla Handkego wspomniana już koncepcja Jaussa, przede wszystkim proponowana przez niego kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy. Horyzont ów — powtórzmy za Handkem — „jest zobiektywizowanym systemem odniesień pozwalającym opisać dzieła tego przyswajanie i oddziaływanie” (s. 20). Kategoria ta — jak podkreśla autor — pozwala ominąć pułapkę psychologizmu, nie ogranicza też obszaru akceptacji czytelniczej wyłącznie do dzieł już znanych czy raczej oczekiwanych, przeciwnie: horyzont oczekiwań cechuje wewnętrzna dynamiczność, podlega on bowiem zmianom, które dokonują się przez włączenie weń „dodatkových elementów odwołujących się do wcześniejszych doświadczeń i pozwa-

¹ E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*. „Teksty” 1978, z. 1, s. 1.

² Chodzi tu przede wszystkim o przełożone przez R. Handkego rozprawy: H. Weinricha *O historię literatury z perspektywy czytelnika* („Teksty” 1972, z. 4) i H. R. Jaussa *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. Fragmenty* („Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4).

³ Weinrich, *op. cit.*, s. 158.

lających asymilować nowe” (s. 21). Przyjęcie podziału na horyzont oczekiwań zastanych i horyzont oczekiwań postulowanych jako wynik lektury tworzy interesującą propozycję badawczą. Propozycja ta — przedstawiona za Jaussem — umożliwia ukazanie reguł gry, dla których opisu pozwolimy sobie skorzystać z terminologii militarnej, *nb.* szczególnie lubianej przez teoretyków odbioru. Pierwsza z trzech rodzajów strategii polega na podtrzymaniu dotychczasowej taktyki względem odbiorcy, druga na negacji tejże taktyki i wprowadzeniu nowej, trzecia wreszcie na ironicznym unieważnieniu tego, co oczekiwane.

Powyższe konstatacje mogłyby sugerować, że rzecz rozgrywa się wyłącznie w sferze norm i konwencji literackich. Tymczasem Handke rozszerza pole swoich badań: wprowadza kategorię horyzontu świadomości, która obejmuje „całokształt życiowych doświadczeń czytelnika-odbiorcy” (s. 23), otwiera więc zarazem perspektywę na funkcjonalne traktowanie literatury. Co więcej, pozwala badaczowi interesować się odbiorcą nawet wtedy, gdy ten, nie będąc już właściwie czytelnikiem, usiłuje zintegrować swój wytracony przez dzieło z równowagi porządek świadomości. Patrząc na tak daleką linię horyzontu trudno ustrzec się wrażenia pewnego niepokoju: czy rzeczywiście nie grozi nam owa „pułapka psychologizmu”? Rekonstruowana tu koncepcja, odchodząc od analizy samego dzieła literackiego, prowadzi — przynajmniej jak na to wskazują dotychczasowe próby badawcze — na drogę dość grząską i niebezpieczną, tym większa więc zasługa autora rozprawy, który nie waha się na nią wkroczyć. Pamiętajmy jednak, że takie właśnie spojrzenie na dzieło literackie jest w rekapitulowanym przez nas rozdziale dopiero sygnalizowane czy — inaczej — podsuwane odbiorcy tekstu. Próbę bardziej precyzyjnego oglądu dzieła od tej właśnie strony znajdziemy w jednym z ostatnich rozdziałów.

Przyjrzyjmy się więc konstrukcji prezentowanej tu książki. Jest ona zbudowana z trzech części. Pierwsza z nich, pt. *Lektura jako komunikacja*, została poświęcona przede wszystkim analizie kategorii odbiorcy i charakterystyce dialogu między nadawcą a odbiorcą tekstu. W centrum zainteresowań badacza znalazł się tu dialog wpisany w dzieło i w dziele tym ukonstytuowany. W drugiej części, zatytułowanej *Rzeczywistość fikcji narracyjnej — narracyjna fikcja rzeczywistości*, próbuje Handke przy pomocy kategorii znanych z terenu poetyki, choć tu po trosze zmodyfikowanych, ukazać praktyczne konsekwencje spojrzenia na dzieło z perspektywy odbiorcy. Trzecia wreszcie część, *Dzieło — koniec czy początek*, przedstawia — sygnalizowany wcześniej — funkcjonalny aspekt dzieła literackiego, a należący do niej rozdział ostatni ukazuje przydatność kategorii horyzontu oczekiwań do wartościowania literatury. W opisanej powyżej konstrukcji istotny wydaje się fakt, że utworem fabularnym poświęcona została część środkowa, natomiast konstatacje okalających rozdziałów odnieść można do dzieła literackiego jako takiego, niezależnie od tradycyjnych podziałów rodzajowych. Nie ma chyba też przesady w stwierdzeniu, że omawiana tu rozprawa analizująca dzieło w świetle teorii odbioru cechuje się odmiennym od dotychczasowych, oryginalnym spojrzeniem na utwór literacki.

Powracając do charakterystyki *Lektury jako komunikacji*, a ściślej: do drugiego rozdziału książki, należy podkreślić dwa szczególnie ważne jej punkty. Pierwszy zwraca uwagę na procesualny i dynamiczny charakter odbioru dzieła, nie zawsze przez badaczy dostrzegany, drugi zaś — niezwykle istotny dla omawianej tu koncepcji — zawiera opis konstytutywnych cech dialogu toczonego się między nadawcą a odbiorcą. Otóż według propozycji Handkego odmienną sytuację aktu kreowania i aktu recepcji prowadzi do konieczności przekodowania — zabiegu niezbędnego w procesie komunikacji, którego istotną cechą jest napięcie między kodem nadawcy a kodem odbiorcy. Wspomniana już nietożsamość kodów autora i czytelnika może prowadzić do istotnych zmian wewnątrz kodu drugiego z wymienionych tu partnerów. Takie spojrzenie na dialog toczący się w obrębie dzieła literackiego pozwala

dostrzec jego specyficzne rozdwojenie. Wzajemne porozumienie warunkowane jest więc przez swoisty dwugłos, znamieny zarówno dla aktu nadania jak i dla aktu odbioru. Jak rozumieć ów dwugłos i — przede wszystkim — czym różni się proponowana tu koncepcja od dotychczasowych sposobów przedstawiania sytuacji komunikacyjnej zachodzącej wewnątrz dzieła literackiego?

Konsekwentnie rozwijając swoją myśl dostrzega Handke po stronie nadawcy, obok, rzecz jasna, jego własnego głosu, głos będący przypuszczalną repliką odbiorcy czy — inaczej — istniejącą u nadawcy wizją odbiorcy, określaną przez spodziewany horyzont oczekiwań czytelnika. Nadawca uzależniony od owych oczekiwań kreuje więc zarazem swego partnera. Analogiczne rozdwojenie obserwujemy po stronie odbiorcy. Tutaj dialog prowadzi czytelnik z „obrazem nadawcy wytworzonym na podstawie przekazu” (s. 48). Także na podstawie tegoż przekazu rekonstruuje czytelnik zaprojektowanego odbiorcę. Jak widać, propozycja ta różni się od konstatacji, do których w mniejszym lub większym stopniu przywykliśmy, obce jej jest bowiem piętrzenie kolejnych poziomów komunikacji (choć — trzeba przyznać — w części analitycznej zostały one uwzględnione) i badanie zachodzących między nimi związków. Jednak trzeba też przypomnieć, iż proponowana tu koncepcja ma już poprzedniczkę: z podobnym, jakkolwiek nie identycznym pojęciem wzajemnych projekcji nadawcy i odbiorcy spotykamy się na gruncie teorii gier.

W tym miejscu nasuwa się uwaga: otóż symetria między dwoma dwugłosami chyba nie w pełni została zachowana. Odbiorca w przedstawionym tu modelu rekonstruuje zarówno nadawcę jak i zaprojektowany przez niego obraz odbiorcy. Pewien brak daje się natomiast odczuć w charakterystyce aktu nadawczego. Oczywiście nadawca konstruuje odbiorcę, ale też — i chyba przede wszystkim — kreuje samego siebie. Owszem, Handke pisze, że nadawca „modeluje niejako cały dramat komunikacyjny” (s. 48). Dla opisu owego modelowania przydatne może byłyby wspomniane przed chwilą piętra komunikacji, pozwalające dokładniej sprecyzować sytuację nadawcy. Trudno jednak z faktu tego czynić zarzut, skoro centrum zainteresowania autora książki stanowi dzieło z perspektywy odbiorcy — a nie nadawcy — oglądane. Bardziej frapujące będzie wobec tego pytanie o czytelnika-badacza. Handke sytuuje go, jak należało się spodziewać, poza relacjami komunikacyjnymi zaaranżowanymi w dziele i poprzez dzieło. Przyjęcie takiego punktu obserwacji możliwe jest dopiero w następnej fazie lektury, kiedy czytelnik-badacz skupia uwagę na relacjach dialogowych. Otwierają się przed nim tedy trzy drogi: może zająć się odbiorcą konstruowanym przez rzeczywistego nadawcę lub też „ze świadectw dokumentujących czyjąś faktyczną recepcję może wnioskować o tym, jak rzeczywisty odbiorca konstruuje sobie nadawcę” (s. 49), może wreszcie dialogi te ze sobą porównywać. Trudno nie zauważyć, jak rozszerza się tu obszar penetracji badawczej, który do swego wnętrza zagarnia tereny usytuowane poza dziełem literackim.

Odbiorca książki Handkego antycypujący posunięcia rekonstruowanego przez siebie nadawcy może spodziewałby się tutaj właśnie — przeprowadzonej z pozycji czytelnika-badacza — analizy relacji komunikacyjnych. Okazuje się jednak, że interesujące rozważania na temat dwugłosowego dialogu ulegają zawieszeniu. Część drugą bowiem otwiera studium poświęcone fundamentalnej dla utworów fabularnych i zarazem, jak na to wskazują dotychczasowe badania, niezwykle ekspansywnej kategorii przestrzeni. Ekspansywność tę, nie zawsze uprawnioną zaborczość, udało się Handkemu ujarzmić dzięki podporządkowaniu przestrzeni — nadrzędnej wobec niej komunikacji literackiej

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nie udało się autorowi uchronić obszaru języka własnej książki przed inwazją „spacjalizmu”. Znamienne dla znaczeniowego systemu języka przestrzenne ujmowanie pojęć nie usprawiedliwia bowiem pewnych zawiloci stylistycznych, które tu znajdziemy — np. na s. 26 czytamy: „Wprawdzie

nowy horyzont świadomości będzie więc zawierał element potencjalnie zdolny do stymulowania praktycznych działań poprzednio niewyobraźalnych, ale otorbiony w regionach świadomości dalekich od dyrektyw czynu”.

Uruchomiona w tym rozdziale procedura badawcza różni się nieco od proponowanej w poprzednich, co nie znaczy, by główne wątki myślowe zostały zaniechane. Autor skupia bowiem swe rozważania na „przestrzeni rekonstruowanej wyobraźniowo w dziele literackim na podstawie zaszyfrowanego w nim kodu przestrzennego” (s. 59). Aby jednak przestrzeń tę bliżej określić, zaczyna od analizy aktu postrzegania, przesuwa tym samym swój punkt obserwacji z najbliższego mu terenu estetyki recepcji i oddziaływania na tereny graniczące z teorią poznania. Jeżeli jednak z pola widzenia nie stracimy horyzontu świadomości wprowadzonego w pierwszym rozdziale, co ze względu na zmienioną terminologię mogło nastąpić, to wówczas okaże się, że skupienie uwagi na samym akcie poznania nie powinno budzić zdziwienia.

W swoich rozważaniach, inspirowanych z jednej strony przez koncepcję Romana Ingardena, z drugiej zaś przez rozprawy Jurija Lotmana, wyróżnia Handke trzy poziomy przestrzeni: realne obrazy rzeczywistości, obrazy pamięciowo-wyobraźniowe i myślowe obrazy relacji przestrzennych. Ostatni z wymienionych tu poziomów: utrwalone w języku przestrzenne ujmowanie pojęć, został jedynie zasygnalizowany. Natomiast relacje zachodzące między pierwszym a drugim poziomem znalazły się w centrum zainteresowań badacza.

Realne obrazy rzeczywistości, odczytywane przy pomocy kodu wzrokowego, i — co najważniejsze — „przez pryzmat obrazów pamięciowo-wyobraźniowych przywoływanych na zasadzie podobieństwa lub analogii” (s. 62), tworzą przestrzeń znaczeń dającą się ująć w kodzie werbalnym. Z kolei podobieństwo między pamięciowymi obrazami realnej przestrzeni a śladami pamięci, jakie pozostawia przestrzeń utworu, decyduje o swoistym wrażeniu autentyzmu. W ten sposób — streszczając wywody Handkego — dochodzimy do ich najistotniejszego momentu, w którym przestrzeń przestaje być planem treści, a staje się „planem wyrażania zapisanych w nim sensów” (s. 65). Z przestrzeni oznaczonej staje się przestrzenią oznaczającą — można w nią „wpisać czytelne przesłanie, które daje się przekładać, ale nigdy w pełni przełożyć na formę bezpośredniego dyskursu” (s. 60). Przestrzeń właśnie pozwala owo przesłanie wyrazić, poprzez swoisty autentyzm wynikający z odwoływania się do obrazów pamięciowo-wyobraźniowych.

Aby dokładniej określić specyfikę wyobrażeń przestrzennych w utworach naracyjnych, sięga Handke poza dzieła literackie, bada bowiem opozycję między tekstem fabularnym a „sceniczną formą audiowizualnej konkretyzacji” (s. 75). Analiza dwóch, bądź co bądź, odległych sposobów prezentacji świata motywowana jest pytaniem o stopień autentyzmu ukazanej za ich pośrednictwem przestrzeni. Wbrew pozorom przestrzeń sceniczna pozostaje pod tym względem daleko w tyle za przestrzenią dzieła literackiego. Trudno się z tym nie zgodzić. Wydaje się jednak, że sprawa bardziej komplikuje się w teatrze współczesnym, w którym znaki teatralne jakby w sposób zamierzony nie wspomagają wyobraźni odbiorcy, nie są „mimetycznie zaaranżowanym światem” (s. 78), lecz niejako od razu odsyłają odbiorcę do symbolicznych, ukrytych znaczeń. I druga uwaga: przedstawiona w książce Handkego swoista rywalizacja w oddziaływaniu na wyobraźnię czytelnika, w konstytuowaniu się w jego świadomości przestrzeni wyobrażonej, z góry niejako stawia widowisku teatralne na pozycji przegranej. Wydaje się bowiem, że niezależnie nawet od sposobu inscenizacji danego przedstawienia zawsze będziemy mieli tu do czynienia z innym typem umowności niż w powieści. Do analogicznych wniosków prowadzi analiza „centrum orientacji” i jego usytuowania w przestrzeni sceny i w przestrzeni powieści. W widowisku teatralnym, zwłaszcza w jego odmianie tradycyjnej,

centrum owo usytuowane jest poza obrębem właściwej przestrzeni teatralnej, w literackim utworze fabularnym natomiast przestrzeń najczęściej — choć, jak podkreśla badacz, nie jest to reguła — zamyka się wokół „sposzregającego”, potęgując wrażenie autentyzmu. Być może, do takiego właśnie doboru partnerów rywalizacji: literacki utwór fabularny — widowisko teatralne, przyczyniły się rozważania Romana Ingardena, które z reguły patronują poczynaniom teoretyków odbioru, a w omawianej rozprawie są również często źródłem inspiracji. U Ingardena właśnie, który pisze w zasadzie o przestrzeni „zorientowanej” dzieła literackiego i porównuje ją z dramatem, czytamy: „Mamy tu do czynienia z całkiem szczególną sytuacją, którą należałoby — zwłaszcza przy sztukach wystawionych efektywnie na scenie, poddać dokładniejszej analizie”⁴. W tym miejscu nasuwa się jednak pytanie: czy nie byłoby bardziej wskazane, aby w recenzowanej książce rywalizowali ze sobą partnerzy o szansach bardziej wyrównanych? Czy w rzeczywistości fakt, że — posłużmy się cytatem z pracy Handkego — „selekcjonujące pokaazywanie [filmującej kamery — A. Ł.] jest [...] nazbyt analogiczne do językowo-narracyjnej metody sterowania procesem ewokowania doznań przestrzennych” (s. 73), to wystarczający powód, żeby w badaniu tej analogii zrezygnować?

Postawione tu pytanie sprawia, być może, wrażenie chwytu wyjętego ze stałego repertuaru posunięć recenzenckich, które omijając *meritum* sprawy sugerują, że lepiej byłoby zająć się czym innym, niż proponuje autor. Na naszą korzyść przemawia jednak okoliczność niezwykle istotna. Przecież to właśnie film w wywoływaniu wrażenia autentyzmu przedstawionej przestrzeni (z czego teatr zrezygnował) nie tylko konkuruje z powieścią, ale zdecydowanie ją przewyższa, co więcej, przewyższając ją wytrąca jej z ręki główną broń: oddziaływanie na odbiorcę poprzez konstrukcję świata przedstawionego. Kiedy parę stron dalej przeczytamy o lirycznym impasie, w którym znalazła się powieść współczesna, znów przyjdzie nam przypomnieć sobie, że to przecież, oprócz — rzecz jasna — innych czynników, właśnie film ją tam wpędził.

I już całkiem na marginesie: tak się złożyło, że dwie powieści analizowane w następnych rozdziałach rozprawy doczekały się ekranizacji (w tym jedna znakomitej), autorem trzeciej natomiast jest pisarz i twórca filmów w jednej osobie: Tadeusz Konwicki. Powiedzmy jednak wyraźnie: nie chodzi o to, żeby snuć rozważania na temat „film a literatura”, należy się jednak zastanowić, czy rzeczywiście „sytuację, jaką znajdujemy w obrębie fikcji literackiej, najlepiej uzmysławia nam opozycja scenicznej i narracyjnej formy prezentacji świata” (s. 75).

Pozostaje jeszcze druga kwestia, którą tylko zasygnalizujemy: kiedy Handke w sposób niezwykle sugestywny ukazuje, jak w wyobraźni odbiorcy powstają obrazy pamięciowo-wyobrażeniowe, trudno jakoś zapomnieć o przekornych zdaniach Stanisława Lema, który pisze: „Nie widzę żadnych koni, czytając dzieło Simpsona o ewolucji koni, ani *Trylogię* Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami. Rozkoszuję się językową stroną opisów, która tak mi wystarcza, że ani chcę, ani umiem cokolwiek sobie unaocznić. Również wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam”⁵. Oczywiście rzecz nie w tym, żeby przyznawać rację Lemowi czy żeby zastanawiać się nad wiarygodnością przytoczonych tu zdań, pozostaje jednak otwarty problem zdolności odbiorcy do tworzenia obrazów wyobrażeniowych, jego horyzontu świadomości, pojęć, które — przynajmniej na gruncie teorii literatury — są trudne do sprawdzenia.

Następny rozdział rozprawy poświęcony jest analizie pojęcia „zdarzenia”. Według Handkego zdarzenie nie jest najmniejszą cząstką fabuły, lecz składa się z sze-

⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 301.

⁵ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968, s. 29—30.

regu mikro zdarzeń. Ową morfologię zdarzenia przedstawia badacz w sposób niezwykle przekonujący na przykładzie przemiany Andrzeja Kmicica. Mikro zdarzenia składają się tu na zdarzenia nadrzędne, a więc właściwe, te z kolei tworzą proces zdarzeń realizujący się w fabule. Każde zdarzenie, każda zmiana relacji w świecie przedstawionym poprzedzona zostaje swoistą modyfikacją sytuacji początkowej, spotęgowaniem potencjału energii zdarzeniowej. Dopiero gdy — mówiąc językiem badacza — kumulacja potencjału osiągnie poziom krytyczny, następuje znacząca zmiana relacji, czyli właśnie zdarzenie.

Analogicznie potraktowany został wątek, który w rekonstruowanej tu koncepcji funkcjonuje jako zależny od czynnika motorycznego naruszającego początkowy stan równowagi i prowadzącego w efekcie do kolejnych zmian relacji w przedstawianym świecie. Dominująca rola przypada tu czynnikowi sprawczemu, gdyż to właśnie on powoduje rozładowywanie kolejnych napięć. Tym samym postać, czynnik w dotychczasowych konstatacjach badaczy integrujący dany wątek, zajmuje miejsce drugoplanowe, jako jeden z elementów podlegających w różny sposób „czynnikowi motorycznemu”, bez którego ani zdarzenie, ani wątek nie mogą istnieć.

Decydująca o zdarzeniu zmiana relacji przeniesiona zostaje w dalszych rozważaniach w sferę oddziaływania na odbiorcę. Zdarzenie będzie więc zarazem elementem sytuacji komunikacyjnej. Spośród trzech wyróżnionych w tym rozdziale poziomów dzieła literackiego: poziomu językowego, poziomu świata przedstawionego i poziomu treści myślowej, bliższemu oglądowi poddano związki między drugim a trzecim z nich. Na poziomie świata przedstawionego mikro zdarzenia generują zdarzenia właściwe, te z kolei na planie treści myślowej tworzą mikrocząstki w „płaszczyźnie komunikowania czegoś poprzez dzieło” (s. 102). W następnej kolejności powodują one „zmianę mentalnej sytuacji czytelnika”, „zmianę jego dotychczasowego horyzontu świadomości” (s. 102). Stwierdzenie powyższe dobitnie ukazuje, jak w recenzowanej książce zbliżają się do siebie z jednej strony perspektywa odbiorcy, z drugiej zaś znana z tradycyjnej poetyki funkcja ideologiczna dzieła literackiego.

Następny rozdział, *Tropami zdarzeń*, tworzy dopełnienie rozdziałów poprzednich. Widać tu wyraźnie na przykładzie charakterystyki pierwszego rozdziału *Popiołów*, dokonanej z perspektywy czytelnika, jak wąski szlak prowadzący tropami zdarzeń zmienia się — przynajmniej w początkowej swej części — w szeroki trakt analizy nie tylko świata przedstawionego, ale i sposobów jego przedstawiania. W dalszym ciągu trakt ten ulega jednak zawężeniu, prowadzi nas bowiem wyłącznie przez świat przedstawiony. I w pierwszym, i w drugim rozdziale środkowej części książki brak miejsca — zgodnie zresztą z zakresem badań sprecyzowanym w tytułach — na bliższy ogląd płaszczyzny stylistycznej dzieła. Niewiele też — z wyjątkiem drobnych uwag — dowiemy się na temat uzależnienia dzieła od konwencji epoki. Perspektywa odbiorcy to w recenzowanej książce przede wszystkim ogląd świata przedstawionego. W sytuacji takiej nurtować zaczyna nas pytanie: czy idąc tropami zdarzeń, zajmując się „sferą manipulowania świadomością odbiorcy z pomocą konstruowania świata” (s. 111), traktując jednocześnie „komunikat jako przekaz idei” (s. 120) zdołamy uniknąć jednostronnego spojrzenia na dzieło literackie? Lub — inaczej nieco sprawę stawiając — czy nie ulega tu utożsamieniu badanie perspektywy odbiorcy i funkcji ideologicznej dzieła literackiego, ujawniającej się przede wszystkim przy pomocy konstrukcji świata przedstawionego?

Nie wymaga wielkiej przenikliwości recenzenckiej dostrzeżenie faktu, że kolejne rozdziały części środkowej, choć autor skupił się w nich na rozmaitych problemach, ukazują ewolucję analizowanego gatunku. Przy czym o ile odejście Zeromskiego od tradycyjnej kompozycji powieści nie niweczyło jeszcze przydatności klasycznych narzędzi poetyki, o tyle w powieści współczesnej rzecz bardziej się kom-

plikuje. Na plan pierwszy wysuwa się w niej bowiem nie świat przedstawiony, lecz świata tego kreowanie, jak trafnie ujmuję Handke, „punkt ciężkości przenosi się w niej ze sfery przedmiotowej [...] w sferę podmiotową” (s. 138). Skrajnym przypadkiem będzie tu z pewnością powieść autotematyczna, *nb.* zjawisko, choć określane jako ciekawe, budzące jednak raczej niepokój niż aprobatę badacza. Nie dziwi też fakt, że analizie poddaje on powieść Konwickiego *Nic albo nic*, która narusza, co prawda, reguły organizowania świata przedstawionego, lecz podważając je podkreśla ich istnienie.

W rozdziale tym, podobnie jak w poprzednich, Handke wnikliwie śledzi proces lektury powieści Konwickiego, kładąc nacisk przede wszystkim na domagające się koherencji narracyjnej zmagania czytelnika z tekstem. Szereg hipotez poszukujących formuły integracyjnej dla kolejnych planów powieści prowadzi do odtworzenia „ogólnej koncepcji, wedle której została skonstruowana narracja utworu. Rysem w jej charakterystyce dominującym jest niepewność. Dotyczy ona spraw tak ogólnych, jak status i zasady wzajemnych odniesień poszczególnych segmentów narracji, i tak szczegółowych, choć przy tym zasadniczych, jak tożsamość osób [...]” (s. 164). Niepewność prowadzi do wysunięcia samego procesu kreowania na plan pierwszy. Posłużmy się jeszcze raz cytatem z książki: „Poprzez świadectwa swoich usiłowań i porażek został wyeksponowany podmiot, jego wysiłki, by przez stymulowanie procesów poznawczych o przewidywalnym przebiegu — zamiast komunikować efekty własnego poznania — pozwolić odbiorcy dojść do analogicznych wyników samemu” (s. 165). Zdania te, wyraźnie charakteryzujące powieść Konwickiego w duchu koncepcji Weinricha, doskonale określają zarazem główne cechy prozy współczesnej.

Niezwykle trafna i dociekliwie przeprowadzona analiza budzić może jedynie podziw i pełną aprobatę, nie likwiduje jednak natrętnie powracającego pytania: z jakiej pozycji została owa analiza dokonana, z punktu widzenia odbiorcy czy też badacza tekstu? Wydaje się, że obydwie perspektywy nakładają się na siebie. Precyzyjny aparat terminologiczny pierwszych rozdziałów ulega tu jakby zapomnieniu.

Pytanie zawarte w tytule następnego rozdziału, *Dzieło literackie — produkt czy narzędzie*, tworzy swoiste *pendant* do tytułu całej części trzeciej, *Dzieło — koniec czy początek*. Wydaje się jednak, że odbiorca przygotowany przez poprzednie rozdziały nie powinien mieć kłopotów z właściwą odpowiedzią na postawione tu pytanie. Nie powinien, choć w pierwszym momencie może czuć się nieco zbity z tropu. Badacz bowiem prowadzi z czytelnikiem grę pozorującą: rozpoczyna swój wywód od analizy obrośniętych wielorakimi interpretacjami pojęć: „produkcja” i „konsumpcja”, usiłuje udowodnić zasadność stosowania tychże pojęć. Próby te prowadzą jednak do wniosku, że analizowane pojęcia (zwłaszcza „konsumpcja”) są niewystarczające. Według Handkego dzieło winno być nie tylko przedmiotem konsumpcji, lecz także narzędziem poznania danym do rąk odbiorcy, które powoduje zmianę zarówno horyzontu oczekiwań, jak i horyzontu świadomości. Utwór bowiem przekształca się z produktu w narzędzie w chwili, gdy „poczyna stymulować poznanie” (s. 180). W sytuacji takiej odbiorca czyni producentem także siebie, „posługując się dziełem nie jak przedmiotem konsumpcji, lecz jak narzędziem” (s. 178).

Niepokój czytelnika może jednak budzić sam termin „narzędzie”, kojarzący się nie tyle z „agregatem wytwarzającym informacje, [...] danym do rąk czytelnika” (s. 179), ile z instrumentalnym traktowaniem literatury, takim, w którym odbiorca nie jest partnerem dialogu, ale raczej obiektem manipulacji. Rozterki te nie są spowodowane wyłącznie tradycyjnymi konotacjami wywołanymi przez termin „narzędzie”, pojawiają się także w czasie lektury tekstu Handkego, w którym znaleźć można m. in. takie słowa: „Jeżeli dla powodzenia ideowych manipulacji, których dzieło jest instrumentem”, czy: „manipulowanie świadomością

odbiorcy" (s. 106). Czytając je trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo wszystko równowaga między „repcją” a „oddziaływaniem” niezupełnie została zachowana.

Należy podkreślić, że proponowane w recenzowanej książce spojrzenie na dzieło jest — zgodnie z koncepcją badacza — zarazem spojrzeniem wartościującym. Nie każde dzieło stać na to, żeby być „narzędziem”, niejednokrotnie zadowala się ono funkcją wyłącznie konsumpcyjną, rezygnując zarazem z próby stania się arcydziełem. Przyjęcie perspektywy aksjologicznej ukazuje niewątpliwą przydatność wprowadzonego już na początku rozprawy aparatu terminologicznego, który *nb.* w ostatnim rozdziale doczekał się pełniejszego sprecyzowania. Wewnątrz horyzontu świadomości wyróżnia badacz prócz horyzontu oczekiwań dwa horyzonty: rozpoznania i iluminacji. Pierwszy z proponowanej pary terminów (w istotny sposób rozszerzających koncepcje Jaussa) pozwala określić granice „zdolności rozpoznawania i oceny właściwości utworów nieprzewidywalnych” (s. 186) i umożliwia zarazem przeprowadzenie wartościującej typologii dzieł wykraczających poza horyzont oczekiwań. Najważniejszą jednak kategorię pozwalającą określić rangę danego dzieła stanowi horyzont iluminacji, którego istotę najlepiej wyjaśni cytat z recenzowanej książki: „Dzieło [...] przenoszone do rozszerzającego się [...] horyzontu dalszych oczekiwań, w pierwszej fazie dokonuje rozbicia horyzontu pierwotnych oczekiwań, zmusza do mniej lub bardziej zasadniczej rekonstrukcji świadomości. Horyzont, na którym zostaje ona na powrót odbudowana jako nowa, integralna całość, można by nazwać horyzontem iluminacji” (s. 189—190).

Arcydzieło jawi się więc tu jako całkowicie zależne od — najogólniej rzecz ujmując — przemian zachodzących w świadomości jego odbiorców. Aby dokonać wartościującej analizy dzieła, powinniśmy wobec tego korzystać z narzędzi badawczych dostępnych na gruncie socjologii. Czy jednak narzędziami takimi rzeczywiście dysponujemy? Trudno oprzeć się wrażeniu, że wcale ich — przynajmniej w kolejnych rozdziałach książki — nie znajdziemy. Trudno nawet odpowiedzieć na najprostsze pytanie: na jakiej podstawie dowiemy się, że rzeczywiście w świadomości odbiorców utworzył się horyzont iluminacji? Czy wystarczy tu korzystanie z istniejących dokumentów, ze świadectw odbioru? Odpowiedzi na te pytania pozostają jakby poza obrębem zainteresowań badacza. Świadczą o tym wskazywane w ostatnim rozdziale drogi, po których powinna poruszać się badająca mechanizmy powstawania arcydzieł krytyka literacka, drogi, na które w przeciwnieństwie do poprzednich propozycji wkroczyliśmy z ufnością i poczuciem bezpieczeństwa. Pierwsza z nich prowadzi do poszukiwania w dziele dowodów na jego rangę uznaną uprzednio przez społeczeństwo, druga natomiast — od analizy dzieła do postawienia hipotezy o jego wysokiej randze. Wskazane tu drogi wyraźnie określają miejsce krytyka, który winien poruszać się po dostępnym i w miarę dobrze znanym sobie terenie.

Analogiczne do przedstawionego przed chwilą poczucie bezpieczeństwa towarzyszy nam w czasie lektury rozdziałów części środkowej, analizujących utwory fabularne. Na stan ten złożyły się dwie przyczyny: pierwsza to wykorzystanie wypróbowanych narzędzi badawczych, druga to obecność stabilnego układu odniesienia, jaki stanowi — tylko w niewielkim stopniu tu zmodyfikowana — morfologia dzieła literackiego. Sytuacja ta zmienia się w czasie lektury rozdziałów poświęconych funkcjonalnej i aksjologicznej charakterystyce dzieła. Choć otwiera ona przed nami nowe i inspirujące możliwości, budzi jednak uczucie niepokoju spowodowane brakiem sprecyzowanego układu odniesienia, układu szerszego zarazem niż kolejne horyzonty. Może jest to niepokój nieuzasadniony, skoro jednak proponuje się terminy obejmujące tak rozległe znaczeniowo pojęcia, jak „poznanie” i „świadomość”, skoro mówi się o zmianach w tejże świadomości zachodzących pod wpływem dzieła, trudno dziwić się niedosytowi czytelnika, który brak takiego układu jednak odczuwa.

Uwaga ta nie zmienia wysokiej oceny książki, nie zmienia też faktu, że spojrzenie na dzieło z perspektywy odbiorcy jest ciągle jeszcze jedną z najbardziej nęcących propozycji badawczych.

Anna Łebkowska

Piotr Stasiński, POETYKA I PRAGMATYKA FELIETONU. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 160. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom LXI. Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Książka Piotra Stasińskiego sytuuje się przez swój temat i sposób jego potraktowania, w „newralgicznym” punkcie socjologii form literackich. Felieton — gatunek paraliteracki — jest wypowiedzią niezwykle silnie związaną z kontekstem, uzyskującą sens dzięki odwołaniom do sytuacji wypowiedziania. Autora interesuje przede wszystkim to, co się dzieje na styku form literackich i faktów społecznych. Dlatego monografia o felietonie wypełniona została konkretnymi analizami i przyjęła postać wiązanki szkiców, ustalających dokładnie zależności tekstu od sytuacji. Przy takim założeniu wybór ujęcia historycznego (z bogato podmalowanym tłem) był najlepszą możliwością. I rzeczywiście — kolejne rozdziały książki analizują różne epizody z dziejów felietonistyki polskiej.

Stasiński nie jest dość konsekwentny w uzasadnianiu „historyczności” w swoim ujęciu felietonu. „Jego ewolucja” — mówi, zamykając uwagi wstępne — „jest pochodną ewolucji podmiotu społecznego, którego stosunkowi do rzeczy publicznych odpowiada” (s. 17). Owym zaś podmiotem społecznym czyni inteligencję, o czym świadczą choćby słowa: „historia [...] felietonu jest u nas przyczynkiem do historii inteligencji polskiej” (s. 15). Natomiast zakończenie książki brzmi trochę jak usprawiedliwianie się autora: „Nie ma w niej teorii felietonu ani wyczerpującej historii felietonu polskiego. Być może przedmiot na takie badania zasługuje. Książka ta jednak opowiada raczej o przygodach tego gatunku w prasie polskiej; przygodach tak wybranych, aby były zarówno interesująco różne, jak i porównywalne” (s. 153).

Okazuje się zatem, że scalenie składanki szkiców: o felietonie w ogólności oraz kolejno o felietonach: Chłędowskiego, Nowaczyńskiego, Słonimskiego i Passenta, zależy od perspektywy teoretycznej. Stasiński zadbał, by przykłady były „interesująco różne”, prowokacyjnie lekceważąc obowiązujący historyka wymóg reprezentatywności (pomiął np. *Kroniki tygodniowe* Prusa). Wynika stąd, że frazes o ewolucji felietonu jako „pochodnej ewolucji podmiotu społecznego, którego stosunkowi do rzeczy publicznych odpowiada” (s. 17), wyznacza ramę wywodów autora w sposób dość ogólnikowy. Rodzi się podejrzenie, że Stasiński, dobierając swoje przykłady dowolnie, zmierza do uzyskania jakiegoś szczególnego punktu widzenia, z którego charakteryzowałby związek losów felietonu z historią inteligencji w Polsce; powiada: „prosta konstatacja faktu, że felieton jest gatunkiem »inteligentkim«, byłaby nadzwyczaj banalna” (s. 15). Uściślenie, które dopisuje, może przecież budzić wątpliwości. Stasiński mówi mianowicie, że felieton ukształtowany w polskiej prasie „był swego rodzaju ekspresją, analogonem literackim czy może parodystyczną imitacją stylu życia charakterystycznego dla inteligencji” (s. 15). Ale i to twierdzenie jeszcze ogranicza, przekonany, że „felieton parodiował raczej pewną swoistą dla »ludzi dobrze wychowanych« aktywność socjokulturową — rytuały towarzyskie” (s. 15). Znaczyłyby to, iż felieton, parodiując komunikacyjne zachowania in-