

# Edward Balcerzan

---

## Paradoks o czytelniku

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 1-10

---

1976

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Komitet  
Nauk  
o  
Literaturze Polskiej  
i  
Instytut  
Badań  
Literackich PAN

dwumiesięcznik 3 (27), 1976

# teksty teksty teksty

TEORIA LITERATURY • KRYTYKA • INTERPRETACJA

## Paradoks o czytelniku

1

*Kim jest czytelnik dla pisarza? Spróbujmy najpierw rozjaśnić tę kwestię na neutralnym wobec naszej współczesności materiale.*

*A więc:*

*sala w domu Kapuletów w Weronie. Muzykanci, służba, gospodarze, goście. Wspominki, ucztowanie, tańce, maski. Tutaj dojdzie do pierwszego spotkania dzieci zwaśnionych rodów. Wkrótce syn Montekich i córka Kapuletów zrozumieją, że ich miłość oznacza tragedię. Ukrywaną przed otoczeniem, zepchniętą w najgłębszą prywatność. Mimo to zaczynają o niej mówić — w obecności przypadkowych świadków.*

*JULIA*

*Jako obcego za wcześnie ujrzałam!*

*Jako lubego za późno poznałam!*

*Dziwny miłości traf się na mnie iści,*

*Ze muszę kochać przedmiot nienawiści.*

*Spośród wszystkich postaci dramatu tylko Julia rozumie prawdziwy sens własnych słów. Informuje samą siebie o sobie. Nie zakłada działania ze strony słuchaczy. Dlaczego jednak godzi się na ich obecność? Trwa moment niepewności. Nie wiadomo, czy zdradziła już niebacznie prawdę swego przerażającego losu, a jeżeli zdradziła istotnie, to czy zdoła ją na powrót zamaskować? Ratunkiem (maską) okazuje się literatura.*

MARTA

*Co to jest? co to takiego?*

JULIA

*To wiersze,*

*Których mię jeden tancerz dziś nauczył.*

*Przedstawiony powyżej epizod bardzo pięknie (mimo nieporadności starego spolszczenia) odsłania mechanizm wewnętrzny społecznego bytowania sztuki słowa. Julia — w tym zdarzeniu — zachowuje się i rozumuje jak poeta. (Nie bez kozery zresztą jej pierwszy dialog z Romeem «ułożył się» w sonet). Z jej punktu widzenia «wierszami» mogą zostać niektóre tylko kombinacje słów, a mianowicie teksty będące interpretacjami ważnych i trudnych sytuacji w biografii autora. Wyróżnikiem poetyckości staje się zatem trafność uogólnienia doświadczeń indywidualnych twórcy. U Julii: mądrze rozpoznane napięcia — pomiędzy koniecznością a przypadkiem, wiedzą spóźnioną a wiedzą przedwczesną, wolą wyboru a zniewoleniem uczucia itd. — ogarniają w jednakowej mierze terytorium życia (które przeistacza się w tragedię) oraz terytorium mowy (która samoczynnie «wierszowieje», tj. uzyskuje artystyczną wyrazistość).*

*Z kolei myśl o odbiorcy stanowi hipotezę na temat granic niepowtarzalności — czy wyjątkowości — perypetii duchowych poety. Chodzi o to, czy w szerokim horyzoncie wszelkich przypadłości człowieka losu ten oto splot problemów, wchłoniętych przez ten oto utwór, da się w ogóle usytuować i ocalić. Czy oryginalność rozumienia świata nie przeradza się w nieporozumienie. Lub w szaleństwo. Na te pytania nie dają zadowalających odpowiedzi ani ludzie z najbliższego środowiska, ani też abstrakcyjne systemy wiedzy. Pozostaje trzecia możliwość — literatura, jej odbiór, przecięcie biografii autora z nieznanymi biografiami czytelników.*

*To ważne. Odbiorca powinien być kimś nieznanym. Bez realnej szansy interwencji w życiorys pisarza. (Aby uzyskać efekt oddalenia «przestrzeni nadawcy» od «przestrzeni odbiorcy» — Julia sięga po pseudonim. Wskazuje «tancerza» jako rzekomego twórcę wierszy).*

## 2

*Opisany tu mechanizm funkcjonuje nie tylko w obrębie twórczości lirycznej, która niekiedy narzuca się czytelnikowi jako bezpośrednia ekspresja autorskiego «ja». Mechanizm ten obejmuje także recepcję innych form literatury pięknej.*

Rzecz w tym, jak pojmujemy «biografię» pisarza. Spróbujmy zobaczyć w niej całość doświadczeń jednostki. Wymuszonych i dobrowolnych, faktycznych i wymaginowanych, znanych dużym kolektywom — w których dzieją się losy twórcy — i osiągalnych tylko w samotności, zrozumiałych i zagadkowych, pochodzących z obserwacji fenomenów życia społecznego i z oglądania telewizji. Itp., itd. W takim ujęciu antagonizm między «literaturą o rzeczywistości» a «literaturą o autorze» ulega unieważnieniu. Nikt nie potrafi rozpoznawać i rekonstruować świata poza przestrzenią własnej biografii, ponieważ każda nowa porcja wiedzy staje się natychmiast jej składnikiem. Dotyczy to zarówno producenta, jak i adresata dzieła sztuki.

Analizując obiegi socjalne tekstów literackich, nie należy tracić z oczu prostej prawdy — jakże w swojej «prostocie» zdradliwej! — że zanurzają się one najgłębiej w nagromadzenie indywidualnych inicjatyw czytelniczych. Powiada Jan Mukařovský: «Wszystko, co dzieje się z literaturą, dzieje się za pośrednictwem osobowości».

A zatem o d b i ó r t o o d p o w i e d ź n a b i o g r a f i ę. Odpowiedź formułowana nasamprzód (na «najniższym» niejako poziomie) w języku humanistycznego doświadczenia czytelnika.

Na jakimże czytelniku pisarzowi powinno zależeć najbardziej? Zagadnienie to można zredagować inaczej: czy w nieskończoności jednostkowych dziejów ludzkich wyobrażam sobie dzieje tak bezwartościowe, tak niefortunne, tak nijakie, że miałbym ochotę zawołać — nie, nie zależy mi na nich, nie życzę sobie ich wtargnięcia w świat moich powieści i wierszy? Nic podobnego. Uważałbym tego rodzaju selekcję za, mówiąc najpowszechniej, sprzeczną z elementarnymi racjami etyki pisarskiej.

Pamiętam, pewien młody, energiczny pisarz atakował kiedyś prozę poprzedników za to, że opowiada życiorysy nadto już peryferyjne. Proza, pisał, kłopotczy się niepotrzebnie dylematami ludzi... jakich? gorszych? niższych? kategorii «b»? (dla przykładu wymieniał trenerów i poborowych). Domagał się bohaterów reprezentatywnych dla centralnej problematyki teraźniejszości. Osobliwy przypadek świadomości fałszywej. Nie zamierzam głosić apologii literatury «marginesu społecznego». Twierdzą natomiast, że literatura autentyczna nie zna żadnych «marginesów». Ani dla swoich bohaterów. Ani dla swoich odbiorców. Nie wolno jej zwłaszcza przyjmować

*a priori* gotowych hierarchii losów ludzkich. Jest to szczególnie istotne właśnie dzisiaj, kiedy tak łatwo gubimy człowieka — w znakach. W oznaczeniach typu «zawód», «przynależność», «narodowość» itp.

## 3

Wróćmy do epizodu z «*Romea i Julii*» Szekspira. Ma on swój ciąg dalszy. Jeżeli istotnie bohaterka — przez najkrótszą chwilę — szuka ratunku w twórczości, to jako twórca przegrzywa. Trafia w próżnię. Owszem, jej piastunka, Marta, odnajduje w zagadkowych wierszach coś, co może niepokoić. Jest zresztą w pewien sposób przygotowana do odbioru wypowiedzi artystycznej. Jednakże, jak dowiadujemy się z dalszego rozwoju wypadków, Marta uwielbia specyficzny typ artyzmu: kaznodziejską odmianę sztuki krasomówczej. «O panie! — powie po wysłuchaniu tyrady ojca Laurentego. — Mogłabym całą noc stać tu i słuchać. Co też to może nauczoność!» Ale wiersze Julii, ich głęboki liryzm, to dla Marty wytwór c u d z e j kultury. Jak figura taneczna czy balowy kostium — element edukacji bogatej pannicy, nic więcej. Sama nie czuje się adresatem utworu «tancerza». Prawdziwy odbiór (przecięcie biografii) nie zostaje urzeczywistniony.

JULIA

To wiersze,  
Których mię jeden tancerz dziś nauczył.

MARTA

Pójdź spać, waćpanna.

Zauważmy, że Julietta i Marta nie są nieprzyjaciółkami. Ich strategie życiowe połączy niebawem zaufanie obopólne, tym pełniejsze, im cięższym będzie poddawane próbom (śmierć Tybalta). Wspólnota przekonań i działań okaże się tu jednak doskonale neutralna wobec spraw literackiego gustu — budowana poza granicami jego wpływu. Oto i paradoksy! Kultura literacka usiłuje wydzwignąć porozumienie międzyludzkie p o w y ż e j mowy potocznej, ale obfitość kodów tej kultury sprawia, iż wypowiedzi artystyczne muszą raz po raz osadzać się p o n i ż e j języka potocznego. Są oceniane jako teksty bez znaczenia, zabawy dykcyjne, popisy kaligraficzne, komunikaty podległe jednej tylko funkcji: fatycznej. Gdyby zjawisko to rozpa-

trywać w kategoriach «winy» — widząc w marnotrawieniu wartości wszelakich, więc i wartości dzieła sztuki także, proceder społecznie szkodliwy — wskazanie «winowajcy» okazałoby się zadaniem kłopotliwym. Czy «szkodnikiem» jest odbiorca, który nie umie lub nie chce wykrzesać z siebie iskry zainteresowania tym lub innym dziełem, bo zabrakło mu — w życiu — impulsów do podjęcia wysiłku zrozumienia cudzego słowa? I czy «winą» należy obciążyć pisarza, skoro wypowiadając się za pośrednictwem sztuki — był wierny własnej biografii? Jedno nie ulega wątpliwości: przeciąć ten węzeł może tylko edukacja: ćwiczenia hermeneutyczne. Zgoda odbiorcy i zgoda nadawcy na to, aby wejść w rolę ucznia.

## 4

Co o tym wiemy? Że lektura jest gromadzeniem wiedzy na temat kodów pisarskich, nikogo dziś nie trzeba przekonywać. Cokolwiek powiedzielibyśmy w kwestii mankamentów kształcenia sztuki odbioru — poprzez szkołę, akcje popularyzatorskie polonistyk akademickiej, krytykę literacką itd. — nie sposób zaprzeczyć, iż dysponujemy w tym zakresie materiałem przyzwoicie rozpoznany. Lub przynajmniej, skromniej: znamy możliwości jego poznawania. Domyślamy się miejsc, w których warto wybudować stacje diagnostyczne. Ale to nie wystarczy dla badań nad komunikacją literacką. Proces pisarski stanowi również dziedzinę «edukacyjną» — formę specyficznego samouctwa twórcy. A «wybrane zagadnienia z poetyki odbioru» są najtrudniejszym bodaj przedmiotem jego cichych zajęć. Literat studiuje obyczaje percepcyjne współczesności (tylko z jakich korzysta źródeł?), dociera do tajników cudzego przeżywania poezji i prozy (jakimi drogami?), rozwiązuje łamigłówki norm odbioru (wedle jakich metod?). Słowem: zaczynają się, a gdzie kończą jego uniwersytety?

Zagadnienie to pośrednio rozjaśniają rekonesansy badawcze poświęcone typologii «norm czytania» (J. Sławiński) i «stylów odbioru» (M. Głowiński). Rozjaśniają pośrednio, poprzez paralele, ponieważ badacz terażniejszości literackiej i pisarz współczesny mają dostęp do tych samych w gruncie rzeczy świadectw. Wolno sądzić, iż co pierwszy opowiada o odbiorcy, drugi po swoim wie: wyczuwa, od-

gaduje. Badacza jednak, i słusznie, bo od tego musi zacząć, zajmują wyznaczniki autonomii reguł lekturowych. Określa on granice szkół czytania — w porządku kultury. Jego uwadze przeto narzucają się poetyki sformułowane — przede wszystkim wytyczne krytyki profesjonalnej — a w dalszej kolejności figury odbioru dające się wykonstruować tak czy owak z interpretacyjnych kalkulacji znawców. Zmierza on, w konsekwencji, do wytłumaczenia siebie w roli czytelnika — w tym sensie, iż uwzględnia funkcje produktów gotowych, niezależnych od wytwórcy. W tej fazie badań problem procesu tworzenia jako poznawania i rewidowania przyzwyczajęń czytelniczych pozostaje w cieniu. Lub w półcieniu.

Bezsprzecznie, zalecenia i przestrogi krytyki profesjonalnej informują pisarza o przebiegach lektury. Nie zawsze jednak twórca akceptuje ich wiarygodność. Przeciwnie: chce wierzyć, iż «prawdziwe» rozumienie jego dzieł realizuje się poza środowiskiem zawodowców, w innych zgoła przestrzeniach społecznych. Potrzebuje takiej właśnie wiary. Ilekroć krytyk wypowiada się w imieniu publiczności literackiej, wskazuje cele finalne sztuki słowa. Potrafi nazwać sytuacje, jakie powinny zaistnieć w odbiorze, opisać rezultaty recepcji, np. «pokrzepienie serc» czy «uzbrojenie w nieufność». Zapytany: jak osiąga się owe stany w życiu duchowym współczesnych — odpowie, że recepty na to nie zna i znać nie chce, może natomiast służyć przykładami dzieł, którym się w grze z odbiorcą poszczęściło.

Tak. I w krytycznoliterackim, i w pisarskim *z g a d y w a n i u c z y t e l n i k a* główny bank informacji stanowią *przekazy wzorcowe*. Rodzą one podejrzenie, iż znalazły optymalną aprobatę szerokiego kręgu czytelników. Liczy się fakt obiektywny. Fakt udanej reżyserii spektaklu recepcyjnego. Przekazy wzorcowe to scenariusze urzeczywistnionych zachowań zbiorowości czytelniczej. Nie są, jak manifesty autorów i postulaty recenzentów, wizjami Utopii. Reprezentują ten sam system znaków, w jakim pracują nowe pokolenia literatów. Poddają się, w związku z tym, manipulacjom «przekładowym». Teraz już pozostaje sprawą strategii indywidualnej twórcy — nacechowanie transformacji pierwowzoru. Od bezkrytycznych naśladowań, poprzez parodystyczne wykrzywienia, do unicestwień powszechnego gustu.

## 5

Współcześnie trzy grupy przekazów wzorcowych — trzy źródła wiedzy pisarza o nawykach lekturowych — odznaczają się szczególną aktywnością. Tradycja literacka. Kultura masowa. Folklor *in statu nascendi*.

Z punktu widzenia interesujących nas procesów «tradycję» będziemy pojmować jako wybór z dziedzictwa — dokonywany nie przez artystę, lecz przez publiczność. W jej skład wchodzi zatem, obok bezspornych arcydzieł, także płody talentów raczej problematycznych, a i kicz ordynarny, byle długowieczny. Miarą hierarchii jest tu spontaniczność akceptacji, w mniejszym stopniu — kanon określony poprzez preferencje instytucjonalne (w rodzaju listy lektur obowiązujących maturzystę).

Gdy proceder wnioskowania o odbiorcy na podstawie tradycji aprobowanej przez społeczność czytelniczą dominuje w procesie twórczym, otrzymujemy, by tak rzec, «literaturę literacką». Nie chce ona rosnąć na kamieniu, wymaga gleby uprawnej. Tu pisarza nie nęci rozprzestrzenienie jego dzieła wszcz, poza grono wypróbowanych entuzjastów książki: idzie w głąb, uprawia sztukę doskonalenia wrażliwości zastanej, gotowej.

Dziś u nas do perfekcji doprowadził tę metodę Teodor Parnicki. Ciekawe i godne zadumy: odbiorca Parnickiego, wyczytany z ksiąg starodawnych, wyróżony z pyłu bibliotek, pojawia się nie tylko w prozie typu «I u możnych dziwny», ale również w jego wypowiedziach nie-specyficznie-artystycznych, choćby w wykładach przeznaczonych dla studentów polonistyki. Jak wyobraża sobie powieściopisarz historyczny audytorium młodzieżowe z 1972 roku? Do jakich to doświadczeń apeluje? Wyobraża sobie, zwłaszcza na początku swej wykładowczej przygody, dzisiejszą młodzież akademicką tak, jak gdyby jej egzystencję duchową kształtowały — niezmiennie od kilku stuleci — wciąż te same rytuały, symbole, języki... I przemawia do niej tymi oto słowami:

«[...] pozwolę sobie właśnie na pewną apostrofę, na parafrazę apostrofy, którą skieruję do Pani Dostojnej Nauki Uniwersyteckiej.

Ale, proszę państwa, nie tylko do Pani Dostojnej, jako że i do Pani Strojnej. Bo przecież stroi ją i biret rektorski, i złoto łańcucha, i biel gronostaju, a ponadto i fiolet teologii, czerń prawa, szkarłat medycyny, niebieskość Littera-



rum, zieloność Scientiarum... I właśnie do tej Pani Dostojnej i Strojnej 'si magna majoribus comparari licet' pozwolę skierować sparafrazowaną apostrofę, a apostrofa ta rodem z trzeciej części 'Dziadów' (...).

«Literatura literacka» zabezpiecza ciągłość procesu historycznego w ewolucjach sztuki słowa. Przedłuża — o przeszłość, o najdawniejszą zamierzchłość — nasze czytelnicze poznanie kultury. Nie każdego artystę jednak satysfakcjonuje dialog z odbiorcą «wychowanym» na tradycji. Wielu zdaje sobie sprawę z tego, iż powszechne obyczaje percepcyjne są produktem nawyków, także pozaliterackich, a i pozajęzykowych, które bywają trwalsze od doświadczenia literackiego sensu stricto.

«Czytelnik gra na saksofonie na szczytach tatrzańskich — powiada Jerzy Harasymowicz, — czyta tylko 'Sport', Joe Alexa, uwielbia kotlety, bokserów i Violetę Kaliban, marzy o samochodziku, śni mu się Kalina Jędrusik. Więc co mi po takim szarym kanibalu. Nie wolno łączyć się do tego mankowicza wyobraźni».

A przecież z tej obserwacji można wysnuć inne wnioski. Można założyć, iż formy kultury masowej to nader plastyczny budulec, dający się wykorzystać w architekturze sztuki współczesnej, przy czym nowe osiedla wyobraźni literackiej wcale nie muszą imitować «niskich» wzorców, przeciwnie, będą je przeobrażać na rozmaite sposoby. I w rozmaitych celach. Wszczynając śledztwo w związku z upodobaniami czytelnika — czytelnika gazet i magazynów ilustrowanych, słuchacza akademijnych sprawozdań i szkoleniowych prelekcji, uczestnika popularnych igrzysk rozrywkowych itp. — poeci, głównie poeci, po futurystach, po eksperymentach Różewicza, młodszy, stają się dziś redaktorami własnych «Dzienników porannych» i «Komunikatów» lirycznych: chcą sztuki sprawującej kontrolę nad sztaampą.

Trzecia wizja odbiorcy jest wizją potencjalnego literata, który nie poprzestaje na lekturze kontemplacyjnej, lecz szuka okazji do kooperacji twórczej z autorem danej książki. Julian Przyboś powtarzał z uporem: czytelnik wierszy potrafi samodzielnie — i najgłębiej — rozoznać się w wyrafinowanych nawet zawilosciach dobrej roboty pisarskiej, pod warunkiem, że odnajdzie w pamięci owe chwile, kiedy to sam, w swych intymnych doznaniach świata, konstruował własne «poematy», chociaż wówczas mógł nie zdawać sobie sprawy, iż zachowuje się jak poeta. W strefie autokomunikacji językowej «poezja» staje się każdorazowy wysiłek przekroczenia anonimowości

mowy: w stronę ekspresji przeżyć osobistych. Zdziwienie słowem nagle przywłaszczonym i przeżytym jako «moje» słowo.

Pisarz nie dysponuje jednak świadectwami takich zdarzeń i przeżyć. Realnością bezpośrednio daną, choć zastępczą, okazuje się natomiast folklor *in statu nascendi*. Spontaniczna, «radosna twórczość», która obsługuje zarówno wspólnoty zamknięte (rodzina, krąg przyjaciół, kolektyw pracowniczy jakiejś instytucji, turnus wakacyjny), jak i otwarte (np. społeczność kibiców sportowych, rzesza wyznawców takiej czy innej ideologii pokoleniowej lub środowiskowej). Dowcipy, anegdoty, «zwischenruffy», gry półstówek, popularne swego czasu «bajeczki», rymowane hasła, parafrazy znanych zwrotów frazeologicznych, parodie piosenek i wierszy, cała ta «karnawałowa» miazga tekstów — olbrzymi i bardzo piękny niekiedy potok «donosów rzeczywistości» — składa się na trzeci zbiór powiadomień o odbiorcy.

Białoszewski:

*«to, co ja piszę, jest związane jakoś z tym, co się dzieje dookoła, z językiem mówionym, łowionym. Szukam tych żywych docieków».*

*A więc: czytelnik wyczarowany z tradycji; czytelnik wycięty z gazety; czytelnik złowiony w folklorze współczesnym. Te trzy widzenia odbiorcy, choć tak niepodobne do siebie, przenikają się przecież i uzupełniają. A które z nich najszersze i najpojemniejsze? Moim zdaniem: trzecie. Bo i odbiorca ukształtowany przez literaturę artystyczną, i urobiony przez publikatory, potrafi wejść w komunikację z nowym tekstem tylko wtedy, jeżeli sam w sobie odnajdzie — bodaj najskromniejsze — umiejętności twórczego myślenia. Pokpiwa sobie nieraz ten i ów, że wśród pisarzy są i tacy, którzy piszą dla kolegów. I owszem, robią to wszyscy. Literaturę rozumieją tylko potencjalni literaci. Jeżeli dużo ich, i coraz więcej, to tym lepiej.*

Edward Balcerzan

### Notatka bibliograficzna

Wiersze z «Romea i Julii» w przekładzie J. Paszkowskiego (W. Szekspir: «Tragedie», T. I. Warszawa 1963). O pojęciu «biografii» pisarza zob. J. Mukařovský: «Wśród znaków i struktur» (Warszawa 1970), a także: J. Sławiński: «Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka pro-

cesu historycznoliterackiego» (W: «Biografia — geografia — kultura literacka». Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975). Pytanie «na jakim zależy panu czytelniku?» — adresowane do współczesnych pisarzy — pojawiło się w ankiecie «Życia Literackiego» w 1975 r. O «stylach odbioru» pisał M. Głowiński w «Tekstach» 1975 nr 3. J. Sławiński, także w «Tekstach» (1974 nr 4) «O dzisiejszych normach czytania (znawców)». Wykłady T. Parneckiego ukazały się w książce «Rodowód literacki» (Warszawa 1974). Wypowiedź J. Harasymowicza pochodzi z tomu «Debiuty poetyckie 1944—1960» (Wybór i opracowanie J. Kajtoch i J. Skórnicki, Warszawa 1972). Wypowiedź M. Białoszewskiego — z książki K. Nastulaneki pt. «Sami o sobie» (Warszawa 1975).