

Kazimierz Kowalewicz

O CZYTANIU TEKSTÓW KRYTYCZNYCH

Od kilkunastu lat badacze procesu komunikacji artystycznej coraz częściej uwzględniają w swoich analizach dzieło sztuki w relacji do odbiorcy. Jest zrozumiałe, że kolejno manifestujące się stanowiska teoretyczne w odmienny sposób akcentowały rolę odbiorcy w tym procesie. Wystarczy posłużyć się przykładem zaczerpniętym z badań literackich. Jeśli początkowo pierwsze uwagi i studia dotyczyły czytelnika ujmowanego historycznie lub empirycznie, to z czasem dano wyraz przekonaniu, że: „Czytelnika nie ma. Czytelnik się staje, a jego »jest« może być jedynie sztucznie wyabstrahowane: introspekcją i zatrzymaniem klatki czasu u czytelnika empirycznego oraz odtworzeniem relacji tekstu i systemu w wybranym momencie historii dla czytelnika wirtualnego”¹. Tak więc czytelnik dzieła literackiego powoli tracił swoją tożsamość. Jednocześnie prawie równolegle w poszczególnych dziedzinach sztuki pojawiło się przekonanie, że odbiorca jest niezbywalnym elementem zabiegów interpretacyjnych prowadzonych w odniesieniu do każdego dzieła sztuki, nie tylko tekstu literackiego. Zrozumiałe, że zainteresowanie odbiorcą musiało się z czasem pojawić w rozważaniach nad funkcjonowaniem krytyki artystycznej. Przystępując bowiem do opisu odbioru dzieł sztuki, nie możemy pominąć wpływu krytyki na poszczególne akty recepcji. Znalazło to m. in. wyraz w teorii R. Ingardena, który oczekiwał od krytyki literackiej artystycznie wartościowego i sugestywnego zdawania sprawy z konkretyzacji estetycznej dzieła literackiego. Jednocześnie Ingarden wyrażał przekonanie, że: „Pokazywanie lub przynajmniej udostępnianie tych wartości czytelnikowi – przy pomocy odpowiedniej techniki – wyrobienie na tej drodze wrażliwości czytelnika na te wartości, stanowi bardzo ważną funkcję społeczno-literacką tak pojętej krytyki. Jest ona doniosła dla losów samego dzieła. Krytyk do pewnego stopnia »otwiera oczy« mniej wprawnym i wrażliwym czytelnikom na

¹ W. Kalaga, *O tożsamości czytelnika*, [w:] *Tekst, (Czytelnik), Margines*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1988, s. 113.

budowę dzieła i na te możliwości, które ono w sobie kryje prowadząc do różnego rodzaju konkretyzacji”². Uwagi te bez większych kłopotów dają się odnieść do innych dziedzin sztuki. Ale nie sposób nie zauważyć, że zazwyczaj kiedy pisze się czy mówi o krytyce, ma się na uwadze relację twórcy – krytyk. W tym układzie odbiorcę sztuki, nawet jeśli jest wspomniany, przesuwa się na dalszy plan albo w ogóle ignoruje się jego obecność. A przecież krytyk nie jest jedynym odbiorcą większości dzieł. Nawiązując do znanego określenia W. Błusta możemy powiedzieć, że ani artyści nie tworzą dla krytyków, ani krytycy nie tworzą dla artystów³.

Każda wypowiedź krytyczna, mająca przeważnie za punkt wyjścia konkretne dzieło sztuki, jest kierowana w przestrzeń społeczną, zróżnicowaną i wypełnioną w przeważającej mierze przez nieartystów, niekrytyków. Jest rzeczą dość oczywistą stwierdzenie, że dająca się wyłonić publiczność krytyków jest ilościowo uboższa od publiczności określonych dzieł sztuki. Nie zaprzecza temu fakt, że krytyka jest aktem mówienia wobec wszystkich, którzy chcą lub mogą usłyszeć. Przeważnie jest kierowana w otwartą przestrzeń społeczną, choć niewątpliwie wiele mechanizmów ów kontakt publiczności z krytyką ogranicza. Krytyk mówi o sprawach, które obchodzą nie tylko twórcę, poprzez rozmaite powiązania instytucjonalne pozostającego w bezpośrednim z nim kontakcie. Twórcy nie zawsze jednak chcą wysłuchiwać opinii krytyków. Często zarzucają im ignorancję, niekompetencję, niezrozumienie dzieła. Rzadko kto potrafi dostrzec pewną wartość w niezrozumieniu dzieła. Mając na uwadze krytykę literacką J. Prokop pisał: „niezrozumienie jest istotnym czynnikiem dynamiki literackiej, a jady krytyki szczepionką, zmierzającą do wytworzenia przeciwnia i – co ważniejsze – do zmian organicznych. Ciągnąc dalej można powiedzieć, że krytyka obrzydza autorowi jego dzieło i tym samym zmusza do szukania nowych rozwiązań”⁴. Jednak twórcy nie zawsze są gotowi akceptować tę „ożywczą moc” krytyki. Raczej pragną, by ich kontakt z odbiorcą był żywy, odbywał się bez pośredników. W. Gombrowicz powiedział: „w pewnej chwili chyba każdy artysta odkrywa, że krytyka nie tylko na nic nie może się przydać, ale że jest jedną więcej przeszkodą na drodze do czytelnika. Bardzo przynębiające odkrycie. Utwór artystyczny aspiruje do jedności, a krytyka, nawet najlepsza, z natury swojej kataloguje, klasyfikuje, niweluje, roztopia w ilości produkcji”⁵. Po chwili autor *Kosmosu* dodał jeszcze: „Nie ma chyba artysty, który by nie połapał się w końcu, że krytyk to wróg, nawet gdy chwali”⁶. Można oczywiście te dwa stany – bezpośredniość kontaktu i wrogość – próbować umieścić na pewnym kontinuum możliwych czy zakładanych

² R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 265.

³ Por. H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucenie nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, vol. 63, z. 4, s. 272.

⁴ J. Prokop, *Krytyka jako niezrozumienie dzieła*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 23.

⁵ Wg D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 97.

⁶ Tamże, s. 98.

reakcji na dzieło, ale trudno się zgodzić, że te skrajności wyczerpują pole możliwości. W pewnym momencie istnienie krytyki stało się faktem powszechnym i choć zmienia się sfera powinności krytyki, a także metody i cele działania, to nie widać powodów, aby krytyka miała zniknąć, a krytycy zamilknąć. Nadal bowiem potrzebna jest, jak się zdaje, refleksja nad sztuką dotykająca „perspektyw człowieka wziętego w całości, tzn. z punktu widzenia jego dotychczasowej historii, jego błędzenia na niejasnych ścieżkach dnia dzisiejszego i jego projektów przyszłości wciąż kształtowanych wedle jakiejś miary idealnej”⁷.

Podjęcie tego rodzaju refleksję krytyk jednocześnie spełnia wiele innych funkcji społecznych⁸. Eksplicacja większości z nich jest możliwa tylko w efekcie analizy wypowiedzi krytycznych, które na ogół nie troszczą się, jakie rzeczywiście funkcje społeczne są związane z tekstami krytycznymi, co stanowi efekt pewnego metakrytycznego zamknięcia się refleksji i unikania dociekań empirycznych. Tymczasem w praktyce nic nie ogranicza swobody odbiorcy jako użytkownika tekstu krytycznego. To stanowisko wspierają postmoderniści, dla których „tekst jest fenomenem autonomicznym i nie istnieje nic poza nim. Nie wolno więc urządzać hermeneutycznych łowów w poszukiwaniu jedyne go sensu. W każdym tekście można doczytać się kilku sensów, również i takich, które nie leżały w intencjach autora”⁹. Jeśli bowiem krytyk postmodernistyczny zaakceptuje „dowolność sensu, chimery wyobraźni i krańcowy irracjonalizm” (A. Blanch), to cóż innego wypada uczynić jego czytelnikom? Dostrzegamy, że wypowiedź krytyczna ma ograniczone możliwości regulowania zachowań odbiorczych. Jak wynika z metakrytycznych analiz recenzji, przeprowadzonych w różnym czasie w odniesieniu do odmiennych faktów artystycznych, materiały przygotowane przez twórców dzieła sztuki określiły sposób odbioru w obrębie grupy krytyków¹⁰. Trudno rzec, na ile tego rodzaju wpływ uwidacznia się wśród ogółu publiczności. Sprawa rzeczywistego czytania przez odbiorców wypowiedzi krytyków jest ciągle otwarta i z czasem przedsięwzięcia badawcze pozwolą rozpoznać, na czym polega potoczna lektura tekstu krytycznego. Nim jednak to się stanie, pragniemy intuicyjnie wyodrębnić kilka ról, w jakich występuje krytyk w trakcie czytania wypowiedzi

⁷ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 143.

⁸ Por. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] *Język – Dzieło – Tradycja*, Warszawa 1974, s. 171–203; *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Wrocław 1973. Zob. także: M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.

⁹ A. Blanch, *Kilka uwag o powieści „postmodernistycznej”*, „*Twórczość*” 1985, nr 5, s. 92.

¹⁰ Z. Majchrowski, *Krytycy w labiryncie „Ulissesa”*, „*DIALOG*” 1977, nr 5, s. 113–119; P. Pavis, *Le discours de la critique dramatique*, [w:] *Semiotic Unfolding*, red. T. Borbé, Berlin–Amsterdam–New York 1984, s. 1759–1764; K. Pleśniarowicz, *Kogo posadzono w tej klasie?*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*” 1985, *Zeszyty Historyczno-Literackie* 58, s. 221–230.

krytycznej przez odbiorcę. Być może w niektórych punktach poniższego zestawienia lepiej byłoby posłużyć się pojęciem ramy zaczerpniętym od E. Goffmana¹¹. Według niego rama jest rodzajem definicji sytuacji, zawężonej do małego fragmentu, a jednocześnie – kulturowo ustalonym, standardowym sposobem rozumienia czynności¹². Takie określenie ramy mimo woli zbliża nas do ujęć semiotycznych, które w analizie wypowiedzi krytycznych posługują się semiotycznym rozumieniem tego pojęcia¹³. Jeśli więc zgodzić się na ujęcie Goffmana, to sprawą względnie prostą wydaje się znalezienie łącznika między obu ujęciami¹⁴.

Przedstawione poniżej zestawienie ról krytyków czy też ram, jakie odbiorca odnajduje w trakcie lektury tekstu byłoby niepełne, gdyby pominąć ich możliwe przeciwieństwa. Każda rola (rama lekturowa) zakłada zatem istnienie swego przeciwieństwa. Tym samym wyliczenie możliwych ról składa się więc z dwóch elementów: roli podstawowej i jej przeciwieństwa, negatywnego odbicia. Nawet ograniczona lektura recenzji w prasie codziennej i tygodniowej pozwala stwierdzić, że w chwili obecnej możemy mówić o następujących wariantach:

1. Krytyk jako informator/dezinformator. Powszechnie przyjmuje się, że pełni tę pierwszą z ról zasadniczo w każdym przypadku zabrania głosu, bowiem tekst wypowiedzi krytycznej bierze pod uwagę bądź konkretne dzieło sztuki, bądź jakieś zdarzenie artystyczne, czasem informując wyłącznie o wydarzeniach w obrębie krytyki lub dostrzeżonych reakcjach tzw. masowej publiczności. Pewien konkretny ma więc być w centrum wypowiedzi krytycznej, margines dla pozostałych treści wypowiedzi jest niewielki. Zabranie głosu przez krytyka jest jednocześnie przekazaniem informacji dotyczących życia artystycznego. Krytyk przeważnie przekazuje je od siebie. Z drugiej strony w prasie można spotkać wiele wyjaśnień i sprostowań, z których jednoznacznie wynika, że w recenzji są pewne nieścisłości, przekłamania. Czasem nawet sam krytyk to potwierdza, przeprasza jednocześnie za uchybienia. Redaktorzy czasopism otrzymują listy od części czytelników, którzy niejako specjalizują się w tropieniu nieścisłości, dezinformacji. To już jaskrawy przykład przypisania krytykowi pewnej roli, czy też czytania tekstu z użyciem określonej ramy. By złagodzić te opinie można powiedzieć, że przekazywanie informacji jest domeną publicystyki i w niewielkim stopniu wspomniana rola dotyczy innych tekstów krytycznych.

¹¹ E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harmondsworth 1975.

¹² Zob. M. Czyżewski, *Socjolog i życie potoczne. Studium z etnometodologii i współczesnej socjologii interakcji*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1984, Folia sociologica 8, s. 228.

¹³ R. Mazurkiewicz, *O strukturalnej organizacji „ram” w tekstach recenzji krytycznych (tezy)*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 147–152.

¹⁴ H. G. Vester, *Erving Goffman's Sociology as a Semiotics of Postmodern Culture*, „Semiotica” 1989, vol. 76, nr 3–4, s. 191–203.

2. Krytyk jako uczestnik dialogu/autor monologu. To rozróżnienie świadomie nawiązuje do myśli M. Bachtina. Rozważając sprawę dialogu należy powiedzieć, że rola ta należy do podstawowego repertuaru oczekiwań wobec krytyki. Przerywający milczenie krytyk daje dowód, że trwa rozmowa między twórcą a odbiorcą. „Jest to rozmowa zwykłych widzów albo znawców z dziełami, a poprzez nie z ich twórcami i z minionym czasem; jest to także rozmowa z własną wiedzą o danych dziełach, artystach, stylach i epokach, zaczerpniętą z rozmaitych źródeł, z których najpoważniejszym jest wciąż jeszcze historia sztuki. Rozmowa ludzi o sztuce i ze sztuką przekształca się w ten sposób łatwo w dialog czy polemikę z jej badaczami”¹⁵. W ten sposób dialog jest ciągle ponawiany przez obecność twórcy w świadomości odbiorcy, a twórca otrzymuje obraz swej pracy. Odbiorca ma świadomość, że powinien istnieć dialog w komunikacji artystycznej i od krytyka przede wszystkim oczekuje nawiązania kontaktu z twórcą.

Przeciwieństwem tej postawy jest wariant, zgodnie z którym wypowiedź krytyczna stanowi okazję do zaprezentowania własnej, autorskiej prawdy, nadania dziełu sensu ostatecznego. Chociaż mimo woli krytyk w ten sposób włącza dzieło w obszar komunikacji artystycznej, to jednoznacznie określając jego znaczenie, powoduje, że twórca artysty niejako zamiera, traci żywy kontakt z innymi dziełami i odbiorcami. Czasem ten autorytarny głos krytyka na lata usuwa dzieło z obszaru społecznej komunikacji.

3. Krytyk jako uczestnik gry/odmawiający gry. W tej roli krytyk i odbiorcy występują jako współuczestnicy gry. Różne dzieła sztuki ścierają się wzajemnie, próbując narzucić swój świat innym odbiorcom. W grze prowadzonej na płaszczyźnie tekstów artystycznych przede wszystkim gra odbiorca, jego „sobowtórem” jest krytyk. Można rzec, że podobnie jak aktor użycza odbiorcy swego ciała, swego głosu, tekstu roli. Wyraża zatem jego dążenia, świat wartości, pewne idee. Co prawda pierwszy krok został uczyniony przez artystę, ale powinien wypowiedzieć się także odbiorca. W przeciwieństwie do krytyka, który wybiera publicznie, odbiorca zachowuje swoją prywatność, jeśli przegrywa, to w ukryciu, po cichu. Dlatego może nawet łatwiej mu grać.

Odbiorca może też nie podjąć gry proponowanej przez krytyka, trwać przy swoim, niczego nie ryzykując. Stąd też teksty maksymalnie eksponujące żywioł gry mogą irytować czytelnika i uniemożliwiać zrozumienie jakiegokolwiek racji. Wygrana może pojawić się po latach, właśnie przez upór, przywiązanie do pewnego typu dzieł. Wbrew pozorom nie chodzi tutaj jedynie o triumf tradycjonalizmu.

4. Krytyk jako normodawca/destruktor norm. Cytowane przez nas w początkowych partiach tekstu słowa R. Ingardena potwierdzały normodawcze

¹⁵ E. Kuryluk, *O potrzebie rozmowy*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, red. J. Białostocki i in., Kraków 1981, s. 121.

oddziaływania krytyki, tworzenie schematów odbioru. Do dziś zresztą trwa w świadomości potocznej przekonanie, że komentarz krytyka jest bogatszy i pełniejszy. Często tego rodzaju postawę wzmacnia szkolna praktyka czytania, ograniczającego się do pewnego zestawu interpretacji. W jakim stopniu normodawcze zabiegi krytyków odbijają się w świadomości estetycznej ogółu publiczności, rozstrzygnąć mogą odpowiednie analizy recepcji. Wiemy także, że po doświadczeniach krytyki postmodernistycznej niełatwo jest uznać pewne odczytania za poprawne, zasadne. W tym wypadku krytyk występuje właśnie jako destruktor. W efekcie żaden sens nie chce się wyłonić. To przekonanie staje się bliskie odbiorcy, który podobnie myśli o znaczeniu tekstów artystycznych. Trzeba jednak uwzględnić różne ontologie obu teorii.

5. Krytyk jako rozmówca/odbiorca jako słuchacz. Analizując tę rolę należy przede wszystkim zwrócić uwagę na różnicę między sytuacją opisaną w pkt. 2. a obecnym rozumieniem roli. Uprzednio dialog był podejmowany publicznie, wobec wszystkich i na społecznej scenie. Teraz scena się zmniejsza. Jest to rzeczywiście rozmowa między krytykiem a odbiorcą, także w tym znaczeniu o jakim pisała E. Kuryluk. Odbiorca „rozmawia” z tekstem krytycznym, personifikując go – analizuje racje, formułuje swoje zdanie. Rozmowa jest dialogiem ograniczonym do układu krytyk – odbiorca. W takiej rozmowie obie strony są uprawnione, mówią pełnym głosem. Pierwszy z nich jest tym, który rozpoczyna rozmowę i do niej zaprasza. Może się zdarzyć, że wątki meta-krytyczne zdominują wymianę zdań. Wówczas w stronę centrum przesuwają się przekaz krytyczny. Samo dzieło jakby traci na wartości. Przeciwnością podjęcia rozmowy jest milczenie odbiorcy, który może silnie przeżyć nie tylko kontakt z dziełem, lecz także – z reakcjami innych. Odbiorca zaskoczony reakcją krytyka może wybrać milczenie. Wewnętrzne wsłuchanie się w świadectwo krytyka jest jedyną formą aktywności.

6. Krytyk jako przeciwnik/przyjaciel. Punktem wyjścia dla tych ról może być zarówno płaszczyzna rozmowy, tworzenia normy, jak i płaszczyzna współuczestnictwa w grze artystyczno-krytycznej. Odbiorca nie wyraża w tym przypadku zgody na proponowaną interpretację, wchodzi ona w sprzeczność z reakcją krytyka, wywołując konflikt wartości, idei. Za szczególny przypadek uznać należy chęć pogłębienia interpretacji bądź przedstawienie innej, odmiennej wersji. Krytyk może być kimś, z kim odbiorca próbuje się zmierzyć w procesie rozumienia i interpretacji dzieła sztuki.

Przeciwnością wyżej opisanej roli jest ujmowanie siebie jako przyjaciela krytyka, osoby, której gust się zna, a opinie częstokroć podziela. Jest to oczywiście możliwe w sytuacji, kiedy kontakty między krytykiem, jego tekstami i odbiorcą mają już swoją historię. Odbiorca, wtajemniczony w poczynania i wybory krytyka, sympatyzuje z nimi i je aprobuje. Można traktować tę ostatnią rolę jako pewną postać sytuacji, o której mówiliśmy w pkt. 2 (dialog krytyk – odbiorca).

7. Krytyk jako wróg/sojusznik. Odbiorca może starać się minimalizować swój kontakt z krytyką, by zachować autonomię, czasem odczuwa ją wręcz jako zagrożenie. Odbiór skażony lekturą tekstów krytycznych byłby więc odbiorem nieczystym emocjonalnie i poznawczo, niewiele wnoszącym do doświadczenia odbiorcy. Kontakt z krytykiem zatem to zagrożenie autonomii, ale także zagrożenie pewnych wartości, przeciwstawianych tym, których broni krytyk. Nie jest on już przeciwnikiem prywatnym, napięcie rozgrywa się bowiem na scenie otwartej, mogą być zagrożone wartości publiczne, demokratyczne, artystyczne. Broniąc pewnych idei krytyk może stać się także sojusznikiem odbiorcy. Obie strony opowiadają się wtedy za zbliżonymi wartościami. Zgoda manifestuje się mniej wyraźnie niż poczucie wrogości, dlatego taki właśnie porządek opisu ról w tym punkcie.

8. Krytyk jako uczestnik spektaklu/widz. Pierwsza z wymienionych ról zbliżona jest do funkcji współuczestnika gry. Tym razem jednak toczy się ona w innym otoczeniu, ma bardziej teatralny charakter. By to osiągnąć, w rachubę wchodzi różne techniki pozawerbalne. Wypowiedź krytyczna przypomina spektakl, ma swoją dramaturgię, która może głównie interesować odbiorcę, stojącego się widzem tego, co rozgrywa się na krytycznej scenie. Nie tyle odniesienia tekstu krytycznego są ważne, ile poszczególne kroki, reakcje krytyka. Nieważne są jego strategie i wybory. Liczy się wszystko, co aktualnie wytwarza napięcie, dynamizuje sytuację wokół dzieła sztuki.

9. Krytyk jako gwiazda/antygwiazda. Tym razem tekst krytyczny jeszcze jaskrawiej traci swoją wartość merytoryczną, jego aspekt analityczny, oceniający przesuwa się na dalszy plan albo w ogóle ginie. Pierwszoplanowe znaczenie zyskuje osoba krytyka, jego fobie, namiętności, kłótnie, plotki. Wielu krytyków gra swoją osobą, kokietuje odbiorcę, który tę płaszczyznę porozumienia przyjmuje. Zatem osoba krytyka i jego uwikładnie w życie towarzyskie staje się ważniejsze od ocen, poglądów estetycznych czy idei społecznych.

Krytyk może jednak unikać tego typu sytuacji, nie daje się wciągnąć w niewiele znaczące dla interpretacji dzieła awantury. Jego prostota i umiar uniemożliwiają innym przygotowanie prowokacji. Swoim zachowaniem przypomina antygwiazdę.

10. Krytyk jako świadek/mistyfikator. Tego rodzaju rola nabiera szczególnych walorów w kontekście dzisiejszych manifestacji sztuki awangardowej. Odbywające się w niewielkich salkach happeningi czy pokazy video-artu skupiają przede wszystkim grupę artystów, krytyków i wąskie grono sympatyków. Krytyk, często zapraszany na tego rodzaju imprezy, zdaje relację odbiorcy. Ten jednak, czytając wiele sprawozdań, przeżywając mocno niektóre z nich, może z czasem zatracić poczucie rzeczywistości i w niektórych okolicznościach występować jako świadek zdarzenia. Przekazy telewizyjne czy filmowe dodatkowo wzmacniają tę tendencję. Jak się wydaje, nawet osobiste uczestnictwo w zdarzeniu połączone z licznymi lekturami czy zapisami wizualnymi może prowadzić do pomieszania faktów, mimowolnej mistyfikacji.

11. Krytyk jako mitolog/podmiot demitologizacji. Wypowiedź krytyczna może usytuować dzieło sztuki w specyficznej konstelacji, aurze. Krytyk występuje więc jako ten, kto mitologizuje dzieło, jego wnętrze i świat znaczeń, wprowadzając je w ten sposób do obiegu społecznego bądź szukając przesłanek, by je nadal utrzymać w obiegu społecznym. Zabiegi mitologizujące podejmowane są po to, by ożywić recepcję dzieła, jego społeczne życie. Zrozumiałe, że odbiorca może poszukiwać tych mitotwórczych elementów, pragnąć tego typu tekstów. Ich zbiór uzyskuje koherencję tylko na jednym poziomie: wszystkie przenika pierwiastek mitologizacyjny. Może też być odwrotnie, wagi dla odbiorcy nabierają te teksty krytyczne, w których dokonuje się zabiegów demitologizacji. Okresy tzw. przełomów społeczno-kulturowych zdają się stwarzać okazje do tego typu zachowań, zarówno krytyków, jak i czytelników. Mogą też być podejmowane w każdym innym okresie, z powodów estetycznych, ale nie tylko takich. Stają się elementem akcji zorganizowanej przez krytyka czy grupę krytyków, by doprowadzić do zmiany hierarchii na rynku sztuki.

12. Krytyk jako literat/grafoman. W tym wypadku chodzi o sytuacje, gdy recenzja czytana w czasie wolnym traci swoje odniesienia przedmiotowe, staje się jedynie obiektem lektury. Rzeczywistość, do której krytyk się odnosi, jest bez znaczenia, nie wychodzi się poza obszar tekstu. W tej sytuacji wypowiedź krytyczna prawie od początku jest pozbawiona treści krytycznych ze względu na specyficzny rodzaj lektury. Recenzja staje się formą literatury, podobnie jak powieść czy pamiętnik. W każdym wypadku literackie walory tekstu recenzji należałoby oddzielać od przyjętej przez odbiorcę postawy. Również teksty słabe z tego punktu widzenia są w stanie wyzwalać literacką postawę czytelnika. Może się zdarzyć, że czytelnik, nisko oceniając literackie umiejętności recenzenta, zgadza się np. z jego ocenami albo odnajdując w recenzji ciekawe obserwacje jest nieco poirytowany brakiem walorów formalnych. Inni z kolei odbiorcy mogą z racji domniemanej przewagi czerpać okazjonalne przyjemności, rozładowując swoje kompleksy albo budując swój publiczny *image*.

Przedstawione tutaj role mogą być wynikiem odbioru tego samego tekstu krytycznego. Jak stwierdza R. Mazurkiewicz, można potraktować „tekst recenzji jako przedłużenie znakowości utworu w stronę odbiorcy, znakowości, która za pośrednictwem krytyka przechodzi na poziom metatekstowy i zbliżając się do czytelnika staje się coraz bardziej natarczywa – poprzez oceny, zachęty czy przestrogi kontaktuje go prawie dotykalnie z książką, »indeksalnie prowokuje do czytania«. Ta wzmożona aktywność recenzji wobec odbiorcy pozwala widzieć w niej (z funkcjonalnego punktu widzenia) rodzaj tekstu specyficznie zorientowanego na swój »koniec«¹⁶. Ale to nie wszystko.

¹⁶ R. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 151.

Postmoderniści podsuwają jeszcze inne rozwiązanie. Jak pisze J. Landwehr „Wedle »logiki suplementu« każdy tekst może mieć swój ciąg dalszy, ponieważ coś dołączyć można nie tylko na »końcu« – zawsze pozornym – ale w każdym miejscu, nie mówiąc już o możliwościach pisania tekstów o tekstach”¹⁷. Tekst krytyczny także z racji swej „wielopoziomowości” i wielogłosowości pozwala na różne zachowania. Widzimy zatem, że istnieją różne racje pozwalające przyjąć stanowisko, że konkretny odbiorca recenzji zachowuje prawo do swobodnego, dowolnego zachowania. Przyjęcie którejś z ról wpływa decydująco na sposób odbioru tekstu krytycznego. Śladów tych różnych sposobów czytania, przyjętych ról czy narzuconych ram można szukać choćby w listach kierowanych do redakcji poszczególnych czasopism i czasem także publikowanych na ich łamach. Tego rodzaju list może być wstępnym materiałem do odnalezienia informacji o kulturowo ukształtowanych ramach czytania wypowiedzi krytycznej. W ten sposób jeszcze raz dotknęliśmy kwestii ważnych dla całej kultury współczesnej¹⁸. Pozostaliśmy jednocześnie w obrębie orientacji interpretatywnej w socjologii współczesnej.

Uniwersytet Łódzki

Kazimierz Kowalewicz

ON READING CRITICAL TEXTS

The number of texts dealing with the reception of art has been growing significantly in recent years. The reading of reviews or critical texts may be of great importance for shaping individual acts of reception. An attempt was made in this article to compile a list of possible „roles” of the critic (approaches) from the receiver’s perspective. Such a list built on the basis of intuition and observation, may be helpful to some extent in future studies on the social functioning of criticism.

¹⁷ J. Landwehr, *Poststrukturalistyczne wyzwanie. Próba „dekonstrukcji”*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 33.

¹⁸ H. G. Vester, *op. cit.*, s. 200–201.