

Edward Balcerzan

Kręgi wtajemniczenia

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 1-7

1978

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.

Komitet
Nauk
o
Literaturze Polskiej
i
Instytut
Badań
Literackich PAN
dwumiesięcznik 4 (40), 1978

teksty teksty teksty

TEORIA LITERATURY • KRYTYKA • INTERPRETACJA

Kręgi wtajemniczenia

Znamy sylwetkę skandalizującego artysty. Rozumiemy jego racje. A co wiemy o skandalizującej publiczności? W badaniach nad poetyką recepcji musi pojawić się i takie pytanie. Owszem, historia kultury upamiętnia szczególnie drastyczne zachowania odbiorców niechętnych wobec nowych głosów sztuki. Rejestruje wygwizdane recitale, zbojkotowane ekspozycje plastyczne, odtrącone dorobki pisarskie. Lecz zauważmy: gdy sztuka wygrywa i «wszystko kończy się dobrze», ekscesy owe traktuje się jako dziwactwa, które — na szczęście — udało się skompromitować. Z reguły w tym momencie ustaje refleksja nad istotą zjawiska. Ostatecznie triumfuje sprawiedliwość, gwiazdy estrad płoną coraz jaśniej, idą w górę ceny wyszydzanych lub niszczonej kiedyś malowideł, zdobywają i rozgłos, i miejsce w encyklopediach literaci dawniej nie czytani: bojkoty odbiorcze wydają się czymś incydentalnym — spoza systemu kultury.

Czy słusznie?

Być może jest to wciąż system rekonstruowany stronniczo i, wbrew ideom obiektywizmu badawczego, nazbyt literacko. Stronniczo, ponieważ myśl znawców o sztuce towarzyszy głównie arcydziełom. Analizuje dzieje z perspektywy arcymistrzów, którym udało się przełamać blokadę. Za życia lub po śmierci. Historia sztuki staje się zatem — na poziomie syntezy, w uformowaniach podstaw światopoglądu badawczego — historią sukcesów. (Modna dziś nobili-

tacja stylistyk trywialnych i utworów niskiego lotu wcale tej prawidłowości nie uchyla, przeciwnie, praca «na dnie» odbywa się w cieniu wyżyn, znaczy na ich tle). Awarie komunikacji literackiej ocenia się wobec sukcesu — jako żenujące epizody, które szkodzą krystalizacjom systemu prawdziwych wartości, opóźniają jego ukonstytuowanie, ale dzieją się jakby poza nim. Jeżeli nie w zupełnie innym świecie, to na dalekich, brzydkich peryferiach. Jednocześnie nietolerancje odbiorców intrygują jako możliwości mówienia o sztuce w sposób paraliteracki. Tworzą węzeł dramaturgiczny opowieści badawczej. Protagonista oko w oko z wrogiem. W walce z tyranią despotycznego ojca, rozjuszzonego mydlarza, tępego urzędnika, ordynarnego żandarma, cynicznego wydawcy, zadufanego recenzenta itd. Takie ujęcia dają wypowiedziom naukowym — przesłanie etyczne, coś w rodzaju lekcji faktów, która uczy, że pobyt w kulturze wymaga heroizmu, że trzeba do końca bronić prawdziwych wartości, aż się podle zadziwi i złęknie. Zaangażowanie moralne badacza — ten nieodłączny atrybut działalności humanistycznej — może być źródłem uproszczeń. Pod presją emocji badacz wchodzi w rolę krytyka, dość osobliwą, zaczyna bowiem uprawiać krytykę *ex post*. Wymierza sprawiedliwość nie widzianemu w świecie przeszłości. Wizja systemu kultury okazuje się w rezultacie wizją «przesterowaną». Staje się opowieścią z tezą. Formy nietolerancji odbiorczej przysparzają niemało kłopotów definicyjnych. Badania nad poetyką recepcji akcentują dziś przede wszystkim procedury hermeneutyczne, rekonstruują wysiłek poznawczy odbiorcy spolegliwego, który dąży do włączenia dzieła w obszar własnych problemów życiowych. Rozwiązują sprawę komunikacji artystycznej w kategoriach pracy. U podstaw doświadczenia odbiorczego znajduje się zatem, rzec by można, minimum tolerancji wobec tekstu jako artefaktu. Odbiór oznacza postawę akceptującą fakt istnienia dzieła, a w każdym razie nie zakłada żądzy unicestwienia jego utrważeń materialnych. Odmowa przyjęcia tekstu jako struktury wartości to naturalny przywilej odbiorcy; zniszczenie lub próba zniszczenia wypowiedzi artystycznej wydaje się czymś spoza systemu kultury. Zachowania unicestwiającej sztukę trudno pogodzić z dominującymi współcześnie koncepcjami «odbioru». Wymagałoby to rozstrzygnięcia zagadnień komunikacji artystycznej w kategoriach walki. Czy — nie nara-

zając się na śmieszność — odważylibyśmy się o dewastacji zabytkowych ruin, paleniu rękopisów, kaleczeniu malowideł mówić jako o specyficznych «wariantach odbioru»? Zdrowy rozsądek każe analizować takie wydarzenia w przestrzeniach pozakulturowych, w mrocznych otchłaniach «natury», w kłębowisku ślepych żywiołów. A to jest właśnie mylny punkt widzenia: próg etyczny, który nauka musi przekroczyć — z tej przyczyny, że w ewolucjach samej kultury bywa on aż nadto często przekraczany.

Oczywiście, spośród akt kryminalnej historii sztuki niektóre okażą się informacyjnie puste. Staną się materiałem innych zupełnie dociekań: nad psychopatologią socjalną, świadectwami teorii agresji, symptomami — nazwijmy to tak — kompleksu Herostratesa. Ale nie wszystkie. Pozostaje szereg dokumentów, które mówią, że próba zamachu na sztukę — na sztukę jakiejś społeczności, jakiejś epoki lub na dzieło określonego kierunku czy autora — była efektem odbioru. Stanowiła odpowiedź na odbiór, odpowiedź w pełni świadomą. Przypadki tego rodzaju nie mogą zostać pominięte w ustaleniach typologicznych semiotyki sztuki. Dotyczy to zresztą wszelkich innych dziedzin aktywności twórczej człowieka: naukowej, filozoficznej, ideologicznej, obyczajowej itp. O kwalifikacji czynu decyduje tu hipoteza intencji. Interesuje nas odbiorca, który wie, że obcuje z tekstem kultury, i wie, że dany tekst kultury w świadomości innych odbiorców jest lub może być przyjęty jako wartość pozytywna. W jego odczuciu natomiast działanie tego tekstu będzie absolutnie zgubne dla tych, którzy uwierzą, ulegną hipnozie fałszywego piękna, poddadzą się oszustwom wicherzycielskich myśli, zaczną naśladować nieprzystojne pozy bohaterów czy doznawać świat pod dyktando zdegenerowanej wyobraźni. Postanawia temu zapobiec. Chce zadusić wyziewy chorobotwórcze, ocalić innych przed grzechem, pomóc ludziom naiwnym a łatwowiernym. Tnie nożem malowidło, wrzuca do paleniska rękopis, zagłusza tupaniem i gwizdem występ wirtuoza...

Właśnie: natychmiast narzuca się konieczność rozróżnienia postępów zbuntowanego odbiorcy, który sieje spustoszenie w świecie sztuki, ale sieje z niejednakowym skutkiem i w niejednakowy sposób. Dzieła totalnie zniszczone, poddane anihilacji bezpowrotnej, to przypadek drastyczny i skrajny. «Rękopisy nie płoną», wołał Michał Bułhakow. Niestety, płoną i one, ale opornie, sztukę trudno

zabić, łatwo okaleczyć, zniestawić. W dialogu publiczności ze sztuką funkcjonuje niebywała obfitość kodów represyjnych — kontrolowanych przez wyspecjalizowane retoryki. Opisać ten zespół retoryk — oto jest zadanie! Byłyby to, z jednej strony, działania uśmierzające, nakierowane na nadawcę, z drugiej — na gotowy produkt artystyczny. W obydwu układach rozciąga się drobiazgowo wyskalowane pasmo, na którym zaznaczają się konwencje epoki, obyczaje dopuszczalnych i niedopuszczalnych form nietolerancji. Najwięcej tu, oczywiście, morderstw rytualnych, które odbywają się «na niby», kiedy to tekst istnieje materialnie nadal, ale zostaje wytrącony z obiegu wartości akceptowanych: jest i nie jest. Odmiany istnień połowicznych, bytowań niepełnych, obecności skażonych — czym? drwiną? pomówieniem o degenerację? obojętnością? — wymagałyby również rzetelnych opisów klasyfikacyjnych, opisów sięgających w najgłębsze mechanizmy ontologii dzieła sztuki. Tymczasem stan refleksji nad antagonistycznymi aspektami kultury znajduje się wciąż na etapie — metaforycznie mówiąc — «młodogramatycznym», przedsaussure'owskim: nagromadzenie różnokształtnych zjawisk nie tworzy spójnej całości.

Szczególnie ważną rolę, rolę organizującą taką całość odegrałyby zapewne paralelizmy rysujące się między strategiami nadawczymi i odbiorczymi. Ileż to razy czytamy, że czyjaś twórczość burzy zastane hierarchie, szarga świętości, rozbija tworzydła, niweczy nawyki. Inwazje nowych energii artystycznych wcale nie przebiegają bezkruwawo, i nie zawsze są bezkolizyjnym pomnażaniem dóbr kultury. Tutaj czyjeś przeświadczenia rzeczywiście giną, czyjeś wyobrażenia w rzeczy samej zostają sponiewierane. Normy szczerości, normy wstydu. Istnieją «poeci przekleści»; istnieją też «wykleści czytelnicy». O publiczności zaatakowanej przez sztukę, która nagle wywraca hierarchie odbiorców, boleśnie ośmiesza przesady, mówi się z reguły tonem wyrozumiałego pobłażania. A przecież bilans dziejów sztuki powinien uwzględniać i taką możliwość, że triumfalne pochody nowych prądów stają się dla niektórych mentalności regularnymi masakrami. Zryw romantyzmu, ofensywa awangard XX wieku, kariera teatru absurdu, ekspansja nowej muzyki. Wyrozumiałe pobłażanie — pisał o tym Michał Bachtin — jest najgorszym doradcą badacza, niezależnie od tego, czy ogarnia

całość sztuki zamierzchłej przeszłości, czy, dodajmy, odnosi się do unieważnionych przez współczesność stylów percepcyjnych. Izomorfizmy kodów zachowaniowych — sztuki wobec odbiorcy i odbiorcy wobec sztuki — nie zawsze są jasne. Dezorientuje różność środków pozostających do dyspozycji obu stronom: odpowiedzi odbiorcy bywają zazwyczaj bardziej prymitywne, może i historyczne, raz po raz po prostu beładne. Niemniej podobieństwa zasad udziału w kulturze są bezsporne. Ma twórczość swoje demony, kultury Zła, anarchie, techniki terrorystyczne, ma i konsumpcja analogiczne uzbrojenia. Jak walka, to walka. Kto tu kogo nadsładowuje, nie wiemy. Być może nietolerancje sztuki stanowią zwierciadlane odbicie nietolerancji odbiorczych, być może odwrotnie; po obu stronach panoramy — i w tym tkwi istota problemu — pojawia się nie tylko swobodna licytacja ofert, ale i przymus. Ile swobody, a ile przymusu? — to kwestia kolejna, równie ważna. Tak czy inaczej, próby agresji — nawracania mieczem, zjednywania szantażem, zastraszania zniesławieniami — tworzą obwód zamknięty. Widać to nader ostro w historiach doktryn skandalizujących. Futuryści skandalizują publiczność i są przez nią skandalizowani (w Rosji podczas premiery tragedii futurystycznej Włodzimierza Majakowskiego pt. «Włodzimierz Majakowski» publiczność korzysta z pomocy policji). Ale następstwa akcji i reakcji nie układają się w jeden schemat, inicjatywa skandalu należy raz do artystów, raz do audytorium, obwód się zamyka. Wolno mniemać, iż te same interakcje, choć nie tak widoczne jak w recepcji futuryzmu, rozgrywają się zawsze, w biografjach wszelkich awangard, stają się udziałem życia każdej oryginalności twórczej. Zauważmy, iż ów obwód zamknięty, o którym była mowa, łączy nie tylko strategie nadawcze ze strategiami odbiorczymi, ale obejmuje równocześnie skłócenia wewnętrzne społeczności twórców. Za «odbiorcą wyklętym» stoi część twórców — wyklinanych, przegrywających, wycofywanych z kadry narodowej. Nie wiedzą jeszcze, że to już koniec, wymiana autorytetów, zmierzch konwencji, jeszcze im wolno żżymać się na upadek obyczajów artystycznych, wykrzykiwać swoje «A kysz!», załamywać ręce... Jak przedstawiałaby się synteza dziejów sztuki, gdyby opisać jej metamorfozy z perspektywy krytyków broniących pozycji straconych? Rzecz w tym, by dla tej perspektywy znalazło się miejsce w całości-

wych rekonstrukcjach poszczególnych epok. W reakcjach konserwatywnych, a nie tylko w trafnych rozpoznaniach kierunku przemian kultury, funkcjonują uniwersalne mechanizmy psychologii uczestnictwa: i twórczego, i odbiorczego.

Oto niezmiennym motywem wszelakich bojkotów, jakie organizują się wokół sztuki, od czynów jawnie gangsterskich do demonstracyjnych rezygnacji z odbioru — takich jak opuszczenie sali kinowej w połowie seansu, pozostaje jedno uczucie, nader przykre, upokarzające, mianowicie uczucie wyłączenia ze świata, który jest w zmowie zagrażającej nam osobiście. Nic tak nie boli, jak kultura spiskująca. Innowacje form narracyjnych, niezwykłość montażu barw i linii malowidła, wtargnięcia muzyki w nieprzewidywalne obszary słyszenia, ba, nawet zaskakujące wizerunki osobowości bohaterów nowej mitologii, to wszystko łatwo oswoić pod warunkiem, że oswajający będzie czuł się kimś wtajemniczonym w spisek. Bilet wstępu do kręgu wtajemniczonych — wyróżnia. Nagłe uświadomienie sobie swego miejsca poza granicami wtajemniczeń — obraża tak dotkliwie, że bojkot wydaje się jedyną powinnością, a wybór formy bojkotu to już kwestia osobna, wymagająca roztrząsań indywidualnych, w splocie jednorazowych determinant.

Stereotyp językowy każe mówić o niezgodzie odbiorcy na tekst. O ataku na twórcę. Lecz uwagi poczynione wyżej zmuszają do rewizji stereotypu. W istocie odbiorca protestuje przeciwko odbiorcom. Irytuje go nie to, że ktoś pisze takie książki — dopieka mu do żywego fakt, iż są ludzie, którzy takie książki chcą czytać. Niewybaczalne są cudze zrozumienia — wobec naszych niezrozumień. Bezprawiem wydają się fascynacje innych, gdy w nas samych pustka myśli, niemożliwość poruszenia wyobraźni, paraliż intuicji. Wyrzucenie poza zmowę wtajemniczonych oznacza wyrzucenie z kultury. W stan dzikości, dziczenia. Im wyższe ambicje uczestnictwa w kulturze — prawda: uzasadnione w różnym stopniu — towarzyszyły biografii odbiorcy, tym groźniej przeżywa on własną, nagle rozpoznaną sytuację, jakiej się ani spodziewał, ani pragnął. Nic też dziwnego, że w pewnych okolicznościach banicja powoduje rozpad norm etycznych, który przydarza się także i odbiorcom profesjonalnym: krytykom. Najciekawszą sprawą dla badacza jest to, że każdy proces odbioru — nie wyłączając wytrawnych znawców sztuki w jego wariantach wyrafinowanych —

potencjalnie powtarza ten właśnie mechanizm: gry o wtajemniczenie, które jest nieskończonością. Zatem istotą każdego otwarcia na sztukę musi być, bodaj najgłębiej stłumione, prawdopodobieństwo zerwania kontaktu z aktualnością ofert artystycznych. Groźba cofnięcia w przed-sztukę, poza układ, w dzikość. Odbiór nie sprowadza się do operacji dekodowania czy rekodowania przekazu. Jest pracą, ale jest i walką o miejsce wewnątrz kultury, walką z samym sobą.

Edward Balcerzan