

Kazimierz Bartoszyński

"Briefromane und ihre
„Lektürenanweisungen” :
Richardsons „Clarrissa”, Goethes „Die
Leiden des jungen Werthers”, Laclos’
„Les Liaisons dangereuses” =
„Instrukcje lektury” powieści w
listach... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/1, 237-239

1999

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.

Claudia Liebrand, *Briefromane und ihre „Lektüeranweisungen“: Richardsons „Clarrissa“, Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“, Laclos’ „Les Liaisons dangereuses“* [„Instrukcje lektury” powieści w listach: Richardsons *Klaryssa*, Goethego *Cierpienia młodego Wertera*, de Laclos *Niebezpieczne związki*]. „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft”. Hrsg. Horst Rüdiger. 1997, H. 2.

Zgodnie z ogólnym charakterem pisma „Arcadia”, omawiane studium nosi znamiona prac komparatystycznych. Dokonywane w nim porównania prowadzić mogą do szczególnie wyrazistych rezultatów badawczych, gdyż poddane analizie dzieła reprezentują ten sam gatunek literacki i pochodzą z tej samej epoki. Specyficzną jednak cechą uprawianej tu komparatystyki jest orientacja na typy recepcji, jakiej przedmiotem są rozważane teksty. Tak więc praca Claudii Liebrand należy do istniejącego od dawna, zwłaszcza w Niemczech, nurtu estetyki recepcji.

Podstawowym kryterium umożliwiającym tworzenie typologii powieści w listach z uwagi na sposób jej recepcji jest preferencja – jako optymalnej formy odbioru – lektury bądź jedno-, bądź wielokrotnej. Zdaniem autorki, istnieją bowiem pewne przesłanki, które powodują, że „właściwa” lektura *Klaryssy* lub *Cierpień młodego Wertera* przebiegać musi dwufazowo, gdyż dopiero po przewyżczeniu ułomności odczytania pierwszego osiąga się w lekturze powtórnej pożądaną efekt. Natomiast wobec *Niebezpiecznych związków* aktualna jest zasada przeciwna: jedynie wartościowy jest tu odbiór w lekturze pierwszej, wszelka dalsza nie jest potrzebna do uzyskania oczekiwanych rezultatów.

Rozpatrywanie recepcji *Klaryssy* daje szczególnie dogodną okazję do prześledzenia dialogu (rzeczywistego) autora powieści z publicznością, ponieważ umożliwia to zachowana dokumentacja. Podstawowym tematem owego dialogu jest przeciwstawienie odbioru określanego jako „empatyczny”, prowadzący do swoistego identyfikowania się czytelnika z bohaterami (w przypadku tematyki erotyczno-sentymentalnej jest to zjawisko nader częste), oraz postulowanej przez autora lektury alegoryzującej, wydobywającej z utworu pouczenia moralne. W opinii czytelniczek, które reprezentowała lady Bradshaigh prowadząca korespondencję z Samuelem Richardsonem, nie należało oczekiwać od pisarza tak przecież pełnego łagodności, pogody i czułości, by dostarczał satysfakcji czytelniczkom chcącym wylewać łzy nad tragicznym zakończeniem *Klaryssy*. Na opinii takiej zaważyć miała sprzeczność między „horyzontem oczekiwania”, który został u odbiorców *Klaryssy* wcześniej już uformowany przez lekturę poprzedniej powieści Richardsona *Pamela, albo cnota nagrodzona*. Rozwiązanie *Pameli* przynosiło bowiem *happy end*: nawrócenie grzesznego uwodziciela i szczęśliwy ożenek z bohaterką. Takiego biegu spraw życzyłyby sobie lady Bradshaigh także w *Klaryssie*; w dalszej korespondencji z Richardsonem naszkicowała nawet projekt zakończenia powieści. Autor *Klaryssy* wszakże w toku wielokrotnych kontaktów z czytelniczkami postulował lekturę zupełnie odmienną. Nie liczył się bynajmniej z oczekiwanymi satysfakcjami szczęśliwego zakończenia utworu i nie projektował zaspokojenia dążeń do empatii odbiorców z bohaterami literackimi. Pisał w jednym z listów: „Jeśli dzieło moje ma być traktowane jak powieść, to życzeniem moim było, aby ta powieść o charakterze religijnym mogła zdziałać coś dobrego” (cyt. na s. 315). Tak więc *Klaryssa* miała, zdaniem autorki rozprawy, stanowić *sermon disguise*. Realizację tego celu widział pisarz w możliwości traktowania utworu jako alegorezy, tj. przypowieści o bohaterskim wytrwaniu w nocy aż do śmierci. Zaniepokojony odmiennymi reakcjami na swoje dzieło, próbował w kolejnych rozszerzonych edycjach pozbawić negatywnego bohatera powieści – Lovelace’a – wszelkich zalet i podkreślał jego diaboliczną naturę. Dla większej klarowności moralizatorskich intencji dołączył w dalszych wydaniach indeks listów składających się na powieść tak ułożony, by wyraźnie rozgraniczać dobro od zła w każdym fragmencie utworu. Nie na wiele się to jednak zdało. Odbiorcy nie pozwalali się nakłonić do czytania alegoryzującego, nie rezygnowali z lektury współczującej i odbierali *Klaryssę* „niby nowoczesną powieść psychologiczną, której Richardson bynajmniej nie zamierzał napi-

sać” (s. 351) – konkluduje autorka studium. Taki rezultat rozważań nad recepcją utworu jest – dodać można – interesujący ze względu na częstą u historyków powieści skłonność do doszukiwania się w dziejach tego gatunku możliwie wczesnych śladów „realizmu psychologicznego” widocznego tam nawet, gdzie dominowały treści ideologiczne. Takim tendencjom badawczym, co wynikałoby z omawianej pracy, odpowiadałyby raczej rzeczywiste dzieje recepcji powieści w listach niż obraz intencji ich niektórych twórców.

Śledzenie dziejów recepcji *Cierpień młodego Wertera* nie opiera się na tak efektywnym materiale, jakim może być wymiana poglądów na lekturę właściwych autorowi i jego czytelnikom. Jednak i tu uchwycić można konflikt między różnymi stylami dawnych lektur tej powieści: po jednej stronie występowała bowiem dążność do dydaktycznego bądź empatycznego pojmowania utworu, po drugiej zaś – do cenięcia jego walorów czysto estetycznych, co sprowadzić by można do traktowania go jako realizacji „prawdziwej” *mimesis*. Istnieją liczne dowody na odczytywanie przez współczesnych powieści Goethego jako erotyczno-terapeutycznej przestrogi oraz swoistego *remedium*. Istotniejsze zapewne były takie lektury, których przesłankę stanowiła jednolitość perspektywy narracyjnej właściwa owemu utworowi. Od wielu innych powieści w listach odróżnia bowiem dzieło Goethego „jednoautorskość” wszystkich listów. Dzięki temu *Cierpienia młodego Wertera* prezentują się jako seria narcystycznych w wysokim stopniu wyznań, uwarunkowanych zresztą specyficznymi ukierunkowanymi relacjami z lektury Homera i Ossjana. I tu otwierają się możliwości dla czytelników znajdujących upodobanie w identyfikowaniu się z bohaterem operującym wyrazistą i łatwą do imitacji wizją świata. Opis tego zjawiska przedstawia autorka studium wzorując się na rozważaniach Hansa Roberta Jaussa na temat „modeli identyfikacji” z bohaterem literackim.

Zarówno lektura o charakterze dydaktycznym, jak i empatycznym nie była – informuje Liebrand – zgodna z intencjami Goethego wyrażonymi co prawda po latach, ale bardzo dobitnie. W *Zmysłeniu i prawdzie* czytamy, że w lekturze *Cierpień młodego Wertera* „ujawnił się stary przesąd, zgodnie z którym waga drukowanego słowa powodowała przypisywanie książce zamiaru dydaktycznego, a przecież samo przedstawianie prawdy nie ma tego na celu. Takie przedstawienie nie przynosi ani pochwały, ani nagany, pokazuje jedynie nastroje i działanie we właściwym im porządku” (cyt. na s. 352). Niebezpieczeństwo lektury ukierunkowanej dydaktycznie, a także identyfikująco-empatyckiej, zażegnane być mogło, jak dowodzi autorka, przez odrzucenie monoperspektywiczności nazbyt ujednoznaczniającej sensy powieści. W pewnym, choć niewielkim, stopniu zabiegu tego dokonał Goethe w drugim wydaniu *Cierpień młodego Wertera* (1787), wprowadzając kokieterijną scenę „flirtu” Lotty z kanarkiem. Ten epizod utrzymany w nieco frywolnym stylu rokoka zabarwił całość tekstu ironią, rozpraszając nieco jednostajną atmosferę powagi i współczucia. Owa druga redakcja powieści miała warunkować powtórna, właściwszą lekturę, w której na pierwszy plan powinny wysunąć się komplikacja i artystyczny charakter („*Kunstcharakter*”) świata przedstawionego w utworze.

Sprawa recepcji *Niebezpiecznych związków* Pierre’a Ambroise’a François Choderlosa de Laclos rysuje się zdecydowanie inaczej niż problem odbioru obu omawianych powieści w listach. Dlatego choćby, że jest to powieść poliperspektywiczna, którą tworzy spleciona sieć listów różnych nadawców do różnych adresatów. Czytelnik zmuszony jest do nieustannej zmiany postawy i trudno tu mówić o jakimś „modelu identyfikacji”. Do zmienności postaw, jakie zajmuje czytelnik, przyczynia się też brak wyraźnego uporządkowania chronologicznego, co wpływa na aktywność odbiorcy. Mimo że losy niektórych postaci (np. pani de Tourvel) budzić mogą współczucie, niepodobna *Niebezpiecznych związków* uważać za dzieło stawiające jakąkolwiek tezę moralizującą, która wynikałaby z rozróżniania postaci negatywnych i pozytywnych. Przeciwnie: przebywa-

my tu w świecie demaskującym jako pozorną dychotomię czynów moralnych i niemoralnych. Sytuację tę stwarza wszechogarniająca hipokryzja niszcząca autentyczność uczynków. W przeciwieństwie do *Klaryssy* i *Cierpień młodego Wertera* nic nie wskazuje w *Niebezpiecznych związkach* na autorskie intencje naprowadzania czytelnika na lekturę „właściwą”. Nie czynią tego ogólniki zawarte zarówno w *Avertissement de l'éditeur*, jak i w *Préface du rédacteur*, w sposób niezdecydowany stawiające problem autentyczności (dokumentarności) czy romansowej fikcjonalności przytaczanej korespondencji. Czytelnik tej powieści pozbawiony jest wszelkiego auktorialnego głosu objaśniającego typ lektury. W tej sytuacji – w przeciwieństwie do wielofazowego odbioru utworów Richardsona i Goethego – odbiór *Niebezpiecznych związków* jest jednofazowy: od razu właściwy, tj. „estetyczny”. Wydaje się paradoksem, że utwór de Laclos, o wiele bardziej konstrukcyjnie zawiły niż teksty dwóch wcześniejszych autorów, określony jest jako w istocie bardziej czytelny i jednoznaczny. Sądzić by można, że taka kwalifikacja wynika stąd, iż dysponując materiałami dotyczącymi recepcji *Klaryssy* i *Cierpień młodego Wertera* nie rozporządza autorka podobnymi w odniesieniu do dzieła de Laclos i z owego braku czyni specyficzną cechę jego odbioru. Motywacja jest tu jednak inna. *Niebezpieczne związki* traktowane są w omawianej pracy nie jako „historia w listach, lecz jako historia w listach na temat listów” (s. 364). Innymi słowy: badaczka twierdzi, że tworząc powieść, w której reżyseria zdarzeń spoczywa w ręku markizy de Merteuil i kawalera de Valmont, de Laclos sytuuje czytelnika nie w pozycji bezpośredniego receptora zdarzeń opowiedzianych czy wyrażanych w listach, lecz w pozycji widza w teatrze reżyserowanym przez parę dawnych kochanków. Taka konstrukcja ma likwidować możliwość empatycznego udziału w tym, co przecież nie jest ukazywane w sposób mimetyczny, lecz jedynie kreatywnie reżyserowane. Dzięki temu, jak czytamy, „tekst de Laclos poddaje refleksji i krytyce istotny dla powieści w listach aksjomat bezpośredniości, jak i zasadę recepcji uczuciowo zaangażowanej” (s. 364). Można wszakże na zakończenie zwrócić uwagę na to, że sposób porównywania wszystkich trzech typów powieści w listach traci wiele na wartości w sytuacji, gdy dwie analizy wprowadzają relacje między realnymi autorami a rzeczywistymi czytelnikami, trzecia natomiast porusza się na terenie immanentnych struktur nadawcy i odbiorcy. Co do pojęcia odbiorczego dystansu i postulatów uwalniania się od empatii pozostaje zaś autorka pod wyraźnym, choć nie nazwanym wpływem dramaturgii Bertholda Brechta.

Renate Lachmann, *Kalligraphie, Arabeske, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts* [Kaligrafia, arabeska, fantazma. Przyczynek do semantyki pisma w XIX-wiecznych tekstach prozatorskich]. „Poetica” 1997, H. 3/4.

Zacznijmy od cytatu, który wyjaśnia istotne intencje omawianej pracy: „Grafofilia ostatnich lat jest dokumentem nie tylko – niewolnego od nostalgii – zainteresowania zapowiadającym się schyłkiem »Galaktyki Gutenberga«, lecz przynosi sposób myślenia, w którym gra i magia przeciwstawiają się logocentrycznej powściągliwości i temu, co Derrida określa jako »*effacement du signifiant*«. Ów sposób myślenia stanowi przeciwieństwo zjawiska ekonomizacji i desakralizacji pisma jako znaku, jest zaprzeczeniem jego uwolnienia się od wszelkich zobowiązań, by pełnić tylko funkcję linearnego zapisu (s. 455). Tematem pracy ma być zatem rozważanie samego pisma poza jego logocentrycznymi uwarunkowaniami, ale w zamian za to w łączności z określającymi to pismo „zobowiązaniem” składającymi się na swoiste *sacrum*. Dla uniknięcia nieporozumienia warto zaznaczyć, że nie chodzi tu o specyficzne funkcje pisma, jakie przydają mu twórcy kaligramów lub artyści czyniący kompozycję strony albo jakoś czcionki ważnym elementem wyrazu. Idzie o ujawnianie wartości i sił tkwiących w piśmie „normalnym”, a także o ukazanie waloru samego aktu pisania.

Te siły i wartości dostrzegali ci z piszących, dla których zapis pełnił równocześnie funkcje znaku i oznaczanego, a więc kaligrafowie, letryści, wszyscy traktujący pismo jak