

Ryszard Handke

Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 90-106

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.

Ryszard Handke

Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy

Nie każda próba reorientacji nauki o literaturze legitymuje się dostatecznie przekonywającymi pożytkami, jakie niesie z sobą lub przynajmniej obiecuje. Dokonywana pod hasłem perspektywy odbiorcy rysuje się na tym tle korzystnie, choć nie udaje się jej uniknąć zbytnej emfazy.

Przewrót
Weinrichański

Jak dotąd, najbardziej gromkie wezwanie do zmiany dotychczasowego kierunku zainteresowań nauki o literaturze zdominowanych jakoby dotychczas bez reszty przez autora i proces tworzenia, padło w artykule Haralda Weinricha *O historię literatury z perspektywy czytelnika*¹. Ukazał się on po raz pierwszy w listopadowym numerze zachodniemieckiego czasopisma „Merkur” z 1967 r. i, jak świadczy tom esejów i rozpraw *Literatur für Leser* tegoż autora z 1971 r., bynajmniej nie stanowił przygodnej tylko wycieczki w sferę problematyki czytelnika.

Analiza ról występujących w grze, jaką jest komunikacja literacka, skłania Weinricha do pójścia w ślady lingwistyki, gdzie także zainteresowanie wypowiadającym ustępuje na rzecz zainteresowa-

¹ Przekład na język polski: „Teksty” 1972 nr 4.

nia odbiorcą komunikatu i jego wpływem na kształt tego ostatniego.

Rychło jednak pionierska ścieżka okazuje się nie najgorzej przetartym szlakiem, a upodobania nauki o literaturze do rozpatrywania dzieł jako utrwalo-nych świadectw aktu tworzenia i przesłanek wnioskowania o twórcy i jego biografii — nie tak znów powszechne, jak w emfatycznym wstępie deklarowano. Trzeba tu przyznać, że autor artykułu dość szybko porzuca retorykę manifestu programowego z normalnymi w takich razach przejaskrawieniami. Ma nie tylko śmiałość wypowiedzania myśli kontrowersyjnych, bo jeszcze nie przyswojonych i przez opinię ogółu nie akceptowanych, jak tego dowiódł w swej znanej książce o czasie², lecz potrafi także ujawniać granice swej oryginalności, a także nie po to, jak się zdaje, wskazuje na anteceden-ncje swych postulatów, by w nich szukać wyłącznie uzasadnienia i nobilitacji.

Przypomina więc, że już np. poetyka Arystotelesa zajmowała się nie tylko estetyką przedstawiania i badaniem sposobów mimetycznego odwzorowywania rysów świata w dziele literackim, lecz także estetyką *oddziaływania*. Inaczej niż autor, który w tym miejscu poprzestaje na stwierdzeniu faktu, zastanówmy się, co skłania i skłaniało (choćby wielkiego myśliciela greckiego) do wyjścia poza obszar stawiania się dzieła — w sferę jego funkcjonowania. Otóż intencje twórcy, jak zdajemy sobie sprawę, nie zatrzymują się na dziele, nie dotyczą tylko jego kształtu, nie zmierzają jedynie do tego, aby w owym kształcie się ucieleśnić. Ucieleśnić mają się dla czegoś, spełnienie znajdują dopiero, kiedy przez dzieło dotrą do odbiorcy, kiedy doskonałość ucie-

Dzieło
jest dla kogoś

² H. Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964. Por. omówienie: R. Handke, *Zagadnienie czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego*. „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 4, s. 375-392

leśnienia znajdzie potwierdzenie i urzeczywistni się w akcie odpoznania.

Z perspektywy twórcy postać dzieła nie tłumaczy się jeszcze dostatecznie, a jeśli nawet ograniczywszy się do niej spróbowalibyśmy odczytać intencje stojące u podstaw genezy utworu, byłyby to intencje niekompletne, a więc zniekształcone. Dzieło jest bowiem z pewnością skutkiem jakichś intencji, ale nie ich celem ostatecznym, ten leży poza nim, w tym, co czyni je sensownym, jako czegoś *komuś* komunikowanie.

Arystoteles mówiąc na przykład o trwodze i współczuciu istotnie ma chyba na myśli nie tylko intencje autora, by takie właśnie doznania wywołać u słuchaczy—czytelników. Skoro efekt działania zależy od oczekiwań, z jakimi się spotyka, oczekiwań tych przewidywanie musi w zasadniczy sposób determinować konstrukcję instrumentu działania — w tym przypadku utworu literackiego. Zrozumiałe jest więc postulowanie, by określić, z czym w sferze oczekiwań, na które dzieło napotyka, należy liczyć się przede wszystkim, co jako stałe jest w nich właśnie przewidywalne, by wychodząc naprzeciw przypuszczalnym oczekiwaniom zapewnić akceptację, zrozumienie lub — zaskakując ich niespełnieniem — wywołać wstrząs, a przez to wzmóc ekspresję.

W dalszym ciągu swych rozważań Weinrich stara się prześledzić wątek zainteresowań odbiorcą w literaturze i poświęconej jej refleksji teoretycznej. Do listy nazwisk przywoływanych dla zrekonstruowania tradycji tej orientacji dałoby się może coś dorzucić korzystając przy tym ze starannych przypisów towarzyszących pracom innych jej współczesnych przedstawicieli. W przypadku np. Romana Ingardena należałoby upomnieć się o przyznanie wyższej rangi jego udziałowi. Dobrze w każdym razie, że interesującym propozycjom wzbogacającym wątek istniejący już przecież w badaniach literackich

nie towarzyszą fałszywe sugestie, które by deprecjonowały rzeczywiste zasługi. Słowem, gdyby nauka o literaturze z perspektywy odbiorcy rościła sobie prawo do absorbowania naszej uwagi na zasadzie absolutnej odkrywczności, stanęłaby na pozycji z góry przegranej.

Jak należało oczekiwać, przykładem uwzględniania odbiorcy stała się m. in. retoryka, gdyż od czasów najdawniejszych skuteczność perswazyjna była dla niej zagadnieniem kluczowym i względem na słuchacza nie przestawał dominować nawet wówczas, kiedy — wynaturzona — realne oddziaływanie społeczne zamieniała na prestiżowy popis kunsztu.

Za jej też pośrednictwem owa problematyka przeniknęła do literatury jako stale obecny, choć z różną siłą manifestowany element świadomości jej twórców. Daje się to zauważyć zwłaszcza w momentach autorefleksji, próbach określenia istoty własnych dzieł i celów, do których zdążają. Problem skuteczności oddziaływania zaprzęta twórców i stymuluje ich działania, jednak nie tylko w przypadkach, na które zwraca uwagę Weinrich, a więc wówczas, kiedy jawnie zabiegają o względy odbiorców, starają się uprzedzać ich życzenia, przewidywać upodobania, aby myśli ich ten, komu je zwierzają, mógł i chciał uznać za własne. Kiedy to czytelnik ma się zadziwić, wzruszyć i skwitować aplauzem, że tak dobrze zostało podsłuchane, zrozumiane, a następnie wyrażone, „co się w jego duszy grało”. Nic to, dodajmy, że aplauz może być krótki, a miarą skuteczności oddziaływania kunsztu pisarskiego — szybkie zapomnienie rzeczywistego sprawcy. Całkowite przyswojenie przez odbiorcę odziera twórcę z jego duchowej własności, ale któryż to np. autor erotyków nie marzy, aby jego słowami mówili do siebie kochankowie i za nic ma, że autorstwa nie będą przy tym pamiętali.

Obraz odbiorcy patronując czynnościom kreacyjnym nie może nie wpłynąć na ich efekt finalny —

Gra z obrazem
odbiorcy

dzieło. W tym miejscu wszakże pod auspicjami estetyki oddziaływania często rozpoczyna się nie dostrzegana przez Weinricha gra, którą tylko wysokie posłannictwo sztuki, jej moralnie nieskazitelne cele dalekosiężne chronią przed mianem oszukańczej.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad przypadkiem, kiedy jawność struktury apelu czyni szczególnie wyrazistym odnośnienie do odbiorcy i jego rysy widoczne w dziele. Czy zwracając się do adresata, np. jako do „duszy współczującej”, i takim go w tekst dzieła wpisując autor zakłada, iż ową zdolność współodczuwania i przewidzianego, pożądanego reagowania na skierowane doń przesłanie będzie miał rzeczywisty odbiorca, z którym liczy się kształtując swój utwór? To zobowiązujące, bo schlebające odbiorcy założenie jego postawy jest nie czym innym jak świetnie znanym retoryce sposobem skutecznego nim manipulowania, aby stosowną postawę zajął samochcąc, a jeszcze lepiej, aby żywił przekonanie, iż ją naprawdę zajmował. Wynika z tego jednak, że ów jawnie obecny w dziele odbiorca może być wpisany na zasadzie palimpsestu, że jest manewrem potęgującym skuteczność namowy nie do niego kierowanej, lecz do kogoś o innym zespoleniu cech założonych — często przeciwstawnym.

Na tę złożoność odbiorcy wpisanego, rozbudowanego, by tak rzec, w głąb utworu, zwróciłem uwagę już przed paroma laty analizując poetykę powieści fantastyczno-naukowej³. Domysł o szerszym charakterze zjawiska, które zaobserwowałem wówczas na obszarze dość specyficznej odmiany gatunkowej wydaje się potwierdzać dziś, kiedy między innymi dzięki działalności grupy badawczej spod znaku Poe-

Poetik und
Hermeneutik

³ Por.: R. Handke: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław 1969; tegoż: *Rola kategorii adresata narracji w fantastyce naukowej*. W: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*. Wrocław 1968, s. 138-148.

tik und Hermeneutik⁴, pracom Jaussa⁵ i Weinricha⁶ oraz szczegółowym analizom Isera⁷ przeprowadzonym na tle form komunikacyjnych powieści anglosaskiej różnych epok i stylów — spostrzeżeń dotyczących czytelnika implikowanego nagromadziło się już wiele.

Nastawienie na odbiorcę nie zawsze jednak wyraża się w zabieganiu mu drogi, kokietowaniu wspólnotą poglądów zapewniającą aprobatę lub wmawianiu takich postaw, o których się wie, że odbiorca musi być do nich dopiero niepostrzeżenie przywieziony. Bywa, że odbiorca jest w dziele od razu konstruowany jako przeciwnik, a walka o zmianę jego postawy ma charakter jawny, otwarcie też określa strategię działań, których uprzedmiotowionym świadectwem jest dzieło — zasadniczy cel empirii badacza i zarazem ważny sprawdzian jego koncepcji.

Bogatsze, jak się zdaje, i bardziej konkretne inspiracje wypływają z innej pracy także wywodzącej się z kręgu literaturoznawstwa lansującego odbiorcę. Mowa tu o studium Hansa Roberta Jaussa *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*⁸. Autor, domagając się, by nie zubożano zjawisk literackich lekceważeniem aspektu ich recepcji i oddziaływania, zajmuje się przede wszystkim budowaniem mostów łączących literaturę z historią. Zwraca mianowicie uwagę, że widząc w li-

Walka z
odbiorcą.

⁴ Wyniki kolokwiów tej grupy badawczej m. in. zebrano w tomach wyd. przez H. R. Jaussa: *Nachahmung und Illusion*. München 1964 oraz *Die nicht mehr schönen Künste - Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968; W. Isera: *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion*. München 1966.

⁵ H. R. Jauss; *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970; tegoż: *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*. Tübingen 1959.

⁶ H. Weinrich: *Literatur für Leser*. Stuttgart 1971.

⁷ W. Iser: *Die Appelstruktur der Texte*. Konstanz 1970; tegoż: *Der implizite Leser*. München 1972.

⁸ Przekład na język polski: „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4.

teraturze ciągły dialog między dziełami a ich publicznością nie tylko oddaje się sprawiedliwość tej ostatniej, jej aktywności, bez której żywot historyczny dzieła literackiego byłby nie do pomyślenia. Jednocześnie złagodzeniu ulega przeciwieństwo między aspektem historycznym a estetycznym samego dialogu, o którym tu mowa. Implikacje akcentowanych przez niego odniesień między odbiorcą a dziełem czy też w ogóle literaturą mają bowiem charakter zarówno estetyczny, jak i historyczny. Do implikacji estetycznych zaliczamy porównywanie przez czytelnika wartości estetycznej nowo poznanego utworu ze znanymi już wcześniej — co jest zresztą koronną tezą *Introduction à une esthétique de la littérature* G. Picon⁹. Implikację historyczną dostrzegamy w tym, że zrozumienie osiągnięte przez pierwszego czytelnika może być kontynuowane i wzbogacane w kolejnych aktach recepcji. Na tej zasadzie z pokolenia na pokolenie ugruntowuje się historyczne znaczenie dzieła, lecz zarazem uwidacznia się i potwierdza jego ranga estetyczna.

7 tez Jaussa

„W procesie historycznym kolejnych recepcji wraz z powtórnyim przyswojeniem dzieła przeszłości nieustannie dokonuje się mediacja między sztuką przeszłości i terażniejszości, między wartością literatury ugruntowaną na mocy tradycji, a jej aktualną jakością wymagającą dopiero wypróbowania. Procesu tego historyk literatury może nie brać pod uwagę jedynie za cenę nie dociekania przesłanek kierujących jego rozumieniem i sądami”¹⁰.

W dalszym ciągu, rozwijając powyższe przesłanki, autor formułuje siedem tez, w których stara się zawrzeć podstawy metodologiczne nowej — z perspektywy odbiorcy pisanej historii literatury. Wprowadza przy tym ogromnie dlań użyteczną katego-

⁹ Paris 1953, s. 90 i n.

¹⁰ H. R. Jauss: *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Z niem. przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4, s. 273.

rię horyzontu oczekiwań, której warto, jak sądzę, przyjrzeć się dokładniej. Od możliwości obiektywizacji tego horyzontu Jauss uzależnia m. in. powodzenie próby przedstawienia historii literatury w jej tylko właściwej historyczności. Zaledwie pozornie mają bowiem coś wspólnego z tą ostatnią inwentaryczne zabiegi konwencjonalnej historii literatury gromadzącej i klasyfikującej rosnące zasoby literackie, a więc ślady procesu produkcji i recepcji, który przebiega poza jej polem widzenia. Istotna rola, jaką odgrywa w powyższych rozważaniach, nie wyczerpuje jednak zasobu możliwości, które pojęcie horyzontu oczekiwań jeszcze w sobie kryje.

Czym jest horyzont oczekiwań? Dla dzieła analizowanego z perspektywy zrazu choćby tylko literackich doświadczeń czytelnika jest zobiektywizowanym systemem odniesień pozwalającym opisać dzieła tego przyswajanie i oddziaływanie. Systemem, „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 praktyczne”¹¹. Uchylona więc zostaje w znacznej mierze groźba psychologizmu unosząca się nad poczynaniami uwzględniającymi estetykę oddziaływania. Odpowiedź znajdują także obiekcje, czy oparta na niej analiza będzie czymś więcej niż badaniem smaku i czy w ogóle osiągnięcie semantycznej sfery utworu artystycznego, jak się obawiał René Wellek w związku z teorią literatury I. A. Richardsa.

W doświadczeniu literackim, jak we wszelkim doświadczeniu, nowe może być przyjmowane do świadomości wyłącznie w kontekście posiadanego — zwraca na to uwagę G. Buck w *Lernen und Erfahrung* (Stuttgart 1967, s. 56) nawiązując przy tym

Horyzont
oczekiwań

¹¹ Jauss: *op. cit.*, s. 276-277.

do Husserla. Dzieło literackie nigdy nie pojawia się w próżni, zawsze napotyka oczekiwania ukształtowane przez lektury wcześniejsze. Autor pisząc spodziewa się ich, uwzględnia je kształtując utwór. To, co ma do powiedzenia, musi wyrazić w taki sposób, aby mieściło się w horyzoncie oczekiwań przypuszczalnych czytelników, gdyż dzięki temu może być percypowane. Dzieje się tak, ponieważ horyzont oczekiwań wyznacza wiedza odbiorcy (zresztą nie tylko literacka) wzajemnie przez horyzont ten określana.

Nowatorstwo, oryginalność utworu także nie spychają go poza ów horyzont, bo nigdy nie są absolutne, zawsze opierają się na przypomnieniu, zawsze niosąc informację posługują się strumieniem redundancji dostatecznym dla wyjaśnienia. Gdyby horyzont oczekiwań miał być tylko przewidywany, a następnie uwzględniany, nie zostawałoby spełnione to, co w nim najistotniejsze: oczekiwanie własnego rozszerzenia, zmiany nie totalnej może, ale przecież na tyle istotnej, aby jego wzbogacenie po lekturze uzasadniało celowość jej podjęcia.

Dzieło literackie nie tylko więc kształtem swym świadczy o oczekiwaniach, z których napotykiem liczy się, lecz niesie w sobie także wskazówki predysponujące odbiorców do aktu percepcji czegoś nie całkiem przewidywanego, do włączenia w horyzont oczekiwań dodatkowych elementów, wskazówek recepcji odwołujących się do wcześniejszych doświadczeń i pozwalających asymilować nowe.

Zarysowuje się więc w naszej świadomości uprzedni horyzont oczekiwań, który W. D. Stempel¹² określa jako paradygmatyczną izotopię, a który w toku percepcji, w miarę narastania wypowiedzi, staje się syntagmatycznym horyzontem immanent-

Nowe
elementy w h.o.

¹² Por. W. D. Stempel: *Pour une description des genres littéraires*. W: *Actes du XII^e congrès internationale de linguistique romane*. Bukarest 1968.

nym. Tekst może bowiem zachowywać reguły gry rozpoznane przez odbiorcę — właściwe mu jako typowi czy indywidualnej realizacji gatunkowego wzorca; może w toku lektury nie podtrzymywać, nie potwierdzać oczekiwań implikowanych przez reguły przywoływane na wstępie, może je wreszcie ironicznie unieważnić przeorientowując tym samym odbiorcę na percypowanie wedle innych reguł i zmieniając jego horyzont oczekiwań względem dzieła. Proces odbioru tekstu „nie jest bynajmniej tylko arbitralnym następstwem subiektywnych wrażeń. Polega on na wypełnianiu określonych wskazań w procesie kierowanej obserwacji i na podstawie konstytuujących motywacji oraz sygnałów wywoławczych może być ujęty, a także opisany w kategoriach lingwistyki tekstu”¹³.

Proces ustalania i zmian horyzontu określa również stosunek indywidualnego tekstu do ich szeregu tworzącego gatunek. Nowy utwór przywołuje w pamięci odbiorcy znany mu już z wcześniejszych lektur horyzont oczekiwań i reguły gry, ponieważ jednak mieści się w nim zazwyczaj tylko częściowo, dawniejszy horyzont oczekiwań może być odtwarzany również tylko fragmentarycznie, konieczne są korektury, i uzupełnienia, przy czym stopień koniecznych zabiegów adaptacyjnych może, jak się zdaje, wskazywać na pozostawanie w obrębie struktury gatunkowej lub przekraczanie jej granic.

Recepcja tekstu zawsze odwołuje się do kontekstu doświadczeń, jednak wciąż pozostawalibyśmy w kręgu subiektywizmu interpretacji i gustów indywidualnych, gdyby nie można było wyjaśnić, jaki ponadsubiektywny horyzont pojmowania określa oddziaływanie owego tekstu. Szansa obiektywizacji horyzontu oczekiwań jest oczywiście szczególnie duża, kiedy wyraziste sygnały identyfikujące przywołują go pewnie i jednoznacznie i jest przy tym sil-

Ponadsubiek-
tywny horyzont

¹³ Jauss: *op. cit.*, s. 278.

nie naznaczony cechami określonej konwencji np. gatunkowej, choćby następnie miał być poddany destrukcji, jak w przypadku deheroizacji eposu itp. Z kolei dystans dzielący pierwotny horyzont oczekiwania od nowego dzieła, którego przyswojenie może wywołać konieczność negacji utrwalonych lub uświadomienie nowych doświadczeń, a w konsekwencji zmianę horyzontu, można zobiektywizować na podstawie reakcji publiczności i krytyki wyrażającej się w odrzuceniu, aprobacie, stopniowym lub opóźnionym zrozumieniu.

Estetyka recepcji, jak słusznie zwraca na to uwagę Jauss¹⁴, otwiera perspektywę określenia charakteru artystycznego dzieła. Spełnianie przez nie, przerastanie lub zawodzenie oczekiwań może stać się bowiem kryterium jego wartości nie tylko estetycznej. Z punktu widzenia odbiorcy wartość tę czyni wymierną dystans między zrekonstruowanym horyzontem oczekiwań zastanym przez dzieło, a tym, który po sobie pozostawia w jego świadomości.

Rekonstrukcja horyzontów oczekiwań patronujących tworzeniu i recepcji przez pierwszą, a także kolejne publiczności dzieła, pozwala wreszcie sądzić o sposobie jego widzenia i rozumienia, różnicach pod tym względem między aktualnym i dawnym odbiorem. Z ich pomocą skutecznie może zostać zakwestionowana teza o pozaczasowej obecności w tekście literackim sensu raz na zawsze ustalonego, jednakowego dla wszystkich interpretatorów. Otwiera się na koniec szansa docierania do literatury minionych epok w przybliżeniu choćby takiej, jaką była w swych intencjach nie zniekształconych przez perspektywę naszej własnej rzeczywistości, w recepcji publiczności, dla której była przeznaczona.

Jednak utwór literacki z czymś się liczy i do czegoś dąży nie tylko w sferze doświadczeń artystycz-

Przemiana
życia

¹⁴ *Ibidem*, s. 280.

nych. Zakłada także pewien stan doświadczeń życiowych i zmierza do jego zmiany, na tym polega m. in. jego funkcja społeczna. Poza węższym horyzontem literackich oczekiwań w rozważaniach Jausa wyłania się także szerszy, obejmujący całokształt życiowych doświadczeń czytelnika-odbiorcy.

Horyzont oczekiwań literackich jest częścią tego, co, jak sądzę, można by nazwać horyzontem świadomości odbiorcy, podobnie, jak bycie czytelnikiem jest jedną z jego ról życiowych. Równocześnie odwołanie do mimetyzmu literackich przedstawień pozwala związane z nimi doświadczenia i doświadczenia życiowej empirii odnosić do siebie nawzajem. Tak więc horyzont oczekiwań specyficznie literackich implikuje w pewnej mierze postać drugiej części horyzontu świadomości związanej z praktyką życiową. Właśnie szerzej pojmowana funkcja, do której pełnienia utwór jest powołany, wymaga, aby literackie doświadczenia odbiorcy wchodziły w horyzont oczekiwań związanych z jego praktyką życiową i zgodnie z ideą utworu kształtowały rozumienie świata, a w ślad za tym zachowania i działania społeczne.

Prawdziwa sztuka zazwyczaj nie chce przecież ograniczać się do zaspokajania oczekiwań, lecz zmieniać je zaskakując nowymi propozycjami. W pewnym sensie więc zawsze celem jej będzie zmiana tego, co zastaje, aspiracje te obejmują zaś cały horyzont świadomości odbiorcy.

Harald Weinrich w swych tezach o „pogodzie sztuki”¹⁵ zwrócił uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt kategorii odbiorcy jako roli wpisanej w utwór. Otóż dla nawiązania skutecznego kontaktu nadawcy z odbiorcą poprzez dzieło, dla jego właściwego przyswojenia trzeba, aby czytelnik wszedł w przewidzianą dla siebie rolę. Równocześnie wszakże tkwienie w niej sprawia, że nie zostaje spełnio-

H. o. l. jest
częścią h. ś. o.

¹⁵ Weinrich: *Literatur für Leser...*, s. 12-22.

Ludzie są
publicznością

ny zasadniczy cel istnienia dzieła literackiego, przy-
najmniej jeśli żywi ono większe ambicje niż usaty-
sfakcjonowywanie swego konsumenta, nie poprze-
staje na angażowaniu go w takim tylko stopniu,
jaki zapewni mu przyjemność nie uczestniczącego
uczestnictwa, przyjemność uprzywilejowanej pozy-
cji bycia tylko odbiorcą. Weinrich dostrzega para-
doks sztuki w tym, „że autor może dotrzeć do
ludzi, z którymi chce się skomunikować, jedynie
jako do publiczności”¹⁶. Warunek dokonywania się
komunikacji artystycznej niesie z sobą zarazem jej
ograniczenie. Artysta, jego zdaniem, wprawia istot-
nie w poruszenie, ale przede wszystkim i zazwy-
czaj wyłącznie klaszczące ręce wyrażające do nicze-
go poza tym nie zobowiązujący aplauz. Niezmą-
cona pogoda, na którą odbiorca może sobie pozwo-
lić, jak długo pozostaje w bezpiecznych granicach
swej postawy, jest też źródłem melancholii twór-
ców, ilekroć uświadamiają sobie ograniczone możli-
wości — mówiąc obrazowo — budzenia do czynu.
Pozostaje im wtedy uwznioślić to, co odczuwają ja-
ko konieczność, głosząc samowystarczalność i sa-
moistność sztuki dla siebie samej lub z gorzkim
niekiedy autodystansem otwarcie akceptować rolę
artysty jako błazna bawiącego publiczność.

Istnieje oczywiście także możliwość podjęcia gry,
w której stawką będzie wytrącenie publiczności
z roli bycia tylko publicznością. Wszelkie bowiem
reakcje, które w roli tej nie mieszczą się, w zasa-
dzie nie są już reakcjami publiczności jako grupy,
lecz indywidualnymi odruchami czy też brakiem
odruchów jednostek pozostałych po rozpadzie owej
grupy. Odbiorcę trzeba zatem zaskoczyć, wstrząs-
nąć nim, sprowokować go, a więc skłonić do porzu-
cenia azyłu percepcji, mieć w nim sprzymierzeńca
albo wroga, czy może najpierw wroga a później
sprzymierzeńca — byle nie publiczność, choć od

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 19.

pozyskania sobie jego udziału w audytorium trzeba było zacząć operację manipulowania jego horyzontami oczekiwań i wreszcie nim samym.

Trafne wydaje się przy tym skojarzenie negatywizmu literatury o wysokich ambicjach z jej usiłowaniem, by z odbiorcy uczynić bojownika sprawy, którą mu właśnie jako odbiorcy przedstawia.

Olimpijska pogoda wielkiej literatury starannie odważającej proporcje między afirmacją i negacją jest złudzeniem powierzchownej i, by tak rzec, klasycyzującej interpretacji. Wieszcze zastygli w posągowych pozach odzyskują ludzkie twarze, a ich dzieła poczynają żyć, a więc oddziaływać i to oddziaływać także na życiową *praxis* czytelników, kiedy ci uświadamiają sobie, że niepodobna wytrwać w błogostanie biernego z dziełem obcowania, że jego recepcja zobowiązuje ich do wyjścia poza nią.

Tezy o pogodzie sztuki tchną ostrożnym sceptycyzmem. Ich autor powątpiewa w szansę zaangażowania publiczności, zmącenia jej pogody opartej na mocnych fundamentach, bo wynikającej, jego zdaniem, właśnie z postawy odbiorcy. Pogody realniejszej przy tym niż wmawiana klasycznej literaturze, gdyż ta wobec rzetelnej obserwacji ujawnia swoje zaangażowanie w coś poza sobą, usiłowanie, by odbiorcę wciągnąć nie tylko w akt percepcji. Weinrich stwierdza, że nie można mieć publiczności i jej przeciwieństwa, a wszelka ostentacja, patos afirmacji, równie jak ostra, krańcowa negacja, szokowanie nieoczekiwanymi rozwiązaniami, prowokowanie gustu odbiorcy i miotanie nań inwektyw — nie zapewnią skuteczności. Czytelnika można skłonić do porzucenia pasywności, ale jawna presja jest tu sposobem najgorszym. Trudno odmówić racji zwłaszcza ostatniemu spostrzeżeniu. Publiczność istotnie wcale dobrze znosi podtykanie sobie niepochlebnych konterfektów, może w nich nawet bezpiecznie gustować, bo oceniając wykonanie roboty odbiera jej krytyczny sens, usuwa się przy tym spod ostrza-

Czytelnika
zmienić w
bojownika

Oczekiwania
postulowane
i zastane

łu i tak papierowych przecież pocisków. Dodajmy: nawet atakowana za pozostawanie w swej roli bycia publicznością jest celem owych ataków jako publiczność, krąg więc się zamyka. Czy jednak przychylność publiczności rzeczywiście jest tak nieuleczalna, a rezygnacja z takiej postawy tylko nieobliczalnym kaprysem? Chodzi tu w gruncie rzeczy o przejście między horyzontem literatury a praktyki życiowej. Z pewnością nie odbywa się ono automatycznie i nie wystarczy mimetycznego podobieństwa świata dzieła i świata rzeczywistego, aby czytelnik musiał wnioski podsuwane mu w jednym realizować w drugim, nawet jeśli je skądinąd akceptuje. W swym eseju *Czym jest literatura* Sartre ukazując dążenie pisarza, by wyposażyć społeczeństwo w „świadomość nieszczęśliwą”, nie zapomniał o wolności odbiorcy, z której ten czasem korzysta wyciągając wnioski inne, niż mu się podsuwa. W horyzoncie oczekiwań dzieła literackiego dostrześliśmy, jak pamiętamy, rozdwojenie na horyzont oczekiwań zastanych i postulowanych jako wynik lektury. Utwór po to rekonstruuje oczekiwania, aby dotrzeć do odbiorcy, jakim jest, i by móc je zmiażdżyć, pozbawiając go dotychczasowych oczekiwań, a więc by zaprzeczyć jego doświadczeniu, wiedzy, rozbić porządek świadomości, wzbudzić pragnienie powrotu do równowagi. Literatura afirmująca tym sprzeniewierza się swym własnym celom, że ów powrót do równowagi daje odbiorcy za darmo, by tak rzec, nie ruszając go z fotela. Proponuje nowy ład świadomości, a więc gotowy horyzont oczekiwań postulowanych i zaprasza, by go przyjąć. Nie pozostawia wszakże tym samym szansy na zmianę konsumpcyjnego nastawienia odbiorcy. Inaczej dzieje się, kiedy pozostawiony z rumowiskiem swej skutecznie rozbitej, „nieszczęśliwionej” świadomości, odbiorca staje przed koniecznością przywrócenia stanu równowagi, jednak pracy tej dokonując nie będzie już odbiorcą. W tym właśnie tkwią konstruk-

tywne walory negatywności literatury, literatury, która zaangażowania nie pokazuje, nie obraca w przedmiot konsumpcji, lecz do niej skłania organizując odruchy o zewnętrznych cechach spontaniczności.

Refleksja przywracająca doświadczeniu nabytemu dzięki lekturze jego literacki wymiar oczywiście restytuuje odbiorcę jako tylko takiego, sprawia, że drogi osmozy między horyzontem oczekiwań literackich a horyzontem oczekiwań praktyki życiowej zostają zamknięte. Wprawdzie nowy horyzont świadomości będzie zawierał element potencjalnie zdolny do stymulowania praktycznych działań poprzednio niewyobrażalnych, ale otorbiony w regionach świadomości dalekich od dyrektyw czynu.

Odbiorca zmuszony do przywracania ładu świadomości, odtwarzania horyzontu swej życiowej wiedzy i oczekiwań dokonuje tego, jak powiedzieliśmy, już nie jako odbiorca utworu literackiego. Przeżycie literackie zostało jakby poza nim, jeszcze przypomnieniem źródła burzącego impulsu może osłabić czy unieważnić jego działanie w sferze swej świadomości będącej już po stronie praktyki życia, ale rolę czytelnika porzucił i o literackiej genezie swego doświadczenia nie musi pamiętać. Faktem jest, że dysponuje wiedzą. Źródło, z którego jej zaczerpnął, nie tłumi, lecz raczej potęguje jej wyrazistość, kształt artystyczny użyczył jej siły, która pozwala już konkurować z osiągniętą w bezpośredniej życiowej empirii, a przynajmniej pozwala je świadomości współlogarniać. Czy tego już dość, aby stał się czyn? Nacisk świadomości jest wprawdzie siłą realną, potężną, a także niezbędną dla wszelkiej pełnowartościowej aktywności. Wiadomo wszakże skądinąd, że jedni wiedzą, a nie robią — drudzy zaś robią, choć nie wiedzą czemu.

Powróćmy jednak do wątku rozważań nad horyzontem oczekiwań.

Przeżycie
literackie

W rozumowaniu Weinricha kondycja czytelnicza była niezbywalna, a przejście do postawy aktywnej oznaczało zerwanie związku uczestnictwa ze światem utworu. Tymczasem odbiorca wpisany w dzieło wydaje się kategorią bardziej dialektyczną. Podobnie jak w horyzont oczekiwań wpisane jest jego własne przeistoczenie, założony jako podmiot owych oczekiwań wpisany w dzieło odbiorca także ma pozostać niezmieniony. Samo doświadczenie literackie przekształca już przynajmniej jeden składnik jego nowego horyzontu świadomości, ale przecież odbiorca implikowany w utworze — to odbiorca, który nie tylko ma zmienić horyzont oczekiwań literackich i stać się innym odbiorcą, lecz w pewnym momencie ma także przestać być sobą. Było to równie przewidziane i starannie przygotowane, jak nieco wcześniej skłonienie go, by porzucił sferę praktyki — działania na rzecz wejścia w rolę odbiorcy. Między dwoma obszarami aktywności: negowanym i postulowanym analiza horyzontu oczekiwań dzieła pozwala dostrzec obszar trzeci — percepcji i refleksji, a także prowadzącą tędy drogę odbiorcy implikowanego. Odbiorca rzeczywisty może naturalnie odmówić podążania nią, może zamknąć książkę, pogrążyć się w skrajnym kwietyzmie, ale po to jest m. in. literatura i dlatego stara się być dobra, a więc skuteczna, aby jego dostojność czytelnik nie raczył korzystać z tych swoich niezaprzeczalnych przywilejów.

Trzeci obszar

Literatura prawdziwie zwrócona ku życiu nie usiłuje być jego namiastką i w metaforze pokarmu dla duszy nie szuka dla siebie chluby. Nie tyle zaspokaja potrzeby, ile je budzi — uprzytamnia niedosyt i zostawia po sobie niepokój, który ostatecznie popycha do działania.