

Janusz Lalewicz

Mechanizmy komunikacyjne "twórczej zdrady"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 70-89

1974

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.

Janusz Lalewicz

**Mechanizmy komunikacyjne
„twórczej zdrady”**

I dzisiaj
czytamy
dawnych
mistrzów

1. Naturalny, na pozór i banalny jest fakt, iż obok współczesnych utworów literackich czytamy arcydzieła minionych epok. Lecz na ogół traktujemy zabytki piśmiennictwa inaczej: nie czytamy dawnych ogłoszeń, zarządzeń, podręczników czy rozpraw naukowych. I nie bez powodu: straciły sens jako zarządzenia czy podręczniki, ponieważ dotyczą spraw i problemów jakiegoś nie istniejącego już i nie znanego nam świata, o których mówią z punktu widzenia żyjących w nim ludzi. Interesujące i zrozumiałe mogą być jedynie dla kogoś, kto dysponuje pewną wiedzą o historycznym kontekście, w którym powstały, i kto szuka w nich informacji o owym minionym świecie, a więc dla historyka, który je czyta jako dokumenty historyczne. Sens dokumentów historycznych mają oczywiście również utwory literackie — z tego właśnie punktu widzenia są studiowane przez historyków. Ale niezależnie od tego funkcjonują one w zwykłym obiegu czytelniczym jako utwory literackie, czytane tak samo jak inne, współczesne utwory. Dlaczego dzieła literackie — a przynajm-

niej niektóre dzieła literackie — minionych epok pozostają „żywe”, tzn. mają dla nas jakiś sens i wartość jako lektury literackie, podczas gdy inne zabytki piśmiennictwa tracą aktualność i są czytane jedynie przez historyków?

Nie czytaliśmy romantycznego poematu — podobnie jak nie czytamy współczesnych mu doniesień prasowych czy podręczników fizyki — gdybyśmy nie znajdowali w nim czegoś, co jest dla nas równie aktualne i ważne jak to, co znajdujemy we współczesnej literaturze, która mówi o problemach współczesnego nam świata. Niewiele i niezbyt przekonywająco wyjaśnia tradycyjny, ale ciągle popularny pogląd, iż w arcydziełach literatury odnajdujemy wieczne i zawsze aktualne, fundamentalne prawdy o człowieku i świecie. Od paru stuleci kolejne pokolenia znajdują w *Hamlecie* wieczne problemy ludzkiej egzystencji, ale romantycy znaleźli w nim inne wieczne prawdy niż współcześni Shakespear’a, a jeszcze inne odkryli w nim np. egzystencjaliści. „Wieczna aktualność” *Hamleta* zdaje się polegać raczej na tym, że każda epoka znajduje w nim swoje problemy — problemy swojego świata — niż na tym, że wszystkie znajdują w nim to samo.

Nie czytaliśmy zatem *Hamleta* czy poematą Heinego, gdybyśmy nie znajdowali w nich tego samego, o czym nam mówi literatura naszej epoki: problemów naszego świata. Jak to dobitnie sformułował Alain: „Cóż mnie obchodzi, czy Platon myślał właśnie to, co u niego znajduję, jeśli to, co u niego znajduję, pomaga mi coś zrozumieć?”. Tłumacze, wydawcy i komentatorzy dawnej literatury podkreślają często, że nie jest dla nich ważne, co autor chciał w swoim utworze powiedzieć, ani też co w nim znajdowali jego współcześni, interesuje ich natomiast, co ów utwór może powiedzieć dziś. Analogiczna, choć zwykle mniej świadoma, jest postawa zwykłego czytelnika literatury dawnej.

Nasze
problemy w
Hamlecie

Taką lekturę aktualizującą, w której dzieło pochodzące z innej epoki lub innej kultury uzyskuje jakiś nowy sens, różny od sensu, jaki miało w kontekście historycznym, w którym powstało, Robert Escarpit nazywa „twórczą zdradą”¹. Samo zjawisko jest oczywiście znane historykom literatury i opisywane. *Novum* propozycji Escarpita polega na tym, że owa zdrada nie jest dla niego zjawiskiem przypadkowym i zewnętrznym w stosunku do samego dzieła, a dotyczącym jedynie jego „repcji”, lecz jest „kluczem do literatury”. Żywotność, trwała aktualność dzieł literackich polega na aktualizowaniu ich przez kolejne pokolenia czytelników, aktualizować zaś to zdradzać — nadawać nowy sens. Zdradą jest — i musi być — każdy przekład, każda adaptacja, ekranizacja, przeróbka sceniczna itp. Zdradą jest także każda lektura w zwykłym obiegu czytelniczym, bo jedynie specjaliści ten kontekst znają i uwzględniają.

Z drugiej strony ta zdolność nabierania nowych sensów w nowej sytuacji historycznej jest cechą wyróżniającą komunikaty literackie. Utwór literacki, pisze Escarpit, to taki komunikat, który „nie przestając być sobą, może w odmiennej sytuacji historycznej mówić co innego, niż mówił w sytuacji historycznej, w której powstał”². „Podatność na twórczą zdradę” stanowi nadto — w pewnej mierze — kryterium wartości literackiej utworu; dzieła „wieczne żywe” to utwory, które bardziej niż inne nadają się do zdradzania i które są wciąż zdradzane. Nie jest to oczywiście kryterium roz-

Arycydzieła
literatury
i zdrady

¹ R. Escarpit: «*Creative Treason*» as a Key to Literature. „Year-book of Comparative and General Literature” (Bloomington, Indiana) Vol. X 1961; idem: *Literatura i społeczeństwo*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Red. W. Markiewicz. Kraków 1973.

² Escarpit: *Literatura i społeczeństwo*, s. 124.

strzygające, bowiem aktualizacja danego utworu zależy nie tylko od jego „podatności na zdradę”, lecz również od szeregu historycznych okoliczności, zewnętrznych wobec utworu. Z drugiej strony niepodobna sprowadzać wartości utworu do jego diachronicznej żywotności³. „Można powiedzieć tylko tyle — że utwór jest tym bardziej literacki — czyli literacko «dobry» — im bardziej trwała i rozciągała jest jego przydatność na zdradę, czyli jego zdolność komunikowania”⁴.

Robert Escarpit rozpatruje twórczą zdradę w perspektywie społecznej historii literatury. W przedstawionych tu rozważaniach próbuję opisać komunikacyjny aspekt tego zjawiska, to znaczy wyodrębnić te mechanizmy komunikacji językowej, które twórcza zdrada ujawnia i dzięki którym się dokonuje.

2. Zdolność nabierania nowych sensów uważana jest przez wielu współczesnych badaczy za właściwość wyróżniającą komunikaty literackie i wyjaśniającą ich diachroniczną żywotność. Najczęściej zdolność ta wiąże się z pewnego rodzaju potencjalną wieloznacznością, wynikającą ze specyficznej organizacji semantycznej komunikatu. Taką intuicję można odnaleźć na przykład u W. Empsona, który mówi o niejasności, wieloznaczności (*ambiguity*) utworu poetyckiego⁵, w teorii dzieła otwartego (*opera aperta*) sformułowanej przez U. Eco⁶ oraz w różnych nowszych koncepcjach odwo-

Co to znaczy:
wieloznaczność
utworu
literackiego?

³ Cf. R. Escarpit: *Succès et survie littéraire*; cf. także *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, t. II, na temat „Termes et notions littéraires: Imitation, Influence, Originalité” (The Hague 1966), gdzie znajduje się szereg instruktywnych z tego punktu widzenia obserwacji.

⁴ Escarpit: *Literatura i społeczeństwo*, s. 124.

⁵ W. Empson: *Seven Types of Ambiguity*, Edinburgh 1942 (I wyd. 1930).

⁶ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973.

łujących się do pojęcia entropii. Skrajnie upraszczając, można powiedzieć, że w myśl tych koncepcji różnica między komunikatem użytkowym a utworem literackim przypomina różnicę między portretem, który przedstawia określoną osobę, a stosowanym w tekście Rohrschacha układem plam, który sam przez się niczego nie przedstawia, ale w którym badani, zależnie od własnej wyobraźni, pomysłowości i usposobienia, mogą znaleźć obrazy wielu rozmaitych rzeczy.

Koncepcje te, jakkolwiek nie pozbawione pewnej wartości heurystycznej, nie dostarczają dobrych narzędzi opisu materiału historycznego. Po pierwsze, podstawowe pojęcia — wieloznaczność, otwartość czy stopień wyczerpania entropii — używane są metaforycznie i nie mają wyraźnego sensu operacyjnego w zastosowaniu do semantycznego aspektu literatury. Po drugie, zdolność do nabierania nowych sensów wyjaśniana jest dość abstrakcyjnie: jako potencjalna wielość sensów, co nie daje podstaw do wyjaśnienia faktycznych interpretacji, znanych z historii, w powiązaniu z ich historycznym kontekstem.

Od lektury do utworu

Propozycja Escarpita wprowadza odmienną, bardziej obiecującą, jak sądzę, perspektywę badawczą. Przedmiotem analizy jest nie sam utwór, pojęty jako pewna konstrukcja — rezultat konstruowania — lecz to, co socjologowie literatury nazywają niekiedy *faktem literackim*, tj. to, co powstaje w układzie: *utwór* — *publiczność*, albo inaczej: co jest rezultatem zetknięcia pewnego utworu z pewną publicznością⁷. Różnica jest istotna. Opisując utwór jako pewną konstrukcję, uznajemy lekturę za zjawisko wtórne, zdeterminowane przez właściwości owej konstrukcji. Wyjaśnienia empirycznej wielości interpretacji musimy, wówczas szukać

⁷ Termin ten używany jest w tym sensie również przez R. Escarpita (cf. *Révolution du livre*, Paris 1965); w innym sensie był używany np. przez formalistów rosyjskich.

w specyficznej organizacji semantycznej utworu: aby wyjaśnić bogactwo sensów, które utwór uzyskuje w różnych lekturach, przypisujemy pewnego rodzaju ubóstwo czy nieokreśloność jego własnej, immanentnej zawartości znaczeniowej. Ta daleka od oczywistości i dość ryzykowna hipoteza jest zbędna, kiedy, wychodzimy od lektury. Z tego punktu widzenia utwór jest tym, czym stał się w określonym, historycznym układzie: komunikat — odbiorca. Sens utworu, a także modyfikacje tego sensu opisujemy jako fakty historyczne i podlegające wyjaśnieniu w kategoriach historycznych. Analiza sensu utworu to analiza tego, co zostało przez ten utwór powiedziane określonej publiczności w określonej sytuacji historycznej.

Spróbuję teraz pokazać, w jaki sposób dokonuje się taka lektura aktualizująca i w jakich warunkach komunikacyjnych jest możliwa.

3. W znanym opowiadaniu Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard*, autor «*Don Kiszota*» pisarz francuski z XX w. pisze powieść, której tekst jest identyczny z powieścią Cervantesa. Borges porównuje odpowiadające sobie fragmenty obu powieści i pokazuje, że mają one zupełnie odmienny sens. Cervantes pisze o współczesnym sobie świecie i jego typowych problemach. Menard natomiast umieszcza akcję swojej powieści w Hiszpanii szesnastego wieku; Cervantes posługuje się po prostu literackim językiem i obiegową retoryką, pisarz dwudziestowieczny natomiast wprowadza wyszukany język, pełen archaizmów i oryginalnych figur stylistycznych. To, co w pierwszej powieści było zwykłą ozdobą retoryczną, w drugiej staje się pomysłową metaforą lub aluzją do bogatej tradycji filozoficznej i literackiej.

Dowcip Borgesa pokazuje, że ten sam tekst — znany skądinąd jako tekst pewnej siedemnastowiecznej powieści — mówiłby co innego, gdyby

Wystarczy
przeczytać

został napisany w XX w. Zauważmy jednak, że do uzyskania tego efektu nie jest konieczne napisanie *Don Kiszota* powtórnie. Wystarczy, żeby powieść Cervantesa została przeczytana przez czytelnika z XX w. Czytelnik ten, jeśli nie czyta jako historyk literatury, lecz jako zwykły czytelnik, będzie czytał tę powieść tak samo jak powieści Manna, Frischa czy Malraux, tzn. tak, jak gdyby była napisana współcześnie. Nie będzie uwzględniał nie znanego sobie XVII-wiecznego kontekstu literackiego i kulturowego, lecz będzie interpretował utwór Cervantesa zgodnie z tą wiedzą o świecie i literaturze, z której korzysta jako czytelnik literatury współczesnej. Toteż znajdzie w tym utworze coś zupełnie innego niż to, co chciał w nim powiedzieć Cervantes i co znajdowali w nim jego współcześni.

Efektom tej lektury jest więc niewłaściwe zrozumienie utworu — nieporozumienie, jak powiedzielibyśmy w wypadku komunikatu użytkowego. Nazywamy je twórczą zdradą, ponieważ to nieporozumienie nie pozbawia utworu sensu — nie czyni go niezrozumiałym — lecz nadaje mu jakiś nowy sens. Nie jest to, co istotne, reinterpretacja zamierzona, lecz właśnie nieporozumienie, jako że zmianę sensu — której czytelnicy mogą sobie zgoła nie uświadamiać — wywołują szczególne okoliczności lektury: fakt, iż utwór czytany jest przez publiczność różną od tej, dla której był napisany, i w kontekście historycznym różnym od tego, w którym i ze względu na który powstał.

Dokonuje się tu operacja podobna pod względem formalnym do tego, co w metodologii nauk nazywa się interpretacją teorii formalnej w jakiejś dziedzinie przedmiotowej. Dana teoria formalna jest zinterpretowana w pewnej dziedzinie przedmiotowej, jeśli poszczególnym terminom pierwotnym tej teorii przyporządkowane zostały przedmioty lub klasy przedmiotów należące do wybranej dziedziny. Poszczególne formuły tej teorii stają się wówczas

Prawie
jak
interpretacja
teorii
formalnej

twierdzeniami na temat owej dziedziny. Jeśli tej samej teorii matematycznej nadamy inną interpretację, tzn. zinterpretujemy ją w jakiejś innej dziedzinie, te same formuły nabiorą innego sensu — będą mianowicie mówiły o przedmiotach należących do tej drugiej dziedziny. Otóż biorąc pod uwagę fakt, iż w wypadku twórczej zdrady utwór czytany jest w sytuacji historycznej różnej od tej, w której powstał, można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z analogiczną zmianą „dziedziny” albo uniwersum, w którym utwór jest interpretowany. Jeśli jednak ma to być coś więcej niż luźna analogia, trzeba pokazać, że pojęcie „interpretacji w dziedzinie” ma jakikolwiek określony sens w zastosowaniu do komunikatu w języku potocznym. Otóż jest to operacja, którą znamy w gruncie rzeczy z codziennej praktyki i porozumiewania się. Nie uświadamiamy sobie tego zazwyczaj, ponieważ dziedzina przedmiotowa, w której interpretujemy to, co ludzie mówią — albo uniwersum wypowiedzi (*universe of discourse*), jak to nazywają językoznawcy — nie jest wybierana na mocy konwencji — jak w przypadku interpretacji teorii matematycznych — lecz wyznaczona przez okoliczności, w których się mówi. Komunikat potoczny — np. czyjaś wypowiedź — interpretujemy mianowicie w uniwersum, które najogólniej można określić jako (1) świat wspólny mówiącemu i adresatowi wypowiedzi (2) rozpatrywany przez odniesienie do miejsca i momentu aktu komunikacji. Pierwszy punkt tej charakterystyki określa granice owego uniwersum; rozmowy, prowadzone przez różnych rozmówców, odsyłają do różnych uniwersów, bowiem w każdym przypadku inny jest zbiór rzeczy, osób i zdarzeń, które składają się na wspólny świat porozumiewających się. W wypadku publikacji drukowanej — np. książki — w grę wchodzi wspólny świat autora i jego publiczności, a więc praktycznie świat, w którym żyje społeczeństwo obejmujące

Uniwersum
wypowiedzi

autora i jego publiczność. Granice tego świata ujawnia dopiero dystans historyczny lub kulturowy, który sprawia, że ów świat przestaje być światem, w którym żyjemy, a staje się obcym światem innego społeczeństwa.

Drugi punkt określa strukturę owego uniwersum. Jest ono mianowicie zorganizowane wokół i wobec miejsca i momentu aktu komunikacji, czyli tego, co jest i co się dzieje *tu i teraz*. To, do czego komunikat się odnosi, określone jest w nim — wprost lub pośrednio — wobec owego punktu zerowego: jako obecne lub przeszłe, dzisiejsze lub wczorajsze, aktualne lub dawne, bliskie lub dalekie, swoje lub obce, zwykłe lub egzotyczne itd. Oczywiście jest, że zależnie od tego, gdzie i kiedy dana wypowiedź została powiedziana, te same rzeczy czy zdarzenia mogą być wskazywane jako obecne lub dalekie, teraźniejsze lub przeszłe itd. Dystans historyczny zmienia — jak to było widać przy porównaniu dwóch tekstów *Don Quijote'a* — rzeczy obecne i zwykłe (np. ubogiego hidalgo) w rzeczy dawne i egzotyczne (ubogiego szlachcica hiszpańskiego z XVI w.).

Zmiana
interpretacji

4. Sens pojęć: „interpretacja w dziedzinie (uniwersum)” i „zmiana interpretacji” łatwo uchwycić w wypadku prostych wypowiedzi kolokwialnych. Kiedy słyszę zdanie: *Przyniosę ci to jutro na zebranie*, wiem, o które osoby, które rzeczy i które zebranie chodzi, ponieważ **wiem**, kto, do kogo, gdzie i kiedy to zdanie wypowiedział. Gdyby zostało one powiedziane w innych okolicznościach, zinterpretowałbym je w innym uniwersum, tzn. zrozumiałbym jako wypowiedź na temat innych osób i rzeczy. Warto podkreślić, że dokonujemy tej interpretacji nierefleksyjnie: jest dla nas czymś naturalnym, że w różnych okolicznościach to samo zdanie używane jest do mówienia o różnych sytuacjach i bez zastanowienia interpretuje-

my je w danych okolicznościach ze względu na te okoliczności. Zauważmy jednak, że brak lub niemożliwość interpretacji w odpowiednim uniwersum pozbawia tekst określonego sensu: to samo przytoczone wyżej zdanie nic o niczym nie mówi, jeśli jest użyte jako przykład w jakimś podręczniku gramatyki.

W komunikacji kolokwialnej nie mamy, jednak do czynienia z różnymi interpretacjami tego samego komunikatu, lecz jedynie z użyciem tego samego tekstu, tj. tego samego układu znaków, w różnych komunikatach. Wypowiedź istnieje bowiem i uzyskuje interpretację wyłącznie w tej chwili i ze względu na tę sytuację, w której jest wypowiedziana i słyszana zarazem. O zmianie interpretacji można mówić w przypadku komunikatu pisanego, który trwa w zespoleniu z jakimś medium — kartką papieru czy książką — a przeto może być czytany wielokrotnie i w różnych okolicznościach. Jest to związane z odmiennością mechanizmów komunikacji za pośrednictwem pisma w stosunku do komunikacji ustnej. O ile powiedzenie i odbiór wypowiedzi stanowią jeden fakt komunikacyjny, dokonujący się w tej samej sytuacji, to pisanie i lektura są dwoma różnymi zdarzeniami, odbywającymi się niezależnie od siebie, w dwóch odmiennych sytuacjach oddzielonych dystansem czasowym i przestrzennym. Ponieważ zaś pisanie nie jest komunikowaniem — jak mówienie — lecz jedynie formułowaniem komunikatu do przeczytania, komunikacja dochodzi do skutku, tzn. coś zostaje zakomunikowane, dopiero w akcie lektury. Komunikat pisany uzyskuje zatem sens — „coś mówi” — w lekturze i ze względu na sytuację lektury, a niezależnie od aktu pisania i jego okoliczności⁸.

Lektura
właściwą
komunikacją

⁸ Bardzo dobitnie i przekonywająco wyjaśnia sposób funkcjonowania komunikatu pisemnego P. Ricoeur: *Qu'est-ce qu'un Texte?* W: *Hermeneutik und Dialektik*, T. II. Tübingen 1970, s. 181-200.

Mechanizm komunikacji za pośrednictwem pisma stwarza zatem techniczne warunki, w których różne lektury, mogą nadawać komunikatowi odmienne sensory. Ale interpretacja ma status faktu społecznego, który ustanawia społecznie zobiektywizowany, a więc historycznie relewantny sens komunikatu jedynie wówczas, gdy jest efektem odbioru tego komunikatu przez pewną publiczność. Lektura indywidualna nadaje komunikatowi sens ważny tylko z punktu widzenia biografii czytającego. Dlatego też zarówno w wypadku komunikacji prywatnej — np. listu — jak w wypadku indywidualnej lektury komunikatu publicznego nie ma sensu mówić o twórczej zdradzie.

W grę wchodzi zatem jedynie pisemna komunikacja publiczna. Jednak nie wszystkie komunikaty nadają się do zdradzania: każdy komunikat można zrozumieć niewłaściwie — niezgodnie z jego pierwotnym, czy też zamierzonym przez autora sensem — ale tylko niektórym można nadać jakiś nowy sens. Wypada więc określić, jakie komunikaty są podatne na twórczą zdradę i co o tej podatności decyduje.

Komunikat
funkcjonalny...

5. Z tego punktu widzenia istotne jest odróżnienie komunikatów funkcjonalnych od utworów. Komunikatem funkcjonalnym nazywam taki komunikat, który, powstał i funkcjonuje ze względu na określoną sytuację praktyczną i jest narzędziem podejmowanego w tej sytuacji działania. Działania komunikacyjne — pisanie i czytanie — stanowią wówczas bezpośrednio funkcjonalny składnik praktyki społecznej, aktorzy zaś owych działań — nadawca i odbiorca — pełnią te role komunikacyjne jako uczestnicy owej praktyki: komunikat jest dla nich narzędziem porozumienia się w sprawie działalności, w której uczestniczą. Komunikat funkcjonalny — obwieszczenie, zarządzenie, ogłoszenie czy okólnik — jest więc pragma-

...a utwór
literacki

tycznie i semantycznie zespolony z sytuacją praktyczną, której dotyczy. Poza tą sytuacją, ze względu na którą został napisany i ze względu na którą jest czytany, traci sens i aktualność. Zarządzenie jakiejś nie istniejącej już instytucji sprzed pół wieku nie może mieć dziś sensu zarządzenia, jako że nie ma już sytuacji, w której coś było za jego pośrednictwem zarządzane.

Utwór natomiast to komunikat napisany i czytany w oderwaniu od sytuacji praktycznej nadawcy czy odbiorcy. Działania komunikacyjne zawieszają w tym wypadku uczestnictwo autora i czytelnika w działalności praktycznej; występują oni wyłącznie w rolach komunikacyjnych. Znaczący to, że ani napisanie, ani odbiór utworu nie są uwarunkowane przez jakąkolwiek sytuację praktyczną. Dlatego też utwór nie jest adresowany do określonych ludzi czy zbiorowości — jak wypowiedź kolokwialna lub komunikat funkcjonalny — lecz zaferowany niejako tym, którzy zechcą go przeczytać⁹.

Autonomiczność komunikatu pisanego i autonomiczność lektury nabiera przeto praktycznego znaczenia właśnie w przypadku utworu. Opublikowany utwór uzyskuje w obiegu czytelniczym pełną autonomię wobec sytuacji pisania i projektu autora — „wymyka się autorowi”, jak mówią niekiedy pisarze i badacze — natomiast żyje jako komunikat zależnie od tego, przez kogo jest czytany. Dlatego opis funkcjonowania książki wymaga odróżnienia produkcji komunikatu — i komunikatu jako wytworu — od jego lektury, tj. tego, co socjologowie literatury nazywają faktem literackim, a także odróżnienia publiczności wirtualnej, dla której utwór był pisany, od publiczności empirycznej — tej, przez

Czytelnicy
wirtualni
i rzeczywisci

⁹ Pomijam oczywiście sytuacje, w których utwór nabiera wtórnej funkcjonalności ze względu na zaangażowanie profesjonalne albo ideologiczne czytelnika — jak to ma miejsce np. w lekturze krytyka, polityka, a w pewnej mierze także w obowiązkowej lekturze szkolnej.

którą został przeczytany. Ponieważ utwór, jako komunikat pisany, coś mówi dopiero wówczas, gdy jest czytany; ponieważ z drugiej strony lektura utworu dokonuje się niezależnie od sytuacji pisania i od jakiegokolwiek sytuacji praktycznej, sensem utworu — tym, co za jego pośrednictwem zostało zakomunikowane — jest to, co zostało w nim odczytane przez jego publiczność empiryczną. Utwór jest tym, czym staje się w lekturze, i mówi to, co w nim znalazła dana publiczność. Ze względu na tę samą autonomiczność interpretacji możliwe jest, że byłby lub będzie w przyszłości odczytany inaczej przez inną publiczność.

Autonomiczność lektury nie odgrywa jednak żadnej roli w interpretacji utworów specjalistycznych (np. naukowych), albowiem sformułowanie i lektura książki naukowej zakładają określony z góry „język” — aparaturę pojęciową danej nauki — oraz jego interpretację w określonym uniwersum — w dziedzinie przedmiotowej tej nauki. Pojęcie interpretacji języka formalnego (albo teorii formalnej) w jakimś modelu (dziedzinie) powstało właśnie w wyniku logicznej analizy komunikacji naukowej. Dopóki aparatura pojęciowa i dziedzina przedmiotowa danej dyscypliny nie ulega zmianie, wszelka interpretacja niezgodna z ustalonymi założeniami jest tylko błędem; kiedy dziedzina przedmiotowa lub język ulegają zmianie, dany utwór dezaktualizuje się jako praca naukowa.

6. W przeciwieństwie do utworu naukowego, który posługuje się „językiem” zinterpretowanym w określonym z góry uniwersum, utwór literacki posługuje się językiem potocznym i — podobnie jak każdy komunikat potoczny — mówi o świecie potocznym: konkretnych rzeczach, osobach i zdarzeniach. Ale w komunikacji potocznej nie ma — jak o tym była mowa — ustalonych z góry przyporządkowań między tym, co się mówi, a światem, w którym się mówi; każdy komunikat

wymaga osobnej interpretacji, ważnej tylko dla tego komunikatu. Utwór literacki nie odsyła jednak ani do okoliczności aktu komunikacyjnego — jak wypowiedź kolokwialna — ani do żadnej sytuacji praktycznej — jak komunikat funkcjonalny. Czytelnik powieści czy poematu nie znajduje w samym utworze, ani poza nim żadnych podstaw do interpretacji tego, o czym utwór mówi; czytając powieść nie dysponuję żadnymi wskazówkami, które pozwoliłyby mi usytuować osoby i zdarzenia, o których czytam, w świecie, w którym żyję. Tworzą one uniwersum zamknięte — podobnie jak zdarzenia opowiedane przez pamiętnik czy reportaż — ale nie łączące się w żadnym punkcie z moim światem.

Utwór — całość
zamknięta

W lekturze literackiej interpretacja staje się wobec tego czym innym niż w odbiorze komunikatu nieliterackiego. W przeciwieństwie do listu od przyjaciela, pamiętnika czy reportażu, które interpretuję — jeśli wolno się tak wyrazić — metonimicznie, tzn. jako opowieść o osobach i zdarzeniach stanowiących składniki świata, w którym żyję, w określony sposób powiązane z innymi jego składnikami, powieść interpretuję metaforycznie, tzn. jako opowieść o osobach i zdarzeniach porównywalnych z tymi, które występują w moim świecie, ale nie usytuowanych w tym świecie w określony sposób. Innymi słowy to, co mówi powieść, interpretuję w moim świecie przez analogię jedynie.

Interpretacja
metaforyczna

Ponieważ utwór literacki nie odsyła do jakiegoś ustalonego uniwersum, lecz do świata potocznego *tout court*, ale to, o czym mówi, nie jest z tym światem powiązane funkcjonalnie — nie jest określonym jego składnikiem — lecz tylko przez analogię, rozumiałe jest, że ów utwór może być zinterpretowany — również metaforycznie — w jakimś innym świecie. Napisana w dwunastym wieku opowieść o perypetiach pary kochanków może być rozumiana — choć zapewne rozumiana będzie nie-

co inaczej — na tle świata dwudziestego wieku, gdzie perypetie pary kochanków również są znane.

O podatności utworu literackiego na twórczą zdradę decyduje przeto nie tyle jego forma, co jego status komunikacyjny: fakt, iż zakłada nienormalny dla komunikatu sposób interpretacji — interpretację wyłącznie metaforyczną. Nasuwa to wniosek, że utwór jest (w danym kontekście historycznym) podatny na zdradę o tyle, o ile można znaleźć dla niego interpretację (metaforyczną) w świecie, w którym dana publiczność żyje. Konieczność zrelatywizowania owej podatności do określonego historycznego kontekstu wynika z samego mechanizmu twórczej zdrady: dana opowieść, inwokacja czy wyznanie nie w każdym świecie może być metaforycznym przedstawieniem występujących w nim sytuacji czy zdarzeń — podobnie jak dana teoria formalna nie nadaje się do opisu dowolnej dziedziny przedmiotowej.

Korzystając z tej ostatniej analogii, można podatność utworu na zdradę określić inaczej: utwór jest podatny na zdradę, jeśli może być użyty do powiedzenia czegoś (metaforycznie oczywiście) na temat świata danej publiczności — w takim sensie, w jakim mówimy o użyciu przysłowia w odniesieniu do opisu czy oceny jakiegoś zdarzenia. Przysłowie, które mówi o jakiejś konkretnej, ale nie aktualnej dla nas sytuacji — np. *Przyszła koza do woza* — nadaje się do powiedzenia czegoś na temat różnych, ale nie wszelkich sytuacji dla nas aktualnych.

Reinterpre-
tacje cząstkowe

7. Rozpatrując twórczą zdradę jako rezultat zmiany uniwersum interpretacji, opisywałem zasadniczy mechanizm tego zjawiska w jego najprostszym teoretycznie przypadku — w przypadku lektury w innej epoce lub innej kulturze. Zakładane było nadto integralne przeniesienie utworu do innego świata. Praktycznie warunek ten

rzadko jest spełniany: reinterpretacja akcentuje zwykle pewne aspekty, warstwy czy składniki utworu, zaniebując czy wręcz pomijając inne. Jeśli weźmiemy pod uwagę interpretacje dokonywane w tym samym świecie historycznym, a będące efektem przejścia utworu do innego obiegu społecznego, albo interpretacje związane z szeroko rozumianym przekładem, będziemy mieli do czynienia przede wszystkim z tego rodzaju modyfikacjami, wynikającymi ze sposobu czy modelu lektury.

Sposób czytania wyznaczają, jak się wydaje, dwie grupy czynników. Po pierwsze chodzi o sferę tego, co jest w czytany utworze tematyzowane, tzn. wyraźnie i wprost uświadamiane, a w konsekwencji zapamiętane i decydujące o tożsamości utworu. Na przykład w lekturze szkolnej lub lekturze krytyka powieść jest pewną opowieścią i pewnym tekstem zarazem, podczas gdy w lekturze masowej warstwa językowa nie jest właściwie świadomie odbierana — funkcjonuje ona tak, jak gdyby była przezroczystym semantycznie środkiem technicznym ujawnienia fabuły. Toteż dla odbiorcy masowego ekranizacja powieści — która oczywiście eliminuje jej warstwę językową — nie odbiera jej tożsamości; jest to niejako przedstawienie tego samego — tej samej historii — innymi środkami. Zakres tematyzacji wyznacza oczywiście to, co jest interpretowane. Kiedy na przykład w powieści Camusa *L'Étranger* tematyzujemy wyłącznie fabułę, rezygnując z warstwy językowej — jak to zrobił z konieczności w swoim filmie Visconti — sens tego utworu sprowadzamy do sensu historii pewnego urzędnika, rezygnując z tego wszystkiego, co dla sensu tej powieści wynika z zastosowania narracji w pierwszej osobie i w czasie *passé composé*. Pominięcie w utworach Defoe'go czy Coopera tych składników, które składają się na ich obyczajową i ideologiczną warstwę, we współczesnej lekturze młodzieżowej pozwala je rozumieć jako po-

Odczytania
Obcego
i Tropiciela
śladów

wieści przygodowe, porównywalne ze współczesnymi powieściami indiańskimi dla młodzieży.

Drugi czynnik — sprzężony zresztą z pierwszym — to szeroko rozumiany kontekst lektury. Czytelnik masowy czyta opowiadania Londona w kontekście utworów pewnego gatunku czy podgatunku literatury narracyjnej; student filologii angielskiej czyta te same opowiadania na tle twórczości Londona, współczesnej Londonowi literatury amerykańskiej, a także tradycji tej formy gatunkowej w literaturze amerykańskiej; lektura zaangażowana wreszcie umieszcza te opowiadania w kontekście współczesnej literatury, a także piśmiennictwa politycznego i filozoficznego. Kontekst lektury prowadzi oczywiście do uwypuklenia pewnych aspektów utworu kosztem innych.

Wszystkie opisane tu mechanizmy mają oczywiście charakter schematyczny. Żeby pokazać ich działanie, należałoby przedstawić dokładne analizy recepcji określonych utworów w określonych kontekstach historycznych. Niepodobna tego zrobić w krótkim szkicu, dlatego wolałem poprzestać na zasygnalizowaniu problemów w perspektywie czysto teoretycznej, tym bardziej że literatura komparatystyczna i historyczna dostarcza bogatego repertuaru przykładów omawianego zjawiska.

8. Zgodnie z założeniami wstępnymi, sugerowanymi przez R. Escarpita, ograniczyłem rozważania do reinterpretacji zabytków literatury pisanej. Analiza twórczej zdrady nasuwa jednak pewne refleksje wykraczające poza ten obszar. Chciałbym na zakończenie przedstawić parę spostrzeżeń wskazujących możliwości rozszerzenia pola dociekań.

Po pierwsze, wbrew tezie Escarpita, zjawisko twórczej zdrady występuje nie tylko w historii literatury. Równie znane i równie ważne jest ono w dziejach filozofii, gdzie także mamy do czynienia z u-

Jak jest
w filozofii?

tworami trwałymi historycznie, czytany w różnych epokach jako „wiecznie żywe”. Niewątpliwie twórczą zdradą była tomistyczna interpretacja Arystotelesa, neoplatońska interpretacja Platona, neokantowska albo fenomenologiczna interpretacja Kanta; podobnie Marks i Engels zdradzili twórczo Hegła, kiedy „postawili go na nogi”. Analogiczny jest też ogólny mechanizm oraz rola twórczej zdrady w literaturze i w filozofii. Natomiast bliższa analiza tego zjawiska w filozofii wymagałaby użycia odmiennego aparatu pojęciowego ze względu na różnice strukturalne między uniwersum utworu literackiego a uniwersum tekstu filozoficznego. Można się spodziewać, że taka analiza pozwoliłaby wykryć pewne prawidłowości ogólniejsze, dotyczące funkcjonowania zarówno utworów literackich, jak i filozoficznych.

Po drugie, analogiczne pod pewnymi względami zjawisko występuje w literaturze oralnej. Historyczne i porównawcze badania folkloru pokazują, że wędrowni geograficzne i czasowe rozpowszechnionych ustnie pieśni, baśni czy zagadek wiążą się z ich przekształcaniem. Otóż wydaje się, że te same mechanizmy, które w literaturze pisanej wyznaczają sposób rozumienia czytanego tekstu, w literaturze oralnej wywołują przetwarzanie samego tekstu. Można zatem — w pewnych granicach — uznać, że przekształcenia te są artykulacjami interpretacji danego utworu w nowej sytuacji historycznej, podobnie jak przekład czy przeróbkę utworu pisanego badamy jako manifestację pewnej jego interpretacji.

Po trzecie wreszcie, zauważmy, że nasze antologie literatury minionych epok lub innych kultur obok poezji i prozy literackiej zawierają utwory pierwotnie nieliterackie: listy, pamiętniki, kazania, eseje, a w wypadku kultur bardzo odległych — np. starożytnych czy egzotycznych — obejmują piśmiennictwo filozoficzne, historyczne, a nawet praw-

Ekspansywność literatury

ne i polityczne. Nietrudno sobie uświadomić, że kiedy czytamy orędzia króla Aśoki obok zbioru buddyjskich *dżataka* i dramatu *Siakuntala*, księgi Konfucjusza i taoistyczne traktaty obok powieści *Hung Lou Meng*, *Mémoires* kardynała de Retz i kazania Bossueta obok *La Princesse de Clèves* i poematów Boileau, to wszystkie te utwory traktujemy w gruncie rzeczy jednakowo: jako literaturę. Czytamy dawne teksty gnostyczne, kroniki czy listy mniej więcej tak, jak gdyby to były utwory literackie stylizowane na księgi mędrców, dawne kroniki albo listy: lektura odrywa je od ich tła pragmatycznego, umieszczając w kontekście literatury.

Czytamy...

...albo
(literacko),
albo
(historycznie)

To trzecie spostrzeżenie nasuwa pewne ogólniejsze wnioski na temat funkcjonowania zabytków piśmiennictwa. Jeśli są one mianowicie czytane — co jest udziałem znikomej mniejszości — to nieuchronnie są w lekturze zdradzane w pewien sposób. Jest to bowiem zawsze bądź lektura historyczna, bądź lektura literacka. W jednym i drugim wypadku komunikat staje się czym innym niż był w kontekście historycznym, w którym powstał, i mówi co innego niż mówił pierwotnie. Lektura literacka zmienia dawny poemat lub kronikę w dzisiejszy poemat lub quasi-powieść archaizującą. Lektura historyczna przekształca dawny poemat, traktat naukowy lub zarządzenie w dzisiejszy dokument; czyli każe mu — jeśli wolno się tak wyrazić — przemawiać teraz w czasie przeszłym — tym samym czasie przeszłym, w którym będzie napisana na jego podstawie rozprawa historyczna. Oba sposoby czytania nakładają się zresztą najczęściej na siebie: lektura literacka zawsze w jakimś stopniu odwołuje się do kontekstu historycznego, opracowania historyczne zaś pokazują wyraźnie, że historyk nigdy nie potrafi uchronić się całkowicie przed interpretacją aktualizującą. Jest w każdym razie iluzją mniemanie, że tożsamość formalna tekstu komunikatu gwarantuje tożsamość komunikatu i jego sen-

su w kolejnych interpretacjach. Odróżnienie dzieła od faktu literackiego, którego potrzebę dostrzegli socjologowie literatury, warto, jak sądzę, przenieść do wszystkich tych badań, w których mamy do czynienia z problemami implikowanymi przez komunikację niebezpośrednią, tzn. gdzie interpretacja dokonuje się autonomicznie w stosunku do formułowania komunikatu.