

BOGUSŁAW SUŁKOWSKI

ŚWIADECTWA POTOCZNYCH ODBIORÓW SZTUK FABULARNYCH

„Fabuła jest podstawowym schematem narracji, logiką akcji i syntaksą postaci, uporządkowanym w czasie przebiegiem wydarzeń. [...] Intryga zaś to historia ujmowana tak, jak zostaje opowiedziana [...] ze swoimi przemieszczeniami czasowymi”¹. Zamierzamy mówić w tej rozprawie o psychospołecznych mechanizmach recepcji kilku gatunków fabularnych łącznie – o odbiorze, interpretacji beletrystyki, teatru, filmu, a także recepcji seriali telewizyjnych, która warta jest obserwacji z powodu widocznej społecznej popularności tej rozrywki, sytuowanej przez purystów na peryferiach sztuki. Słowo „tekst” będzie zatem dla nas znaczyć nie tylko tekst literacki, ale szerzej wszelki tekst fabularny. Oczywiście sztuki wizualne, jak film, eksploatują nasz aparat zmysłowy w inny sposób niż literatura, ale w tej pracy idzie nie tyle o fizjologię percepcji słowa czy obrazu, ile o ogólniejsze poznawcze i światopoglądowe skutki kontaktu ze sztukami fabularnymi. Dodajmy, że to głównie teoria literatury, nie wolna od wewnętrznych sprzeczności, ma spośród wszelkich teorii sztuk fabularnych znacząco rozwiniętą, przydatną dla nas konceptualizację pojęć.

W drugiej połowie ubiegłego wieku postmodernistyczna krytyka głosiła na terenie sztuk literackich nie tylko „śmierć autora”, ale niekiedy także „śmierć powieści”. Były to diagnozy z epoki tuż przedinternetowej, współcześnie więc wypada do nich powrócić w związku z burzliwym rozwojem mediów cyfrowych. Nowe media udostępniają i popularyzują fabuły filmowe i literackie, równocześnie Internet dostarcza potencjalnemu lektorowi wielkie bogactwo tworzywa konkurencyjnego; opowieści niefikcyjne o ludziach

Prof. dr hab. BOGUSŁAW SUŁKOWSKI – Społeczna Akademia Nauk w Łodzi, adres do korespondencji: ul. Sienkiewicza 9, 90-113 Łódź; e-mail: bosulkow@uni.lodz.pl

¹ U. ECO, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1994, s.150.

i ich biografie, wyznania szczerze i nieszczerze, historie wstrząsające i całkiem banalne plotki – tym konkurencyjnym fabułom towarzyszy nowy sposób konstruowania intrygi z użyciem hipertekstu i multimediiów. Nośniki elektroniczne tworzą specyficzne warunki odbioru, hipertekst zaś zachęca do interwencji w cudzy, autorski tekst; bywa, że aktywizacja lektora czyni go współtwórcą treści i obrazów, odbiór tekstu zmienia się w interakcyjną grę internauty z autorem, tak że twórczy internauta niekiedy całkowicie odwraca kierunek komunikacji i sens autorskiego przekazu na użytek własny oraz innych. Wśród młodzieży rezygnującej z telewizora na rzecz laptopa i tabletu oglądanie filmów jest śledzeniem głównie fabuły i akcji z powodu niedostatków obrazu na małym ekranie. Znowu lektura książki w Sieci nie gwarantuje skupienia, bywa dygresyjna, nierzadko przerywana tylko po to, by zajrzeć do Facebooka lub pod jakiś inny link. Wśród teoretyków nowych mediów trwa dyskusja wokół wewnętrznych przemian gatunkowych sztuki literackiej kierowanej do internautów. Kino eksperymentowało niegdyś, proponując widzom do wyboru kilka zakończeń tej samej fabuły (większość wybierała happy end), a obecnie Internet w medialnych eksperymentach literackich zrywa z jedną dla wszystkich linearnością intrygi; każdy internauta linkuje i czyta co innego, nowe praktyki twórczości fabularnej zrodziły nową praktykę odbioru – zindywidualizowany styl odbioru, który nazwać wypadnie stylem partycypacyjnym. Sieć cyfrowa komplikuje więc perspektywę badawczą, komunikacja cyfrowa jest niby kulturą masową, jednakże całkowicie zindywidualizowaną (Manuel Castells).

W Sieci funkcjonuje bogactwo nowych gatunków fabularnych i nowych praktyk komunikacyjnych, a nowa definicja czytelnictwa w badaniach reprezentacyjnych uwzględnia też czytelników w Sieci (powyżej kilku stron), w miarę jak kurczy się czytelnictwo książki. Partycypacyjna lektura sieciowa, historycznie rzecz biorąc, poprzedzona była bardziej osobistą komunikacją dwustronną między tekstem i jego odbiorcą – już w epoce przedinternetowej odbiorca robił własny użytek z tekstu w subiektywnych projekcjach i interpretacjach. Nawet w tradycyjnej kulturze masowej nie zawsze mamy do czynienia z jednokierunkową transmisją od nadawcy do odbiorcy, badania angielskiej szkoły studiów kulturowych (np. John Fiske) ujawniły, jak zaskakujące, osobiste pożytki i użytki robią kobiety z serialu rodzinnego.

W teorii literatury kryzys strukturalizmu niewykraczającego poza sam tekst doprowadził do rozwoju konkurencyjnych teorii komunikacyjnych i tzw. estetyki odbioru. Zorientowano się, że nie można ignorować problemu recepcji, otworzyły się perspektywy dla socjologii, psychologii, psychoanalizy,

antropologii. Niedawni strukturaliści, jak Roland Barthes, Umberto Eco, Richard Rorty, Stanley Fish, obok pytania „co tekst znaczy sam w sobie?” postawili pytania „co tekst robi z odbiorcą?”, a wreszcie „co odbiorca robi z tekstem?”. To ostatnie pytanie żąda jednak obserwacji i pomiarów społecznych. Rzecz w tym, że literaturoznawcy, nawet uprawiający estetykę odbioru, w dalszym ciągu pracowali głównie na tekstach (kwestia tzw. czytelnika modalnego, wbudowanego w tekst). Wkrótce też wielu teoretyków literatury doświadczyło rozczarowania estetyką recepcji, głosząc, że ta teoria czytania łatwo prowadzi do skrajnej relatywizacji sensu tekstu i znaczenia przekazu fabularnego, wyczerpała ona zatem swą użyteczność dla współczesnej teorii literatury².

Dla socjologa filozoficzna kwestia relatywizacji znaczenia samego tekstu nie jest pytaniem z pierwszego planu, socjolog procesów komunikacji nie pracuje na tekstach, lecz na społecznych świadectwach ich odbioru. Dla nas istotniejsze jest pytanie, czy istnieją jakieś główne oraz poboczne style, łączące pojedyncze praktyki odbiorcze w większe zbiory praktyk społecznego kontaktowania się z fabułami (*reader communities*). Mimo niewątpliwej tu roli czynników idiosynkratycznych, śledzić warto przede wszystkim wpływ wszystkich zewnętrznych uwarunkowań sytuacyjnych, historycznych, społeczno-demograficznych, kulturowych itd. Przekonaniem powtarzającym się w tej pracy jest teza o nieprzekraczalnej granicy między krytyczno-literacką interpretacją dzieła fabularnego a jego potoczną recepcją, o zasadniczo odmiennej celowości profesjonalnej interpretacji od interesownego użycia w odbiorze potocznym.

CZYTELNIK EMPIRYCZNY – INTERPRETACJA A UŻYCIE DZIEŁA FABULARNEGO

Umberto Eco wprowadził kilka znaczących rozróżnień terminologicznych, mniej czy bardziej przydatnych w badaniach społecznych użytków dzieł fabularnych. Przede wszystkim odróżnił on intencję samego dzieła, tekstu (*intentio operis*) od zamierzenia autorskiego (*intentio auctoris*), czyli odróżnił strategię semantyczną tekstu od projektu twórcy. A dalej odróżnił czytelnika modelowego od czytelnika empirycznego, co więcej – nawet pozycję autora semiolog różnicował między autorem modelowym i autorem empirycznym.

² A.G. BERIO, *A Theory of the Literary Text*, Berlin–New York: Walter de Gruyter 1992, s. 178.

Umberto Eco – teoretyk, ale i artysta – bronił autonomii twórcy przed nadużyciami odbiorcy, jeśli ten ostatni cechuje się niską kompetencją interpretacyjną. Mimo nieuniknionej i dopuszczalnej różnorodności trafnych społecznych odbiorów tego samego dzieła, celowe jest jednak wykluczenie takich odczytań, które już na pewno są chybioną nadinterpretacją. W książce *Lector in fabula* pojawia się odróżnienie kształconych interpretacji tekstu od jego kulturowego użycia jako rezultatu podmiotowych emocji i subiektywnych „narowów”. W późniejszych dyskusjach semiolog jeszcze wyraźniej ostrzega przed wynajdywaniem w dziele „odnośności niemożliwych i odnośności obłąkanych”³.

Odróżnienie analitycznej interpretacji od tzw. użycia tekstu powtarza się we wszelkich sporach o prawa odbiorcy rozmaitych sztuk fabularnych. Profesjonalna praktyka krytyczna podkreśla granicę między różnorodnym bogactwem dopuszczalnych interpretacji a całkowicie subiektywnym, interesownym użyciem dzieła, granicę między interpretacją a nadużyciem. Krytykom literatury, dramatu czy filmu towarzyszy przekonanie o możliwości wykrycia, które to interpretacje zaprzeczają lub wykraczają poza obiektywną strukturę dzieła. Badacz potocznych świadectw odbioru nie musi jednak odrzucać z pola obserwacji także wszelakich użyc i nadużyć tekstu oraz interpretacji mniej czy bardziej chybionych, socjolog będzie dociekał źródeł i przyczyn podmiotowego nadużycia intencji dzieła.

Niemniej jednak i dla socjologa przydatne jest odróżnienie konstrukcji czytelnika modelowego, implikowanego przez mechanizm tekstu, od czytelnika empirycznego. Choć czytelnik modelowy jest lektorem wpisanym w tekst, to nie znaczy, że jest tylko jeden trafny pomysł interpretacyjny, czytelnik zaś empiryczny „ma prawo wypróbować nieskończoną liczbę domysłów”, bo sztuki fabularne grają wieloznacznością, dzieło implikuje odbiorcę na wiele modeli równocześnie. Gdzie zatem różnica między czytelnikiem modelowym, wbudowanym w tekst, a czytelnikami empirycznymi, którzy także mają „nieskończoną liczbę domysłów”? Poglądy Umberto Eco w kwestii aktywności interpretacyjnej odbiorcy nie zmieniają się między traktatem o dziele otwartym a innymi wykładami uściślającymi koncepcję otwartości dzieła w ruchu⁴. Socjologowi, badaczowi potocznych świadectw odbioru zrazu wydaje się, że Umberta Eco teoria dzieła otwartego, „dzieła w ruchu” jest

³ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008, s.160.

⁴ TENŻE, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gahuska, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa: Czytelnik 1994.

koncepcją nakierowaną wprost na studiowanie społecznych, potocznych i najpowszechniejszych praktyk kontaktu ze sztuką, wkrótce okazuje się, że rzecz jest bardziej skomplikowana. Umberto Eco jest przekonany, że otwarta forma „dzieła w ruchu” rozwijała się w procesie historycznym nasilającym się w sztuce szczególnie od połowy XIX wieku do współczesności. Dzieło otwarte demonstruje otwartość drugiego stopnia, jego forma artystyczna silniej niż inne teksty zachęca odbiorcę do dialogu i partycypacji w poszukiwaniu i poszerzaniu potencjału informacyjnego i interpretacyjnego artefaktu. To dlatego właśnie współczesna krytyka zainteresowała się tzw. estetyką odbioru, okazało się jednak, że już chwilę potem teoria literatury rozstaje się z estetyką odbioru. Ale czy badanie świadectw lektorów empirycznych uwalnia nas od konfrontacji tych świadectw z domniemaną prawdą tekstu, czy uwalnia od konfrontacji świadectwa potocznego z lektorem modelowym? Teoria dzieła otwartego nie jest teorią rozpasanego pragmatyzmu, akceptującego wszelkie subiektywne użytki interpretacyjne, „[...] dzieło w ruchu [otwarte] stwarza możliwość wielu indywidualnych interwencji, nie stanowi jednakże zachęty do interwencji bezkształtnych i chaotycznych. Jest swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor. Autor pozostawia odbiorcy dzieło do ukończenia. Nie wie do końca, w jaki sposób zostanie ono dokończone, wie natomiast, że to skończone dzieło będzie jego dziełem, a nie cudzym, i że u kresu tego dialogu interpretacyjnego utwór przybierze formę, której on będzie autorem, nawet jeśli ktoś skonkretyzował ją ostatecznie w sposób inny, niżby to uczynił sam twórca [autor – B.S.] [...] proponuje możliwości już racjonalnie zorganizowane, ukierunkowane i wyposażone we wskazówki określające sposób ukończenia dzieła”⁵. Nie wiemy w końcu, czy w tym cytacie Umberto Eco wraca się do analitycznego odróżnienia autora empirycznego i tekstowego autora modalnego, czy już zarzucił to odróżnienie.

Inne teksty teoretyka dostarczają dalszych wskazówek. Miarą trafności interpretacji może być m.in. poczucie wewnętrznej spójności różnych części tego samego tekstu, „izotopia semantyczna”, temu też służy znany mechanizm koła hermeneutycznego, odbiorcza refleksja przechodząca od fragmentów utworu do jego całości i na powrót. A dalej, wspólnoty interpretacyjne i kulturowe tradycje objaśniania arcydzieł służą temu samemu celowi uchwycenia wewnętrznej spójności między elementami i całością tekstu. A wre-

⁵ Tamże, s. 51.

szcie „[...] możemy przyjąć rodzaj zasady Popperowskiej, a mianowicie jeśli nie istnieją reguły pozwalające stwierdzić, które interpretacje są najlepsze, to istnieje przynajmniej reguła pozwalająca stwierdzić, które są złe”⁶.

Odróżnienie czytelnika modelowego od czytelnika empirycznego płodne w teorii nie zawsze jest klarowne w pismach samego Umberta Eco. W traktacie semiologicznym *Lector in fabula*, wbrew deklaracjom metodologicznym, autor co rusz wtrąca uwagi o sytuacji właśnie czytelnika empirycznego, a nie tylko modelowego, czyli lektora, który robi swobodne użytki z metafor, „uwalniając się spod tyranii tekstu”⁷. Eco zrobił nawet skromny eksperyment z czytelnikami empirycznymi, w eksperymencie ze studentami zbierano odbiorcze streszczenia po każdym fragmencie tekstu po to, by stwierdzić we wnioskach: „czytelnicy empiryczni zachowali się mniej więcej tak, jak naiwny czytelnik modelowy”. Ale czy zgodnie z tą teorią czytelnik modelowy może być naiwny, skoro jest on samym tekstem? Jeśli przez interpretację, jak chce Eco, rozumieć jedynie „semantyczną aktualizację tego, co tekst jako strategia chce powiedzieć, wykorzystując współdziałanie swego czytelnika modelowego”, to interpretacja jest tylko jedną z wielu esencjalistycznych ścieżek badania fenomenów odbioru⁸. Ta teoria, zakorzeniona w poetyce, semiologii i w estetyce odbioru, traktuje lekturę jako dopełniania czegoś wcześniej zaprojektowanego.

W przeciwieństwie do semiologa socjolog literatury chce potraktować z równą uwagą interpretacje i nadinterpretacje, a nawet użycia i nadużycia przekazu jako symptomy indywidualnych i grupowych kompetencji kulturowych, podmiotowych potrzeb, motywacji, oczekiwań. Nie ma powodu, by rezygnować z czegokolwiek, co zauważymy u odbiorcy empirycznego. Za specyficzny rodzaj czytelnika empirycznego uważamy też pojedynczego krytyka literatury, jeśli nawet uważa się on za lektora modelowego, towarzyszącego intencji tekstu. Odbiorcą empirycznym bywa profesjonalny krytyk oraz każdy inny miłośnik literatury czy kina, amator prowadzący własnego bloga lub forum dyskusyjne, marketingowiec udający w sieci miłośnika książki czy wybranego serialu, a w istocie uprawiający *product placement* [lokowanie produktu], ale przede wszystkim zwykły bywalec księgarni, biblioteki, widz kinowy czy telewizyjny.

Kiedy profesjonalny krytyk sztuki fabularnej utożsamia się z odbiorcą modelowym, to zwykle wzbogaca on sprzeczność zastanych, wcześniejszych

⁶ TENŻE, *Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 59.

⁷ TENŻE, *Lector in fabula*, s. 173.

⁸ Tamże, s. 262.

profesjonalnych wykładni tego samego dzieła, ponieważ nieuchronna na konkurencyjnym rynku jest pogoń za oryginalną, odkrywczą krytyką. Kiedy jednak chcemy studiować praktyki lektora empirycznego, który nie jest profesjonalistą, to można na tę kwestię spojrzeć w kategoriach instytucjonalnych i w perspektywie interakcyjnej. Kluczowe jest, czy konkretny lektor produkuje swe świadectwa odbioru systematycznie i na użytek innych, czy raczej ujawnia swe praktyki interpretacyjne dopiero w kontakcie z badaczem społecznym. W czasach Internetu granica bywa płynna, istotne zatem jest też, gdzie, w jakim miejscu rekrutujemy naszych respondentów do badań. W praktyce analitycznej na zebranych materiałach dotyczących recepcji książek, dramatów, filmów i seriali względnie łatwo rozpoznać i odróżnić kształcone zasoby leksykalne profesjonalistów od myślenia potocznego. W ten sposób może odróżniać interpretację, która jest kształconą krytyką, od potocznych tzw. odtworzeń tekstu lub całkowicie niezdyscyplinowanych komentarzy, dywagacji, choć przecież nie możemy wykluczać odbiorców intuicyjnych, których także stać na pogłębioną i systematyczną interpretację. O ile dla krytyka punktem dojścia może być ujawnienie zalet tekstu, intencji reżysera lub tajemnic montażu filmu, to dla odbiorcy potocznego poznanie dzieła w sensie hermeneutycznym znaczy wiele innych rzeczy niżli tylko wąsko rozumiana interpretacja.

Tak jak odbiorcy potocznemu wydaje się, że w trakcie lektury intereaguje się z realnym autorem, tak krytyk współczesny pozostaje w kontakcie z samą intencją tekstu. Granicę między profesjonalną krytyką sztuk fabularnych a psychospołecznymi badaniami odbioru zauważamy w punkcie odróżnienia autora modelowego od autora empirycznego, dla krytyki współcześnie odcinającej się od biografizmu autor empiryczny jest „nieużyteczny w przygodzie interpretacyjnej”. Tymczasem potoczne odbiory sztuki żywią się złudzeniem bezpośredniego, mimo że zapośredniczonego w artefakcie, spotkania z człowiekiem żywym, twórcą odpowiedzialnym za tekst, autorytetem lub wrogiem z fałszywą nowiną, człowiekiem szczerym lub mataczącym, spotkanie z domniemanym autorem empirycznym zawsze jest emocją i ważnym, pożytecznym doświadczeniem. Krytyk tymczasem zyskuje potwierdzenie swej trafnej interpretacji raczej ze strony takich jak on intelektualistów, jeśli są to ludzie tej samej warstwy społecznej, obracający się w podobnych środowiskach akademickich, z tej samej wspólnoty lekturowej, którzy w dodatku wspierają podobną doktrynę krytyczną tej czy innej szkoły. Odbiór uczony jest mniej czy bardziej wystudzony emocjonalnie, spekulatywny, świadomy zastanych tradycji interpretacyjnych. Tymczasem odbiór potoczny

nie jest uwikłany w żadną utrwaloną tradycję historyczno-literacką, diachronia jest tu zastąpiona spojrzeniem dzisiejszym, synchronią, konteksty odbioru potocznego są tak zewnętrzne, jak i emocjonalne.

Czy w badaniach fenomenów i procesów odbioru potocznego przydatna jest krytyka dekonstrukcjonistyczna? Miała ona różne oblicza, skupiła uwagę głównie na odkrywczych, podejrzliwych, przewrotnych i wyrafinowanych interpretacjach tekstu i tylko niekiedy kierowała uwagę na potoczne praktyki lekturowe. Co jednak dla nas ważne, Jonathan Culler przeciwstawił się takiemu esencjonalizmowi, który wspiera selektywnie tylko krytyczno-literackie, wyspecjalizowane i arbitralne interpretacje. Ten autor nie utożsamiał się z drugiej strony z dekonstruktywizmem nadinterpretującym Paula de Mana i J. Hillis Millera, tolerującym wszelkie, nawet te refleksyjnie niezdiscyplinowane praktyki czytelnika chimerycznego. W nurcie dekonstrukcyjnym ważne jest dla nas przekonanie, że lektura czy oglądanie spektaklu jest procesem zawsze niezamkniętym, bo tzw. niedoczytanie jest naturalne. Wedle bardziej umiarkowanego Jonathana Cullera interpretacja dzieła czytelnika zarówno przez krytyka profesjonalnego, jak i lektora o niższej kompetencji zawsze rozwija się pod presją zewnętrznego kontekstu społecznego, kulturowego i każdego innego. Aktywność odbiorcy warunkowanego zróżnicowanym kontekstem i w dodatku poszukującego wykładni odkrywczej nie jest po prostu nadinterpretacją, restryktywna zaś koncepcja czytelnika modelowego jest sprzeczna z postawą osobnika poszukującego własnego „nadrozumienia” i własnych pytań, nawet tych, „których tekst nie stawia swojemu czytelnikowi modelowemu”⁹. Nie musi to oznaczać skrajnego relatywizmu wartościowania, bo lektura odbywana w konkretnym i realnym kontekście kulturowym nie jest grą przypadku i nie produkuje nieskończonej liczby sprzecznych odczytań. W ramach jednorazowego, konkretnego kontekstu kulturowego znajdziemy interpretacje trafne, choć odmienne, oraz całkowicie chybione, znajdziemy tam zarówno znaczenia rozpoznane, jak i nierozpoznane. Poglądy Jonathana Cullera ewoluowały w czasie. Zrazu jego dekonstrukcjonizm był bardziej radykalny od tego, co przytoczyliśmy stroną wcześniej. Tamta dekonstrukcja jeszcze nie rozpatrywała interpretacji w odpowiednim kontekście sytuacyjnym. „Dzieje odczytań to dzieje odczytań błędnych, mimo że w pewnych okolicznościach te błędne odczytania mogą być i zapewne bywały uważane za trafne”¹⁰.

⁹ Jonathan Culler w dyskusji w tomie Umberta Eco *Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 237.

¹⁰ Tamże.

Rzecz w tym, by zidentyfikować owe konteksty społeczne, produkujące konkretne świadectwa odbioru. Społeczna i historyczna zmienność tekstu najdobitniej widoczna jest w teatrze. Można odnaleźć ponad 400 głównych tylko, profesjonalnych sposobów interpretacji *Hamleta*, mimo że krytyk czy inscenizator za każdym razem wnikliwie studiowali tekst dramatu. Częściej psychoanaliza niżli skrajny socjologizm były na biegunach, pośrodku lokował się apodyktyczny strukturalizm. Wielość polskich tłumaczeń *Hamleta* (m.in. wpływowe Józefa Paszkowskiego, znacznie późniejsze Stanisława Barańczaka) różni się między sobą zasadniczo. Wyspiański swego czasu śmiało przyswoił *Hamleta* do polskich kontekstów, współcześnie krakowski Teatr Stary pokazał *Hamleta* Jana Klaty z perspektywy młodych XXI wieku i swobodnie przy tym pociął (a raczej wyciął) tekst klasyka. We współczesnym teatrze najsłabsza jest wiara w istnienie odbiorcy modelowego, reżyser zaś skierowany w stronę odbiorcy empirycznego szaleje i robi, co chce. Kino korzystające z literatury równie często swobodnie konstruuje własnego odbiorcę modelowego, zaznaczając na wstępie, że scenarzysta opiera się na „motywach” książki, na przykład Andrzej Wajda łączył dwie różne nowele Iwazkiewicza w jedną całość, a w *Ziemi obiecanej* uwolnił Niemca z antysemityzmu i obdarzył nim Borowieckiego.

Badaczowi świadectw odbioru, podobnie jak inscenizatorowi w teatrze, łatwo jest zrezygnować z koncepcji odbiorcy modelowego, dla nas istnieje tylko odbiorca empiryczny o odmiennych kompetencjach środowiskowych i o motywacjach osobistych, konsumujący sztukę w specyficznych dla siebie okolicznościach sytuacyjnych, społecznych, historycznych. Konkretni odbiorcy sztuk fabularnych, literatury, teatru, kina, konstytuują środowiska ludzi o podobnych kompetencjach i upodobaniach. W świecie współczesnym te kręgi wspólnot odbiorczych nie muszą pozostawać w kontakcie fizycznym, jak na widowni teatralnej, książka, film dzięki Internetowi i praktykom blogowania tworzą platformy wspólnych upodobań, kompetencji i gustów, kreuja wirtualne kręgi komunikacji. To wszystko trzeba brać pod uwagę, gdy chce się obok pytania „co tekst robi z odbiorcą?” dodać pytanie „co odbiorca robi z tekstem?”, jak lektor przemawia do tekstu.

Zdałoby się bliski naszemu interesowi metodologicznemu jest pragmatysta Richard Rorty, który w miejsce interpretacji tekstu otwarcie wspiera użycie dzieła, skądinąd znane już wcześniej wielu autorom¹¹. Jego zdaniem każde użycie tekstu, nawet najdalsze intencji krytycznego interpretowania

¹¹ Tamże.

i poszukiwania istoty utworu, zasługuje na uwagę. Co więcej, użycie artefaktu literackiego dla własnej, podmiotowej przyjemności lub dla osobistego pożytku jest praktyką jedynie zasadną, bo wpływa na nasze wartości i wybory. Nonszalancja pragmatysty wobec całej tradycji badań literackich (także jego własnej, wcześniejszej praktyki krytycznej) nie jest dla nas do przyjęcia w całości, nie musimy wybierać albo interpretacje, albo niezdiscyplinowane użycia, zapewne w każdym przypadku użycia tekstu będzie poza wszystkim innym także jakiś element mniej czy bardziej dyletanckiej oceny walorów i struktury dzieła, nie chcemy użycia rozumieć tak szeroko, by objęło ono także na przykład użycie książki za podstawkę pod doniczkę na parapecie. Spór między strukturalistycznym rozumieniem interpretacji a pragmatystycznym stosowaniem użycia dzieła nabierze głębszego sensu raczej w kontekście pogłębionych, nieco wcześniejszych analiz fenomenologa Romana Ingardena lub specyficznej hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera.

Lekturologia Rolanda Barthesa pozostaje sceptyczna co do możliwości jednoznacznej strukturalizacji dzieła literackiego tylko poprzez dociekanie jego semiologicznego znaczenia. Lepiej późno niż wcale. Według teoretyka eseisty przyjemność obcowania z dziełem ma charakter perwersyjnego grania z różnorodnymi, skrytymi potencjami utworu, jego esej lekturologiczny wskazuje wiele różnych możliwości uprawiania gier odbiorczych. O wyborach lektur i o stylu użycia tekstu fabularnego decydują osobnicze idiosynkrazje, zapewne też przynależność do jakichś wspólnot inicjujących kontakty z kulturą symboliczną, co współcześnie coraz słabiej jest równoległe z przypisaniem klasowym, a coraz silniej wynika z osobistych wyborów wartości w kulturze. Powiedzmy jednak, że pragmatyczna i komunikacyjna perspektywa u Barthesa ostatecznie miała budować lepszą teorię literatury, a interes naszej rozprawy idzie w innym kierunku – próbujemy usamodzielnąć dyscyplinę studiów odbioru¹².

Kiedy literaturoznawca zrywa z własną tradycją i w to miejsce zaczyna eksponować prawa czytelnika, kiedy pisze o przyjemnościach czytania, to widoczne jest, że mamy do czynienia z czytelnikiem edukowanym, erudytą, którego przyjemności czytania są osadzone w refleksyjnej tradycji obcowania z wielością dzieł. Roland Barthes wskazał na dwa style czytania. Pierwszy styl to bezpośrednie tropienie fabuły, śledzenie tekstu ignorujące jego gry językowe i naturę dyskursu. Czytanie pośpieszne nie jest spowolniane na

¹² R. BARTHES, *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang 2004, s. 12.

rzecz rozpoznania istoty mniej czy bardziej specyficznego języka tekstu. Szybkie czytanie jest motywowane ucieczką przed ewentualną nudą, wyraża intuicję, że szybka lektura chroni przed nudą¹³.

Drugi styl jest przeciwieństwem poprzedniego, tutaj odbiorca zauważa sposoby stosowania języka w tekście, nie skupia się wyłącznie na intrydze, ale deliberuje nad specyfiką użytego w tym miejscu języka w kontekście innych pisarskich stylistyk, jest nastawiony na chwytanie komunikacyjnych gier. Taki styl pasuje bardziej do literatury nowszej niżli do klasyki, bo rozkosz lektury możliwa jest tylko w kontakcie z czymś zupełnie nowym, nieznanym (jednakże ulubiony tu Proust jest klasykiem). Niestety dla konesera tylko co dziesiąta nowość nie jest stereotypem nowości. Roland Barthes nie traktuje nudy jako wprost przeciwieństwa radosnej spontaniczności (opartej na paplaninie), nuda nie musi prowadzić do zniecierpliwienia i odrzucenia, dla konesera wyrafinowanych tekstów nuda może stać blisko przyjemności, rozkoszy odkrywania rzeczy ukrytych¹⁴. Przyjemność tekstu jest dostarczana w porcjach języka i kultury. Przyjemności dostarczają teksty przewrotne, nic w nich nie powinno być ostateczne, konieczna jest wieloznaczność i skrajna perwersja niedopowiedzenia, taka skrajność rodzi rozkosz odbiorcy¹⁵. Inteligencja, ironia, delikatność, euforia, rozpoznane mistrzostwo dają przyjemność lektury. Musimy być zdolni rozpoznać językowy rezerwuar wyobraźni tekstu: słowa jako pojedyncze jednostki, magiczne monady, mowę jako instrument lub ekspresję myśli, pismo jako transliterację mowy, zdanie jako logiczną, zamkniętą miarę¹⁶.

W tym świetle jest widoczne, że to, co chcemy teraz badać, a co zostało nazwane świadectwami odbiorów, nie tworzy jakiegoś kontinuum między biegunami dwu wymienionych stylów według Barthesa. Odbiór potoczny często jest praktyką lekturową *go fast*, zarówno za przyczyną motywacji, jak i za przyczyną niższej percepcyjnej kompetencji. Wyrafinowane przyjemności i rozkosze lektury może studiować raczej psychoanalityk niżli socjolog: psychoanalityk z gruntownym wykształceniem teoretycznoliterackim zdolny byłby tropić w słowach i grach językowych potencjał przyjemności takich, jak czytelnicze neurozy związane z „halucyjną formą tekstu”, tylko on może rozpoznać natężenie „fetyszyzmu tekstu” dostarczającego perwersyjnej przyjemności słowa. Socjolog literatury potrafi tropić raczej proste podmiotowe

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ Tamże, s. 32.

projekcje, identyfikacje, jakieś aktualizacje wspomnień spoza tekstu, jakieś życiowe kojarzenia, jakieś przeczucia istnienia prawdy życiowej. W analizie socjologicznej kategoria kontekstualności wychodzi poza obfite zbiory tekstów, w zamian otwiera się na codzienne doświadczenie życiowe. Być może ma rację Roland Barthes, twierdząc, że gdy jesteśmy naukowci, dzieje się tak za przyczyną braku subtelności i wyrafinowania. I jeszcze przypomnijmy ważną granicę między koneserem erudytą a odbiorcą potocznym: dla tego drugiego dowolny, wybrany tekst istnieje głównie w synchronii, tu i teraz, potoczny odbiorca nie musi być świadom historycznego dziedzictwa interpretacyjnego klasyki filmowej czy literackiej, nikła jest też jego świadomość gatunków stylistycznych (nawet gdy nieświadomie przepada za tzw. kinem gatunków). Dodajmy jeszcze, że według Rolanda Barthesa film łatwiej dostarcza odbiorczej rozkoszy niżli literatura.

FILOZOFIA RECEPCJI

Czy studia nad potocznymi świadectwami odbioru sztuk fabularnych można ukorzenieć w jednej wybranej lub w kilku konkretnych filozoficznych teoriach sztuki? Na próbę sięgnijmy do fenomenologii Romana Ingardena i do hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera. W latach siedemdziesiątych, wykonując empiryczne pomiary społecznych procesów odbioru powieści, autor tego tekstu posłużył się koncepcją konkretyzacji zaczerpniętą z dzieł Romana Ingardena. Wśród polskich teoretyków literatury taka decyzja wzbudziła wątpliwość, czy można Ingardenową fenomenologię sztuki, teorię z natury przeciwpologiczną, aplikować do badań czytelnictwa i do psychospołecznych studiów nad odbiorem. I w istocie, w pismach Ingardena znajdziemy deklarowany opór wobec włączania elementów indywidualnej psychologii autora. W dodatku fenomenolog odcinał się od wszelkiego empiryzmu, a zmienność odbiorów i konkretyzacji była dlań głównie perspektywą historycznoliteracką. Taka fenomenologia dzieła literackiego deklaratywnie odrzuca wszelki psychologizm, dzieło nie jest obrazem przeżyć autora, ale istota dzieła nie jest też tożsama z przeżyciami i doświadczeniem empirycznego czytelnika. Ingarden w sposób niezwykle złożony wytycza granicę między konkretyzacją tworu językowego, jakim jest literatura, a użyciem w rozumieniu późnych poststrukturalistów.

W szczegółowych jednak wykładach filozofa dotyczących procesów konkretyzowania dzieła sztuki fabularnej pojawia się wiele spostrzeżeń w kwestii

realnych postaw domniemanego, potencjalnego czytelnika empirycznego. Konstruując wielowarstwowy fenomen dzieła literackiego Roman Ingarden czytał też uwagi, co dla nas ważne, do innego gatunku sztuk fabularnych, uznając film za graniczny przypadek dzieła sztuki przyliterackiej, a nieco tylko mniej granicznym przykładem będzie dramat. Cztery podstawowe składniki, warstwy tworu literackiego to: a) twór językowo-brzmieniowy, b) warstwa znaczeń słów, zdań i sensów wyższych jednostek znaczeniowych, c) warstwa przedmiotowa, naoczna, obrazy, wyglądy rzeczy i ludzi, sytuacje i zdarzenia, świat przedstawiony, d) warstwa, w której ujawnia się w sposób naoczny przedmiot przedstawiony, przedmiot przedstawiony w dziele to nie tylko suma rzeczy postrzegalnych zmysłowo, ale wszystko o czymkolwiek się tam mówi, stany psychiczne, smutek, radość, idea, wezwanie do czegoś, ogólne znaczenie utworu, metafizyka całości dzieła.

Dzieło literackie i dzieło sztuki przyliterackiej (film, teatr) są w swej konstrukcji strukturą schematyczną, żądającą dopełnienia, konkretyzacji w procesie odbioru, idzie tu o proces aktualizowania tego, co w dziele-schemacie istnieje w stanie potencjalnym. W tym sensie dzieło-schemat jest tworem artystycznym, a dopiero dzieło skonkretyzowane wysiłkiem odbiorcy może być tworem estetycznym. Dzieło sztuki literackiej, szkieletowe w swej istocie, niedookreślone pod wieloma względami nie istnieje bez odbiorczych uzupełnień, dopełnień na każdej z czterech warstw, a ten proces recepcji ma przebieg fazowy, temporalny. Konkretyzacja jest spotkaniem dzieła z jego odbiorcą. „Schematyczność bowiem każdego dzieła sztuki literackiej w odniesieniu do warstwy przedmiotów przedstawionych [głównie – BS] da się uzasadnić całkiem ogólnie. Płyne ona przede wszystkim z istoty dysproporcji między językowymi środkami przedstawienia a tym, co ma być w dziele przedstawione”¹⁷. Dla badacza społecznego eksperymentującego z odbiorami potocznymi dostępne są konkretyzacje raczej syntetyzujących, większych struktur, szczególnie na poziomie wyglądown postaci i wątków oraz interpretacji całości. Fenomenolog podkreśla, że dzieło jako struktura schematyczna jest tworem intencjonalnym, w tym sensie znaczenie jest dla odbiorcy zadaniem do rozpoznania. Najobszerniej zajmuje się filozof kwestią bogatych i różnorodnych, także sprzecznych między sobą, odbiorczych praktyk dookreślania, dopełniania struktury schematycznej, rozwija on refleksję, która dotyczy praktyk konkretyzowania odbiorczego wszystkich czterech warstw dzieła, poczynając od fundamentalnej warstwy językowo-brzmieniowej.

¹⁷ R. INGARDEN, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków: Wydawnictwo Znak 2006, s. 62.

Rodzi się następująca trudność: jak konkretyzowanie dowolnej intencjonalnej struktury schematycznej dokonuje się w procesie historycznym, a równocześnie w synchronii ten proces dopełniania, konkretyzowania zawisły jest od intelektualnej i wyobraźniowej pracy czytelnika empirycznego? Przytoczmy kilka uwag fenomenologa, by zauważyć jak wiele tam spostrzeżeń z poziomu właśnie psychologii odbioru sztuki. W *Studiach z estetyki* nie poświęca się miejsca intencji autora dzieła, ale z drugiej strony ten tekst teoretyczny wypełniony jest w znacznej części aktywności i pracy percypującego podmiotu, podmiotowym mechanizmom konkretyzowania i aktualizowania tekstu. Rzecz zastawiająca, że filozof podkreślający intencjonalność i esencjonalną istotność językowego dzieła schematu tak wiele miejsca poświęca grom odbiorcy z tym intencjonalnym schematem¹⁸:

Aktualizowane podczas czytania wyglądy są bowiem uwarunkowane nie tylko przez samo dzieło, lecz i przez czytelnika i okoliczności, w jakich odbywa się ich aktualizacja. Samo dzieło wyznacza w wielu wypadkach dość dokładnie pewne schematy wyglądowne, które czytelnik podczas czytania wypełnia konkretnymi danymi”.

[...] dzieło sztuki literackiej stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia, dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wieloma względami zniekształca i zmienia i dopiero w tej nowej, pełniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej postaci stanowi obiekt percepcji i rokoszy estetycznej.

Wychodzi ona [konkretyzacja – B.S.] w wielu szczegółach poza to, co znajduje się w samym dziele. Przez to konkretyzacja może dostarczyć czytelnikowi takich danych i wywoła w nim takie wzruszenie i inne reakcje psychiczne, jakich by mu samo dzieło – gdyby jako nagi szkielet mogło mu być dostępne – nigdy nie mogło dać.

Czynności te [dopełnianie struktury – BS] są bardzo różnorodne i przebiegają w bardzo rozmaity sposób w zależności od własności dzieła, od struktury psychicznej czytelnika, jego sprawności w lekturze, od jego upodobań itd., a wreszcie od warunków subiektywnych i obiektywnych w jakich odbywa się czytanie.

Ilu czytelników i ile odczytań tego samego dzieła, tyle nowych twórców intencjonalnych, które nazywamy konkretyzacjami dzieła, wspólne im wszystkim jest to, że – o ile konkretyzacje trzymają się jako tako „poprawności” – w każdej z nich przejawia się jedno i to samo dzieło...

Łatwo jest wprowadzić pojęcie konkretyzacji poprawnej, ale trudno jest niezmiernie podać kryteria, które odróżniają w sposób niezawodny konkretyzacje poprawne od niepoprawnych.

¹⁸ Wszystkie cytaty: R. INGARDEN, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, s. 43-73.

W granicznym wypadku możemy w danym razie natrafić na konkretyzacje po których własnościach wcale nie można już poznać, że one już są konkretyzacjami danego dzieła, a jedynie informacja postronna kazałaby jeszcze zaliczyć do zbioru jego konkretyzacji.

Jedynie w wypadku dzieł dramatycznych, które są wystawione na scenie i faktycznie zagrane, aktorzy i rzeczy umieszczone na scenie, grając swe role, dostarczają widzom konkretnych wyglądków samych siebie i całych sytuacji przedmiotowych w jakich się znajdują.

Na przykład nie znając koloru oczu Bałki z *Pana Wołodyjowskiego*, przedstawiamy ją sobie jako niebieskooką.

To przeoczenie miejsc niedookreślenia, imputowanie przedmiotowi niejako posiadania pewnego jednoznacznego określenia tam, gdzie go w ogóle brak, to także jeden ze sposobów usuwania w konkretyzacji miejsc niedookreślenia, sposób bardzo dziwny, ale jak pokazuje doświadczenie, nie tak rzadko się zdarzający.

Zdarza się to między innymi często tam, gdzie czytelnik wyczytuje w tekście podobieństwa do osób sobie bliskich czy drogich i traktuje całą sprawę w dziele przedstawioną pod kątem widzenia osobistych przeżyć i sympatii, i entuzjazmuje się potem żywością i prawdziwością dzieła, nie uświadamiając sobie wcale, że dodał do niego różne szczegóły, których w dziele brak i których „autor” wcale nie życzyłby sobie...

Dzieło literackie można konkretyzować w różnych postawach zasadniczych, np. w naiwnej postawie zwykłego konsumenta, w postawie specyficznie estetycznej, w postawie człowieka zainteresowanego politycznie, religijnie i szukającego w literaturze środków propagandowych, czy wreszcie w postawie czysto badawczej, jaką przynajmniej w pewnej fazie swych poczynąń zajmuje badacz literatury. Tylko jeden typ konkretyzacji uzyskujemy w postawie estetycznej i tylko ten typ odpowiada przeznaczeniu dzieła sztuki literackiej. [...] Wszystkie inne konkretyzacje stanowią mniejsze lub większe odchylenie od ideału immanentnego dzieła sztuki literackiej i są przejawem używania dzieła do innych celów z ducha mu obcych, co zresztą nie wyklucza, że mogą z niego wydobywać wartości innego rodzaju.

W przytoczonych wypowiedziach zauważa się wielką różnorodność praktyk odbiorczych. Wymienia się np. skłonność, którą psycholog nazwałby projekcją i identyfikacją, wymienia się inne, pozaestetyczne praktyki odbiorcze. Obrona esencjalistycznej pozycji fenomenologa ustawiona jest tylko w oparciu o tajemnicę postawy estetycznej, która jedynie odpowiada „przeznaczeniu dzieła sztuki literackiej”. Socjolog zbierający empiryczne świadectwa odbioru nie może wykluczać ze swego zbioru nawet świadectw odległych od tych konstytuowanych w jedynie właściwej postawie estetycznej. Po pierwsze, nasycenie doświadczenia czytelniczego przeżyciem i kontem-

placją estetyczną stopniuje się jakoś, nie da się go całkowicie wykluczyć nawet w odbiorze naiwnym; po drugie, nawet u krytyka profesjonalnego, skupionego na tekstowej naturze dzieła schematu, może zabraknąć nasyconego doświadczenia w postawie prawdziwie estetycznej, z tego punktu widzenia odbiór profesjonalny często bywa niedosycony. Oczywiście w badaniach społecznych opartych na wtórnych, zwerbalizowanych relacjach zbieramy często to, co filozof nazwał odchyleniem, tj. użyciem dzieła do celów pozaestetycznych. Użycie dzieła kosztem doświadczenia estetycznego dokonuje się pod presją interpretacji interesownych: fikcje fabularne obsługują po stronie czytelnika życiowe zaciekawienie światem i innymi ludźmi, w przypadku seriali telewizyjnych sięga to zwykłej plotki obyczajowej, ważna jest też potrzeba wsparcia psychicznego, kompensaty przeciążeń codzienną rzeczywistością, poszukiwanie realnej pomocy w rozwiązywaniu życiowych konfliktów itd. Na czoło wybija się potrzeba osobistego kontaktu z autorytetem, jakim jest dlań autor. Odbiorca fikcji fabularnych najczęściej nie zdaje sobie sprawy z faktu, że wymienione tu, dla niego pierwszorzędne, tzw. użytki dzieła mają tym większą funkcję perswazyjną, im wyższej miary artysta zaprojektował tę strukturę.

Skoro badania psychospołecznych mechanizmów odbioru sztuk fabularnych, społecznych użytków i interpretacji nie mają jeszcze koherentnej rozwiniętej teorii, przyjdzie nam uprawiać eklektyzm metodologiczny, swobodnie sięgając do inspirujących koncepcji nawet wbrew esencjalistycznym intencjom źródeł, z jakich te pojęcia i koncepcje się wywodzą. Aplikowanie kategorii wziętych z różnych doktryn; z fenomenologii, hermeneutyki, pragmatyzmu, psychoanalizy, semiologii równocześnie w konkretnych analizach recepcji naraża się na zarzuty. Fenomenologiczny koncept dzieła jako struktury intencjonalnej polemizuje z biografizmem, wyklucza psychologizowanie w odbiorze dzieła, a nawet wyklucza obserwację empiryczną, której przykłady przytoczyliśmy jednak za samym Ingardenem. Dla nas najważniejsze jest na tym gruncie przekonanie, że utwór fabularny powstaje dopiero w procesie lektury, tekst jest intencjonalną strukturą schematyczną, żądającą dopełnienia i aktualizowania przez „perceptora”¹⁹. Możemy się zgodzić, że mamy do czynienia z teorią badania dzieła w jego schematycznej strukturze, ale prawdziwie inspirująca jest teoria pracy konkretyzacyjnej, jeśli nawet myślimy tu przez analogię lub pojęcia konkretyzacji użyjemy we własnym, adaptowanym ujęciu. Ingarden stawia odbiorcy żądanie aktywności w wypełnianiu miejsc niedookreślonych, a niewypełnianie tych miejsc, np. specyficznie

¹⁹ TENŻE, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970, s. 267.

badawcze, tj. bez przeżycia, bez uruchomienia wyobraźni i wspomnień, studiowanie samej tylko struktury schematycznej, nie buduje istoty dzieła²⁰. Oczywiście można by odnieść mechanizm konkretyzowania wyłącznie do nawarstwionego zbioru jego interpretacji historycznoliterackich czy też do współczesnego kontekstu kulturowego, wówczas uchylamy się skutecznie przed psychologizowaniem. Rzecz w tym, że tak czy owak nosicielem owego dziedzictwa i wyposażenia interpretacyjnego jest konkretny czytelnik, o większej czy mniejszej kompetencji, tkwiący w jakiejś wspólnotce społecznej i subkulturze, indywidualne świadectwa odbioru są jedyną dokumentacją w tej sprawie. Dodajmy na koniec, że Roman Ingarden był recenzentem, ale przede wszystkim konsultantem niezwykle wpływowej i przeglądowej rozprawy Johna Fizera *Psychologism and Psychoaesthetics: A historical and critical view of their relations*²¹.

Socjolog, a nawet psycholog czerpią więc z Ingardena inne pożytki niżli teoretyk literatury. Michał Głowiński znajduje u filozofa inspirację do badań historycznoliterackich, które nie są zanurzone w analizach „jednostkowego przeżycia doznawanego w trakcie percepcji dzieła”²², bo nie idzie o „osobliwości indywidualnej lektury, a punktem odniesienia nie jest indywidualna psyche, ale kultura epoki”²³, „czynniki określające konkretyzację dzieła tkwią w samym utworze, jak i we właściwościach kulturalnych epoki, w której konkretyzacja się dokonuje”, ważny jest też język tej epoki. Trudno zaprzeczyć, że cytowane wcześniej uwagi Ingardena dotyczące zachowań interpretacyjnych odnoszą się właśnie do empirycznego czytelnika indywidualnego, jest w fenomenologii Ingardena pewne wahanie, dwuznaczność nowatorska wobec własnej, ortodoksyjnej tradycji fenomenologicznej. Zdarza się w tradycji humanistycznej, że spójna, radykalna doktryna filozoficzna podlega komplikacji, gdy zostaje aplikowana do konkretnego materiału analitycznego. Podobnie będzie z zastosowaniem do sztuki koncepcji hermeneutycznych przez H.-G. Gadamera, który objaśniając procesy poznania tworu estetycznego, nie może oprzeć się psychologizowaniu.

Socjolog chce używać pojęcia konkretyzacji, opisywać użycia dzieła ze względu na indywidualne i środowiskowe motywacje światopoglądowe,

²⁰ TENŻE, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960, s. 415.

²¹ Polski przekład: *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków*, tłum. J. Stawiński, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1991.

²² M. GŁOWIŃSKI, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, s. 96.

²³ Tamże, s. 100.

osobistą i grupową interesowność, obsesje i dążenia czasem nadwrażliwej, czasem roztargnionej jednostki. Skoro zakłada się, że warunkiem ujawnienia struktury dzieła jest percepcyjna aktywność odbiorcy, to trzeba się liczyć z faktem, że podmiot może ukierunkować swą aktywność w różne strony. W przeciwieństwie do krytyka sztuki dla socjologa interesujące są także pozaestetyczne użytki dookreślonej struktury. W szczególności nie warto pomijać konkretyzacji tzw. fałszywych, projekcyjnych, obsesyjnych, ideologicznych, walczących o sprawę, a także wszelkich innych, w których z trudem dostrzegamy klarowny wpływ dzieła schematu. Antypsychologizm radykalny znacznie zawęziłby empiryczne konteksty budowania konkretyzacji, choć z drugiej strony jeszcze większym redukcjonizmem byłoby tu zawieszenie wyłącznie psychologii i psychoanalizie. Zarówno twórczość literacka, jak i jej społeczne obiegi podlegają trzem strefom wpływu: presji społecznej, idiosynkrazji podmiotu oraz immanentnej tradycji gatunkowej. Nie badamy potencji strukturalnej dzieła schematu, badamy wielokierunkowo motywowane praktyki dookreślania, być może nadużywamy tu puryzmu teoretycznego fenomenologii tekstu, ale pojęcie „konkretyzacji” nawet z nadanym przez nas sensem trudno zastąpić innym.

Teoria Romana Ingardena zyskała szeroką recepcję wśród literaturoznawców, choć spadkobiercy tradycji fenomenologicznej dostrzegali trudność w kojarzeniu takiego esencjalizmu z estetyką recepcji. Najwyraźniej dostrzegł ten problem Wolfgang Iser²⁴. Potwierdza on tezę, że istota tekstu ujawnia się tylko w procesie lektury, a sam tekst bez jego aktualizacji nie istnieje. Krytyk profesjonalny, który interpretuje sam tekst, tropiąc ukryte w nim tajemnice, w istocie mówi za ledwie o własnym, z reguły „wykwintnym”, sposobie odczytania. Także Iser używa pojęcia wyglądów uschematyzowanych, miejsc niedookreślonych, pustych miejsc tekstu, w rezultacie jednak mówi coś, czego nie powiedziała by Roman Ingarden. „Jeśli określić wstępnie czytanie jako aktualizację tekstu, wówczas powstaje pytanie, czy taką aktualizację można w ogóle opisać, nie odwołując się zaraz do psychologii czytania”. „Otwartość tekstu fikcyjnego można uchwycić tylko w akcie czytania”²⁵. Luki w tekście literackim mają różnorodną naturę: mogą to być presupozycje językowe, luki zamierzone przez autora pobudzającego odbiorcę do fantazjowania, niedookreślone szczegóły miejsc, charakterów i intrygi, niedookreślone miejsca tekstu mogą być nawet nieintencjonalną słabością

²⁴ W. ISER, *Apelacyjna struktura tekstów*, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w RFN. Antologia*, red. W. Orłowski, Warszawa: Czytelnik 1986.

²⁵ Tamże, s. 205.

warsztatową twórcy. Zdaniem Isera u Ingardena aktywność czytelnicza polega tylko na dopełnianiu miejsc niedookreślonych, wyglądom wątków akcji, czyli uzupełnianiu tego, co w tekście zostało opuszczone. W rezultacie czytelnicze konkretyzacje bywają trafne lub w oczywisty sposób nietrafne. Takie stawianie sprawy nie doceniało faktu, że prawdziwe dzieło zostawia odbiorcy większy margines swobody. Iser ufa inicjatywie odbiorcy, nawet kosztem zainteresowania inherentną estetyczną esencją dzieła. Autor przyznaje, że polifoniczna harmonia dzieła pomaga ocenić jakość konkretyzacji, ale fenomenologiczne ujęcie konkretyzacji jako tylko dopełniania „ujawnia jego [tego dopełniania – BS] niedynamiczny charakter”²⁶. Tekst literacki ma wiele miejsc niedookreślenia, a w czasach współczesnych to pensum niedookreślenia struktury dzieła wzrasta, choć historycznie biorąc zawsze istniało jakieś pole swobody dla czytelniczej aktualizacji, dzięki czemu czytając klasykę mamy wrażenie, że otwieramy się na tamten dawny świat, jak gdyby był dzisiejszy.

Wolfgang Iser uprawia syntetyzującą perspektywę badania odbiorczych konkretyzacji, uznaje, że ogólne rozumienie dzieła, rozumienie przesłania i sensu całości jest dla badacza pośrednią informacją o przebiegu konkretyzowaniu także na poziomie niższych składowych warstw dzieła. I w istocie kiedy w terenowym badaniu społecznym zbieramy empiryczne świadectwa odbioru nieprofesjonalnego, a nawet świadectwa czytelników kompetentnych, to z największym trudem znajdujemy tam uwagi o języku (w guście Bartha) utworu literackiego czy o sferze obrazowej filmu, natomiast dopełnianie wyglądom ludzi i rzeczy, dopełnianie wątków ujawnia się w związku z ogólną intencją całości, z tym, „co autor chciał powiedzieć”. Główna intencja tekstu artystycznego zazwyczaj jest skrywana, tak by to odbiorca ją wypracował, główny rezerwuuar pustych miejsc dla odbiorcy leży na poziomie przesłania całości. Z drugiej jednak strony wśród odbiorców o niższym wykształceniu i kompetencji nawet żywe, aktywne dopełnianie wyglądom i fabuł może wyczerpać się, zamykać na tym właśnie i tylko tym poziomie, nie sięgając generalizacji poznawczej. Znaleziono setki przykładów konkretyzacji nieznajdujących pomysłu na to, „co w sumie autor (reżyser) chciał powiedzieć”, odbiorcy bez treningu szkolnego niezmiennie streszczają fabułę, chociażby coraz to bardziej szczegółowo.

²⁶ TENŹE, *The Implied Reader: Patterns of communication in prose Fiction*, Baltimore: J. Hopkins University Press 1984, s. 10.

Szczególnym przypadkiem wypełniania miejsc niedookreślonych pobudzających wyobraźnię odbiorcy jest powieść odcinkowa. To, co Iser punktuje na przykładzie powieści odcinkowej, nabiera wagi dzisiaj w odniesieniu do innego gatunku sztuk fabularnych, jakim jest serial telewizyjny. Powieść odcinkowa i serial posługują się cięciami w takiej chwili, gdy już po stronie odbiorcy narosło odpowiednie napięcie. Cięcia montażowe, zawieszenie w próżni, chwilowe pozbawienie dalszej informacji – to wielka przestrzeń żądająca dopełnienia, wybiegnięcia naprzód w kwestii rozwoju konkretnego wątku akcji czy też losów bohatera. Współczesny serial gra z widzem nieustannie o to poszerzenie, o kwantum zawieszenia: dialogi cięte są w decydującym momencie, aby odbiorca mógł do nich powrócić dopiero po kilku innych scenach, zakończenie odcinka z reguły jest zawieszeniem narosłego dramatu. W serialu, który nie zawsze jest sztuką, ta gra z widzem bywa nachalna, niekiedy rodzi się podejrzenie, że cięć na stole montażowym dokonuje komputer mechanicznie, odliczając sekundy i losowo zestawiając sceny ze sobą.

Konfrontując fundamenty fenomenologii filozoficznej z praktyczną fenomenologią dzieła literackiego w tej drugiej wskazano pewne elementy niezbędnej innowacji. Analogicznie ma się rzecz z hermeneutyką filozoficzną aplikowaną na sztukę. Hans-Georg Gadamer znacznie poszerza podmiotowe prawa interpretatora do własnej i życiowo prawdziwościowej wykładni dzieła, istotna jest tu polemika z Kantowską estetyką czystą, z teorią smaku. W wykładzie Immanuela Kanta dobry gust estetycznej władzy sądzenia wydawał sądy „podług tego, co przedstawia się zmysłom” (piękno wolne), a nie podług tego, „co posiada w swej myśli” (piękno zależne). Takie ostrzeżenie przed intelektualizacją przeżycia nie jest przydatne dla badacza zbierającego słowne świadectwa kontaktów ze sztukami fabularnymi, a zatem dla badacza zbierającego rozumienia i świadectwa kontaktu z „pięknem uwarunkowanym”.

W wykładzie hermeneutyki Gadamera tekst literacki i każda inna sztuka nie są przedmiotami estetycznymi samoistnymi, o całkowitej samowystarczalności. Tutaj pojęcia gry, zderzenia horyzontów dzieła i odbiorcy, respektowanie odbiorczego prawa do modernizacji i aktualizacji każdego tekstu, rezygnacja z potrzeby rekonstruowania historycznie odległego, pierwotnego sensu dzieła – to wszystko zdaje się bliższe praktykom zwykłych odbiorców niżli żądania estetyki czystej. Ale mimo to nie zamierzamy w badaniach terenowych nazywać zebranych świadectw odbioru literatury czy filmu świadectwami złego smaku, gustu barbarzyńskiego. „Dowód Kanta, że to, co

piękne, podoba się pozapojęciowo, nie przeszkadza więc wcale temu, że tylko to piękno budzi nasze zainteresowanie, które przemawia do nas, przekazując nam jakieś znaczenie”. „Cena, jaką Kant płaci za legitymizację krytyki na polu smaku, polega na tym, że odmawia on smakowi (dobremu gustowi) jakiegokolwiek znaczenia poznawczego”. „Czy jednak słusznie zastrzega się pojęcie prawdy tylko dla poznania pojęciowego? Czy nie musimy uznać, że również odnosi się również do dzieła sztuki?”²⁷ „Czy w sztuce nie ma żadnego poznania? Czy w doświadczeniu sztuki nie tkwi roszczenie do prawdy, odmienne na pewno od roszczenia naukowego, ale równie mu podporządkowane? I czyż zadanie estetyczne nie polega na uzasadnieniu właśnie tego, że doświadczenie sztuki jest swoistego rodzaju poznaniem, z pewnością różnym od poznania zmysłowego, dostarczającego nauce ostatecznych danych, z których buduje ona poznanie przyrody, z pewnością też różnym od wszelkiego moralnego poznania rozumowego i w ogóle od wszelkiego poznania pojęciowego, ale mimo to poznaniem, tj. przekazywaniem prawdy”²⁸. Konkludujemy zatem od siebie: sztuka ma roszczenia do prawdy, człowiek szukający sztuki szuka prawdy i o sobie, i o świecie, nie o sztuce samej. Gdyby dobry smak oznaczał tylko bezinteresowną kontemplację samej formy, sztuka byłaby tautologią.

Ambarasujące w jest też aprioryczne założenie Kanta, które odwołuje się do *sensus communis*, do zmysłu wspólnotowego, wspólnego ludziom. Dobry gust abstrahuje od psychologii indywidualnego przeżycia, od podmiotowej interesowności materialnej, psychologicznej, a w końcu nawet moralnej, oraz od kontekstów społecznych. Czy świadomość estetyczna w sztukach fabularnych może, potrafi być suwerenna wobec odbiorczych idiosynkrazji, a z drugiej strony wobec interesów warunkowanych tym, co na zewnątrz i co wokół? Czy w rezultacie dobry gust w sztukach także przyliterackich ma kontemplować tylko estetyczną, językową i obrazową jakość tekstu i przedstawienia, abstrahuje od treści użytecznych indywidualnie i społecznie, od funkcji terapeutycznej, światopoglądowej, wychowawczej, perswazyjnej, mitologicznej? Czytanie empirycznych świadectw odbioru powieści czy filmu poucza, że matrycą interpretacji są tu przede wszystkim odniesienia moralne i światopoglądowa perspektywa komunikacji z autorem. Język tekstu, montaż filmowych obrazów, piękno bezpojęciowe zapewne mają wpływ na interpretację i na sposoby komentowania, jednakże tak rozumiane artystyczne

²⁷ H.-G. GADAMER, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków: Inter Esse 1993, s. 71.

²⁸ Tamże, s. 118.

piękno lub ekspresyjna brzydota, w odbiorze potocznym pracują w uwiłkaniu z sensami i znaczeniami, często forma dzieła wywołuje odbiorczy efekt jak gdyby jedynie podświadomie. Bywa tak jak z muzyką filmową, gdy widz wychodzi z sali kinowej wstrząśnięty zarówno opowiedzianą historią, jak i towarzyszącą jej muzyką, a zapytany w chwilę potem mówi: „tam chyba nie było żadnej muzyki”. Poznawcza perspektywa hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera w większym stopniu niżli estetyka czysta postawy bezinteresownej Immanuela Kanta przylega do studiów nad społecznymi świadectwami odbioru. Mówimy: w większym stopniu, co nie znaczy, że dzięki Gadamerowskiej wersji hermeneutyki mamy klucz do wszystkich tajemnic interpretacji i przeżycia sztuki. W przytoczonej opinii Gadamera jest fragment komplikujący sprawę: sztuka jest poznaniem, ale „doświadczenie sztuki... jest z pewnością też różnym od wszelkiego moralnego poznania rozumowego, i w ogóle od poznania pojęciowego...”

Hermeneutyka opisuje tu relacje dzieła i jego odbiorcy w kategoriach partnerskiej gry, ruchów „w tę i we w tę”, tylko poprzez udział czytelnika, widza gra się prezentuje, gra i święto istnieją tylko wtedy, gdy są grane i obchodzone, sztuka istnieje nie jako zamknięta struktura, lecz istnieje jedynie w akcie swej prezentacji. Nie tylko spektakl, ale również literatura (powieść), która ma pierwotne istnienie w akcie lektury, są procesem, w którym ujawnia się treść. Zamiast więc mówić o trafnej bądź chybionej rekonstrukcji intencji tekstu lub, przeciwnie, o jego nadinterpretacji, badajmy współpracę z tekstem, dwustronną grę w procesie budowy rozumienia. Pojęcie gry czyni też odniesienie do zewnętrznych okoliczności, w jakich prezentacja dzieła następuje. „Jeżeli sztuka nie jest wielością zmiennych przeżyć, których przedmiot jest każdorazowo wypełniany znaczeniem przez podmiot jak jakaś pusta forma, to prezentację można uznać za sposób bycia samego dzieła sztuki. Przygotowaniem do tego miało być wyprowadzenie pojęcia prezentacji z pojęcia gry, gra swą prezentacją przemawia do widza w ten sposób, że pomimo całego dystansu do tego, co widz ogląda, jednakowoż przynależy on do tej prezentacji. Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od przygodności warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje, gdzie zaś dochodzi do takiej izolacji, tam wynikiem jest abstrakcja redukująca właściwy byt dzieła. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje. Widowisko jest właściwie dopiero tam, gdzie się je pokazuje, a muzyka musi gdzieś zabrzmieć”²⁹. Choć mamy tu do czynienia ze studiami nad samą

²⁹ Tamże, s. 133.

istotą dzieła sztuki, to jednak kategorii dwustronnej gry „w tę i we w tę” w prezentacji mogą tworzyć jakieś teoretyczne wsparcie także empirycznych badań z zakresu estetyki odbioru. Prezentacja, gra „w tę i we w tę”, konkretyzacja dzieła schematu to dwie metafory z różnego gruntu uprawiające filozofię aktywności odbiorczej w sztuce.

Interesujące jest też przypuszczenie, że doświadczenie sztuki często opiera się na tzw. nierozróżnieniu. „Dla treści doświadczenia jako takiego jest jednak wręcz obojętne, czy rozgrywający się przed kimś tragiczny czy komiczny epizod dzieje się na scenie czy w życiu – jeśli się jest tylko widzem. To, co nazwaliśmy wytworem, jest nim, gdy prezentuje się jako sensowna całość. Nie jest tak, że ów (wytwór) istnieje w sobie i ponadto spotyka się go za jakimś przypadkowym dlań pośrednictwem, lecz w pośrednictwie osiąga on właśnie swój właściwy byt”³⁰. Hermeneutyka, używając pojęcia nierozróżniania, wskazuje prawidłowość z poziomu psychologii odbioru. Przykładem skrajnego estetycznego nierozróżniania są mechanizmy potocznego mieszania telewizyjnej, serialowej fikcji z realiami rzeczywistości zewnętrznej, np. łączenie fikcyjnej ekranowej postaci z realnym wykonawcą tej roli; dowodem są pojawiające się w komentarzach miłośniczek serialu telewizyjnego stwierdzenia: „i popatrz taki stary Łapicki zaleca się do takiej młodej”.

Jeśli dziełem sztuki jest gra tekstu i odbiorcy „w tę i we w tę”, jeśli dzieło istnieje tylko w swej prezentacji, rzeczą naturalną będzie społeczne badanie tajemnicy owych prezentacji. Jakie prawa przysługują jednej ze stron poszukujących prawdy i uczestniczącej w współtworzeniu prezentacji? Tutaj rysuje się interesująca dla nas różnica stanowisk fenomenologa i hermeneuty. Hermeneutyczna interpretacja ogranicza mechanizmy odtwórcze – nie idzie o rekonstrukcję pierwotnego zamierzenia autora, nie idzie o to, co artysta miał na myśli, nie idzie zwłaszcza o rekonstrukcję historyczną ani o pierwszy, odległy sens starej klasyki. Czytelnik, widz ma prawo do wciąż nowego aktualizowania potencji tekstu, „idea jedyne, właściwego przedstawienia wydaje się w ogóle czymś sprzecznym ze skończonością naszego jestestwa”. Bywa, że tak uprawiana hermeneutyka sztuki staje na granicy psychologicznego relatywizmu.

Szukajmy dalej w hermeneutyce sposobów nobilitowania spontanicznej postawy zwykłego, potocznego odbiorcy sztuki. Dla tego ostatniego literatura pozostaje jak gdyby poza czasem, periodyzacja epok aż po współczesność jest lekceważona, czytelnik i widz nie muszą być w swej grze

³⁰ Tamże, s. 135.

wciągani bez reszty w obcy, odległy świat źródłowych rekonstrukcji utworu, lektor korzysta z prawa do własnych wspomnień i ich psychicznego opracowania na kanwie cudzego tekstu, do rozwijania refleksji przez analogię. Choć oczywiście „istnieje pewna ciągłość sensu, która dzieło sztuki łączy ze światem człowieka i której nawet wyobcowana świadomość kulturalnego społeczeństwa nigdy się w pełni nie pozbywa”³¹. Współtworząc prezentację na miarę wyobraźni człowieka współczesnego, dzieło mimo to zachowuje swą tożsamość, tak jak cykliczne święto, choć obchodzone na różne sposoby w różnym czasie, mimo to nie traci swego sensu. Obok odbiorczego prawa do modernizacji i aktualizacji sensu, co nie musi być nadużyciem i skrajną subiektywizacją, podkreślmy inną jeszcze zaletę hermeneutyki sztuki porządkującej naszą metodologię studiów nad świadectwami odbioru. Kiedy bierzemy pod uwagę tradycje świadomości estetycznej, które akcentują formę dzieła i przede wszystkim kwestie opracowania artystycznego, wówczas ujawnia się dramatyczny rozpad intencji krytycznego odbioru sztuki wobec praktyk potocznych w tym względzie. Tymczasem dla Hansa-Georga Gadamera owo profesjonalne, krytyczne podejście do literatury pięknej traci wiele ze swej istotowej prawdy. „Nasze rozumienie nie jest nastawione ściśle na kształt, który cechuje to dzieło jako dzieło sztuki, lecz na to, co ono nam mówi”, zawsze idzie o bardziej fundamentalne roszczenia dzieła do prawdy życiowej, hermeneutyka jest sztuką rozumienia, rozumienie musi więc zaabsorbować estetykę. Pytanie o prawdę sztuki filozof połączył z krytyką estetyki czystej, ale także z krytyką świadomości historycznej, gdy nie służyły ona pośrednictwu w relacji do współczesnego życia. Socjolog badający świadectwa odbioru czuje się tu pewniej niżli na gruncie estetyki filozoficznej, próbującej zdefiniować kontemplacyjną postawę estetyczną, bezinteresowne przeżycie estetyczne i wyizolowaną wartość estetyczną.

Hermeneutyka sztuki Hansa-Georga Gadamera miała być modelem refleksji całej humanistyki, tymczasem Hans Robert Jauss aplikuje założenia tej szkoły wyłącznie do literatury i całościowych badań społecznych twórczości, odbioru i obiegu artefaktów literackich. W kwestii odbioru i rozumienia sztuki obaj teoretycy stosują podobną aparaturę pojęciową – u Jaussa kluczowa jest koncepcja nie tyle gry, co zderzenia horyzontów oczekiwań odbiorcy z tekstem, ale także horyzontów autora i odbiorcy. Socjologizowanie w kwestii odbioru sztuki, bywa tu w guście Pierre’a Bourdieu, bo Gadamer nie posunąłby się do analizy klasowych warunkowań aktów odbioru.

³¹ Tamże, s. 147.

Horyzont czytelniczych oczekiwań nie mieści się w perspektywie psychologicznej, tutaj czynnikami determinującymi są przede wszystkim uwarunkowania kulturowo-historyczne oraz status społeczny podmiotu percypującego. Hans Robert Jauss zainteresowany jest przede wszystkim fenomenem historycznej przemiany postaw interpretacyjnych, mniej zaś zmiennością zindywidualizowanych odczytań. Idzie tu zatem, po pierwsze, o dokumentowanie historycznie zmiennej recepcji ważnych autorów i ważnych dzieł. Po drugie, znajdziemy tu studia nad historyczną zmiennością gustów publiczności literackich i artystycznych, studia nad wolnościami i kulturowymi ograniczeniami twórczości oraz nad zakresem wolności interpretującego podmiotu w konstruowaniu sensów dzieła w kontekście swego czasu. Ze szczegółowych analiz poznajemy, na ile autor tworu literackiego jest świadomy podlegania rygorom aktualnej poetyki, na ile zaś bywa on twórczy wobec systemu konwencji swego czasu. W tym punkcie projektowana teoria literatury wykracza poza problemy i pytania najważniejsze dla badacza potocznych odbiorów sztuk fabularnych.

Wzięty z Mannheima horyzont oczekiwań, u Gadamera objaśniany był pojęciem ruchomych, rozwijających się w procesie percepcji przesądów, przesądów odbiorcy sztuki. U Jaussa horyzont oczekiwań to zespół norm przysługujących określonej, szerszej publiczności literackiej, to kody komunikacyjne zgodne z wiedzą, obyczajowością i kompetencją komunikacyjną lektorów określonego środowiska społecznego. Horyzont oczekiwań czytelniczych dotyczy zarówno formy, jak i treści lektury³². Koncepcja horyzontu oczekiwań w jakiś sposób odnosi się do naszego pojęcia świadectw odbioru, skompletowane świadectwa odbioru czytelnika empirycznego mogą ujawnić esencję jego horyzontu oczekiwań.

Przytoczono dotąd kilka klasycznych koncepcji przydatnych, możliwych do zaadaptowania w studiach nad odbiorem fabuł literackich i wizualnych. Dzisiejszej teorii recepcji potocznej lub dzisiejszej estetyki odbioru nie stać na konsekwentny wybór czy też oparcie się na jednej tylko filozofii interpretacji. Znajdujemy inspirację i użyteczne narzędzia pojęciowe w hermeneutyce, fenomenologii, semiologii, poststrukturalizmie, rzadziej zaś w strukturalizmie. Przeciw ortodoksji rozmaitych szkół teoretycznoliterackich decydujemy się na pragmatyczny eklektyzm, spójna teoria potocznych świadectw odbioru, teoria ukorzeniona tylko we własnych pojęciach jest na razie odległa.

³² H.R. JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press 1978.

PRÓBA TYPOLOGII SPOŁECZNYCH PRAKTYK LEKTURY

Roman Ingarden, pisujący po niemiecku i po polsku o fenomenie konstytuowania utworu literackiego, posłużył się pojęciem konkretyzacji. Rozpatrzmy inne możliwe jeszcze kategorie w polu naszych zainteresowań. „Interpretacja” ma odniesienia głównie krytycznoliterackie, „odbiór”, „odczytanie”, „dekodowanie” sugerują literalną percepcję bez podmiotowej gry z tekstem, podobnie jak „recepja”. „Użycie” nie specyfikuje interakcji z tekstem wobec każdego dowolnego użycia dzieła. „Współtworzenie” dzieła, jak i jego „re-kreacja” przypisują odbiorcy być może nadmierne prawa, „aktualizacja” i „modernizacja” bliskie są „konkretyzacji”, tyle że sugerują praktykę usilnej, odbiorczej adaptacji sensów dzieła, np. aktualizację klasyki. Do całego inwentarza pojęć dodajmy nowatorsko, specyficznym definiowane na gruncie hermeneutyki pojęcie „rozumienia” dzieła, tworzone w procesie przebudowy przesądów, a prowadzące do ujawnienia odbiorczego horyzontu oczekiwań. Interesujące jest badanie stopnia czytelniczego „otwarcia” na współczesne „dzieło w ruchu” oraz „aktywne czytanie”. Dość neutralne są pojęcia „praktyk czytelniczych” czy „lektury” – jak dodawał Ingarden – „czynionej w różnych postawach zasadniczych”. Owe różne postawy zasadnicze w konkretyzowaniu nazywane są „stylami odbioru” i ujawniają „horyzonty oczekiwań” odbiorczych. O stylach odbioru lub horyzontach odbiorczych wypowiadamy się na podstawie zebranych „świadczeń odbioru”. Koncepcja świadczeń odbioru niesie po stronie badacza intencję metodologicznego samoograniczenia, wskazuje na pośrednie, najczęściej językowe źródła informacji o realnych fenomenach odbioru, świadectwa odbioru poświadczają nie tylko realne przeżycie i rozumienie, ale także kompetencję językową interpretatora. Nasze zaś dodatkowe ograniczenie, sygnalizowane tytułem całej rozprawy, podkreśla, że zbieramy świadectwa głównie odbiorów nieprofesjonalnych, potocznych, w dodatku tylko na przykładzie sztuk fabularnych.

Michał Głowiński wyodrębnił siedem stylów odbioru: mityczny, alegoryczny, symboliczny, instrumentalny, mimetyczny, ekspresyjny, estetyzujący³³. Przykładem mitycznego stylu czytania jest przekaz religijny i każde inne dzieło fabularne odbierane w poszukiwaniu prawd wiary. Taka postawa ma być, wedle autora, dziedzictwem kultury archaicznej, która absolutyzowała lub czyniła najważniejszą perspektywą komunikację ze sferą sacrum, współcześnie jest to usilna światopoglądowa refleksja na kanwie literackiej.

³³ M. GŁOWIŃSKI, *Style odbioru*, s. 117-131.

Natomiast alegoryczny styl odbioru „poszukuje drugiego dna”, które skrywa się pod treścią ustabilizowaną i pod opisem realistycznym. Skrajnym, ale specyficznym ograniczonym przykładem stylu alegorycznego jest tzw. język ezopowy, przemycający treści, których nie można było w pewnych okolicznościach społecznych komunikować jawnie. Z drugiej strony przeciwnie, tzw. symboliczny styl odbioru jest poszerzeniem postawy alegorycznej – zdolność do symbolizacji odbioru to rozumienie, że dzieło otwarte może wskazywać na więcej niż jedną nadbudowaną interpretację alegoryczną i otwiera się na podmiotową inwencję twórczą czytelnika. Z kolei styl instrumentalny dowodzi traktowania lektury jako czynności utylitarnej pod presją jakiejś ideologii, ujętej jednak, inaczej niż styl mityczny, na poziomie światopoglądu potocznego, moralizatorstwa, łatwej dydaktyki i świata czarno-białego. W stylu mimetycznym „podstawę stanowi przeświadczenie, że pomiędzy przedmiotami i sytuacjami przedstawianymi w utworze literackim a przedmiotami i sytuacjami należącymi do świata realnego zachodzi stosunek podobieństwa, naśladowania, odbicia”. Styl ten inaczej niż style poprzednie sytuuje dzieło wobec świata pozaliterackiego – tutaj punktem odniesienia jest nie taki czy inny kompleks światopoglądowy, ale „rzeczywistość”. Wówczas odbiorca „nie zdaje sobie sprawy z faktu, że idea rzeczywistości jest tu, w mniejszym czy większym stopniu, wynikiem z góry przyjętych założeń, wynikiem dokonanej w myśl pewnych zasad interpretacji”. Zapytajmy jednak od siebie: cóż poradzić, że powszechne praktyki lekturowe tak często pełnią funkcję poznawczą, tak często fundują się na przekonaniu, że warto tropić podobieństwa między światem fikcyjnymi a światem realnym? Dalej jest styl ekspresywny, a „w jego obrębie zjawiskiem najistotniejszym jest sytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy [...] Autor jest traktowany jako *sui generis* składnik tekstu, skoro cała lektura ma doprowadzić do ujawnienia jego właściwości”. Wreszcie styl estetyzujący cechuje odbiorcę zdolnego skupić się przede wszystkim na pięknie i formie dzieła, cechuje czytelnika zdolnego uwolnić się od użytków instrumentalnych. Przy tym teoretyk nie oddziela postawy badawczej od innego przeżycia w postawie estetycznej, w istocie jednak można by tu podkreślić różnicę nasycenia emocjonalnego tych dwu postaw. Co więcej, krytyk literaturoznawca zauważa w stylu estetyzującym nie tylko przeżycie estetyczne, ale szerzej także bezinteresowną motywację ludyczną, zabawę, literackie uciechy, a nawet rozrywkę popularną.

Ta ciekawa i ważna typologia stylów odbioru ilustruje postępowanie literaturoznawcy i teoretyka skupionego na problematyce komunikacji lite-

rackiej. Ze strony socjologa badającego potoczne praktyki czytelnika empirycznego rzecz jednak wymaga komentarza i prowadzi do innego rozłożenia akcentów. Przytoczona powyżej refleksyjna, spekulatywna typologia stylów czytania, czyniona przez erudytę, pozostaje w związku z rozpoznaną już wcześniej teoretyczną typologią stylów uprawiania literatury i z typologią gatunków. Typologia jest wyrafinowana, w odniesieniu do kilku co bardziej trywialnych stylów odbioru pojawiają się elementy krytycznego wartościowania i wyraźnego dystansowania się (style: mityczny, mimetyczny, ekspresyjny), przy czym wolno domniemać, że najwyższej ceniony jest, jak u Ingardena, u Eco i tylu innych, styl odbioru w empirycznie mało uchwytej postawie estetyzującej.

Zgodzić się trzeba z poglądem, że do sporządzenia repertuaru stylów odbioru nie wystarczą statystyki wyboru książek poczytnych i niepoczytnych, lektury przypisanych w badaniach statystycznych czytelnikom określonych kategorii społeczno-demograficznych na próbach reprezentacyjnych i na próbach celowych. Potrzebne są pogłębione metody jakościowe: sondaże aktywności czytelniczej na wszystkich nośnikach – papierowych i cyfrowych, a zatem pogłębione wywiady, przygotowane poprzedzającą lekturą, eksperymenty i testy percepcyjne, dyskusje focusowe w grupach ludzi prezentujących podobne style lektury dowolnego z gatunków fabularnych oraz, może najważniejsze, analizy swobodnych czytelniczych narracji i streszczeń wybranych fragmentów tekstu. Przydatne są analizy treści na forach internetowych o serialach, w blogach literackich, amatorskie recenzje itd. Wiele badań społecznej recepcji seriali telewizyjnych opartych bywa na taniej metodzie analizy forów dyskusyjnych, jak zawsze jednak w badaniach z użyciem Internetu mamy tu problem z reprezentatywnością próby. Na przykład w zbiorowości ochotników, aktywistów dyskutujących o serialach rodzinnych najwięcej jest ludzi młodych, a najmniej przedstawicielek głównego, rzeczywistego audytorium, tj. kobiet w średnim wieku.

Wyobraźnia teoretyków literatury jak na razie przewyższa możliwości obserwacji i pomiaru, jakimi dysponuje socjolog, w badaniach społecznych musimy zatem poprzestać na bardziej zgrubnych kategoriach analitycznych, w zamian jednak dodamy opisy stylów odbioru będących interesownym użyciem tekstu kosztem mozolnej jego interpretacji. Odróżnienie alegorycznego stylu odbioru od stylu symbolicznego, klarowne dla literaturoznawcy, jest mniej istotne w obserwacjach socjologicznych. Dla nas jest ważne, czy odbiorcę tekstu w ogóle stać na komentowanie przedstawień i fabuły, raz na poziomie przebiegów dosłownych, innym razem na poziomie poznawczego

lub metafizycznego przesłania. Jest to kwestia fundamentalna, poświadczająca zasadniczy podział konsumentów fabuł literackich lub filmowych. Fabuły ekranowe, opowieści filmowe pozwalają łatwiej, już z natury samego tworzywa, po prostu przyglądać się wydarzeniom i obrazom bez opracowania interpretacyjnego, literatura ma w tym względzie bardziej kateryczne oczekiwania. Po ogólnym określeniu dyspozycji odbiorczej wobec alegorii, droga do dalszego, pogłębionego eksperymentu percepcyjnego wydaje się zamknięta, bo czytelnika o niskiej kompetencji nie można zmusić do przeczytania symbolicznego *Procesu* Franza Kafki, a znowu czytelnik o rozwiniętej zdolności interpretacyjnej nie gustuje w werystycznych, życiowych telewizyjnych serialach rodzinnych. Krytycznoliterackie odróżnienie trzech stylów odbiorczych: alegorycznego, ezopowego, symbolicznego wdrożone do obserwacji empirycznej wymagałoby ujawnienia realizacji dyrektyw konkretyzacyjnych na wszystkich czterech poziomach dzieła schematu, a to wymagałoby kozetki psychoanalityka. Roman Ingarden zaś, który uznał – jak później strukturaliści – że najważniejsza jest warstwa językowa tekstu, o konkretyzowaniu tej warstwy napisał najmniej.

W obserwacji empirycznej musimy zgodzić się z koniecznością przyjęcia perspektywy syntetyzującej: ogólne rozumienie całości dzieła i jego sensów dostarcza pośredniej informacji o procesach dopełniania jego warstw składowych. Hans-Georg Gadamera lokował odbiór sztuki na poziomie specyficznie pojętych procesów rozumienia, postawa zatem zamknięta, werystyczna, nienadbudowująca sensów ogólnych nad wyglądami jest rozumieniem cząstkowym, ułomnym. Skalę percepcyjnych zachowań wobec tak zwanej wielkiej metafory badano na przykładzie czytelników *Dżumy* Alberta Camusa, później zaś na przykładzie widzów Szekspirowskiego *Hamleta*. W obu wypadkach widoczny był zasadniczy rozpad dwu stylów odbioru. Jedni respondenci streszczali dosłowne przebiegi fabularne i intrygę, inni mówili o przesłaniu tej powieści, kierując się mottem Camusa, wedle którego „dobrze jest coś powiedzieć o czymś przy pomocy czego innego” – kojarzyli więc powieściową dżumę z faszyzmem lub z jakimś zagrożeniem jeszcze ogólniejszym. Zdolność interpretacji alegorycznej jest umiejętnością wyuczoną, która jednakże w wyjątkowym wypadku stać się może bezrefleksyjnym nawykiem. W eksperymencie percepcyjnym na przykładzie *Dżumy* Alberta Camusa ludzie bez wykształcenia średniego prezentowali naiwny realizm, zgadzali się z twierdzeniami w rodzaju „to jest powieść o sposobach walki z wielkimi epidemiami” albo „tam się pokazuje miasto Oran i jego obywatele w czasie wielkiego nieszczęścia”. Natomiast czytelnicy

z wykształceniem co najmniej średnim wybierali w tymże teście generalizacje „o terrorze”, „o obowiązku walki z tragicznym przeznaczeniem”. O wpływie edukacji i treningu szkolnego świadczą jednakże charakterystyczne pomyłki w tej grupie lektorów. Poszukując najogólniejszej interpretacji, niektórzy inteligenci zgodzili się z zagadkowym sformułowaniem przygotowanego testu, jakoby *Dżuma* wyrażała „zniecierpliwienie człowieka terażniejszością i jego nieprzeparte dążenie ku przyszłości”³⁴. U widzów *Hamleta* dominowała różnorodność domniemań symbolicznych, nie należy jednak sądzić, że wszyscy widzowie teatralni zdolni są postrzegać tragedię *Hamleta* jako metaforę losu ponadjednostkowego. Ogólniej mówiąc, zarówno wśród czytelników powieści, jak i wśród widzów dramatu scenicznego rysuje się ten sam dychotomiczny podział odbiorców na tych, którzy mniej czy bardziej kompetentnie symbolizują idee, i na tych, którzy charakteryzują fikcyjnego bohatera i opowiadają jego losy, niekiedy identyfikując postać literacką z autorem. Kiedy tych ostatnich zapytać powtórnie: „ale o czym to jest?”, reakcją bywa zniecierpliwione: „przecież powiedziałam” i znów literalne streszczanie przebiegów fabularnych, tyle że coraz dokładniejsze. Widoczne jest to nie tylko w syntetycznych komentarzach dotyczących całości dzieła, ale także na poziomie mniejszych wątków lub przeciwnie – na poziomie motywów. Podczas gdy jedni respondenci poprzestają na odtworzeniu wątku fabularnego i odpowiednich obrazów, to inni są skłonni mówić o tym samym w kategoriach motywu, to znaczy w kategoriach zinterpretowanej rzeczywistości myślowej.

Niezdolność do postrzegania alegorii czy metafory przekierowuje uwagę lektora na styl werystyczny, mimetyczny. Michał Głowiński, jak pamiętamy, ocenia surowo styl mimetyczny: „[Odbiorca] [n]ie zdaje sobie sprawy z faktu, że idea rzeczywistości jest tu, w mniejszym czy większym stopniu, wynikiem z góry przyjętych założeń, wynikiem dokonanej w myśl pewnych zasad interpretacji. [Styl ten] [b]udowany jest przede wszystkim na zdrowym rozsądku...”³⁵ Dodajmy od siebie, że z drugiej strony tzw. wielka metafora ma zwykle kilka poziomów: poziom filozofii poznania, refleksji egzystencjalnej, refleksji moralnej, teorii społecznej, aluzji politycznej itd. Odbiorcy nieświadomi przesłania alegorycznego całości nie zawsze jednak rezygnują z jakiejś formy moralizowania, mają intuicję, że przesłaniem każdej fabuły są zalecenia natury etycznej wprost lub *à rebour*.

³⁴ B. SUŁKOWSKI, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1972, s. 167.

³⁵ M. GŁOWIŃSKI, *Style odbioru*, s. 117-131.

Opisaną dwubiegunowość stylów odbioru nazywano w refleksji humanistycznej na różne sposoby. Semiolog Roman Jakobson odróżnił myślenie metaforyczne (przez zastępstwo czegoś czym innym) od myślenia metonimicznego (przez przyległość, logiczne sąsiedztwo). Hans-Georg Gadamer mówi o hermeneutycznej figurze, jaką jest alegoria, gdzie „zamiast tego, co ma się na myśli, mówi się coś innego, bardziej namacalnego, ale tak, że pozwala to zrozumieć tamto pierwsze”³⁶. Gdybyśmy to samo zjawisko obserwowali na widowni kinowej, przydatna jest Ervina Panofsky’ego (a później Umberta Eco) koncepcja postrzeganiu preikonicznego, ikonograficznego z jednej strony oraz interpretacji ikonologicznej z drugiej strony. Roland Barthes mówiłby tu o zdolności odkrycia mitologii, a wreszcie na to samo zjawisko można nanieść dwie kategorie denotacji rzeczowej oraz konotacji interpretującej i formalnej. Na gruncie literatury pięknej powiemy o percepcji werystycznej, realistycznej, przeciwnej zdolności odbioru tzw. wielkiej metafory itd. Wszystkie te określenia zbliżają nas do istoty sprawy, tyle że każde z nich wywodzi się z innego gruntu i zagraża akcesem do jakiejś doktryny teoretycznej. Dla nas jest ważne, że pojęcia postrzegania metonimicznego i metaforycznego wzięte za Romanem Jakobsonem były testowane w obserwacjach psychospołecznych.

Zdaniem Jerzego Kmity metafora jest wizją świata nadbudowaną nad rzeczywistością przyrodniczą i kulturową, metaforę percypujący podmiot musi wymyślić i dodać do świata denotowanego. Tylko czytelnik zdolny do sensownego i logicznego skojarzenia, uzgodnienia opisu rzeczywistości z nadbudowaną, samodzielnie odkrytą światopoglądową wizją zdolny jest też obcować ze zmysłową, niedyskursywną, niepojęciową wartością estetyczną literatury, i ta teza była bliska także przekonaniu Romana Ingardena. Niełatwo jednak tropić w zebranych, werbalnych świadectwach kształt niedyskursywnej, niepojęciowej światopoglądowej waloryzacji świata. Świadectwa odbioru, poświadczenie konkretyzacji z poziomu sensu ogólnego, przechodzą przez spersonalizowany język doświadczającego podmiotu, są światłem odbitym doświadczenia estetycznego – respondenci zaczynają wypowiedź od: „jakby tu powiedzieć”, świadectwa odbioru są grą komunikacyjną, produkowane są na miarę osobistych kompetencji językowych, postawa estetyczna i przeżycie estetyczne pozostają tajemnicą, choć zrozumienie sensu najogólniejszego rzuca pośrednie światło także na przeżycie estetyczne.

Alegoryczny (metaforyczny) styl odbioru vs. styl werystyczny (metonimiczny) budują pierwszą, dla nas główną, oś skali postaw odbioru sztuk

³⁶ H.-G. GADAMER, *Prawda i metoda*, s. 96.

fabularnych. Jest jednak i druga skala nastawień i praktyk odbiorczych. To zaczerpnięte z teorii kultury i psychologii społecznej odróżnienie zachowań instrumentalnych człowieka od zachowań autotelicznych (Jean Piaget, Antonina Kłoskowska). Zachowania autoteliczne są samomotywujące się, nie odróżniają celu od środków prowadzących do tego celu. Zachowania autoteliczne nie są tym samym, co Kantowski całkowicie bezinteresowny smak w sztuce – tu jest raczej coś, co jest nazywane „życiem chwilą” w sztuce bądź zabawie. Na osi stylów od odbioru autotelicznego do użytków instrumentalnych sztuk fabularnych rozciąga się rozległa skala skłonności lekturowych. Tu nie ma dychotomii, jak we wcześniejszym nastawieniu na weryzm lub na alegorię. Krzyżując zatem wcześniejsze kontinuum semiologiczne z perspektywą kulturowo-motywacyjną, możemy realne postawy odbioru literatury, filmu, serialu czy teatru lokować na tablicy czteropolowej:

POZIOMY ODBIORU

- I – odbiór werystyczny, metonimiczny, przy tym zdominowany interesownymi użytkami dzieła
- II – odbiór werystyczny, metonimiczny, ale postawa zdolna do zauważania piękna języka i obrazów dzieła
- III – odbiór alegoryczny, metaforyczny, ale interesowne użycia dzieła
- IV – odbiór alegoryczny, metaforyczny plus zdolność do bezinteresownej kontemplacji formy (języka, obrazów, kompozycji), słowem – styl estetyzujący

Powstaje, zdałoby się, układ czterech rodzajów praktyk odbiorczych – od odbioru potocznego o najniższej kompetencji (I) do odbioru krytycznego, estetyzującego (IV). Skoro jednak tylko odbiór werystyczny vs. alegoryczny diagnozujemy jako dwa style, między zaś postawą autoteliczną a instrumentalną interesowność odbiorców ma wiele odcieni, liczba stylów odbioru przekracza tablicę czteropolową. Tu musimy skorzystać z postfenomenologicznej poprawki wprowadzonej przez Wolfganga Isera, który do konkretyzacji czytelnicznych włącza cały wachlarz motywacji psychicznych i określił psychologicznych, tu także mamy w pamięci psychologizującą poprawkę Hansa-Georga Gadamera do hermeneutycznej koncepcji rozumienia sztuki.

1. Styl odbioru estetyzującego łączy wrażliwość emocjonalnej reakcji ze zdolnością analizy i odczuwania formy dzieła (udanego lub chybionego). Jest kwestią dyskusji, czy styl estetyzujący cechuje tylko erudyty, czy także lektorów mniej wykształconych. Niewątpliwie odbiorca dysponujący aparatem postrzegania zmienności form artystycznych, lektor odróżniający autorskie metody narracji i języków opowiadania jest świadom,

kiedy staje wobec dzieła w ruchu, dzieła otwartego na partycypację. Estetycy jednak ostrzegali przed niebezpieczeństwem odbioru spekulatywnego, wystudzonego. Do stylu estetyzującego zalecanego i prezentowanego w pracach krytycznoliterackich dodamy jedenaście innych empirycznie uchwytanych stylów odbioru, stylów, w których interweniują mniej czy bardziej motywacje i potrzeby instrumentalne.

2. Styl aktualizujący. Gadamer odrzuca historyzm w humanistyce w tym sensie, że neguje potrzebę dociekania pierwotnego, obcego znaczenia na przykład odległej klasyki. Dzieło znaczy to, co ujawnia się w jego dzisiejszej prezentacji, w grze z aktualnym odbiorcą, w kontekście okoliczności swego czasu i wciąż uciekającej współczesności. Nieskończona potencja konkretnego dzieła ujawnia się w jego dzisiejszej i następnych modernizacyjnych odczytaniach, być może im wybitniejszy twór artystyczny, tym większy jego potencjał gry z odbiorcą. Wprawdzie „istnieje pewna ciągłość sensu, która dzieło sztuki łączy ze światem człowieka i której nawet wyobcowana świadomość kulturalnego społeczeństwa nigdy się w pełni nie pozbawia³⁷”, odbiorca współtworzący ma jednak prawo do podmiotowej aktualizacji tekstu na miarę swego czasu i okoliczności. Aktualizacja znaczenia w największym stopniu dotyczy muzyki, gdzie właściwie każde kolejne wykonanie inaczej aktualizuje potencjał, a także wyraźnie dramatu scenicznego, który aktualizowany jest najpierw przez reżysera i przez współczesną lub uniwersalizującą scenografię. W filmie literacki potencjał scenariusza jest przepracowany wyobraźnią reżysera, a procesy aktualizacji realistycznego tworzywa materii filmowej są bardziej specyficzne, mogą ograniczać pole czasowo zmiennej aktualizacji. Hermeneutyczne objaśnienie prawa do aktualizacji sensów nie jest relatywizmem poznawczym, modernizacja nie musi być subiektywizacją i nadużyciem, są tu jakieś granice, podobnie gdy świętujemy w zgodzie z tradycyjnymi wartościami, a przecież wciąż odmiennie, poprzez prezentację na miarę naszego czasu. Współczesny teatr zwany antyteatrem wyciąga z owej teorii gry z tekstem wnioski nierzadko skrajne, bywa, że inscenizator goni za aktualizacją, redukując na użytek widowni, wieloznaczną metaforę do poziomu aluzji politycznej lub skandalu obyczajowego. Podobne praktyki, choć są jakąś formą aktualizacji, ograniczają celowo sugestię odbioru prawdziwie symbolicznego.

Kiedy opisujemy aktualizujące praktyki odbiorcze językiem Gadamera, na nowy sposób opisujemy praktyki czytania alegorycznego. Krytyk profesjonalista, nastawiony na tropienie raczej kształtu, formy utworu, traci coś

³⁷ Tamże, s. 147.

z jego „istotowej prawdy”, tymczasem odbiorca potoczny odwrotnie – on poszukuje sensu dzieła użytecznego na dzień dzisiejszy, nawet kosztem roz-targnionego postrzegania formy. Zarówno erudyta, jak i odbiorca potoczny mają prawo korzystać z roszczeń sztuki do prawdy, w szczególności do prawdy życiowej, nie do tautologicznej prawdy o sztuce samej. Tak pięknie wyłożona filozoficzna teoria rozumienia sensu dzieła równocześnie jest polemiką z purystycznym opisem estetyzującego stylu odbioru. Styl odbioru aktualizujący, modernizujący, jeśli nie zatrzymuje się na trywialnej aluzji, poświadcza zdolność do percepcji alegorii, a równocześnie nie musi być nakierowany na poznanie bezinteresowne. Tymczasem pozostałe, obserwo-wane dalej style odbioru ujawniają już cały wachlarz instrumentalizmów i interesowności, bywa że pozostających w konflikcie tak z hermeneutyką prawdy, jak i z fenomenologiczną teorią piękna.

3. Styl ezopowy jest specyficzną pojętą metodą politycznego lub obyczajowego aktualizowania treści, jest zdolnością chwytania aluzji. Ten styl pisania i czytania był wpływowy w polskiej literaturze, na polskiej widowni teatralnej w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Współcześnie styl komunikacji ezopowej tak po stronie artystów, jak i odbiorców jest już po części fenomenem historycznym, od czasów sztuki cenzurowanej zszedł on na poziom felietonu. Ten styl tekstów o podwójnym adresacie dawał niegdyś cenzorowi możliwość niezrozumienia aluzji, odbiorcy zaś przysparzał radości skrytego porozumienia z autorem. *Tango* Sławomira Mrożka zwane było „*Hamletem* PRL-u”, zrazu sztuka była szykanowana, potem jej popularność trwała dziesięciolecia. W czasach cenzury publikujący krytycy symulowali, że nie rozpoznają w tym utworze nie do końca wyeksplikowanych sensów. Stosowali wobec tej farsy chwyt przesadnej generalizacji filozoficznej, egzystencjalnej, estetycznej, ale największa w tamtych latach publiczność na ogół trafnie rozpoznawała, że na scenie tango tańczy inteligent z proletariuszem, intelektualista z prostakiem, ideolog-doktryner z cynikiem, morderca z przyszlą ofiarą. Oczywiście byli też widzowie zdolni oglądać taki spektakl jedynie jako dzieje pewnej rodziny doświadczającej naturalnego konfliktu pokoleń, ale tacy odbiorcy rzadziej chodzą do teatru.

W społeczeństwie bez instytucjonalnej cenzury politycznej przewrotne poszukiwanie treści ukrytych, naddanych nie bywa komunikacją najpowszechniejszą – nagle, po dziesięcioleciach, polscy czytelnicy i widzowie nie są już trenowani do recepcji treści o podwójnym adresacie. Nie ma tabu oficjalnej, jedynie słusznej ideologii, ale pozostaje rozległa sfera innych

tabu: obyczajowego, światopoglądowego, poprawności politycznej. Współczesna literatura polska nie waha się otwarcie uprawiać pornografii i posługiwać przemocą, a teatr atakuje widza naruszeniami tabu np. religijnego bez użycia języka ezopowego, przemoc i brutalizacja w dzisiejszym teatrze bywają naturalistyczne. Zanikający dziś fenomen komunikacji ezopowej był dawniej przynętą kierującą uwagę ku alegorii, był ćwiczeniem w przeciężaniu weryzmu³⁸.

4. Styl zideologizowany, defensywny lub ofensywny, poszukujący efektu prestiżowego, stoi na pograniczu komunikacji ezopowej. Wyróżnia go jednak usilne poszukiwanie własnej społecznej identyfikacji, na ogół jest daleki rozpoznania prawdziwie alegorycznej struktury dzieła wybitnego. Styl zideologizowany może realizować teoretyczną koncepcję tzw. horyzontu oczekiwań w jej najwęższym rozumieniu, tj wtedy gdy konkretna interpretacja po prostu i tylko odzwierciedla społeczny status interpretatora.

Na biegunie produkcji artystycznej styl zideologizowany jest instrumentem przemocy symbolicznej. Kanoniczne lektury szkolne żywią się nadzieją łączenia ideologii (np. narodowej) z artyzmem i niekiedy intencja ta udaje się (Mickiewicz, Żeromski), częściej jednak się nie udaje i wówczas dzieło wcześniej czy później zostaje usunięte z kanonu. Na biegunie odbioru styl zideologizowany jest postawą obronną w sytuacji realnego lub zmistyfikowanego zagrożenia. Bywa, że tutaj czytelnik, widz filmowy walczy w fotelu o swój interes materialny, klasowy, solidaryzuje się i utożsamia z bohaterami o pozycji jemu podobnej, kompensuje porażki życiowe, wyposaża w swoje osobiste argumenty ekranowe postaci walczące o sprawę lub zwalczające polityków wrogiego obozu. Taki odbiorca zawsze jest bliski sukcesu, bo przemożna wola walki niweczy możliwość tolerowania i rozważenia kontrargumentów, odbiorca taki uprawia poetykę dzieła zamkniętego. Współcześnie najbardziej waleczni bojownicy jakiegokolwiek sprawy przenoszą się na fora dyskusyjne w Sieci i tam, mówiąc skrótowo, lajkują i hejtują.

Miłośniczki literatury feministycznej, filmów w emocjonalnym typie *gender* lub *queer* często stawiają przesłanie ideologiczne dzieła ponad analizę jego unikalnej formy. Wiele zachodnich studiów tzw. *reader-response*, czyli „efektu czytelniczego”, za podstawową zmienną warunkującą bierze jakiś element

³⁸ B. SUŁKOWSKI, *Ten przeklęty język ezopowy*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. II, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1992; TENŻE, *Koncepcja gry oraz psychodramy w studiach nad społeczną recepcją „Hamleta” Szekspira oraz „Tanga” Mrożka*, w: *Problematyka brytyjska – studia interdyscyplinarne*, red. K. Kujawińska-Courtney, Łódź: The British Research and Studies Centre 1997.

z poziomu makrostruktury społecznej: czytanie literatury feministycznej przez kobiety, etniczne pochodzenie czytelnika fabuł wybranego gatunku, jego status klasowy itd. Na wyższym poziomie styl zideologizowany cechuje, z drugiej strony, wielu krytyków profesjonalnych i wówczas możemy to nazwać skrajnym socjologizmem. Profesjonalne, socjologiczne i kulturoznawcze interpretacje produkcji filmowych czy seriali rodzinnych często absolutyzują ideologiczną wykładnię dzieła, pomijając istotę jego tworzywa obrazowego poświadczającą artyzm. Lekturolog uznałby ideologiczny styl odbioru za sprzeczny ze smakiem konesera, albowiem zdaniem konesera prawdziwa „przyjemność tekstu” nie preferuje jakiejś ideologii przeciw innej. Przyjemność odbiorcy powinna się rodzić w kontakcie z tworem perwersyjnym, gdzie wszystko jest rozszczepione, podzielone, niezdecydowane. Dopiero gdy nic nie jest prawdziwie antagonistyczne, a wszystko jest pluralistyczne i wieloznaczne, rodzi się przyjemność lektury. Odbiorca powinien szukać takiego dzieła, w którym każda ideologia „przechodzi jak rumieniec po twarzy”³⁹.

5. Styl poznawczy, styl wędrowca po krajobrazach, kulturach w poszukiwaniu egzotyki. Ten styl dotyczy praktyk odbiorczych motywowanych ciekawością pięknych krajobrazów, scenografii, egzotycznych środowisk, obyczajów i horyzontów umysłowych, ogólnie – „żeby coś nowego zobaczyć i czegoś się dowiedzieć”. Tej potrzebie oglądania opowieści z różnych części świata, fabuł rozgrywanych w egzotycznych krajobrazach, często z pogranicza literatury i reportażu, w sposób szczególnie służy kino. Egzotyka i piękno obrazu kinowego, podobnie jak kinowa muzyka, wywierają presję na podmiotową wyobraźnię, nieco poza racjonalizowaną świadomością. W węższym lub szerszym znaczeniu takie poszukiwanie rozumienia świata oparte jest na gromadzeniu szczegółów i obserwacji. Współczesny człowiek bywa podróżnikiem przez kraje i ideologie, szukając podobnego doświadczenia w fabułach książkowych, w filmie czy Internecie. Internet skutecznie podkrada literaturze i sztuce wielkie audytoria, kiedy proponuje wyspecjalizowane witryny i vlogi podróżnicze. Zdarzają się upodobania czytelnicze do fikcji opartych na rzeczywistych wydarzeniach, wówczas werystyczna postawa odbiorcza zaciera granice między realistyczną literaturą a reportażem. W podobnym horyzoncie oczekiwań pozostają upodobania widzów do teatru naturalistycznego ze Skandynawii lub z Ameryki.

³⁹ R. BARTHES, *From work to text*, s. 25 – czy do tej pozycji odnosi się przypis?

A oto inne odcienie instrumentalności w postawach odbiorczych, zaczynając od punktu najważniejszego.

6. Styl odbioru personalizującego, bliski temu, co Michał Głowińskiego nazywał stylem ekspresyjnym „Zakłada nieustanną obecność autora, a każdy element utworu jako – świadomy lub nieświadomy – przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej, niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej”. I dalej: „Autor jest tu kimś innym niż tylko dalekim sprawcą, od którego można odłączyć wypowiedź, i uznać, że zdobyła byt autonomiczny⁴⁰”. We współczesnej teorii literackiej psychologizm jest karczony, tymczasem dla pragmatysty Richarda Rorty’ego, jak pamiętamy, najważniejszym użyciem literatury jest właśnie spotkanie z autorem i w ogóle z człowiekiem. Idzie o identyfikację z autorem, ale także z fikcyjnymi postaciami z tekstu, najczęściej z bohaterem pozytywnym, rzadziej ze szwarczakiem. Fabuły są przez czytelników streszczane jako biografie postaci, które są kolejnym, niekiedy skrywanym uosobieniem autora. W przeciwieństwie do czytelnika modelowego, implikowanego przez tekst, czytelnik empiryczny potrzebuje autora realnego, osobnika, który oferuje możliwość interakcji, którego można śledzić i podejrzewać o rzeczy wstydlivé i kamuflowane lub podziwiać za szczerość i wszechwiedzę. Wielką poczytnością cieszą się autobiografie aktorek i celebrytek, beletryzowane biografie uczonych, polityków i ten typ oczekiwań przenoszony jest na fikcje artystyczne. Opinie, przekonania, poglądy i postawa autora są przesłanką wstępnej decyzji, czy kontynuować lekturę, czy już w połowie zamknąć książkę. O ile dla krytyka profesjonalnego autor empiryczny jest postacią nieistotną, to dla zwykłego konsumenta fabuły jest on partnerem interakcji symbolicznej – ten autor wygląda zza pleców każdej postaci.

Roland Barthes, jak i inni strukturaliści, a także fenomenologowie tekstu, chciał uwolnić znaczenie przekazu od intencji autora. Przestał być ważny status cywilny autora, jego tożsamość biograficzna, miało zniknąć jego cudowne ojcostwo i odpowiedzialność za stabilizację i utrwalanie sensu⁴¹. Teoria o „śmierci autora” w świetle naszych obserwacji w bibliotekach i na widowniach okazuje się przedwczesna, i nic nie można poradzić, że w tym punkcie fenomenologia tekstu czy poststrukturalizm, rozchodzą się z najpowszechniejszymi praktykami odbiorców fabuły, zwłaszcza literackich. Akcenty układają się specyficznie w kinie – tu personalizacja ukorzeniona jest w emocjach głównie wobec ekranowego aktora, najsilniejszy jest tu kult

⁴⁰ M. GŁOWIŃSKI, *Style odbioru*, s. 131.

⁴¹ R. BARTHES, *The Pleasure of the Text*, s. 19.

gwiazdy, podczas gdy profesjonalni krytycy z uwagą rekonstruują jawne i ukryte przekonania reżysera, twórcy dzieła.

W potocznym odbiorze wszelkich fabuł następujące poniżej, wyliczone przez nas użytki instrumentalne za każdym razem jakoś wiążą się z potrzebą personalizacji autora. Nastawienia personalizujące nie wykluczają przy tym względnej zdolności do interpretacji alegoryzującej tę czy inną, konkretną opowieść na papierze czy na ekranie.

7. Styl partycypujący. Nowe technologie stwarzają nowe płaszczyzny interpretowania fikcji fabularnych; fandomy, spojlowanie, *collaborative fiction* – to demonstracja praktyk tzw. zbiorowej inteligencji aktywnej na gruncie technologii cyfrowej. Przytoczone w poprzednim paragrafie teorie z poziomu estetyki odbioru na różne sposoby eksponowały dwustronny charakter wpływów, grę dwu stron w procesie konstytuowania i rozumienia istoty dzieła, kultura cyfrowa na swój sposób rozwija styl partycypujący, jednakże w odniesieniu do fikcji jak dotąd mniej sublimowanych i służących intencjom ludycznym.

Prace twórczych entuzjastów literatury i filmu zaczęły się zrazu na łamach czasopism i fanzinów, potem przeniosły się do Internetu, fani internetowi zbierają dokumentację dotyczącą filmów lub powieści. Czasami fani konkretnej powieści lub filmu dopisują własne fikcje ulokowane w pierwotnym autorskim świecie i z użyciem charakterów z tamtego świata, z drugiej strony czytanie *fan fiction* kieruje innych fanów w stronę autoryzowanego oryginału, czyli tzw. tworu kanonicznego. Technologia sieci i praktyki internautów zainteresowanych literaturą lub filmem uruchamiają zatem nowe gry, fora dyskusyjne konstytuują grupy fanów jednej wybranej produkcji fabularnej, najczęściej z poziomu kultury popularnej (seriale), a obok tego funkcjonuje rozwinięta blogosfera literacka recenzji mniej czy bardziej amatorskich (czasem jako *product placement*). Fandom literacki lub filmowy to przykłady tzw. konwergencji oddolnej, zespołowej kooperacji w analizie tekstu, w tropieniu jego tajemnic, bywają nawet interwencją w strukturę oryginalnego dzieła, praktyką przepisywania go na użytek grupowy lub indywidualny⁴². Dyskusje i spory o ocenę dzieła mają wówczas charakter zbiorowy, bywają organizowane przez moderatora lub autorytet grupy, grupy fanów mają wpływ na decyzje producentów seriali co do przerwania lub kontynuowania serii. Media społecznościowe, platformy na Twitterze i Face-

⁴² H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press 2006 (pol. *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2007).

booku ułatwiają kontakt twórców fikcji fabularnych z odbiorcami, po stronie odbiorców wzrasta refleksyjny krytycyzm i analityczna świadomość. Natomiast spojlowanie serialu polega na odgadywaniu z odcinka na odcinek zawieszonoego rozwiązania intrygi, ujawniania warsztatowych tajemnic, jest dociekaniem w kwestiach produkcji, miejsca plenerów, personaliów i szczegółów obsady, aspektów ekonomicznych itd., itd. Grupowa kooperacja (*collaborative fiction*) poszerza możliwość mnożenia źródeł informacji. Mamy do czynienia z względnie nową praktyką, w której w procesy interpretacji i współtworzenia fabuł włączone są fenomeny zbiorowej inteligencji, skądinąd jednak są to przykłady nowatorstwa praktykowanego częściej na przykładzie sztuki popularnej, rzadziej wysokiej. Wreszcie rodzi się odwaga własnej twórczości, smartfon i tania kamera czyni z odbiorcy artystę sztuki filmowej.

Fandom Tolkiena jest niezwykle wpływowy w obiegu międzynarodowym. Pierwsze odcinki *Twin Peaks* Davida Lyncha zgromadziły na jednej tylko liście dyskusyjnej 25 tys. dyskutantów, porównujących tę intrygę z innymi lekturami, filmami i serialami. Kilka tysięcy ludzi kooperowało w pracy nad wspólnym rozumieniem i ujawnieniem tajemnic spektaklu, który swą złożoną strukturę skrył pod formą opery mydlanej. Skończyło się krytyką całej produkcji ze strony aktywistów tego i podobnych forów oraz postulatem skierowanym do producenta, by rozwijać bardziej wyrafinowane formy artystyczne. Wielu autorów zwłaszcza *science fiction* wywodzi się z *fiction fandom*. Aktywność w grupie fandom może prowadzić do kariery profesjonalnej, jak stało się z E.L. James, autorką *Pięćdziesięciu twarzy Greya* – tekst był pierwotnie fikcją na FanFiction i netFanFiction⁴³.

8. Styl emocjonalny, zdominowany projekcją i identyfikacją, horyzont oczekiwania silnych wzruszeń i wewnętrznej kompensaty. Norman Holland był wybitnym krytykiem skupionym na grze czytelniczych osobistych fantazji i na przemożnej potrzebie lektora do uruchomienia wewnętrznych mechanizmów obronnych, posługiwał się nawet kategorią kompleksu Edypa czy Elektry⁴⁴. Tu należy ulokować szczególne upodobanie do wątków romansowych (nie tylko u kobiet) lub scen erotycznych (nie tylko u mężczyzn), upodobanie do romansów stanowi ważną kategorię praktyk odbiorczych, bywa też instrumentem inicjacji czytelniczej. Przemożna, niecierpliwa identyfikacja jest praktyką natychmiastowego odnajdowania w fikcjach

⁴³ *Fandom*, *In books*, https://en.wikipedia.org/wiki/Fandom#In_books (dostęp: 15.05.2017)

⁴⁴ N.N. HOLLAND, *The Dynamics of Literary Response*, New York: W.W. Norton & Company 1975.

fabularnych podobieństwa osób i sytuacji do nas samych i naszej sytuacji życiowej. Projekcja odwrotnie – jest dopiero przygotowaniem identyfikacji, gdy już na początku brak oczywistych podobieństw po obu stronach. Identyfikacja jest skupieniem i postrzeganiem, projekcja jest marzeniem. Projekcja może być też przypisaniem ekranowemu swarccharakterowi cech, które widz osobiście uznaje za najbardziej negatywne. Teoretyk kina Edgar Morin⁴⁵ sądził, że sprzężenie odbiorczej projekcji-identyfikacji dotyczy wszelkiego odbioru sztuki i jest mechanizmem podstawowym (nawet wobec sztuki nieprzedstawiającej). Fenomen wyczuwania w świecie fikcyjnym świata własnego opisywany był na przykładzie kina. Krytyka filmowa wcześniej już zawierała spekulację Zygmunta Freuda i Jacques'a Lacana, uznając, że podobno widz siedzący w zaciemnionej sali najłatwiej popada w stany przemiennej projekcji i identyfikacji, zostaje obezwładniony, kino ma być snem, fantazmatem.

Ale z socjologicznej badawczej perspektywy ważniejszy jest zespół kryteriów czytelniczych budowanych kolektywnie np. przez członków klasy średniej. Tacy czytelnicy chcą historii realistycznych z prawdziwymi, przekonującymi, w ich odczuciu, charakterami najłatwiej pobudzającymi podmiotowe identyfikacje. W podobnej postawie odbiorczej tekst wytwarza serie życiowych przypomnień, wspomnień osobistych z własnego życiowego doświadczenia. W kontekście gatunku fabuły ważny jest też wiek oraz sytuacja rodzinna, np. czytelnicy dojrzały, zaślubieni, zwłaszcza rodzice mieli więcej rozumnego współczucia wobec postaci o złożonej, konfliktowej osobowości niż młodzi single⁴⁶. A może najbardziej znaczącą zmienną jest płeć? Współcześnie zauważamy, że ten styl odbioru cechuje wiele kobiet kontemplujących serialowe fabuły we własnym pokoju, na kanapie, z dala od męża i dzieci, podczas gdy dla kobiet samotnych podobne fikcje mogą mieć funkcje kompensacyjne.

Projekcyjne traktowanie fikcji w telenoweli jako doświadczenia osobistego łączy w sztuce w jedność scenariuszową rolę i aktora, wykonawcę tej roli. Przejawia się to przypisywaniem fikcyjnej postaci rzeczywistego nazwiska aktora grającego daną rolę: „no i wiesz, ten Mroczek okazał się taki niewierny”. Młody mężczyzna, spotykając w barze aktora filmowego, wyko-

⁴⁵ E. MORIN, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhard, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.

⁴⁶ J. A. Radway, *Reading the Romance*, Univ. North Carolina Press 1994; J. Howard, C. Allen, *The gendered context of reading*, „Gender and Society”, 1990, vol. 4, za: W. Griswold, *Recent moves in the sociology of literature*, „Annual Review of Sociology”, 1993, vol. 19, s. 458.

nawcę roli gangstera, zechce się z nim zmierzyć na pięści. Jak pamiętamy, Hans-Georg Gadamer nazywał podobne praktyki odbiorcze zamierzonym, intencjonalnym „nierozróżnianiem” fikcji od rzeczywistości, a jak mówią miłośniczki serialu: „wtedy się bardziej przeżywa”. Filozof usprawiedliwia tę skłonność, równocześnie odrzucając psychoanalityczną ortodoksję, bo wreszcie to wszystko jest tylko na chwilę, na niby. Opisany fenomen psychospołeczny komplikuje interpretację, gdy artysta, reżyser filmowy gra dwuznacznością, fascynując bohaterem pozytywnym, później coraz bardziej skomplikowanym, niepewnym, a widz pozostaje rozdarty między wartościami uznawanymi a wartościami odczuwanymi skrycie. Filmowy Hannibal Lecter okazał się ludożercą, a przecież zrazu imponował inteligencją i kulturą osobistą.

9. Rezultatem postawy mało krytycznej i nie dystansującej się wobec fikcji bywa jednak cenny styl moralizujący lub użytkowo-edukacyjny, wzmacniający wewnątrznie, nakierowany na pracę nad sobą poprzez uczenie się na cudzych błędach. W postawie odbiorców nieoddzielnie wiążących wartościowanie estetyczne z moralnym lub nawet zastępujących to pierwsze tym drugim jest jakiś ślad greckiej *kalokagatia* – piękne jest wszystko, co się podoba, co jest dobre i godne naśladowania. W skrajnych wypadkach odbiorca, przeciwnie niż artysta, może wykluczać możliwość, że negatywny fikcyjny bohater jest udany artystycznie. Widzowie serialu rodzinnego poszukują porady, biorą naukę z klęsk, które ekranowe postaci potrafią przemienić w sukces. Z drugiej strony twórcy seriali pilnie obserwują wszelkie akcje prospołeczne stowarzyszeń i samorządów lokalnych, oglądają prospołeczne reklamy i billboardy i tam znajdują inspiracje dla serialowych wątków dydaktycznych. Wskazany horyzont oczekiwań jest produktem nie tylko indywidualnej emocjonalności, siła projekcji zostaje bowiem wyraźnie wzmocniona na niższym poziomie wykształcenia. Robotnik po szkole podstawowej, rozpytywany o ulubionego bohatera z historycznej, odległej powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, odpowiada: „ja się od niego nauczyłem, jak mężczyzna może podejść do kobiety, albo jak zachować się w telewizji”.

10. Styl voyeurystyczny, podglądactwo. Od stylu moralizacyjno-edukacyjnego blisko jest do trywialnego podglądactwa, które może przejawiać się szukaniem seksu w literaturze, erotyki w kinie. W długich serialach telewizyjnych z upływem czasu nasilają się smakowite zdrady i ciągnące się w nieskończoność perypetie małżeńskie. Słuchaczem cudzych zwierzeń zostaje się w serialu telewizyjnym właściwie bez końca, kobieta solidaryzuje się z postacią, który – jak ona sama – właśnie została wdową,

mężczyzna sekunduje mężowi, którego małżonka jakoś długo nie wraca do domu. Podglądactwo nie jest zastępczym rozładowaniem napięcia, przeciwnie – jest ciekawością i trywialnym pobudzeniem *per procura*. Kino akcji, przemocy i tortury wywołuje dzisiaj wśród widzów postępującą desentyzację, zamiast katarktycznego wstrząsu, pornografia przemocy i śmierci staje się dla młodych mężczyzn specyficznym rodzajem perwersyjnego podglądactwa⁴⁷.

11. Styl ludyczny, radosny o motywacji hedonistycznej, zabawa komedią. Komizm którego estetyczną istotę roztrząsali najwięksi filozofowie (Kant, Schopenhauer) prezentuje skalę od komizmu czystego, eksploatującego zasadę kontrastu i groteski, do nieśmiejącego się, tendencyjnego śmiechu satyrycznego. Satyra społeczna, polityczna i jeszcze częściej najprostsza satyra obyczajowa stają się podstawą opowieści serialowych o najszerzym społecznym zasięgu, wpływową zwłaszcza wśród ludzi młodych. Seriale satyryczne są alternatywą zwłaszcza dla mężczyzn wobec seriali rodzinnych preferowanych przez ich partnerki. Ekranowa satyra w pogłębionych krytycznych analizach mogłaby ujawniać skrywane intencje dydaktyczne: ostrzegać przed antywartościami, wzmacniać poczucie społecznej wspólnoty wartości, badać zakres społecznego tabu, które zdolne jest oprzeć się wszelkiej krytyce i jakimkolwiek ośmieszeniu. Rzecz w tym, że najpowszechniejsze praktyki odbiorcze omawianego tu stylu wykorzystują fabuły będące ciągiem skeczów, w których dyskusja o wartościach nie jest zbyt urozmaicona, najczęściej jest to humor obyczajowy na przykładzie pewnej rodziny. Dodajmy, że i na tym polu filmy, seriale i satyra książkowa w środowisku młodzieży znajdują konkurencję na ekranach smartfonów, w niewybrednych memach i skeczach youtobowych.

12. Styl ludyczno-ekscypistyczny w poszukiwaniu efektu odprężenia. W wielu praktykach odbioru fabuł literackich i ekranowych najistotniejsze jest oczekiwanie natychmiastowej, nieskomplikowanej rozrywki i wy-poczynku. Niekiedy jednak postawa ludyczna jest wybiórczym nastawieniem na rozrywkę egzotyczną, na eskapizm kompensujący doświadczone w życiu traumy, eskapizm jest terapią bez nadziei na *katharsis*. Znużenie i przeciążenie psychiczne, nuda codzienności kieruje mężczyzn do lektur sensacyjnych i do kina akcji, do kina przemocy i *creative violence*, wywołującej u miłośników tego kina efekt tzw. desentyzacji⁴⁸. Można w tym miejscu

⁴⁷ B. SUŁKOWSKI, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2006.

⁴⁸ Tamże.

umieścić także zainteresowanie gatunkiem *science fiction* (SF), pamiętając jednak, że np. SF Stanisława Lema bywa przypowieścią filozoficzną i jest lekturą raczej w typie odbioru poznawczego. Omawiany zaś tutaj styl możemy nazwać okazjonalnym lub lekturą wagonową, biurowo-sklepową. Jest to pośpieszne podążanie za intrygą, zaniedbujące nie tylko formę dzieła, ale nie pozwalające dłużej zaprzyjaźnić się z bohaterem, radykalne *go fast* według Rolanda Barthesa. Roztargnionej rozrywce sprzyjają lektury w Sieci i na tabletach, kiedy to w każdej chwili można linkować fikcję z innymi ciekawostkami na ekranie i skoczyć gdzie indziej, np. na fora społecznościowe, w zupełnie innej kwestii.

Próba szczegółowego objaśnienia możliwych dwunastu stylów praktyk odbiorczych sztuk fabularnych uświadamia badaczowi, że zaprezentowana typologia nie konstruuje, niestety, klas rozłącznych, w upodobaniach konkretnego odbiorcy występuje syndrom dwu lub więcej charakterystyk. Po drugie, pod znakiem zapytania staje możliwość związania pojedynczego stylu z jednoznacznie przypisanym mu poziomem kompetencji interpretacyjnej, jak to niepotrzebnie zaryzykowano w tekście powyżej. W odniesieniu do większości wymienionych tu stylów, zwłaszcza w uwikłaniu stylu głównego z pobocznymi, prawie zawsze można mówić o możliwych horyzontach oczekiwań z poziomu kultury wyższej lub niższej, w zależności od podmiotowej kompetencji. Po trzecie, style odbioru to owoc nie tylko kompetencji i motywacji podmiotu, nie tylko presja okoliczności sytuacyjnych, ale ponadto efekt tradycyjnych lub nowszych narzędzi komunikacyjnych – określone gatunki fabularne posługują się dwoistymi kanałami komunikacji, równoległe zmieniając poetykę przekazu.

Przypomnieć warto o wstępnym zastrzeżeniu z tego artykułu, że pod pojęciem „tekst” rozumiemy zarówno tekst literacki, spektakl dramatyczny, seans filmowy, serial telewizyjny. Zgodnie z tym założeniem przytoczona tu obszerna typologia odbiorów z małym wysiłkiem adaptacyjnym powinna być skuteczna także np. w odniesieniu do widzów teatralnych, których odbiory dogłębnie studiowała na znaczącej próbie Emilia Zimnica-Kuzioła⁴⁹. W innym studium ta sama badaczka opisuje syndrom percepcyjny, który nazwalibyśmy kombinacją stylów odbioru emocjonalnego i aktualizującego⁵⁰.

⁴⁹ E. ZIMNICA-KUZIOLA, *Światła na widowię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2003.

⁵⁰ E. ZIMNICA-KUZIOLA, *Potoczne wykonanie przedstawienia teatralnego*, „Przegląd Socjologiczny” 2006, nr 2, s. 65-75.

ZAKOŃCZENIE

Mniej czy bardziej jednoznaczna typologia stylów odbioru petryfikuje nastawienia i postawy percepcyjne, ogranicza znaczenie kontekstów sytuacyjnych i różnorodność zmiennych potrzeb emocjonalnych. Czy konkretnego odbiorcę empirycznego cechuje względnie trwałe styl lektury, czy też pojedyncze praktyki odbiorcze zmieniają się w zależności od zewnętrznych okoliczności? Można przypuszczać, że systematyczny czytelnik lub kinoman z upływem czasu dokonuje wyborów książki, filmu, autorów wedle własnego horyzontu oczekiwań, odbijających jego podmiotową, najogólniej rozumianą kompetencję. Jeśli udowodnimy, że styl jest podyktowany węższej rozumianą kompetencją poznawczą lub jej ograniczeniem, jeśli zauważymy u odbiorcy powtarzalny zespół motywacji i warunkowań sytuacyjnych lektury, to opiszemy go jako strukturę powtarzalną, włączającą odbiorcę do określonej wspólnoty użytkowników fabuł. Tymczasem w rzeczywistości spora część wszelkich użytków i pożytków lekturowych ma charakter zmienny, okazjonalny. W końcu jednak kiedy praktyki odbiorcze konkretnego lektora na pewno nie są interpretacją, lecz takim użyciem tekstu, które zbliża się do testu Rorschacha, nawet i wtedy występuje po stronie odbiorcy jakiś pożytek poznawczy i emocjonalny. Gadamerowskie roszczenie do prawdy życiowej w praktykach odbioru sztuki jest kierunkową potrzebą ludzi zainteresowanych fabułami.

Konstituują się wspólnoty lektury, grupy odbiorców o podobnych zainteresowaniach, o gustach wysublimowanych lub barbarzyńskich, o powtarzalnych horyzontach oczekiwań. W socjologii najobfitszy plon przynosiła dotąd metoda odnoszenia mikropraktyk odbiorczych do makrostrukturalnego statusu odbiorców. W socjologicznej estetyce odbioru zmienną braną pod uwagę jest nie tylko płeć bądź klasa społeczna, ale także narodowość, zawód, subkultura, życiowe doświadczenie itd. W społeczeństwie ponowoczesnym jednak praktyki kulturalne nie są już tak silnie przypisane do statusu społecznego, indywidualne motywacje czynią nas wędrowcami bez klarownego przypisania. Warto badać, jak określone gatunki fabularne, a nawet pojedyncze dzieła kształtują horyzonty oczekiwań odbiorców lokowanych na różnych poziomach struktury społecznej.

Współcześnie znaczącym polem integrowania się wspólnot odbiorczych jest wymiana opinii na forach społecznościowych w Sieci. Człowiek z tej wspólnoty kontempluje fikcyjne wizje, by na nowo zrozumieć otaczającą rzeczywistość lub przeciwnie – może siłą swej projekcji znaleźć w obrazach

fikcyjnych samopotwierdzenie swego wcześniejszego rozpoznania otaczającej go rzeczywistości. Zdarza się też wcale nie rzadko, że zamykamy książkę lub wychodzimy z teatru po pierwszym akcie z powodu nieprzekraczalnej granicy między własnym rozumieniem świata a wizją artysty. Bywają potoczni, nieprofesjonalni odbiorcy fabuł niepoprzestający na intrydze i charakterach, zdolni odkryć tajemnicę zestroju estetycznego dzieła, a więc tajemnicy, wobec której analizy krytycznoliterackie pozostają we wzajemnej sprzeczności.

W tych rozważaniach przytoczono kilka, kilkanaście przykładów uprawiania filozofii literatury wybranych z jakiejś jednej, kierunkowej perspektywy. Wybrano myślicieli, którzy filozofowali o sytuacji odbiorcy i o praktykach recepcji. Choć fenomenologom idzie o identyfikację estetycznej istoty dzieła, a hermeneutyce współczesnej o ogólne procesy rozumienia sztuki i całej myśli humanistycznej, to obie strony, skupiwszy się zdałoby się na interpretacji, a nie na użyciu dzieła, w rezultacie jednak uznają za niemożliwe badanie struktury artystycznej bez pomocy jej użytkowników. Estetyczna istota dzieła dla jednych ujawnia się tylko w procesie konkretyzowania dzieła-schematu, dla hermeneutyki zaś dziełem są jego prezentacje w grze „w tę i we w tę” między dwiema stronami. Filozofowie widzą proces konstytuowanie się dzieła w przebiegach interakcji z odbiorcą, tymczasem odbiorcy potoczni trwają przy złudzeniu, że interreagują bezpośrednio z artystą. Wywody filozofów bywają zawiłe, a w objaśnieniach szczegółowych nierzadko tworzą napięcia z tradycją własnej szkoły filozoficznej. Ale właśnie te szczegółowe analizy materiałowe przytoczonych kilku filozofów dla badacza potocznych świadectw odbioru bywają bardziej inspirujące od współczesnych nazbyt ogólnikowych pojęć dzieła otwartego, nadinterpretacji czy praktyk pragmatycznych wobec tekstu.

W naszych wywodach poświęcono wiele uwagi pojęciom i konceptualizacji teoretycznej. Z braku wypracowanych i powszechnie uznanych wzorów postępowania przyjęto tu założenie eklektyzmu metodologicznego. Można jednak postępować inaczej, klarownie i zgodnie z metodą teorii ugruntowanej. Można bez wstępnych hipotez i pojęć wziętych z estetyki odbioru opisywać szczegółowo rezultaty jakościowych obserwacji językiem własnym respondentów, odbiorców konkretnego materiału fabularnego, po to by w końcu wysycić empiryczną typologię stylów odbioru, rozwiniętą lub ograniczoną, ale najbliższą zebranym świadectwom.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R., *From work to text: Textual strategies*, ed. J.V. Harari, Ithaca: Corney University Press 1970.
- BARTHES R., *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang 2004, <https://emberilmu.files.wordpress.com/2011/08/roland-barthes-the-pleasure-of-the-text.pdf> (dostęp: 12.02.2017).
- BECKER H., *Art as collective action*, „*American Sociological Review*” 39 (1974), No. 6, s. 767-776.
- BERIO A.G., *A Theory of the literary text*, Berlin–New York: Walter de Gruyter 1992.
- BURZYŃSKA A., MARKOWSKI M., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2006.
- CARROLL N., *A philosophy of mass art*, Oxford: Clarendon Press 2005.
- COOVER R., *Literary Hypertext: The Passing of the Golden Age*, 29 October 1999, Keynote Address, Digital Arts and Culture, Atlanta, Georgia, http://www.nickm.com/vox/golden_age.html (dostęp: 12.04.2016).
- DANTO A., *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006.
- DICKIE G., *Art Circle: A Theory of Art*, Chicago: Spectrum Press 1997.
- ECO U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa: Czytelnik 1994.
- ECO U., *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008.
- ECO U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1994.
- FISH S., *Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1980.
- FISH S., *Is There A Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1980.
- FIZER J., *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków*, tłum. J. Stawiński, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1991.
- GADAMER H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków: Inter Esse 1993.
- GŁOWIŃSKI M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.
- GOŁASZEWSKA M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1986.
- GOLKA M., *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań: Ars Nova 2012.
- GRISWOLD W., *Recent moves in the sociology of literature*, „*Annual Review of Sociology*” 19 (1993), No. 1, s. 455-467.
- HELMAN A., *Metafora ekranu w psychoanalitycznej teorii filmu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2001.
- HOLLAND N., *The Dynamics of Literary Response*, New York: W.W. Norton & Company 1975.
- HOWARD J.A., ALLEN C., *The gendered context of reading*, „*Gender and Society*” 4 (1990), No. 4, s. 534-552.
- INGARDEN R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960.
- INGARDEN R., *Studia z estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.
- INGARDEN R., *Szkice z filozofii literatury*, Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista” 1947.
- ISER W., *The Implied Reader: Patterns of communication in prose Fiction*, Baltimore: J. Hopkins University Press 1984.
- JAUSS H.R., *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press 1982.

- JENKINS H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press 2006, 2008 (pol. *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2007).
- „Journal of Research in Reading”, UK Literacy Association, Wiley Online Library <https://onlinelibrary.wiley.com/journal/14679817>.
- LEM S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1986.
- MORIN E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhard, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- RADWAY J.A., *Reading the Romance: Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, N.C.: University North Carolina Press 1994.
- ROGERS F.M., *Novels, Novelists and Readers*, Albany: State University of New York Press 1991.
- Social Performance*, red. J.C. Alexander, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- SUŁKOWSKI B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1972.
- SUŁKOWSKI B., *Ten przeklęty język ezopowy*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. II, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1992.
- SUŁKOWSKI B., *Koncepcja gry oraz psychodramy w studiach nad społeczną recepcją „Hamleta” Szekspira oraz „Tanga” Mrożka*, w: *Problematyka brytyjska – studia interdyscyplinarne*, red. K. Kujawińska-Courtney, Łódź: The British Research and Studies Centre 1997.
- SUŁKOWSKI B., *O osobliwościach uprawiania socjologii literatury*, „Przegląd Socjologiczny” 48 (1999), nr 3, s. 127-149.
- SUŁKOWSKI B., *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2006.
- SUŁKOWSKI B., *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2006.
- VAN MAANEN H., *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.
- ZIMNICA-KUZIOLA E., *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2003.
- ZIMNICA-KUZIOLA E., *Potoczne wykonanie przedstawienia teatralnego*, „Przegląd Socjologiczny” 2006, nr 2, s. 65-75.
- Fandom, In books, https://en.wikipedia.org/wiki/Fandom#In_books (dostęp: 15.05.2017).
- Reader-response criticism, https://en.wikipedia.org/wiki/Reader-response_criticism (dostęp: 10.08.2017).

ŚWIADECTWA POTOCZNYCH ODBIORÓW SZTUK FABULARNYCH

Streszczenie

Artykuł dotyczy psychospołecznych praktyk recepcji literatury, dramatu, filmu, fikcji telewizyjnych. Tekst wpisuje się w tak zwaną estetykę recepcji lub odpowiedzi czytelnika, ale jest zakorzeniony filozoficznie. Kompiluje poglądy postmodernistycznej krytyki i pragmatyzmu z fenomenologią literatury (R. Ingarden), hermeneutyki (H.-G. Gadamer) i spojrzenia współczesnych kontynuatorów. W drugiej części tekst sugeruje typologię 12 stylów potocznych, nieprofesjonalnych praktyk odbioru fikcji artystycznych.

Słowa kluczowe: socjologia literatury; socjologia filmu; estetyka odbioru; efekt czytelniczy; styl czytania.

THE COLLOQUIAL RECEPTION OF FICTIONAL ARTS

S u m m a r y

The paper is interested in the psychosocial practices of reception literature, drama, film, television fictions. The text fits in so-called reception aesthetics or reader response, is rooted philosophically. Compiles the views of postmodern criticism and pragmatism with the phenomenology of literature (R. Ingarden) and hermeneutics (H.-G. Gadamer) and with the glances of contemporary followers. In the second part the text suggests the typology of 12 styles of colloquial, nonprofessional practices of the reception of art fictions.

Key words: sociology of literature; sociology of film; reception aesthetics; reader-response criticism; style of reading.