

Harald Weinrich

O historię literatury z perspektywy czytelnika

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 157-168

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.

Roztrząsania i rozbiory

O historię literatury z perspektywy czytelnika *

I

Historia literatury postępuje niezbyt rzetelnie. Pisana dla czytelników dzieł literackich, mimo to z upodobaniem rozpatruje owe dzieła nie z perspektywy czytelnika, lecz autora. Często niedyskretnie przypatruje się przy tym autorowi — jego życiu i miłości, cierpieniom i śmierci. Naturalnie również pisaniu. W rezultacie dzieło powstaje niejako na nowo przed oczami czytelnika, jak gdyby to on sam był autorem.

Tak jednak nie jest. Historyk literatury także jest tylko czytelnikiem, choć może przez swe oczytanie uprzywilejowanym. Skąd więc ów pośpiech, z jakim porzuca się perspektywę czytelnika? Czyż to mało być czytelnikiem? On przecież także ma powód do dumy. Ze względu na niego istnieje bądź co bądź literatura i nie bez przyczyny do niego właśnie zwracają się autorzy w swych przedmowach, by go nastroić „łaskawie” albo „przychylnie”.

Być może lingwistyka — mam na myśli szeroko pojętą — zdoła rzucić nieco światła na ten stan rzeczy. Jej przedmiot stanowi mianowicie w pierwszej kolejności tekst, ustny lub pisany, rozumiany jako informacja, która w procesie komunikowania przez mówiącego („nadawcę”) jest kierowana do słuchacza („odbiorcy”). Informacja zostaje przez mówiącego zaszyfrowana w znakach językowych, przez słuchacza zaś jest z nich na powrót rozszyfrowywana. Jak wynika z powyższego modelu, komunikacja zachodzi jedynie wówczas, kiedy udaje się nie tylko zaszyfrowanie, lecz także rozszyfrowanie. Bardziej naukowa wydaje się więc metoda rozpatrywania tekstu nie z punktu widzenia mówiącego, lecz słuchacza. Istotnie,

* Przekład według *Für eine Literaturgeschichte des Lesers*. „Merkur” Vol. XXI November 1967 Heft 11, s. 1026—1038.

będącą dawniej w zwyczaju analizę lingwistyczną, uwzględniającą perspektywę mówiącego, w znacznym stopniu zastąpiła analiza lingwistyczna z perspektywy słuchacza. Nowa metoda okazała się skuteczna.

Również tekst literacki jest tekstem w sensie lingwistycznym (*Text-linguistik*). Występuje w nim mówiący i słuchacz lub, jeśli chodzi o tekst pisany, autor i czytelnik. W dalszym ciągu używam obu tych określeń ogólnie dla „nadawcy” i „odbiorcy” w literaturze. Rezygnuję przy tym z możliwych sprecyzowań owych pojęć, po stronie nadawcy nie rozróżniam więc autora i narratora (Kayser), po stronie odbiorcy — czytelnika i publiczności (Dieckmann), czytelnika „do którego” i czytelnika „dla którego” (Escarpit), jak również *lecteur* i *liseur* (Thibaudet). Podkreślam natomiast, że pozycje autora i czytelnika należy pojmować jako role, a właściwych im perspektyw nie można po prostu wyprowadzać z biografii piszących i czytających osób. W literaturze istnieje więc nie tylko autor i dzieło, lecz jako korespondująca z nimi rola stale występuje też czytelnik. Komunikacja literacka jest grą z podziałem na role.

Historie literatury zazwyczaj pomijają czytelnika. Kryje się za tym zwykle nie przemyślany głębiej pogląd, że o czytelniku da się powiedzieć tylko coś bardzo ogólnego lub bardzo indywidualnego; ogólnego — że każde dzieło literackie zakłada gatunkową kategorię czytelnika, a indywidualnego — że człowiek, skoro posiadał sztukę czytania, może być czytelnikiem dzieła literackiego. Prawda oczywiście leży gdzieś pośrodku. Dzieło literackie nie jest obojętne, jakiego czytelnika zakłada, a człowiek umiejący czytać nie bierze do ręki każdej książki. Wiedzą o tym autorzy (jak też wydawcy i księgarze). Książki są pisane z przeznaczeniem dla określonych kręgów czytelniczych. Jakie wnioski należy z tego wysnuć dla historii literatury? Po prostu takie, że powinna brać pod uwagę nie tylko autora, lecz i czytelnika.

II

Postulat nasz nie jest nowy. Przeciwnie, jest dość stary i jak wiele zapomnianych myśli wywodzi się z antyku. Wprawdzie poetyka, zwłaszcza Arystotelesa, która przez wiele wieków literatury europejskiej była miarą wszelkiej twórczości, zajmowała się przede wszystkim estetyką tego, co przedstawiane (badając, w jaki sposób świat przenika do literatury i jest przez nią „naśladowany”), nie obca jej jednak była również estetyka oddziaływania. Tragedii nie opisywano wyłącznie od strony jej budowy i stylu, lecz także oddziaływania, które miało polegać na wzbudzaniu u widza lub czytelnika uczuć litości i trwogi. Bez wątpienia antyczną tragedię można pod tym kątem opisać w sposób adekwatny. Arystoteles posunął się wszakże o jeszcze jeden krok dalej.

Litość i trwogę opisywał nie tylko jako intencje autora, aby takie właśnie uczucia wzbudzić u publiczności, lecz uwzględniał przy tym określone oczekiwania ze strony samej publiczności, z którymi autor powinien się liczyć. Zgodnie z nauką zawartą w jego poetyce, wymienione efekty występują szczególnie silnie, kiedy powstają wbrew oczekiwaniom („*parà tèn dóxan*”, *Poetyka* 1452a). W oczekiwaniach publiczności dadzą się wykryć określone konstanty. Dla Arystotelesa były nimi na przykład wartości więzi pokrewieństwa jak również przyjaźni. Kiedy autor każe więc w swym utworze walczyć wrogom, nie należy oczekiwać, że wywoła to jakąś szczególną reakcję współczucia. Jednakże walka między przyjaciółmi, braćmi czy ojca z synem pozwala z pewnością liczyć na silniejsze wzbudzenie współczucia widzów tragedii (1453b).

W tym samym czasie co Arystoteles, a po części naśladowając go, również dawna retoryka zawsze za oczywiste uznawała zainteresowanie publicznością. Naturalnie chodziło tu raczej o słuchaczy niż o czytelników, a więc o sędziów w sądzie, tłumy na forum, legiony przed bitwą. Mówcy przede wszystkim zależało — a poświęcony był temu zwłaszcza wstęp mowy — by słuchacza nastroić przychylnie, skłonić do uważnego słuchania i uczynić go tym sposobem podatnym na perswazję (*benevolem, attentum, docilem facere*). Retoryka nie była bowiem sztuką dla sztuki. Kunszt retoryczny osiągał zamierzony cel tylko wówczas, gdy mówcy udawało się namówić i przekonać. Również później — od czasów Cesarstwa Rzymskiego — kiedy utraciła swą funkcję publiczną, pozostała retoryka żywym składnikiem tradycji kształcenia, przekazując literaturze europejskiej właściwą sobie perspektywę oddziaływania.

Estetyka oddziaływania (*Wirkungsästhetik*) była uznawana — wprawdzie z przerwami — aż po wiek XVIII. Dla francuskich klasyków oczywistością była np. chęć podobania się, radowania, wzruszania czy pouczania. Kiedy zastanawiali się nad swymi dziełami, definiowali je najczęściej od strony oddziaływania na odbiorców, zamierzonego czy osiąganego. W literaturze anglosaskiej, jak na to wielokrotnie zwracał uwagę Wolfgang Iser, owa estetyka oddziaływania zyskała na wyrazistości zwłaszcza w drugiej połowie XVIII w. Następnie w XIX w. za pośrednictwem Edgara Allana Poe'go wtargnęła do literatury kontynentalnej, czyniąc coraz większą konkurencję romantycznej estetyce inspiracji (*Inspirationsästhetik*), która w tym czasie panowała. Wielkim pośrednikiem był tu Baudelaire. W studium poświęconym Poe'mu napisał on kiedyś: „Utwór poetycki rzeczywiście zasługuje na takie miano tylko o tyle, o ile przejmując do głębi i podnosi duchowo, a o jego pozytywnej wartości decyduje zdolność, jaką w tym zakresie wykazuje”. Od Baudelaire'a poczynając, myśl ta stała się powszechną własnością nowoczesnych literatur europejskich, zwłaszcza liryki. Paul Valéry, który niezmordowanie sprzeciwiał się gadaniu o inspiracji poety, nagle dokonał znamienego zwrotu, gdy napisał: „Poetę poznaje się... po

prostu po tym, że przeobraża czytelnika w kogoś będącego pod wpływem «inspiracji». Widocznie nowocześni autorzy w starej estetyce oddziaływania odkryli myśli, które mogły być także ich własnymi.

III

Z innej strony zyskały wsparcie rozważania na temat estetyki oddziaływania w wieku XX. Należy tu wymienić słynny esej Sartre'a *Czym jest literatura* (1948). Podniety do jego napisania wywodziły się w równej mierze z socjologii literatury w rozumieniu marksistowskim, co z filozofii egzystencjalistycznej w rozumieniu Sartre'a. Główna myśl eseju francuskiego filozofa to pogląd, że pisanie i czytanie są dwiema stronami tego samego procesu. Jeśli więc o dziele literackim mówi się jako o tworze wolności ducha, to zgodnie z ujęciem Sartre'a trzeba dodać, że twór ten tylko częściowo jest zasługą piszącego. Drugą część dokłada czytelnik — współtwórca dzieła. Błędem byłoby mniemać, że autor może pisać dla siebie samego. Czynność ta jest raczej apelem i zawarciem paktu (*un pacte de générosité*) między autorem a czytelnikiem. Obaj są bowiem wolni: jeden może pisać lub nie, drugi może czytać lub nie czytać. Kiedy obaj rezygnują z wolności, wówczas stają się zaangażowani. Wychodząc z tych rozważań, Sartre sprowadza na zupełnie inne tory wielokrotnie omawiany problem literatury zaangażowanej. Chodzi nie tylko o to — dowodzi — że zaangażowany jest pisarz. Równie ważne, a być może jeszcze ważniejsze, jest zaangażowanie czytelnika. Pisarz bowiem jest zawsze jednostką, natomiast czytelnik — to grupa społeczna. Zmian społecznych można się jednak spodziewać tylko ze strony grup albo masy.

Taka jest ogólna koncepcja roli czytelnika w rozprawie Sartre'a. Autor idzie jednak dalej. Przynajmniej w zarysie tworzy już małą „historię literatury z perspektywy czytelnika”. Mam na myśli rozdział „Dla kogo się pisze?”, który daje zwięzły przegląd historii literatury francuskiej z punktu widzenia „pisarz a jego publiczność”. W ubiegłym wieku stosunki między pisarzem a publicznością były mniej lub bardziej poprawne. Współcześnie są one złe. Sartre jest bowiem przekonany, że los literatury wiąże się z losem klasy robotniczej. W XX w. robotnicy stanowiliby adekwatną publiczność, ale robotnicy nie czytają, a przynajmniej nie czytają „literatury pięknej”. Zadaniem pisarza świadomego odpowiedzialności jest więc dopiero pozyskać klasę robotniczą dla czytelnictwa. W funkcji prope-deutycznej występują środki masowego przekazu: prasa, radio, telewizja i film. Wiadomo, że Sartre wyciągnął wnioski z tej analizy. Wydaje się, że socjologia literatury — przynajmniej od czasu jego eseju — nie może już w swych analizach pomijać czytelnika. Wprawdzie nie musi koniecznie przejmować ani marksistowskiej

analizy społecznej Sartre'a, ani jego filozofii egzystencjalistycznej, jednak z pewnością będzie musiała uwzględnić oczekiwania grupy czytelniczej jako konstytutywny element dzieła literackiego. Oczywiście, nie przypadkiem w ostatnich latach pojawiło się wiele prac z socjologii literatury, zajmujących się wyłącznie lub między innymi czytelnikiem. Dla przykładu wymienię tu *Sozial Geschichte der Kunst und Literatur* Arnolda Hausera, zawierającą również informacje o publiczności czytelniczej w różnych epokach. Warto następnie wspomnieć o serii wydawniczej „Schriften zur Buchmarktforschung”, ukazującej się w Gütersloh, a uwzględniającej empiryczne badania sytuacji książki i czytelnictwa w różnych krajach. Jedną z najlepszych prac wprowadzających w sytuację problemową i metodykę empirycznej socjologii literatury, uwzględniającej m. in. perspektywę czytelnika, jest praca francuskiego literaturoznawcy Rogera Escarpita, która w niemieckim przekładzie ukazała się w 1961 roku pt. *Das Buch und der Leser. Entwurf einer Literatursoziologie*. Tu znajdujemy nader ważne zdanie: „Kto chce wiedzieć, czym jest książka, musi najpierw wiedzieć, jak została ona przeczytana”. Z dała od socjologii literatury, choć nie bez ukrytych z nią związków, również w filologii, zwłaszcza romańskiej, wykształcił się zwyczaj uwzględniania perspektywy czytelnika. Jest to przede wszystkim zasługą wielkiego romanisty Ericha Auerbacha, zmarłego w Stanach Zjednoczonych w 1957 r. Poczynając od studium *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (1933), w którym operował słynną formułą „dwór i miasto” (*Hof und Stadt*), a następnie w znanym dziele *Mimesis* (1946) i wreszcie w ostatniej swej książce *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958) badał on za pomocą precyzyjnego instrumentarium interpretacji filologicznej publiczność literacką różnych epok. Koloński romanista Fritz Schalk, który ze swej strony opisał „publiczność włoskiego humanizmu” (1955), w pośmiertnym wspomnieniu o Auerbachu uznaje zwłaszcza „owocność zasady biorącej pod uwagę wzajemne oddziaływanie autora i czytelnika”. W kręgu tej tradycji znajdują się także Herbert Dieckmann, który w studium *Cinq leçons sur Diderot* (1959) portretuje czytelnika dzieł Diderota, i P. O. Kristeller, który śledzi problem uczonej publiczności późnego średniowiecza i renesansu (*Medium Aevum Vivum*, 1960). Na ostatnim, choć nie mniej ważnym miejscu, wymienię książkę Artura Nisina *La littérature et le lecteur* (1959). Badacz ten czerpie podniety z różnych źródeł, zwłaszcza z eseju Sartre'a (który wprowadził najrzadziej wspomina), i łącząc je tworzy ogólną teorię czytelnika. Pokróćce można by ją zreasumować następująco: dzieło literackie jako takie dopóki nie zostanie przeczytane, dopóty istnieje jedynie potencjalnie. Dopiero czytanie aktualizuje ową potencjalność. Dzieło nie istnieje więc w zadrukowanych stronicach książki, lecz „rozgrywa się” w czytelniku. Mówiąc słowami Valéry'ego: „wykonanie poematu jest poematem”. Dzieło, o ile jest trwałe, prowa-

dzi więc długi dialog z czytelnikami z różnych epok historycznych. Pisać historię literatury — to pisać historię tego dialogu.

IV

Czego można więc oczekiwać od „historii literatury z perspektywy czytelnika”? Jakie cele pozwala ona stawiać? Przede wszystkim chciałbym podkreślić, jakie cele nie wchodzi w rachubę. Nie interesuje nas więc na przykład „czytelnik sam w sobie”. Trzeba jednak przypomnieć, że przygodnie podejmowano próby opisanie dobrego czytelnika (Montaigne nazywa go „*suffisant lecteur*”, Valéry Larbaud — „*lecteur idéal*”), który oddaje się lekturze jako jedynemu „niewinnemu nałogowi”. Nie chodzi również o niezliczonych czytelników w ich przypadkowej indywidualności; idzie raczej o typowe doświadczenia czytelnicze grupy lub czytelnika dla grupy reprezentatywnego. Bądź co bądź do badania takich doświadczeń grupowych powinny znaleźć zastosowanie metody empiryczne socjologii literatury, a do zrobienia jest tu jeszcze wiele. Ponadto trzeba będzie nie tylko empirycznie zbadać krąg czytelników dzieła literackiego, lecz także z pomocą metod interpretacji literackiej opisać rolę czytelnika zawartą w samym dziele. Każde dzieło literackie niesie w sobie wizerunek swego czytelnika. Czytelnik, można by rzec, jest jedną z osób w utworze.

Na razie jednak brak niemal całkowicie jakichkolwiek przesłanek, by dyferencjacje historii literatury z perspektywy czytelnika doprowadzić do poziomu poszczególnych dzieł. Na początek niech wystarczy, że uzyskamy typologię czytelnika o wiele bardziej prymitywną. Pewne korzyści dałaby już nawet typologia ahistoryczna. Przy pierwszym podejściu do zagadnienia jest z pewnością ważne na przykład rozróżnienie następujących typów: czytelnika, który razem z innymi przysłuchuje się deklamującemu piewcy („czyniciela słowa” — Jakub I, 22—25), którego domaga się *Biblia*; sympatyzującego przyjaciela, któremu autor odczytuje świeżo napisane stronicę; ucznia, który odrabia pensum kanonu obowiązujących lektur; świeżo upieczego czytelnika, połykającego powieść i „przeżuwiającego” (F. Schlegel) krytyka; historyka literatury, który tekst „klasyfikuje”; filologa, który za wszelką cenę stara się go „zinterpretować” — i innych analogicznych odmian *homo legens*¹.

Przy bliższej obserwacji okazuje się jednak, że typy czytelników tylko pozornie są ahistoryczne. Oczywiście, czytelnik-filolog istnieje od czasów aleksandryjskich. W zależności od epoki występuje on jed-

¹ Sztuka utrzymała wiele takich typów, a na wystawie „Homo legens”, zorganizowanej przez Martin-Behaim-Gesellschaft i Gutenberg-Museum w Moguncji wiosną 1967 r., zaprezentowano kolekcję takich obrazów, wywierającą silne wrażenie.

nak w rozmaitych postaciach: jako hellenistyczny gramatyk, jako bakałarz szkoły katedralnej, jako humanista, krytyczny wydawca, jako historyk literatury lub jako interpretator. Odnosi się to również w stopniu spotęgowanym do innych typów czytelnika. Słuchacz poezji oralnej (jeśli również jego, choć nie jest czytelnikiem, uwzględnimy w naszych rozważaniach) ma z pewnością także rysy pokrewne jako słuchacz eposów homeryckich, serbochorwackich pieśni rycerskich czy festiwalu piosenkarskich naszych czasów. Z drugiej strony jednak warianty tej roli są tak różne, jak różnią się między sobą attycki dwór książęcy, chorwacki plac wioskowy i nowoczesna sala widowiskowa.

Istnieje także z pewnością typ czytelniczki. Jak wykazał Albert Thibaudet, typ ten otrzymuje swój indeks historyczny w momencie, kiedy między klerykami (czytającymi po łacinie) a panami ze stanu rycerskiego (często w ogóle nie umiejącymi czytać) pojawia się nowe środowisko czytelnicze, którego schemat *litterati* — *illitterati* nie przewidywał. Są to damy żyjące na dworach i w co znamienitszych klasztorach. (O ludzie w związku z literaturą nie ma jeszcze wówczas co mówić.) Nowe środowisko czytelnicze — rekrutujące się spośród dam wykształconych, lecz nie interesujących się łacińskim światem wiedzy kleryków — wywołuje powstanie nowej „dworskiej” literatury (jest to „oczekiwanie” i „apel” w rozumieniu Sartre’a). Będzie to zarazem zawiązek nowego kierunku rozwojowego całej literatury europejskiej. Literatura łacińska zachowa tymczasem zupełnie inny krąg czytelników. Stan taki utrzyma się aż do czasów humanizmu, kiedy to wedle opisu Kristellera i Schalka humanizm łaciński i pospolity (*Vulgär-humanismus*) mają zupełnie różne środowiska czytelnicze.

Z nastaniem reformacji i od czasu Montaigne’a — tu znów przyznajemy się do długu zaciągniętego wobec Ericha Auerbacha — pojawia się nowy typ czytelnika: człowieka świeckiego. Auerbach nazywa *Próby* Montaigne’a „pierwszą książką laickiej samoświadomości”. Wykształcony świecki czytelnik powoduje, jeśli na chwilę mamy jeszcze pozostać we Francji, powstanie wśród publiczności francuskiej XVII w. homogenicznego środowiska czytelniczego „dworu i miasta” (dworaków i wykształconego patrycjatu stolicy). Stąd w wielu historycznych wariantach droga prowadzi do wykształconego mieszczaństwa, które w wieku XVIII staje się coraz liczniejsze, a w wieku XIX osiąga punkt kulminacyjny rozwoju społecznego. W XVIII w. jeszcze sporadycznie (Rousseau), a w XIX w., wraz z rozpowszechnianiem się postawy romantycznej, coraz częściej autorzy adresują swe utwory do współczesnej publiczności, tak licznej teraz i tak dalece wychodzącej im naprzeciw. W XIX w. pojawia się bowiem, jak to wykazał Walter Benjamin w swym studium *Über einige Motive bei Baudelaire*, zupełnie nowe środowisko czytelnicze: tłum, masa. Nie chodzi tu po prostu o liczbowy wzrost czytelnictwa. Przeciwnie, wielka liczba jest zarazem nową jakością. Benjamin

przykładowo wyjaśnia wielki sukces czytelniczy Wiktora Hugo tym, że jako pierwszy zwrócił się do tłumu w samych tytułach utworów: *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*. Do czytelników tych zwraca się także Baudelaire w wierszu dedykacyjnym *Kwiatów zła*, zarazem jednak stwarzając im swoimi utworami lirycznymi niejakie trudności w kontaktowaniu się z poezją. Wielu autorów tej epoki nie dochodzi do porozumienia z nowym przeciętnym czytelnikiem. Pisują albo dla ezoterycznego grona przyjaciół, albo dla *happy few* pełniejszych zrozumienia czytelników potomnych. Na koniec w naszych czasach, czasach książek kieszonkowych, coraz liczniejsi są — jak można sądzić — autorzy wrażliwi na urok docierania do nieznanej publiczności.

V

Ten mały, z grubsza zarysowany szkic nie rości sobie pretensji do stania się „historią literatury z perspektywy czytelnika”. Ma jedynie w sposób ogólny pokazać związek określonych typów czytelnika z określonymi warunkami konkretnej epoki historycznej. Udoskonalenia tego zarysu — tak by stał się panoramą literatury w całym bogactwie jej historycznych form występowania — można w przyszłości oczekiwać ze strony interpretacji tekstów. Jednakże nie ze strony interpretacji „immanentnej”, która niczego poza tekstem nie chce znać, lecz interpretacji uwzględniającej wszystkie przesłanki tekstu, gdyż kształtują one „horyzont oczekiwań” czytelnika. Pojęcie horyzontu oczekiwań, stworzone przez Karola Mannheim’a, do nauki o literaturze zostało wprowadzone przez Roberta Jaussa². Jauss posługuje się nim przede wszystkim na użytek genealogii. Dzieło literackie, ujawniając swą przynależność do określonego gatunku, jest jakby każdorazowo rzutowane na horyzont oczekiwań, który powstał w wyniku obeznania z tym gatunkiem odbiorcy, naturalnie odbiorcy czytanego.

Do przedstawianej tu metody badań chciałbym dorzucić jeszcze jedno pojęcie. Wywodzi się ono z lingwistyki lub w szerszym sensie z ogólnej nauki o znakach albo semiotyki. Mam na myśli pojęcie „sygnału”. Każdy tekst zawiera, że tak powiem, określone wskazówki dla czytelnika, które mają umożliwić mu lub ułatwić orientację w tej częście świata, jaką przynosi utwór. Jeśli uformowaną treść dzieła nazywa się jego semantyką, sygnały te można określić mianem jego składni. Metodę naszą wypróbujemy — znów tylko szkicowo — na kilku przykładach.

Dla uczczenia 150 rocznicy śmierci Fryderyka Schillera Tomasz Mann napisał esej *Versuch über Schiller*, poświęcając go „z miłoś-

² Po raz pierwszy w jego książce *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Tübingen 1959).

cią” pamięci poety. Około 20 stron dotyczy w tym eseju *Wallensteina* — dzieła, które Tomasz Mann najbardziej cenił spośród wszystkich utworów Schillera. Co się tyczy odbiorcy owego esaju, nie trudno odgadnąć, że jest on pisany dla tych, którzy są świadomymi rzeczy czytelnikami Schillera. Im to, którzy byli — podobnie jak Tomasz Mann — admiratorami i przyjaciółmi poety, autor *Czarodziejskiej góry* przekazuje z sympatią swe wrażenia z lektury.

Na tej ogólnej konstatacji możemy poprzestać. Z kolei nieco dokładniej zajmijmy się innym tekstem, który Tomasz Mann napisał o 50 lat wcześniej na setną rocznicę śmierci Schillera i który również traktuje o pracy poety nad *Wallensteinem*. Mam na myśli opowiadanie *Schwere Stunde*. Mowa tu o złej, nocnej godzinie, w której niedomagający poeta bezsennie przemierza pokój, zwątpiwszy w swe dzieło. Czy wystarczy mu życia, by je ukończyć, i czy nie zabraknie mu siły twórczej, by ogromny materiał zmusić do uległości formie dramatycznej? Powiedziałem, że opowiadanie to traktuje o Schillerze i jego dramacie *Wallenstein*. Gwoli dokładności muszę jednak wyjaśnić, że nie wyczytałem tego z tekstu, lecz wywnioskowałem. Nazwisko poety nie występuje w opowiadaniu, a także jego „dzieło” nie zostaje nazwane. Bezimienny pozostaje również „ten drugi, tam, w Weimarze, którego on kocha pełen tęsknoty i wrogości”. Kiedy więc opowiadanie rozpoczyna się: „Wstał od biurka, od swego kruchego sekretarzyka, wstał zrozpaczony (...)”, czytelnik zrazu nie wie i przez spory szmat tekstu nie będzie wiedział, kim jest ów „on”. Narrator oczywiście wie, ale nie mówi tego. Zachowuje się więc zupełnie inaczej niż autor w pięćdziesiąt lat później napisanego esaju, który rzecz jasna wymienia nazwisko Schillera. Jeszcze zanim czytelnik opowiadania jest w stanie odgadnąć, kto kryje się za owym „on”, narrator przechodzi w swym opowiadaniu do formy mowy pozornie zależnej. Wybiera więc, jak z perspektywy narratora możemy określić, najstabszą formę narracyjnej mediatyzacji. Narrator znika z opowiadania, tak przynajmniej odczuł i opisał tę formę narracji Flaubert. Z perspektywy czytelnika mowa pozornie zależna oznacza, że on, czytelnik, zajmuje miejsce opuszczone przez narratora. Zbliża się tym samym do osoby będącej przedmiotem opowiadania i wchodzi z nią w większą zażyłość. Dopiero kiedy owa zażyłość stała się już faktem, pojawiają się w tekście skąpe i rozproszone pierwsze sygnały, pozwalające czytelnikowi zidentyfikować osobę i dzieło. Pojawiają się zwłaszcza nazwy sekundarne, jak Jena, Weimar, Lotta, Carlos, Körner (z archaicznym celownikiem: Körnern)... Pojawiają się mgliste wskazówki co do czasu: sekretarzyk, szlafrok, koronkowy żabot; relatywne informacje, jak np. „przed pięciu laty w Erfurcie”, „dopiero trzydziestosiedmioletni”... Inne sygnały dotyczą postaci: jego wysokie, delikatnie zarysowane czoło, rude włosy, duży orli nos, chroniczny katar, rumienienie się. Spotyka się także niektóre charakterystyczne pojęcia, jak pogoda, śmiałość; pary pojęć: byt i przejaw, naiwny i sentymentalny (ostatnie lekko zawoalowane

jako: naiwny i wtajemniczony). Z wszystkich tych sygnałów czytelnik wnosi, że „on” to Schiller, a dziełem jest jego dramat *Wallenstein*. Jeden dojdzie do wniosku wcześniej, inny — później; kto tego natomiast w ogóle nie stwierdzi, dla tego powyższe opowiadanie nie było przeznaczone. Jego właściwym adresatem jest ten, kto nie tylko czytał Schillera, lecz także trochę — możliwie jak najwięcej — wie o samym pisarzu; ktoś, kto na przykład zna napisany pięćdziesiąt lat później esej *Versuch über Schiller*, którego stronicę poświęconę *Wallensteinowi* mogą być kluczem do tego opowiadania. Można więc przyjąć, że odbiorca z roku 1955 ma większe szanse wypełnienia roli czytelnika zawartej w opowiadaniu *Schwere Stunde* niż jego poprzednik z 1905 r. To jako wskazówka, że adekwatny czytelnik nie musi być współczesnym. W tym wypadku jest on zdefiniowany jako członek grupy społecznej, w której pewna wiedza o Schillerze, jego życiu i dziele należy do podstawowych składników wykształcenia. Przy sposobności określono tę grupę jako wykształcone mieszczaństwo. W każdym razie jest to grupa, która ma swój historyczny początek i zapewne także historyczny kres. Czytelnik opowiadania Tomasza Manna jest, jak się zdaje, dobrze przygotowany do lektury powieści Nathalie Sarraute *Portret nieznanego* (1948)³. Również tu — wyjąwszy osoby drugorzędne — nie pojawiają się nazwiska, lecz tylko zaimki osobowe. Nathalie Sarraute jednak z pewnością nie nauczyła się tego od Tomasza Manna, a już raczej sposób ten zaczerpnęła z techniki poematu prozą, znanej dzięki *Iluminacjom* Rimbauda. Można by tu jeszcze to i owo dorzucić, chodzi mi jednak wyłącznie o dostrzegalną w powieści rolę czytelnika. Czytelnik niewątpliwie poczuje się zirytowany, kiedy zamiast nazwisk i osób — będących składnikami jego horyzontu oczekiwań w przypadku gatunku powieściowego — otrzyma tylko zaimki: ja, on, ona, oni, one... Kim są te „sylwetki”, te „maski”? Także i tu w miarę postępowania lektury odbiorca otrzymuje pewne sygnały, które pozwalają mu, choć tylko w minimalnym stopniu, wypełnić semantycznie zaimki tak, by stały się charakterami, osobami. Dowiaduje się na przykład, że „on” z jednej strony jest starym człowiekiem, kimś aroganckim i ojcem „jej”, z drugiej zaś — przyjacielem, któremu pierwszoosobowy narrator przygodnie relacjonuje swe przeżycia i który wówczas pełni w powieści rolę czytelnika. Owe semantyczne wypełnienia jednak niewiele mogą w powieści zdziałać. Czytelnik, jeśli chce iść za rozwojem powieści, musi

³ Lub do lektury powieści Dietera Wellershoffa *Ein schöner Tag* (1966), by wskazać przykład z nowszej literatury niemieckiej. Powieść ta jest napisana zdyscyplinowaną techniką narracyjną, ściśle z perspektywy postaci powieściowych. Te wszakże myśląc lub nazywając siebie, same nigdy nie posługują się nazwiskami. Nazwiska mają zawsze inni, a zwłaszcza obcy. Jak długo więc wewnętrzny monolog lub mowa pozornie zależna krąży wokół własnej osoby i jej ściślejszej sfery doświadczeń, historia odbywa się bez nazwisk. Jest to szczególnie charakterystyczne dla początków rozdziałów. Tym sposobem powieść uzyskuje bardzo wyrazisty relief informacyjny.

trzymać się zaimków. Po pewnych wstępnych trudnościach w orientacji na pierwszych stronach udaje mu się to lepiej, niż początkowo można się było spodziewać. Po prostu zamiast orientować się w osobach, czytelnik orientuje się w pozycjach. Do pozycji tych odnosi się też większość opisów. „Ona”, za którą podąża narrator pierwszoosobowy (szuka jej? kocha ją czy prześladuje?), jedynie przelotnie nabiera konturów. Czytelnik poznaje tylko takie cechy jej postaci, które są relewantne dla ucieczki: nogi kroczące naprzód; głowę, którą wysuwa do przodu; oczy występujące z orbit; na koniec plecy, wciąż jej plecy, którymi zwraca się do narratora i czytelnika. Wszystkie inne cechy jej postaci pozostają nie nazwane. Czytelnik może je sobie dośpiewać lub nie, jeśli to jednak uczyni, uzupełni je zgodnie z własnym upodobaniem.

W powieści mówi się także wiele o literaturze. Wymienia się Tołstoja, André Gide’a, François Mauriac, Baudelaire’a, Rimbauda. Czyżby więc i ten utwór został napisany dla czytelnika zaliczającego się do wykształconego mieszczaństwa, a więc dla tego samego kręgu czytelniczego, do którego było adresowane opowiadanie Tomasza Manna? Naturalnie nie szkodzi, jeśli czytelnik tej powieści czytał *Iluminacje* oraz *Wojnę i pokój*. Ogólne odczytanie literackie nie jest jednak konstytutywne dla jego roli czytelniczej. Literackie wykształcenie odpowiednie dla tej roli ma nawet wyraźnie zakreśloną górną granicę. Wyjaśnię to pokrótce na przykładzie centralnego momentu powieści. Spotykamy w niej mianowicie aluzję do słynnego utworu Baudelaire’a *L’invitation au voyage*. W centrum tego poematu znajduje się rzucające czar przyrzeczenie „là-bas”. (Możemy to przetłumaczyć jako „tam” z pieśni Goethego *Mignon*, która wykazuje wiele wspólnych rysów z utworem Baudelaire’a.) Uważny czytelnik Baudelaire’a może z niektórych sygnałów utworu, a zwłaszcza poematu prozą będącego jego wariantem, wnioskować, że chodzi o podróż do Holandii. Narrator powieści Sarraute również zaprasza do podróży. On także udaje się „là-bas”, „tam”, a wraz z nim podróżuje czytelnik. Być może jednak wcale nie jest dobrze, kiedy ten ostatni za dużo wie. W każdym razie nie musi wiedzieć, że tym pełnym obietnic krajem jest Holandia. Tu przynajmniej narrator nie mówi mu tego (dopiero na ostatnich stronach książki, gdy „objaśniająco” podejmuje tę kwestię). Podobnie postępuje Baudelaire, nie wymieniając nazwy kraju w swym poemacie. „Tam” zawiera w sobie więcej siły poetyckiej, jest — jak powiedziałby Mallarmé — sugestyniejsze od nazwy geograficznej. Z całą pewnością jednak nie odpowiadałoby roli czytelnika powieści *Portret nieznanego*, gdyby ten zechciał wszczynać śledztwo, jakie muzeum jakiego miasta holenderskiego ma na myśli narrator opowiadając, że znajduje się tam obraz nieznanego malarza zatytułowany *Portret nieznanego*. Zarówno obraz, jak i muzeum, miasto, na razie także i kraj powinny pozostać nieznane, reprezentowane wyłącznie przez poetyckie określenie miejsca — „tam”. O to właśnie chodzi w tej po-

wieści. Nathalie Sarraute odmawia zaspokojenia oczekiwania czytelnika, którego tysiące powieści literatury światowej przyzwyczaiły do odbierania ostrych konturów. Powieść nie ma już mu dostarczać prefabrykowanego, gotowego kawałka świata. Autorka jak najoszczędniej dozuje więc informacje, nie troszcząc się o wygodę czytelnika i jego życzenia co do orientacji w całym materiale powieściowym.

Tym sposobem zdania powieści są wezwaniem (*appel*) skierowanym do czytelnika i bez jego odpowiedzi (*réponse*) pozostają niepełne. Angażuje to czytelnika i zobowiązuje do twórczej współpracy, do współtworzenia. Równocześnie jednak utrzymuje pewien dystans między nim a osobami i zdarzeniami będącymi przedmiotem opowiadania. Dystans potwierdzany przez wciąż powtarzające się sygnały. Jest to poza tym taki sam dystans, jaki zachowują między sobą wszystkie osoby występujące w powieści. Czytelnik nie jest już więc uprzywilejowany, a utrata dotychczasowej pozycji pomaga mu zrozumieć, jak bardzo uprzywilejowana była jego rola niegdyś.

Harald Weinrich

Przełożył
Ryszard Handke

„Literatura Ludowa”

Po czteroletniej przerwie ukazały się pierwsze numery wznowionego dwumiesięcznika „Literatura Ludowa” (założonego przez prof. Juliana Krzyżanowskiego w 1957 r. i wydawanego w Warszawie; ostatni zeszyt za rok 1967 wyszedł w 1970 r.). Tym razem pismo wydawane jest we Wrocławiu pod redakcją prof. Czesława Hernasa, a pod patronatem tego samego co uprzednio mecenas — Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Dwa nowe zeszyty, które ukazały się w marcu i maju br., są datowane na styczeń — luty oraz marzec — kwiecień 1972. Redakcja obiecuje także wydać zbiorcze zeszyty za cztery ubiegłe lata — tak, że ciągłość pisma zostanie zachowana.

Wznowione pismo zmieniło dość zasadniczo swój profil. Po pierwsze — zapowiada, iż będzie nie tylko zbiorem materiałów folklorystycznych poszczególnych regionów (taki charakter miało dotąd), ale zamierza zamieszczać także artykuły problemowe, historyczne i teoretyczne, poświęcone zagadnieniom folkloru. Następnie poszerza swoje zainteresowanie na inne — poza chłopskim — folklor. „Poświęci swe łamy badaniu twórczości ludowej środowisk wiejskich i miejskich, dawnych i współczesnych”¹ zapowiada we wstępnym

¹ „Literatura Ludowa”. Dwumiesięcznik naukowo-literacki 1972 nr 1 (XVI), s. 3.