

Edward Balcerzan

Koncert poetycki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 9-26

1972

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.

Szkice

Edward Balcerzan

Koncert poetycki

Bohaterem powieści Balzaca *Stracone złudzenia* jest młody, ubogi poeta, który pragnie zdobyć popularność i uznanie. Ważnym momentem w jego biografii ma być publiczne wystąpienie z recytacją wierszy. Poeta chce się „podoać”; głównie przecież zależy mu na tym, aby został zrozumiany. Koncert poetycki w utworze Balzaca jest interesującym wariantem, jak byśmy dziś powiedzieli, sytuacji „semiologicznej” poety i poezji. Powieściopisarz-realista, dedykując *Stracone złudzenia* Wiktorowi Hugo, wyrażał nadzieję, iż jego czcigodny adresat zechce nie tylko przyznać temu dziełu rangę dokumentu odwagi i męstwa autora, lecz nade wszystko, że odczyta w nim „historię prawdziwą”. W swym upartym dążeniu do *prawdy* Honoré de Balzac usiłował przedstawić rzeczywistość „kompletną”, widzianą maksymalnie wielostronnie. Oto poeta imieniem Lucien zaczyna recytować wiersze, i autor postanawia obdarzyć ten fakt obszernym komentarzem. Zastanawia go najpierw mechanizm utajonego kontaktu między artystą a publicznością. Poezja przekazywana głosem, powiada Balzac, i poezja percypowana słuchem domagają się

Sytuacja
semiologiczna

szczegółnej uwagi, przejętej pokorą i czią. Między recytatorem a słuchaczem powinno dojść do utrwalenia się wewnętrznych związków, bez których natchniona wymiana uczuć byłaby niemożliwa. Ludzie utalentowani, pisze dalej, są — w tej dziedzinie, w której rozwijają się ich umiejętności — obdarzeni przenikliwością wzroku ślimaka, węchem psa i słuchem kreta; widzą, czują, słyszą wszystko, cokolwiek dzieje się wokół nich. Poeta i muzyk uświadamiają sobie natychmiast, czy podobają się publiczności, czy też publiczność ich nie rozumie.

Przypadek
realizmu

Jak powiadam, autor *Straconych złudzeń* analizuje w omawianym epizodzie pewną *sytuację semiologiczną*. Chcę — przy sposobności — zwrócić uwagę na fakt, iż powieść XIX-wieczna dostarcza współczesnemu badaczowi systemów znakowych materiału szczególnego rodzaju. Oferuje mu mianowicie *modele* rozmaitych układów komunikacji międzyludzkiej — jak gdyby „do połowy” opracowane, podane pierwszej „obróbce” naukowej. W jakimś sensie można by powiedzieć, że twórczość Balzaca czy Tołstoja w XIX w. *zastępowała* semiologię, spełniała tę samą rolę, jaką dziś spełnia nauka o systemach komunikacyjnych człowieka. Literatura nurtu realistycznego „chciała być” swego rodzaju wiedzą o *językach i tekstach*, które funkcjonują w społeczeństwie. I udawało się jej to tym bardziej, im bardziej oddalała się od *sztuki*, im wyraźniej wymykała się regułom specyficznie literackiej nadorganizacji, autonomicznym wobec nieliteratury. Powieściopisarzom-realistom zarzuca się powierzchowne widzenie człowieka. Istotnie, odkrywczość psychologiczna Balzakowego komentarza może budzić słuszne zastrzeżenia. Jednakże to, co odrzuca powieść XX w., wydaje się przydatne w semiologii XX w., człowiek opisywany dziś językiem semiologii jest bowiem także, programowo, aż natrętnie, ukazywany *powierzchnie*, w otoczeniu „języków” i „tekstów” *odkrytych*, oczywistych, jawnych, takich jak np. język mody, język gestu, język etykiety, język „za-

chowania się przy stole”¹ itd. Narzuca się zadziwiająca podobieństwo między ambicjami prozy realizmu a usiłowaniami badań semiotycznych, zwłaszcza szkoły francuskiej. Dość porównać słynny opis widowiska operowego z *Anny Kareniny* Lwa Tolstoja z opisami music-hallu czy strip-tease’u w *Mitologiach* Rolanda Barthesa. Tekst Tolstoja wydaje się analizą *parasemiologiczną* w tym samym stopniu, w jakim teksty Barthesa „chcą być” *paraliteraturą*².

Wróćmy do *Straconych złudzeń*. Poeta Lucien deklamuje wiersze. Widzi, czuje, słyszy swą publiczność. Powiedzielibyśmy naszym językiem: czyta „teksty zachowania się” słuchaczy. Jest i sprawcą, i obserwatorem działania olbrzymiego mechanizmu *transformacji tekstu poetyckiego*. Słowo wiersza rodzi całe „chmary” słów komentarzy wśród słuchaczy. Znak poetycki staje się „producentem” innych znaków. Tekst generuje teksty — formułowane w różnorodnym materiale semiotycznym.

Sama poezja interesuje zaledwie kilka osób. Znaczna część audytorium koncentruje swą uwagę na zewnętrznych kontekstach przekazu artystycznego. Jedni chcą dociec, kim jest poeta, jaką zajmuje pozycję społeczną, komu na tym zależy, aby właśnie on miał zorganizowane spotkanie autorskie, w czym to mogłoby być interesie. Drudzy usiłują wytropić rozmaite „ciekawostki” dotyczące procesu twórczego. Czy wiersze pisze się prędko, czy autor sam wynajduje pomysły do swoich utworów, czy też może wynajdywaniem pomysłów zajmuje się ktoś z rodziny? Niektórzy percypują kunszt recytatorski

Układ
nadawczy
i odbiorczy

¹ Zob. R. Barthes: *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970, s. 68—71.

² Powiada R. Barthes: „Wszak to, co odkrywają dziś — w jakiegokolwiek perspektywie: socjologicznej, psychologicznej, psychiatrycznej, lingwistycznej itd. — nauki humanistyczne, literatura znała zawsze. Różnica jest tylko jedna: literatura tego nie *mówiła*, literatura *piślała* to” (*ibidem*, s. 324).

Teksty zwierzeń
i teksty
dowcipów

poety i nie przyjmują do wiadomości sensu recytowanych utworów, podczas gdy inni — odwrotnie, wychwytyują najbardziej ogólny, ideologiczny sens tekstów i nie zwracają uwagi na sztukę recytacji. Zdecydowana większość nudzi się i ziewa. Rodzą się „teksty zwierzeń”. Ktoś wyznaje sąsiadowi, że gdy słyszy recytację, od razu zamykają mu się oczy. Ktoś inny gotów jest nawet pochwalić umiejętności artysty, ale tęskni do prostszych rozrywek. Wolałby na przykład zagrać w karty. Rodzą się „teksty dowcipów”, kwitnie gra słów. Poezja ginie, rozprasza się w chaosie słów i gestów, przeistacza się w miazgę tekstów byle jakich. Honoré de Balzac szuka „historii prawdziwej”. Jest to „prawda” mierzona „ilościowo”: im więcej uda się na dany temat spisać obserwacji, tym bliżej będziemy „prawdy”. Autor usiłuje przedstawić *sytuację nieporozumienia* między publicznością a poetą tak, aby uchwycić maksymalnie dużo wariantów transformacji tekstu. Zwróćmy uwagę: Lucien recytuje wiersze i własne, i cudze. Najpierw cudze, potem własne. Gra rolę podwójną: autora poematów i wykonawcy poematów. Jako wykonawca cudzych wierszy znajduje się jak gdyby na granicy dwóch układów: układu nadawczego i układu odbiorczego.

Obszar
powinności
tekstu

I to jest właśnie w analizowanym epizodzie powieści Balzaca najbardziej interesujące. Komunikacja literacka, zdaje się mówić Balzac, nie jest prostą transmisją tekstu od autora do czytelnika, od nadawcy do odbiorcy: stanowi ona raczej *dialog dwóch dużych układów*, w których wyodrębniają się rozmaite role „nadawcze” i „odbiorcze”. Tekst sztuki słowa rozbudowuje wokół siebie pewien „obszar powinności”, powołuje do życia skomplikowane zestroje ról, przy czym są to role, wewnątrz każdego układu, połączone wspólnym celem: nadawania lub odbioru, kodażu lub dekodażu, szyfrowania lub deszyfrowania tekstu, i jednocześnie role, które w jednym i drugim układzie różnicują się, podlegają określonym specjalizacjom, dają się więc wyodrębnić i

przeciwstawiać jedna drugiej. W dialogu obydwu „układów” tekst literacki ulega wielorakim transformacjom. Lub inaczej: transformacje tekstu są dla tego możliwe, że odbywają się w napięciu między układami.

Spróbujmy teraz ową „miazgę” obserwacji powieściopisarza-realisty uporządkować w pewien system. Punktem wyjścia będzie tekst gotowy i jego transformacja w zestroju ról odbiorczych.

Milczenie czytelnika

„Czytelnik” nie jest jedynym odbiorcą tekstu literackiego. Nie dość na tym: komunikacja literacka, zredukowana do relacji „autor — dzieło — czytelnik”, wydaje się czymś zgoła niemożliwym; w układzie odbiorczym *muszą* funkcjonować *inne* role, które przeciwstawiają się postawie „czysto” czytelniczej.

Lektura jako *wartość* jest nieprzekładalna. Odbiorca w roli „czytelnika” nie ma najmniejszego obowiązku dzielić się z kimkolwiek wrażeniami z przeczytanych tekstów. Innymi słowy: o człowieku, który sumę przeżyć i doświadczeń lekturowych zachowuje wyłącznie dla siebie, nie mamy prawa powiedzieć, iż „czytelnikiem” nie jest, ani nawet że jest „złym” czytelnikiem. Przeciwnie. Korzysta on z przywileju *milczenia*. Niekiedy domaga się także „milczenia” od innych użytkowników sztuki słowa: interwencja cudzych świadomości — np. krytyka, nauczyciela, aktora, badacza — obezwładnia go i w pewien sposób kaleczy. Dzieje się tak dlatego, iż czytelnik, będąc podmiotem czynności *czytania*, przeżywaney jako wartość pierwsza i najwyższa³, czuje się, by tak rzec, tą wartością „napromienioną”. Jest kimś. Kimś najważniejszym. Liczy się

Rola czytelnika
tekstu

³ Piszę o tym szerzej w artykule pt. *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1971, s. 79—82.

tylko on i jego lektura. Im dokładniej wpisuje się w system nakazów i zakazów założonych w dziele, tym silniejsze zdobywa przeświadczenie, iż obcuje oto ze *swoim* utworem, napisanym wyłącznie dla niego i jedynie z myślą o nim. Jeżeli nawet uświadamia sobie, że istnieją przecież *inni* ludzie, którzy zgłaszają analogiczne roszczenia pod adresem tej samej książki, to świadomość ta — w akcie percepcyjnym — ulega chwilowemu zawieszeniu.

„(...) a czytanie, im wyższych rzeczy — pisał Norwid — tym indywidualniejsze jest”⁴.

Zwróćmy uwagę na jeden niepokojący aspekt analizowanej roli. Powinności „czytelnika” są ostentacyjnie „społeczne”. Społeczeństwo, oczywiście, może żywić dumę z czytania swoich członków i wspierać na różne sposoby rozwój czytelnictwa, ale z faktu, że dana jednostka zajmuje się czytaniem wierszy czy powieści, organizm społeczny nie jest w stanie czerpać żadnych zysków.

Pisze Leśmian w swej balladzie pt. *Szewczyk*:

W szyciu nic nie ma, prócz szycia,
Więc szyjmy, póki starczy siły!
W życiu nic nie ma, oprócz życia
Więc żyjmy aż po kres mogiły.

Parafrazując poetę można by powiedzieć: w czytaniu nic nie ma — oprócz czytania.

Nad obszarem powinności „czysto” czytelniczych nadbudowują się — w układzie odbiorczym — dwie inne role. Rola *wykonawcy* tekstu i rola *badacza* tekstu. Obydwie muszą „przejsć” przez pole działań czytelnika i obydwie muszą „wyjść” poza granice tego pola. Odnotujmy najważniejsze opozycje w zestroju tych trzech ról.

1. Czytelnik, jak wspominałem, korzysta z przywilejów egotysty. Chce być ostatnim, końcowym ogniwem w akcie komunikacji literackiej. Owszem,

Role
wykonawcy
i badacza
tekstu

⁴ C. Norwid: *O Juliuszu Słowackim*. W: *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. Warszawa 1968, t. 4, s. 218.

tekst w lekturze ulega specyficznej transformacji, jest to jednak transformacja jednorazowa, indywidualna i wykluczająca transformacje dalsze. Wykonawca i badacz, odwrotnie, usiłują na różne sposoby *przedłużyć* proces komunikacji literackiej. Czytają nie „dla siebie”, lecz „dla innych”. Ich praca staje się, w pewnym sensie, „pracą społeczną”.

Czytanie dla
innych

2. Czytelnik pragnąłby przeżywać sztukę słowa jak język nieprzetłumaczalny, „język bez matajęzyka”. Badacz i wykonawca pojmują swój obowiązek inaczej: absorbuje ich właśnie *tłumaczenie* literatury na inne systemy znakowe. Poszukują dla niej, każdy na swój sposób, ujęć matajęzykowych.

Tłumaczenie
literatury

3. Układ odbiorczy, zdominowany przez „czytelnika”, dąży do rozpraszania informacji. Każdy tekst artystyczny „znika” w przepastnych otchłaniach wielu lektur osobnych, odizolowanych, subiektywnych. Sztuka słowa okazuje się — paradoksalnie — zjawiskiem pozasemiologicznym! Stara się wymknąć porządkom kultury. Konkretyzacja tekstu upodabnia się tu do... przeżycia marzenia sennego. Utwór „pochłaniany” przez czytelnika, jak i sen, coś oczywiście „znaczy” — poprzez splót obrazów i symboli, które zdają się nie mieć bezpośrednich odniesień do systemu doświadczeń ponadindywidualnych, albo też — jeśli przyjąć racje psychologii głębi — taki system istnieje wprawdzie, lecz w utajeniu, w ukryciu, jako struktura „schowana” w nieświadomości zbiorowej. W polu działań wykonawcy i badacza literatura *wraca* do kultury. Ulega intersubiektywizacji. Staje się wartością ponadjednostkową. Nie rozprasza się wśród „czarnych skrzyń” tajemnych doznań. Nie znika „jak sen jaki złoty”.

Czytanie
utrwalające

Sto wcieleń „wykonawcy”

Wśród publiczności Luciena w *Straconych złudzeniach* znajduje się ktoś, kto aprobuje fach wierszopisarski, uważa jednak, że wiersz

czytany lub recytowany nie daje specjalnych szans popularności. Lucien powinien zrezygnować z poematów i zabrać się do pisania piosenek. Prawdziwa poezja, powiada, to poezja łatwa, to piosenka. *Ułatwienie* odbioru pojmuję się tu jako szczególnie sposób *transformacji* tekstu poetyckiego, wymagającej nadto określonych dyspozycji „wykonawczych”.

Wykonanie
tekstu

Spośród trzech analizowanych tutaj ról — rola wykonawcy jest najstarsza i najbardziej „wielopostaciowa”. Przez „wykonanie” tekstu rozumiem przeniesienie jego struktury z systemu znaków poetyckich w jakikolwiek inny system semiotyczny. Oczywiście, konkretyzacja „czysto” czytelnicza stanowi także formę „wykonania”, albowiem w procesie czytania tekst ulega również pewnej transformacji. Byt literacki przeistacza się tu w byt psychiczny. Swoistość tej metamorfozy polega przecież na tym, że materiał, w którym następuje rekonstrukcja tekstu artystycznego, wydaje się czymś doskonale „niewidocznym”, nieobecnym dla obserwatora, nieuchwytnym dla osób trzecich. Możliwość odbioru „cudzej” lektury jest zredukowana poniżej koniecznego minimum. Termin „wykonanie” natomiast proponowałbym zarezerwować dla takich transformacji dzieła gotowego, w których struktura utworu ulega tymczasowemu „zburzeniu” i, w drugiej fazie, „odbudowuje się” w nowym, zmysłowo uchwytnym tworzywie.

Naśladowanie
bohaterów
literackich

Sprawdźmy to na najprostszym przykładzie. Jednym z często spotykanych typów „wykonania” tekstu jest naśladowanie bohaterów literackich. Odbiorca zafascynowany stylem bycia bohatera usiłuje sprawdzić stopień prawdopodobieństwa zachowań się opisanych w ulubionej książce. Zaczyna inscenizować sytuacje literackie w nowym świecie znaków: w kodzie obyczajów swojej epoki, swojego środowiska. W tym momencie *nie jest już „czytelnikiem” sensu stricto*. Nie zadowala się samą lekturą. „Streszcza” teksty literackie. Poszerza krąg odbiorców. Tekst sztuki słowa opowiedziany po raz drugi w ję-

zyku etykiety międzyludzkiej ma więcej odbiorców, niż miał faktycznych czytelników.

„Procent obywateli, którzy przeczytali wiersze Nezvala, nie jest wielki — pisze Roman Jakobson. — Ci, którzy przeczytali i przyjęli, będą trochę inaczej żartować z przyjacielem, wymyślać nieprzyjacielowi, intonować wzruszenie, wyznawać i przeżywać miłość, politykować”⁵. Pod ich wpływem, stwierdza dalej cytowany badacz, kształtują się postawy ludzi, którzy dalej „transformują” sztukę literacką, jakkolwiek nie obcują z nią bezpośrednio. „Tak jak Jourdain Moliere’a nie wiedział, że mówi prozą, tak nie wie dziennikarz piszący wstępniaki do brukowego dziennika, że przeżuwa nowatorskie niegdyś hasła światowej sławy filozofów, a wielu naszych współczesnych nie ma pojęcia o Hamsunie, o Šrámku lub o Verlainie, ale przy tym kocha według Hamsuna, według Šrámka lub Verlaine’a”⁶.

Większość ról wykonawczych bywa realizowana świadomie, z nastawieniem na poszerzenie odbioru; niektóre transformacje mają charakter samoistnego kunsztu. Recenzent, który cytuje i streszcza omawianą „nowość wydawniczą”, aktor, który recytuje wiersze, piosenkarz, który śpiewa wiersze wybitnych poetów, grafik, który ilustruje tekst powieści, filmowiec, który ekranizuje nowelę, tłumacz, który przekłada obcojęzyczne arcydzieło — oto przykłady różnych odmian analizowanej roli.

Obyczaj językowy każe wiązać pojęcie „wykonania” tekstu głównie z jego realizacją teatralną czy, szerzej, widowiskową. Pojęciem „wirtualnego wykonawcy” posłużył się w swej pracy o dialogu i dramacie staropolskim Jerzy Ziomek, zwracając uwagę na takie formy transformacji przekazu werbalnego, jak np. „(...) wykonana wspólnie czy przez aojda

Odmiany roli
wykonawcy

Widowisko

⁵ R. Jakobson: *Co to jest poezja?* Przeł. M. R. Mayenowa. W: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów.* Warszawa 1966, s. 128.

⁶ *Ibidem*, s. 128.

Rodzaje
transformacji
tekstu

przed audytorium pieśń, wygłoszone kazanie, mowa, taniec, nabożeństwo, obrządek, rozmowa, dysputa”⁷. Widowisko dostarcza różnorodnego tworzywa dla wykonawcy. Nie jest to jednak tworzywo jedyne. Gotowy tekst literacki funkcjonuje w układzie paradygmatów dwojakiego rodzaju. Wchodzą tu w grę: paradygmaty języka naturalnego, w którym dany utwór został napisany, łącznie z całą hierarchią „walorów”, jakie magazynuje w sobie mowa i język, oraz paradygmaty podsystemów ściśle literackich, takich jak język tradycji, język operacji stylistycznych, np. wersyfikacyjnych, język norm gatunkowych itd. Zmiana paradygmatu równa się zmianie tworzywa; w niektórych wypadkach jednak może się ograniczać do modyfikacji tworzywa. Transformacja bowiem jest procesem stopniowalnym. Raz dąży do uchylecia kompletu paradygmatów, zgodnie z zasadą: nic z języka i nic z literatury, kiedy indziej natomiast sprowadza się do wymiany jakiegoś jednego tylko podsystemu. W pierwszym wypadku mamy do czynienia np. z przekładem tekstu literackiego na język pantomimy czy filmu niemego, w drugim — z jego literacką trawestacją czy pastiszem.

Można mówić o dwóch kierunkach transformacji „totalnej”:

Kierunki
transformacji

- 1) przeniesienie sztuki słowa w rejony „nieszuki”,
- 2) całkowite przetrzucenie jej na teren sztuki pozasłownej.

Podział ten nie wyczerpuje wszystkich możliwości. Sytuacja w repertuarze „wykonań” przedstawia się mniej więcej tak, jak w świecie gatunków literackich. Nie ma tu zróżnicowań typologicznych. Kierunki transformacji mogą się wykluczać i mogą się na siebie nakładać, podobnie jak modele gatunkowe,

⁷ J. Ziomek: *Mikołaja Reja „Krótka rozprawa” i „Kupiec”, Problemy dialogu i dramatu*. W: *Mikołaj Rej w czterech-setlecie śmierci*. Wrocław 1971, s. 75.

które i przeczą sobie, i współdziałają ze sobą. Znajdujemy się tu bliżej „klasyfikacji” niż „typologii”. I w tym — „klasyfikatorskim” — ujęciu wyodrębnimy trzy specjalizacje roli wykonawcy:

a) rekonstrukcja utworu w nowym porządku reguł artystycznych, np. literacka adaptacja dzieła literackiego;

b) wykonanie utworu w materiale „innego słowa”, np. słowa obcojęzycznego;

c) wtopienie słów tekstu w taki czy inny system znaków niewerbalnych, np. znaków muzycznych.

Do rozważenia pozostał problem najważniejszy. Rola „wykonawcy” można interpretować dwojako. Można rozumieć tekst jako *bierny* obiekt transformacji wykonawczej; w takim ujęciu mielibyśmy do czynienia z samowolą odbiorcy, który dokonuje pogwałcenia swoistości sztuki literackiej, „nie liczy się” z jej naturą i jest w świecie literackim kimś obcym, ba: pozbawionym kultury, wcale nie „lepszym” od owych mnichów z *Monachomachii* Krasickiego, którzy grzmocą się książkami, miast czytać pobożne dzieła, a przynajmniej kimś takim, jak osławiony Pietruszka z *Martwych dusz* Gogola, postać wielokrotnie analizowana w krytyce rosyjskiej⁸, chłopiec, który w trakcie namiętej lektury zadawał się samą, nieomal zmysłową rozkoszą rozpoznawania liter i słów, obojętny wobec „wyższych układów znaczeniowych” tekstu. I można odwrócić zależność, widząc w *tekście* aktywnego *partnera* gry transformacyjnej, który narzuca odbiorcy rolę wykonawcy. Znaczyliby to, że struktura dzieła zawiera w sobie wirtualny zapis czynności pieśniarza, aktora, krytyka, ilustratora, naśladowcy... Nie wiemy, jak to możliwe, aby w strukturze jednego utworu mieściły się *wszystkie* projekcje wykonania, cały plik „partytur”.

Specjalizacje
roli
wykonawcy

Bierna
i aktywna
transformacja
tekstu

⁸ Zob. W. B. Szklowski: *Wskreszenie słowa*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Maye-nowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 58.

Projekt czynności transformacyjnych istnieje w tekście albo jako „partytura” całkowicie *jawna*, zaprojektowana przez autora, albo jako „partytura” *ukryta*, domyślna, dająca się wykonstruować z takich czy innych osobliwości przekazu.

Zacznijmy od partytur ujawnionych.

Partytura
czynności
transforma-
cyjnych

„Scena przedstawia tylną część lokomotywy i przednią część tendra. Ich złącze wypada trochę na prawo od środka sceny. Lokomotywa może być olbrzymia, nie znanego jeszcze typu. Kierunek ruchu w prawo. (...) Lokomotywa winna być tak skonstruowana, by wolna przestrzeń między węglem na tendrze i kotłem była dość duża (wielkości średniego pokoju) i by dach nie zasłaniał miejsca akcji patrzącym z galerii. (...) Osoby stojące na ziemi koło lokomotywy powinny być widoczne do połowy ciała. Dekoracje w głębi sceny należy wykonać za pomocą aparatu kinematograficznego, rzucającego obrazy na ekran: umieści się ten aparat z tyłu za lokomotywą”⁹.

Lokomotywa
i osoby

Poetyka wykonania, zaprojektowana przez Witkacego, jest nastawieniem dzieła nie na czytelnika, lecz na widza. Tekst zabezpiecza interesy całej widowni. Dach lokomotywy, powiada Witkacy, nie powinien zasłaniać miejsca patrzącym z galerii. Partytura różnicuje powinności wykonawcy. Dzieli je na to, co „trzeba” i na to, co ewentualnie „można”. Lokomotywa *może być* olbrzymia, osoby natomiast *powinny być* widoczne do połowy ciała. Didaskalia ingerują w technologiczną problematykę transformacji tekstu (ekran i kinematograf). Niekiedy nawet, jak się to dzieje właśnie u Witkacego, partytura usiłuje przełamać domniemane opory wykonawcy, bezradnego wobec ryzykownych — w aspekcie technologicznym — pomysłów autora.

„(...) słyhać straszliwy trzask i huk — czytamy w zakończeniu trzeciego aktu *Szalonej lokomotywy*. —

⁹ S. I. Witkiewicz: *Szalona lokomotywa*. W: *Dramaty*. Opracował i wstępem poprzedził K. Puzyna. Warszawa 1962, t. II, s. 597.

Para przesłania wszystko i widać, jak maszyna rozlatuje się w kawałki." Inscenizacja musi dokonać swoistego „tłumaczenia” tekstu słownego: „maszyna rozlatuje się w kawałki” na tekst sformułowany w znakach akustycznych („słyszać”) i wizualnych („widać”). — „Sam widziałem taką eksplozję i zawalenie się budynku w sztuce Björnsona *Ponad siły* (w teatrze krakowskim) — zapewnia Witkacy w przypisie. — Wiem, że jest to *wykonalne* (podkr. moje — E. B.) z technicznego punktu widzenia”¹⁰. W strukturze dramatu nastawienie na transformację odznacza się największym stopniem widoczności: leży na powierzchni tekstu. Gatunek ten zachował żywą pamięć swej widowiskowej genezy. I mimo to dramat, określiwszy się jako konstrukcja „dla widza”, ograniczona w dwójnasób, przez paradygmaty literackie i przez paradygmaty inscenizacyjne, stał się terenem działania tendencji przeciwnej: tendencji do *wzbraniania* transformacji wykonawczej. Obok *nakazu* wykonania pojawia się raz po raz w tekstach dramatycznych *zakaz* wykonywania danego utworu na scenie. (Chodzi o określenie typu „dramat niesceniczny”, niem. *Lesedrama*. Tu z kolei tekst dramatyczny chce być wyłącznie konstrukcją „dla czytelnika”.) Z analogiczną grą sprzecznych dążeń spotykamy się w historii innych rodzajów i gatunków literackich. Zajmując się analizą struktur wierszowych, Sergiusz Bernsztejn stwierdza, że „(...) w twórczości poetyckiej działają dwie sprzeczne tendencje, które możemy umownie określić jako tendencję *recytacyjną* — do jaskrawego, wyrazistego i wszechstronnego wyobrażenia materialnego brzmienia; i tendencję *nierecytacyjną* — do abstrakcji od materiału brzmieniowego, którego wyraziste i wszechstronne wyobrażenie hamuje proces twórczy. Tendencje te w różnym natężeniu występują u różnych typów twórczych, a nawet u niektó-

Antagonizm
czytelnika
i wykonawcy

¹⁰ *Ibidem*, s. 620.

rych jedna z tych tendencji może dążyć do zera”¹¹. Badacz wiersza dochodzi do takich samych wniosków co i badacz sztuki dramatycznej. „Obecność wirtualnego wykonawcy w dziele literackim — stwierdza Ziomek — można umieścić na skali: od dzieła o minimum dyspozycji wykonawczych do ich maksimum”¹².

Antagonizm „nastawień” — na „czytelnika” lub na „wykonawcę” — daje o sobie znać w jeszcze jednej, dramatycznej opozycji rozwojowej sztuki słowa. Myślę o uciążliwych zmaganiach koncepcji „sztuki czystej” i koncepcji „sztuki zaangażowanej”. Wciąż to samo, ten sam spór, ta sama gra rolami odbiorczymi. Poezja „czysta” wyprojektowuje rolę „czytelnika” i do percepcji czytelniczej chciałaby się ograniczyć w swej egzystencji społecznej. Albowiem „sztuka dla sztuki” jest właśnie „sztuką dla czytelnika” — w tym ujęciu roli „czytelnika”, jakie tu zaproponowałem; tj. nie jest sztuką dla odbiorcy transformującego. Literatura zaangażowana, zwłaszcza w swych wariantach dydaktycznym i tendencyjnym, odwrotnie, jest „sztuką dla wykonawcy”, usiłuje bowiem skłonić odbiorcę, aby „inscenizował” jej nakazy i porady, aby „przekładał” tekst na język działań praktycznych. Tu — można by powiedzieć, parafrazując poetę — „czynu, czynu utwór czeka”. Problem „wirtualności” wykonawcy wydaje się bardziej złożony niż „wirtualność” czytelnika. Jak to się dzieje i czy dzieje się tak rzeczywiście, że tekst literacki potrafi zaprojektować „poetykę wykonania” utworu w takim systemie znaków, który został ukształtowany *znacznie później*, niż zostało napisane dane dzieło? Na przykład proza Dickensa nie ma w sobie przecież *zamierzonej* „partytyry” działań reżysera filmowego. Nie była, bo nie mogła być, pisana z myślą o ekranizacji. „Lecz jak by to

Czym jest
„sztuka
dla sztuki”?

¹¹ S. I. Bernsztejn: *Wiersz a recytacja*. W: *Rosyjska szkoła...*, s. 193.

¹² Ziomek: *op. cit.*, s. 73.

nie dziwiło — stąd wziął swój początek kinematograf. Stąd, z Dickensa, z powieści wiktoriańskiej — twierdzi Sergiusz Eisenstein — wywodzi się najpierwsza linia rozkwitu estetyki kina amerykańskiego, związana z nazwiskiem Dawida Warka Griffitha”¹³. Pierwsze słowa *Świerszcza za kominem*: „Zaczął czajnik...” to, zdaniem Eisensteina, literacka antycypacja filmowego „chwytu” zbliżenia. Wiele reguł montażowych, uznawanych za specyficznie filmowe, istniało potencjalnie w kompozycjach dramatów Szekspira, w operacjach stylistycznych Puszkina, w poematach Whitmana. Spróbujmy tę „dziwność” wyjaśnić. Fakt, że tekst literacki „zgaduje” czytelnika nieznanego autorowi, uznajemy za zjawisko naturalne. Konkretyzacja czytelnicza ma nieskończoną ilość wariantów. Tworzywo lektury jest zawsze to samo: to świat bytów psychicznych. Ale nacechowanie tworzywa zmienia się ustawicznie. Każdy czytelnik wnosi do utworu własne, indywidualne doświadczenia. Własną epokę. Własną biografie. W transformacji „wykonawczej” dochodzi do zmiany dwustronnej. Utwór zostaje wykonany w materiale, który nie tylko odznacza się nowym nacechowaniem, ale i — jak w wypadku ekranizacji dramatów Szekspira — uzyskuje nowy status ontologiczny. Nowy sposób istnienia. Z tego punktu widzenia różnica między „dziwnością” odbioru czytelniczego a „dziwnością” odbioru transformującego ma charakter tylko ilościowy. Tu zmiana obejmuje jeden plan, a tam dwa plany. Warianty i lektury, i „wykonania” zawsze są uwarunkowane historycznie.

Po raz drugi trzeba podkreślić podobieństwo odmian transformacji do modeli gatunkowych. Jak i gatunki — transformacje „rodzą się” i „umierają” wraz z kształtowaniem się i zanikaniem systemów semiotycznych komunikacji międzyludzkiej. „Zgadywa-

Wirtualny
wykonawca

„Zgadywanie”
odbiorców

¹³ S. M. Eisenstein: *Dickens, Griffith i my*: W: *Izbrannyje statji*. Moskwa 1956, s. 153.

nie” nowych odbiorców i nowych form odbioru, to podstawowa właściwość wszelkiej „wirtualności” immanentnych struktur literackich. Struktury owe mieszczą w sobie, istotnie, cały „plik” partytur wykonawczych, jakkolwiek wybór określonej partytury — z tego „pliku” — należy do historii.

Antytransformacje badawcze

Poeta Lucien marzy o odbiorze „czytelniczym”. Prawda, przekazuje teksty poematów w recytacji, zależy mu przecież na tym, aby kontakt między nim a słuchaczami był tak intymny, tak swobodny, tak „natchniony”, jak gdyby publiczność *wysłuchana* w tekst wiersza — przeżywała kunszt i sensy tekstów, *odczytując* je w myślach. Audytorium przedstawione w *Straconych złudzeniach* woli grać rolę „wykonawców”. Słuchacze nie chcą korzystać z przywileju czytelniczej swobody i czytelniczego „milczenia”. Manifestują swe przeżycia, informują o nich innych ludzi, „przekładają” teksty poematów na język takich czy innych „zachowań się”. W tej grze dwóch układów, nadawczego i odbiorczego, specjalną, *trzecią* rolę odgrywa narrator. Nie jest ani czytelnikiem utworów Luciena, ani ich „wykonawcą”. Narrator obserwuje grę ról. Śledzi transformacje tekstów. Bada napięcia między układami. Chce być maksymalnie obiektywny. Zwróćmy uwagę: Balzac uchyla w swej powieści romantyczny stereotyp antagonizmu między „geniuszem” a „tłumem”. Jego Lucien nie reprezentuje wyłącznie siebie: jak wspomniałem, deklamuje wiersze własne i niewłasne — reprezentuje poezję „jako taką”, sztukę poetycką „w ogóle”. Narrator powieści Balzaca usiłuje dociec, czym jest poezja „jako taka” i na czym polega mechanizm społecznego odbioru sztuki poetyckiej. *Zajmuje pozycję badacza.*

Słuchacze
koncertu

Odbiór „badawczy” nie jest tożsamy ani z lekturą czytelniczą, ani z konkretyzacją wykonawczą. Dla czytelnika, jak wspomniałem, pierwszą wartością jest czynność czytania, a w tej czynności — on sam, on wobec tekstu, on: jedynowładca własnych doznań. Dla wykonawcy z kolei wartość tkwi w produkcji transformacji. Liczy się to, co można „zrobić” z tekstu literackiego. Postawa wykonawcy wobec specyficznych właściwości sztuki słowa jest aksjologicznie dwuznaczna. „Wykonuje się” utwory literackie w nowych „językach” dlatego, że przypisuje się tym utworom wartość szczególnie doniosłą, albo dlatego, że odmawia się im jakichkolwiek wartości. (Charakterystyczna ambicja współczesnych reżyserów teatralnych: złą literaturę, np. *Trędowatą* Mniszkówny, przekształcić w dobry spektakl.) „Mówi się, że poezja zdolna jest uszlachetnić każdy temat — pisał w swoich *Aforyzmach* Karol Irzykowski. — Ale z nierównie większą słusnością można powiedzieć o krytyce, że z martwego tematu (z poety, z jego utworu) potrafi zrobić arcydzieło”¹⁴. Transformacja połączona z przewartościowaniem pierwowzoru odbywa się jakby *przeciw* specyficznym właściwościom sztuki literackiej. Ginie w tym procederze poczucie integralności utworu. Zakłada się, iż sam „pomysł” był niezły, niepotrzebnie jednak usiłowano go zrealizować w formie powieściowej czy wierszowej: wystarczy oto dany pomysł „wyjąć” z tekstu, przenieść w rejony innej sztuki, aby „zagrał” wszystkimi swymi walorami. Świadomość wykonawcy narzuca w tym wypadku sztuce poetyckiej obcą jej swoistość *rozdzielność* „pomysłu” i „języka”, „treści” i „formy”. Wykonawca jednak ma do tego prawo.

Inaczej badacz. Nie zajmuje się, jak czytelnik, odnajdywaniem w utworze — siebie. Nie uprawia jakichkolwiek przewartościowań. Jego pierwszą po-

Role badacza
i wykonawcy

Pomysł
a forma

¹⁴ K. Irzykowski: *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Warszawa 1957, s. 602.

winnością, zawodową i społeczną, jest ochrona „tego, co swoiste” w tekście literackim. Badacz śledzi przemienność napięć między dążeniem tekstu do autonomii i, z drugiej strony, do ustawicznego przekraczania granic własnej autonomii. Musi, jakby powiedział Witkacy, „znieść to potworne napięcie” i oddać obiektywnym właściwościom badanego dzieła pełną sprawiedliwość.

Interpretacja

Na pierwszy rzut oka proceder odbioru badawczego stanowi jeszcze jeden wariant „wykonania” tekstu. Analiza literaturoznawcza rozbija tekst na najdrobniejsze elementy, interpretacja wprowadza do utworu hipotetyczny porządek uzależnień hierarchicznych między takimi czy innymi podsystemami, rekonstrukcja stanowi, jak pisze Sławiński¹⁵, „swego rodzaju dialog” tekstu i instrumentu badawczego. Wszystko to prawda. Mimo to jednak produktem odbioru badawczego nie ma być *nowy tekst*, zapisany w świadomości czytelnika czy opowiedziany w znakach „obcego” języka, lecz maksymalnie wierny „obraz” pierwowzoru. Z tego punktu widzenia proceder badawczy należałoby nazwać *antytransformacją* tekstu.

¹⁵ J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 205—206.