

Maciej Zweiffel

Narzędzia pisania i czytania

Przewodnik
po wybranych
chwytach językowych

Literatura i inne media

Narzędzia pisania i czytania

Maciej Zweiffel

Narzędzia pisania i czytania

Przewodnik
po wybranych
chwytach językowych

Literatura i inne media



Kraków 2020

Maciej Zweiffel
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
 <https://orcid.org/0000-0002-4010-3907>
 maciej.zweiffel@uj.edu.pl

© Copyright by Maciej Zweiffel and Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, 2020

Recenzenci

prof. dr hab. Przemysław Marciniak
dr hab. Janusz Waligóra, prof. UP

Opracowanie redakcyjne

Justyna Ostafin

Skład i łamanie

Anna Basista

Projekt okładki

Marta Jaszczyk

ISBN 978-83-8138-369-1 (druk)
ISBN 978-83-8138-370-7 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381383707>

Publikacja sfinansowana przez Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego



WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

 akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

Dedykuję mojemu Tacie

Spis treści

Wyjściowe założenia	9
-------------------------------	---

Rozdział 1

Jak i którądy idziemy?	15
----------------------------------	----

Rozdział 2

Miejsce literatury w naszym życiu	19
1. Trzy drogi	19
2. Mowa, literatura, symulacja	26
3. Co robi literatura?	36
4. Bez nadawcy i odbiorcy ani rusz – utwór jako komunikat . . .	42
5. Czy literacki Narcyz znajduje swoje odbicie w nowych mediach?	47
6. Jeszcze trochę o komunikacie literackim. Czy zdania „Kupiłem <i>Pana Tadeusza</i> ” oraz „ <i>Pan Tadeusz</i> jest dla mnie zbyt trudny” mówią o tym samym przedmiocie?	54
7. Literatura i pismo – czy był poeta, który nie umiał pisać? . .	57

Rozdział 3

Świat przedstawiony i jego możliwości	61
1. Gdzie mieszkają bohaterowie literaccy?	61
2. Pisarz tworzy czy też odtwarza? Różnica między twórcą literackim a historykiem według Arystotelesa	65
3. Fikcja literacka, mimetyzm, światy możliwe.	72

4. Jeszcze trochę o udawaniu – stylizacja, aluzja literacka, pastisz, trawestacja, parodia, archaizacja, rola dialektów	77
5. Od mitu po gatunki konwergentne.	87

Rozdział 4

Uchwycić dzieło, zrozumieć siebie	93
1. Ile znaczy język w dziele?	97
2. Dzieło – miejsce wspólne	100
3. Literatura i zaufanie	104
4. Podwójne życie postaci literackich – tekst i świat (tekstu). . .	107
5. Czy komputer może zrozumieć opowiadanie?	113
6. Narracje pozwalające czytać siebie i świat	116
7. Literatura jako przekaz głęboki	121
 Zakończenie. Sieci społeczne i umysłowe a przekaz literacki . .	131
 Bibliografia	137
 Summary	147
 Indeks	149

Wyjściowe założenia

Prezentowana książka nie rości sobie pretensji do wskazywania „nowych, nie odkrytych dróg”¹, gdyż ma charakter popularyzatorski, pomagający wzmocnić kompetencję językową i literacką, głównie tę odbiorczą. Jej przedmiot pozostaje zatem znany, a pojawia się jako coś warte przypomnienia czy powtórzenia. Natomiast pewien rys oryginalności niesie ze sobą sposób ujęcia czy omawiania znanej problematyki. Po pierwsze, próbuje się tu traktować literaturę i literackość w powiązaniu z rozwijającym się światem mediów jako jego swoistą część. Wynika to z powszechnie przyjmowanego faktu, że dzieło literackie jest komunikatem oraz nie zmienia tożsamości ze względu na nośnik. Istnieją zatem „zawartości” zachowujące się jak niezmienniki niezależnie od sposobu ich podania. Na przykład *Tren VIII* Jana Kochanowskiego utrzymuje swój liryczny oraz przejmujący charakter niezależnie od tego, czy odczytywany jest z książki, czytnika, edytowany w ramach Wolnych Lektur, słuchany w radiu, czy recytowany w programie telewizyjnym bądź na platformie. Oczywiście w tych konkretyzacjach inne aspekty utworu mogą się uwyraźnić (przykładowo przy dobrej recytacji lepiej ujmujemy rytm i melodykę tekstu niż przy cichej lekturze), ale one w kształcie językowym przekazu potencjalnie są zawarte, tylko w jakimś konkretnym wykonaniu się aktualizują. Ta identyczność dzieła na odmiennych nośnikach bądź ujętego w wielorakich narzędziach technicznych wraz z jego komunikacyjnym charakterem prowadzi do kolejnego założenia tej pracy, tonującego słynne stwierdzenie Marshalla McLuhana, że środki

¹ A. Asnyk, *Do młodych*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/do-młodych.html> – 6 VII 2020.

przekazu sam jest przekazem². Zatem po drugie, wyraźnie oddziela się przekaz i jego zawartość od nośnika. Tym samym dystansujemy się od determinizmu technologicznego w jego wersji ontologicznej³, powtarzając za Viktorem Franklem, że nie należy „czynić z obrazu pewnej warstwy [tu: technologii – M.Z.] obrazu świata”⁴.

Trzecie założenie mówi o funkcjonowaniu literatury w ramach tzw. kontinuum medialnego. Tym samym dzieło literackie, obraz, artykuł prasowy, program radiowy czy telewizyjny, blog bądź kanał tematyczny istnieją jako wyraz ludzkiej potrzeby przekazywania czegoś innym o sobie lub świecie. A skoro niemożliwe jest, by „co jedno pomyślało, już drugie odgadło; / całą istnością połączeni ściśle”⁵, potrzebujemy zbioru narzędzi budowania przekazu oraz nośników (przykładowo – komunikat językowy i jego wydruk). Jedną z takich „narzędziowni” jest właśnie literatura.

Czwarta przesłanka prezentowanych rozważań zakłada, że literatura jako całość ma charakter czynnościowy: nadawczy – związany z tworzeniem dzieła, i odbiorczy – związany z jego interpretacją, przeżywaniem. Stanowi ona podzbiór tego, co John Searle nazywa czynnościami mowy – świadomie nawiązując tutaj do pierwszego tłu-

² To hasło jest kłopotliwe w odniesieniu do dzieł literackich, bo przecież skoro język stanowi ich środek przekazu, to oczywiste, że od tego środka przekazu samego przekazu, czyli właśnie dzieła, nie oderwiemy. Ale można też to stwierdzenie potraktować inaczej – oto zapisana, zadrutowana kartka czy wyświetlona na czytniku strona książki bądź wersja do słuchania mogą przekazywać jeden tekst i wtedy widać, że tak pojęty środek przekazu (nośnik) zdecydowanie samym przekazem nie może być (zob. też przypis 3).

³ Natomiast determinizm technologiczny w wersji epistemologicznej, tj. jako wpływ technologii informacyjnych na ludzkie nastawienie wobec przekazywanych treści, wydaje się ciekawą propozycją, ale też nie należy tego determinowania traktować na zasadzie fizycznej czy biologicznej relacji przyczynowo-skutkowej; zob. N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businesu*, przeł. L. Niedzielski, wstęp M. Mrozowski, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006, s. 51, *Spectrum*.

⁴ V.E. Frankl, *Od automatyzmu do egzystencji: krytyka nihilizmu*, przeł. J. Morawski, [w:] tegoż, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, przeł. R. Czernecki, J. Morawski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 9.

⁵ A. Mickiewicz, *Dziady IV*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933, s. 151.

maczenia *speech acts* autorstwa Bohdana Chwedeńczuka, gdyż wyraz „akt” chyba za mało oddaje ten działaniowy charakter. Dlatego traktujemy literaturę jako podzbiór czynności mowy, ponieważ z jednej strony każdy przekaz literacki należy do języka (mowy), dzięki temu językowi w ogóle istnieje, a z drugiej strony istnieją takie użycia języka, które wyjściowo literaturą nie są (choć mogą się stać, jak to pokażemy dalej).

Ujmowanie dzieł literackich w działaniowy sposób, a zarazem zwrócenie uwagi na ich osobność na tle innych użyć języka i działań komunikacyjnych pokazuje, że ta praktyka wiąże się ze swoistymi, sobie tylko właściwymi konwencjami – tytułowe chwytły są jednymi z nich. Te uwagi naprowadzają nas na ostatnią przesłankę, ściśle zresztą powiązaną z poprzednią – funkcjonowanie dzieł literackich tworzy coś, co określamy mianem instytucji literatury. Dlaczego ten termin został podkreślony? Otóż dlatego, że wskazuje on przynależność tego fenomenu do tzw. faktów instytucjonalnych, zależnych od obserwatora⁶. Ta koncepcja rozwinięta przez przywołanego już Johna Searle’a w ramach naturalizmu biologicznego pozwala widzieć te konwencjonalne zjawiska z dwóch perspektyw: kulturowej (konwencja) oraz biologicznej (np. filogenetycznie uwarunkowana zdolność mówienia). Z racji wskazanego zaklasyfikowania świata literatury uzasadnione staje się, co też stanowi zdaniem autora tych słów pewne *novum* tej książki, omawianie tego, co literackie, także z perspektywy funkcjonowania ludzkiego umysłu czy antropologii filozoficznej.

Na koniec kilka słów o tytułowych narzędziach pisania, czyli chwytach. Wielkim dokonaniem Wiktora Szklowskiego było zwrócenie uwagi na to, że spotykane w danym dziele celowe zorganizowanie materii językowej zostaje podporządkowane świeżemu, pozbawionemu automatyzmu uchwyceniu świata wokół nas⁷. Jednak trudno

⁶ Zob. J.R. Searle, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 229; J.R. Searle, *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Karłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 16.

⁷ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 100.

zgodzić się, że chwytty służą tylko nowemu „widzeniu” świata, nie zaś jego pojmowaniu czy rozumieniu⁸. Podobne zastrzeżenia budzi przeniesienie przez rosyjskiego badacza do literatury właściwego naukom szczegółowym lub technologii modelu rozwoju od starszych do nowszych narzędzi⁹. Dlatego też przez chwyt będziemy rozumieli wszelkie ukształtowanie materii językowej, przy czym język rozumiemy procesualnie, jako jedność wehikułu, nośnika (czyli tekstu słyszanego w czasie głośnej lektury lub widzianego w wersji zapisanej), ze znaczeniem, najczęściej utożsamianym z pojęciem, umysłowym przedstawieniem określonej rzeczywistości. Ten funkcjonujący w rozumieniu związek fizycznego (tekstu słyszanego bądź widzianego) z umysłowym każe nam wszystkie jednostki znaczące traktować na zasadach czegoś rozwijanego, dynamicznego, mówiącego o świecie (chodzi o przechodzenie od słyszenia czy widzenia tekstu do wyobrażania sobie i rozumienia treści w nim zawartych). Dlatego w prezentowanych rozważaniach będą pojawiać się takie sformułowania jak „wielowarstwowy świat przedstawiony”, „świat tekstu”, „rozwijanie struktury słowa” bądź „dynamika słowa”, które zarazem mają oddać to, co w mowie najbardziej fascynujące – jej prymarnie semantyczny charakter. Nie ma znaczenia bez fizycznego kształtu, tak jak i ten fizyczny kształt przestaje być elementem języka, gdy zatraci się znaczenie.

Przedstawiane podejście do tematu zawdzięcza bardzo wiele dwóm badaczom, którzy reprezentują odważne poznawczo spojrzenie na literaturę. Chodzi o Romana Ingardena oraz Hansa-Georga Gadamera. Swoje studia nad zjawiskiem literatury powiązali oni z badaniami ontologicznymi i estetycznymi (Ingarden) oraz definicją humanistyki w ogóle (Gadamer). Sztuka literacka funkcjonuje bowiem w języku, a ten niesie ze sobą nasze człowieczeństwo oraz świat wokół nas.

Wart uwagi jest jeszcze fakt, że literatura operuje w materii bardzo przypominającej nasz umysł, co też powinno motywować nas szczególnie do jej zgłębiania. Podobieństwo to polega właśnie na

⁸ Tamże.

⁹ Zob. tamże, s. 101.

tej dynamice i relacji między fizycznym a duchowym, czymś dającym się czasami pokazać – zobaczyć, usłyszeć – a niemającym miejsca, lecz rozumianym zupełnie jasno, przeżywanym świadomie. Ten związek języka i umysłu świetnie widać w tym, że jeden z najważniejszych filozofów języka XX wieku, John Searle, z refleksji nad mową naturalnie przeszedł do filozofii umysłu i relacji między mózgiem a umysłem. Temu badaczowi karty tej książki też wiele zawdzięczają.

Wymienieni patroni tego przewodnika powodują, że bardzo sporadycznie w nim będą pojawiały się odniesienia do poststrukturalizmu¹⁰. Jeśli za Anną Burzyńską uznać postać Rolanda Barthes'a za szczególnie istotną w ukazywaniu rodzenia się myśli poststrukturalistycznej¹¹, wtedy łatwo zauważyć, że zbyt często rozmiągają się drogi tej perspektywy badawczej z fenomenologią czy hermeneutyką. Skoro bowiem „czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii, jest tylko tym kimś, kto zbiera w tym swym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany”¹², i podkreśla się wewnętrzną mnogość tekstu uniemożliwiającą wskazanie jakichś jego granic¹³, to tym samym nie można mówić o odbiorze jako konkretyzacji jakiegoś określonego fenomenu literackiego (fenomenologia) czy też interpretacji w formie spotkania i stopienia się horyzontów dzieła i odbiorcy (hermeneutyka). Dyskusja zaś z tego rodzaju podejściem wykroczyłaby poza ramy oraz cele tej książki.

Ta ostrożność wobec nurtów myślowych związanych z postmodernizmem ma także głębsze podstawy filozoficzne i językowe. Wielu autorów oskarża kluczowe prace tego nurtu o nadużycia terminologiczne i mętny charakter rozwijanych wywodów. Przykładem Alan

¹⁰ Świadomie używam terminu „poststrukturalizm”, a nie „postmodernizm”, gdyż ten ostatni ma bardzo szerokie i trudne do uchwycenia znaczenie; zob. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 108–109, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 52.

¹¹ Tamże, s. 77 i n.

¹² R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury...*, s. 359.

¹³ Zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, [w:] *Teorie literatury...*, s. 362.

Sokal i Jean Bricmont, którzy w słynnych *Modnych bzdurach*¹⁴ formułują wymienione zarzuty, oraz Steven Pinker, krytykujący w *Pięknym stylu* Judith P. Butler (główną przedstawicielkę krytyki feministycznej) za wyjątkową nieprzejrzystość rozważań¹⁵. Skoro zaś prezentowany przewodnik ma charakter popularyzatorski i zarazem skrótowy, nie na miejscu byłoby wprowadzanie wątków niejasnych, wymagających obszernych komentarzy.

¹⁴ A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, [przekł. z jęz. fr. A. Lewańska], Prószyński i S-ka, Warszawa [2004], zwłaszcza rozdz. 1, 2, 7, 8, *Pejzaże Myśli*.

¹⁵ S. Pinker, *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, smak słowa, Sopot 2016, s. 57–58.

Rozdział 1

Jak i którędy idziemy?

Przez literaturę do mediów i z powrotem – ten model wywodu będzie przewijał się przez wszystkie rozdziały tej pracy. Dlaczego najpierw literatura, a potem inne media – zapewne, jeśli chodzi o liczenie w bajtach, dużo bogatsze? Dlaczego mniejszy zbiór przed większym? Pierwsza odpowiedź ma charakter historyczny. Opowiadanie historii to pierwsza forma przekazywania informacji, świadczą o tym oczywiście mity leżące u źródeł każdej formacji kulturowej. Ponadto, a jest to kluczowe twierdzenie dla tych rozważań, literatura stanowi najbogatszy system obejmujący przekazy zbudowane za pomocą znaków semantycznych, czyli zawierających dwie strony: znaczące (np. ciąg głosek) oraz znaczone (jakieś pojęcie, denotat). Przyjęto tutaj koncepcję znaku autorstwa Ferdinanda de Saussure’a, gdyż ta wydaje się najbardziej intuicyjna. Wyrażenie „znaki semantyczne” podkreśla, że chodzi o przekazy przedstawiające, opisujące świat (także ten wewnętrzny człowieka), a nie „czyste”, nieprzedstawiające, jak np. muzyka, malarstwo abstrakcyjne, sztuka ornamentu.

W jakim jednak sensie literaturę można uznać za najbogatszy pod względem możliwości kombinatorycznych system semantyczny? Odpowiedź pierwsza – tak jak trudno wyobrazić sobie zdanie, od którego nie może istnieć jakieś dłuższe zdanie (wystarczy zastosować koniunkcję i do najdłuższego zdania dodać kolejny wyraz czy zdanie – operację taką można powtarzać w nieskończoność¹⁶), tak każdy typ czy element ujmowania czegoś w znaczącą formę może podlegać literackiemu „wtórnemu modelowaniu”. Ten termin zaczerpnięty od

¹⁶ Oczywiście w tym miejscu zdanie traktujemy czysto składniowo, pomijając jego ewentualny sens.

Jurija Łotmana można krótko wyjaśnić tak, że określony wyraz, słowo językowy czy sposób mówienia o czymś zostają odniesione do jakiegoś innego stylu wyrażania się bądź ujmowania treści w języku, dzięki czemu zyskują szersze znaczenia (Łotman takie przesunięcia nazywał „przekodowaniem”)¹⁷. Weźmy instrukcję obsługi – schemat przekazu znaczący, ale zwykle zdecydowanie nieliteracki.

Według tego, co napisano we wstępie do instrukcji obsługi, model Samsung ZRT-AV2 łączył w sobie najwymyślniejsze innowacje technologiczne [...] z legendarną łatwością obsługi. [...] dawało się dostrzec, że przy projektowaniu aparatu konstruktorzy kierowali się rozumnym, szeroko zakrojonym [...] optymizmem. Tendencja ta, często spotykana w nowoczesnych wyrobach technologicznych, nie była jednak żadną koniecznością. Na przykład zamiast programów FAJERWER, PLAŻA, DZIECKO-1 i DZIECKO-2, proponowanych w trybie automatycznym, można sobie bez problemu wyobrazić programy POGRZEB, DESZCZOWY DZIEŃ, STARUSZEK-1 i STARUSZEK-2¹⁸.

Zacytowany fragment to świetny przykład literackiego przemodelowania instrukcji obsługi. Dzięki temu błyskotliwemu zabiegowi ta techniczna forma staje się kluczem do krytycznego ujęcia współczesnej rzeczywistości optymistycznego konsumowania, przyjmowanej najczęściej bezmyślnie – „w trybie automatycznym”. Na przykładzie choćby tego wyrażenia widać to przekodowanie, czyli przejście z języka instrukcji (odniesienie do sprzętu) do refleksji nad kondycją człowieka dzisiaj.

Podobny zabieg spotykamy w następującym fragmencie wiersza Stanisława Barańczaka pod znamienym tytułem *Wypełnić czytelnym pismem*:

Urodzony? (tak, nie; niepotrzebne
skreślić); dlaczego „tak” (uzasadnić); gdzie,
kiedy, po co, dla kogo żyje? z kim się styka
powierzchnią mózgu, z kim jest zbieżny

¹⁷ J.M. Łotman, *Problem znaczenia w tekście artystycznym*, przeł. A. Tanalska, [w:] *Teorie literatury...*, s. 289 i 290.

¹⁸ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2011, s. 144–145, *Don Kichot i Sancho Pansa*.

częstotliwością pulsu? Krewni za granicą
skóry (tak, nie)¹⁹.

Poeta za pomocą rozszerzenia frazeologizmów o pojedyncze wyrazy oraz dzięki przerzutniom wprowadzającym niespodziankę znaczeniową (wersy 1, 3, 4, 5) z bezosobowego formularza czyni wyraz dramatycznej sytuacji jednostki. Te dwa przykłady przekonująco pokazują, że literatura stanowi swego rodzaju metajęzyk do wszystkich innych typów języka. Z tej racji John Austin nazwał literaturę „pasożytniczym” użyciem języka²⁰, co jednak z historycznego punktu widzenia trudno obronić (*vide* przykład mitów, które należą do bardzo pierwotnych przejawów i mowy, i literatury zarazem).

Druga odpowiedź wiąże się ze stwierdzeniem, że większość przekazów medialnych powtarza schematy już od dawna funkcjonujące w świecie literatury. W tym miejscu inaczej niż w odpowiedzi pierwszej wskażemy na ograniczony zbiór możliwych schematów narracyjnych czy sposobów przeżywania świata. Literatura, istniejąc kilkanaście razy dłużej niż inne media (wystarczy zestawić powstanie *Gilgamesza* czy *Odysei* z rozwojem prasy drukowanej), po prostu wyzyskała ludzką pomysłowość w budowaniu przekazów bądź też na tyle wdrukowała²¹ się w nasze umysły, że dziś *nolens volens* nawet nowe media traktujemy literacko (narracyjnie i przeżyciowo). Trafnie ukazuje to Orhan Pamuk:

W pewnym okresie czytałem gazety opisujące skandale i morderstwa, gdyż często w nich natrafiałem na historie podobne do Edypa i Rostama [mit perski, w którym to ojciec nieświadomie zabija syna – M.Z.]. Dwa rodzaje opowieści cieszyły się wśród stambulskich czytelników wyjątkowym uwielbieniem i były często publikowane w prasie brukowej. W pierwszym z nich ojciec sypiał z piękną i młodą synową, gdy jego syn przebywał daleko [...]. Drugi,

¹⁹ S. Barańczak, *Wypełnić czytelnym pismem*, [w:] *Encyklopedia wierszy*, [on-line] http://www.poezje.hdwao.pl/wiersz_4316-wypelnic_czytelnym_pismem_stanislaw_baranczak.html – 24 IV 2020.

²⁰ Zob. W. Tomasik, *Od „etioloakcji” do „ideologii szczerości”: teoria aktów mowy i literatura*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 3, s. 118–119.

²¹ Świadomie sięgam tu po wprowadzone do etologii przez Konrada Lorenza pojęcie imprintingu.

posiadający niezliczone wariacje, był związany z dokonaniem w chwili obłądu przez nienasyconego seksualnie syna gwałtem na matce. Niektórzy z owych synów mordowali ojców, którzy próbowali ich powstrzymać lub ukarać²².

Przedstawione argumenty miały wyjaśnić, dlaczego droga rozważań wiedzie przez literaturę do innych mediów i z powrotem, przy czym ten cykl będziemy się starali powtarzać przy każdym zagadnieniu. Ale na początku mediów była literatura.

²² O. Pamuk, *Rudowłosa*, przeł. P. Kawulok, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 184–185.

Rozdział 2

Miejsce literatury w naszym życiu

1. Trzy drogi

Załóżmy, że skoro ktoś dotarł do tego etapu tej książki, to już zadał sobie pytanie o miejsce literatury w ludzkim życiu. A do tego zagadnienia można podejść na różne sposoby. Znajdą się tacy, dla których problem w ogóle nie istnieje – oni po prostu wcale nie czytają. A ci, którzy czytają? Przypomnijmy fragment wiersza Wisławy Szymborskiej *Niektórzy lubią poezję*:

Niektórzy –
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc²³.

Tych „niektórych” okazuje się bardzo mało. Oczywiście nie będziemy ich liczyć, jednak postaramy się zbudować ramy, które pomogą nam ująć ewentualne wyniki takich badań. Choć jeszcze pozostaje kwestia, że w wierszu mowa jest o poezji. Będziemy zatem musieli się zastanowić nad relacją poezja–literatura.

²³ W. Szymborska, *Niektórzy lubią poezję*, [on-line] https://poezja.org/wz/Szymborska_Wis%C5%82awa/107/Niekt%C3%B3rzy_lubi%C4%85_poezj%C4%99 – 26 IV 2020.

Niektórzy w ogóle nie czytają, niektórzy czytają, a jeszcze inni za Seneką mogą powtórzyć: „Życie bez literatury śmiercią jest i grobem żywego człowieka”. Zatem już na początku naszego przewodnika rysują się trzy drogi: 1) ślepa – dla nieczytających literatura nigdzie nie prowadzi, więc zostawiają ją na boku; 2) umiarkowana, gdzie odnajdujemy tych, którzy dla relaksu sięgają po książkę; 3) zaangażowana, po której kroczą ludzie oddani literaturze. Odwołując się do rozważań Jana Polakowskiego, zarysowany tu podział wyrasta z zasadniczych pytań kierowanych do czytelnika i dotyczących tego, z jakim nastawieniem przystępuje do lektury, jak zachowuje się w kontakcie z nią oraz jakie ewentualne korzyści z tego kontaktu wynosi²⁴. Mówienie o miejscu literatury w naszym życiu musi uwzględnić te trzy drogi.

Odrzucający sens czytania, poza zwykłym lenistwem, może powiedzieć, że literatura to zmyślane opowieści, które nie mają niczego wspólnego z życiem itd. Z tej więc przyczyny można ją zupełnie ignorować. Czytający dla relaksu zareagują na to: Ale przecież o to właśnie chodzi, że te opowieści są nieprawdziwe. Dzięki temu można na chwilę zapomnieć o codzienności, poznać coś ciekawego, przeżyć jakąś niezwykłą przygodę itd. A co na to ostatnia grupa? Dla tych ostatnich literatura stanowi wręcz o wartości życia. Nie jest zatem oderwaną fikcją, lecz siłą kształtującą życie człowieka.

Wszystkie przywołane poglądy coś nam mówią o literaturze i chcąc mówić o jej miejscu w naszym życiu, warto od nich wyjść. Bujda, rozrywka, wzorzec – te trzy pojęcia w oczach wymienionych grup ludzi ujmują krótko efekty pracy pisarskiej (oczywiście słowo „wzorzec” rozumiemy tutaj neutralnie, bez określania jego wartości, tj. czy książka *x* oferuje dobre bądź złe modele zachowań). Jeśli sięgniemy teraz po toczone od wieków uczone dysputy poświęcone tej gałęzi działalności człowieka i zestawimy je z przytoczonymi sądami, to przekonamy się, że dzięki tym trzem pojęciom lokujemy się prosto w samym ich (dysput) sercu.

²⁴ Zob. J. Polakowski, *Badania odbioru prozy artystycznej w aspekcie dydaktycznym. Zarys teorii badań, próby diagnozy*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1980, s. 77, *Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie*, nr 39.

Poeci zmyślają, a zmyślając, zajmują umysły nieprawdą i tym samym nie postępują etycznie – mogliby powtórzyć za Platonem (o ile by zaczęli czytać tego filozofa) ci, którzy w ogóle nie widzą miejsca literatury w naszym życiu. Warto tutaj przytoczyć odpowiedni fragment z *Państwa* Platona:

Nieprawdaż, przyjmijmy, że począwszy od Homera wszyscy poeci uprawiają naśladownictwo i stwarzają widziadła dzielności i innych rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotykają; [...] Taka jest natura tego właśnie; to ma jakiś swoisty czar. Ale jak obedrzeć z barw, które od muzyki pochodzą, wtedy słowa poetów mówione same dla siebie, myślę, że wiesz, jak wyglądają. Możeś widział kiedy? [...]

Nieprawdaż? – dodałem – tak, jak twarze ludzi dobrze wyglądających, ale niepięknych, kiedy przekwitną²⁵.

Zatem za greckim filozofem można powiedzieć, że stworzone przez twórców literackich opowieści niczego pozytywnego do życia człowieka nie wnoszą, że lepiej poświęcić swój czas nauce bądź jakimś innym praktycznym, mających związek z faktami, zajęciom.

W świetle powyższej argumentacji trudno zaprzeczyć. Ale – może ktoś oponować – przecież autor *Państwa* pisze o poetach! Nie jest zatem powiedziane, że ta uwaga dotyczy prozaików czy też dramaturgów.

I tutaj musimy zatrzymać się nad historią znaczenia słowa „poeta”. Zastanowienie się nad pochodzeniem tego wyrazu pozwoli nam również powiedzieć kilka ważnych słów o samej literaturze.

Dla nas dzisiaj twórcy literaccy dzielą się na trzy główne kategorie: a) poetów, b) pisarzy (prozaików), c) dramaturgów. Podział ten dyktowany jest rodzajami literackimi, poeci bowiem tworzą utwory liryczne, pisarze – epickie (opowiadania, powieści itp.), a dziełami dramaturgów są dramaty. W takim ujęciu słowa Platona byłyby adresowane wyłącznie do twórców piszących utwory poetyckie, tj. poetów. Jednak Grecy, mimo że to oni wprowadzili podział na trzy główne rodzaje literackie (lirykę, epikę i dramat), określali mianem poety

²⁵ Platon, *Państwo*. Prawa, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1997, s. 315, *Biblioteka Europejska – Antyk*.

każdego, kto tworzył dzieła opowiadające o przeżyciach, jakie nie miały miejsca, historie wymyślone, znajdujące oparcie w mitach bądź ustnych podaniach, krótko – utwory luźno powiązane z rzeczywistością. I nie miało znaczenia, czy utwór taki był wierszem miłosnym, eposem, czy tragedią.

Aby zrozumieć, skąd u starożytnych tego rodzaju nazewnictwo, musimy poznać znaczenie greckiego źródłosłowu wyrazu „poeta”. Otóż pochodzi on od greckiego czasownika *poieo* – czynię, tworzę. Zatem zadaniem poety miało być stworzenie jakiejś „historii”, a wyrażając się literaturoznawczo – wymyślenie ciekawej fabuły. Oczywiście żaden twórca literacki, a dzieje się tak do dzisiaj, nie układa fabuły „od zera”. Zawsze bowiem czerpie wzorce z otaczającej go rzeczywistości, opiera się na znanych sądach, uczuciach, działaniach itp. Jednak, nawet wzorując się na otaczającym go świecie, poeta-naśladowca zdecydowanie różni się np. od historyka czy geografa. Może on bowiem swobodnie wiązać jakieś miejsce z pewnymi wydarzeniami, biorąc w nawias faktyczne ograniczenia, jak przykładowo postąpił Juliusz Słowacki, kiedy improwizującego Kordiana postawił na szczycie Mont Blanc. W tym wypadku dla poety nie były ważne trudne alpejskie realia, lecz to, że szczyt ten jest najwyższy w Europie (Elbrus traktujemy już jako należący do Azji), a przez to przydaje gestowi Kordiana atmosferę podniosłą oraz wyposaża go w uniwersalne znaczenie.

W dosłownym sensie poetami są wszyscy ludzie tworzący dzieła tzw. literatury pięknej. A zatem zarzut Platona dotyczący tworzenia widziadeł i „zaszczepiania złego ustroju wewnętrznego”, tj. budzenia silnych emocji czy podsuwania dziwacznych działań, adresowany jest do wszystkich twórców literackich, czyli w dzisiejszej terminologii poetów, prozaików i dramaturgów.

Dotychczas staraliśmy się przywołać argumenty przeciwnika literatury pięknej, który jednak zgodzi się, że ta może wpływać na ludzki umysł („zaszczepia zły ustrój wewnętrzny”). Dostrzega on ewentualne działanie utworów literackich, ale inaczej niż przedstawiciele grupy trzeciej (wzorzec) zdecydowanie odwraca się od tego typu zjawisk. Ale do pierwszej grupy należą zapewne i tacy, którzy wychodzą z założenia, że z racji fikcyjności twórczość literacka jest kompletnie

pozbawiona sensu, coś jak stwierdzenie: „Zielone liczby wesoło się uśmiechają”. I to właśnie do nich najlepiej pasuje stosowanie wobec dzieł literackich określenia „bujda”.

Ale nawet jeśli przytoczone zarzuty są prawdziwe, to tym lepiej dla literatury, powie ktoś szukający wytchnienia w lekturze. Przecież właśnie dlatego, że w wierszach, powieściach czy dramatach znajdujemy często przeżycia, przygody czy też konflikty dalekie od naszych codziennych doświadczeń, ich czytanie pozwala każdemu na obcowanie z czymś w jakimś sensie niezwykłym – niezwykłym z racji naszego charakteru (np. z racji wrodzonego racjonalizmu ktoś nie może kochać tak szaleńczo jak Romeo czy Julia) bądź otaczających nas realiów społecznych czy też fizycznych (trudno być dziś kapitanem statku pirackiego albo – z powodu ograniczeń fizycznych – posiadaczem wehikułu czasu). To oczywiście coś z punktu widzenia realnej egzystencji zmyślane, ale zajmujące w sposób przyjemny umysł wraz z emocjami. Cały nurt literatury przygodowej bądź *fantasy* wyrasta właśnie z wizji twórczości literackiej jako kreowania (opisywania) intrygujących zdarzeń. Czytając *Wyspę skarbów* Roberta L. Stevensona, *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza lub *Dwie wieże* Johna R. Tolkiena, odbiorca nastawiony jest na wciągającą fabułę – głównie zaskakujące wydarzenia, które składają się na ciekawe losy bohaterów oraz są mniej lub bardziej wynikiem wyborów i decyzji podejmowanych przez te fikcyjne postacie.

Takie podejście do literatury ma długą historię. Już w starożytności bowiem, kiedy zastanawiano się nad zadaniami wypełnianymi przez twórczość literacką, narodziła się koncepcja jej trzech podstawowych funkcji. Według niej celem pisarza (poety, epika czy dramaturga) jest:

1. sprawiać przyjemność (łac. *delectare*),
2. uczyć (łac. *docere*),
3. poruszać (łac. *permovere*).

Widzimy zatem, że broniący miejsca literatury w życiu z pozycji – nazwijmy ją – rozrywkowej sięgają po dwa pojęcia z przedstawionej trójki. Ale od razu trzeba zaznaczyć, że przyjemność (delektowanie się, by odwołać się do wyrazu bliskiego *delectare*) i wzruszenie mają różne oblicza. W *Romeo i Julii* Wiliama Szekspira czytelnik znajduje miejsce

i na delektowanie się dziełem, i na silne emocje. Jednak wydaje się oczywiste, że trudno tu już mówić o rozrywce, choć i takie podejście jest możliwe, a dowodzi tego film Baza Luhrmanna z 1996 roku nakręcony na podstawie tego dramatu. Warto jeszcze dodać, zresztą będziemy się tym zajmowali, że samo pojęcie przyjemności płynącej z lektury rozciąga się od raczej popularnego zachwyty nad niezwykłością przedstawionych zdarzeń, ściślej – ich treści, do podziwiania sposobu organizacji jakiegoś dzieła, jego językowej budowy (np. bogatej metaforyki czy odwrotnie – surowej prostoty zdań, jak to mamy u Ernesta Hemingwaya), bogactwa świata przedstawionego (interesująca psychologia postaci, analityczne ujęcie motywacji działań bohaterów itp.).

Płynność przedstawionych wyżej granic w sposobach ujmowania przyjemności płynącej z dzieł literackich (od prostego „zacytowania” do wyrafinowanego delektowania się budową dzieła) nasuwa przypuszczenie, że dwa ostatnie podejścia do literatury (rozrywka oraz wzorzec) mają punkty wspólne. Jeśli coś nam się bardzo podoba i na dodatek porusza nas, to stąd już niedaleka droga do uznania tego czegoś za swego rodzaju wzorzec, idealną realizację jakiegoś elementu ludzkiego życia (przyjaźni, miłości, odwagi itd.). Tu można znów odwołać się do opinii Platona zawartych w X księdze *Państwa*. Jeśli przecież utwory literackie potrafią wywierać silny wpływ na odbiorców, to najwyraźniej należą do czynników kształtujących ludzką osobowość. Nie jest to już zatem tylko niewinna rozrywka, pozwalająca na jakiś czas oderwać się od natłoku mniej ciekawych zajęć. W przypadku podniesienia utworów literackich do rangi istotnych drogowskazów w naszym życiu podział na realny bieg życia oraz lekturę zaciera się.

To zacieranie się granicy między lekturą przekazu a praktykami życiowymi kieruje nas w stronę medialnego oblicza literatury lub też – literackiego (bardzo przesłoniętego już) cienia mass mediów. Każdy wie, że zwykle wszelakiego rodzaju media określa się mianem czwartej władzy. Na czym ta władza polega? Najogólniej rzecz ujmując, opiera się ona na kształtowaniu opinii, poglądów, postaw. Od tego zaś niedaleko już do działań. Otóż media masowe, rządzące opinią publiczną, sięgnęły tylko po narzędzia, praktyki czy fenomeny znane w historii literatury przynajmniej od... Johanna Wolfganga von

Goethego. Kiedy zostały wydane *Cierpienia młodego Wertera*, wielu odbiorców tej powieści zaczęło cierpieć na tzw. werteromanię. Otóż część młodych mężczyzn zaczęła nosić jak Werter żółte kamizelki, usilnie starała się nieszczęśliwie zakochać, a nawet były przypadki samobójstw wynikających ze zbytńskiego wcielenia w swoim życiu postaw i działań głównego bohatera tej książki. Można oczywiście powiedzieć, że okres burzy i naporu (niem. *Sturm und Drang*, koniec XVIII w.) sprzyjał tego typu emocjonalnym postawom, a dziś raczej jesteśmy dalecy od takich zachowań.

Jakże jednak się mylimy. W latach 50. XX wieku duży wpływ na sposób ubierania się (czarne swetry, okulary w rogowych oprawkach) czy też postrzegania ludzkiego życia (poczucie absurdu istnienia) miała literatura wyrastająca z filozofii egzystencjalistycznej. *Mdłości* Jeana-Paula Sartre'a bądź *Obcy* Alberta Camusa w licznych przypadkach jawiły się jako klucz do ludzkiej egzystencji, bardzo trafne, wręcz wzorcowe, jej przedstawienie. A sięgając po przykłady najnowsze – kluby sympatyków i zarazem obrońców „prawdziwego” wizerunku Wiedźmina wyrosłe wokół twórczości Andrzeja Sapkowskiego, ogromne poruszenie towarzyszące wydaniom kolejnych tomów *Harry'ego Pottera* Joanne K. Rowling czy wreszcie masowy zwrot w kierunku twórczości Tolkiena (ukazało się nowe tłumaczenie) – to wszystko dowodzi, że literatura wciąż potrafi wywierać wpływ na ludzkie motywy, działania, wywoływać fascynację, spajać grupy ludzi itp. Na koniec jeszcze jeden przykład. W notce z 18 stycznia 2006 roku (*Książd Jan Twardowski – kapłan i poeta*) umieszczonej w serwisie informacyjnym Wirtualna Polska znajdujemy zdanie wyrosłe również z wzorcotwórczego podejścia do dzieł literackich: „Czytelnicy stojący w kilometrowych kolejkach po autograf zgodnie uznawali, że lektura poezji ks. Twardowskiego pomaga im pogodzić się ze światem, odzyskać spokój”²⁶. Wszystkie tego rodzaju nastawienia czynią właśnie z efektów działalności pisarskiej nie tylko prostą rozrywkę, lecz także ważny element jednostkowej bądź zbiorowej świadomości, czyli coś, co podpada pod określenie wzorca.

²⁶ B.a., *Książd Jan Twardowski – kapłan i poeta*, [on-line] <https://wiadomosci.wp.pl/ks-jan-twardowski-kaplan-i-poeta-6037382412211329a> – 26 IV 2020.

Omówione przykłady wzorców to oczywiście schemat oddziaływania, które najnowsze media uczyniły centrum swoich praktyk – wyprodukować coś, co będzie lajkowane, powielane, przekazywane dalej, mniej lub bardziej zręcznie naśladowane. W mediach internetowych prowadzi to nawet do prób automatyzacji nakierowanej na zwiększenie klikalności²⁷. Mechanizm ten jednak, czego dowiodła analiza wybranych przykładów z życia literatury, ma literacką proveniencję. Można powiedzieć – jakie media, takie wzorce do naśladowania/multiplikowania, kiedyś Werter, dziś choćby „Gangnam Style”, co piszący te słowa pozostawia już bez komentarza.

2. Mowa, literatura, symulacja

Mówienie przebiega między nadawcą a odbiorcą. Ten schemat jest na tyle pierwotny i oczywisty, że wszystkie media powstałe dużo później od literatury, tj. zaawansowane technologicznie stare i nowe media (można nieco żartobliwie nazwać je „politerackimi”), na nim się oparły. Przeważnie role te są wymienne, mówiący może przeistoczyć się w słuchającego i na odwrót. Nawet w przypadku rozmawiania z samym sobą raz jest się przekazującym jakieś treści, a znów za chwilę ich adresatem. Jeśli zaś chodzi o cele (funkcje) wypowiedzania się, to, wychodząc od strony nadawcy, można przedstawić następującą klasyfikację:

1. przekazanie pewnych informacji o świecie („Pada śnieg”; „Fizyczne atomy, wbrew nazwie, są podzielne”);
2. wyrażenie własnych emocji („Bardzo lubię ten kolor”);
3. wpłynięcie na odbiorcę („Proszę w tej chwili przestać rozmawiać!”);
4. nawiązanie i potwierdzanie kontaktu („Dzień dobry”; „Tak, słyszę”; „Aha”);

²⁷ M. Lisowska-Magdziarz, *Identyfikacja i analiza clickaitów w informacyjnych tekstach dziennikarskich – rekonesans metodologiczny*, [w:] *Dynamika przemian w mediach*, red. A. Hess, M. Nowina Konopka, W. Świerczyńska-Głównia, IDMiKS UJ, Kraków 2019, s. 19.

5. zakomunikowanie czegoś o samym języku („Co to znaczy «adekwatny»?”; „«Kot» jest rzeczownikiem”);

6. zwrócenie uwagi odbiorcy na kształt komunikatu.

(W ostatnim przypadku nie podawaliśmy przykładów, ponieważ z racji rozważania właściwości dzieł literackich poświęcimy mu więcej uwagi). Przeprowadzony podział oparty jest na koncepcji Romana Jakobsona. Lingwista ten zauważył, że każdemu językowemu aktowi komunikacyjnemu towarzyszą takie elementy jak: wspomniani już nadawca i odbiorca, kod (język), kanał łączący, świat (otoczenie, wiedza itp.), wreszcie komunikat. Nastawienie mówiącego na któryś z tych sześciu składników określa funkcję przekazu i w ten sposób go charakteryzuje²⁸.

Uporządkujmy zatem krótko sposoby użycia mowy. Nakierowanie wypowiedzi na świat czy wiadomości o nim zgromadzone rodzi funkcję deskryptywną (opisową). Skupienie się na sobie samym – ekspresywną, natomiast na odbiorcy – impresywną. Sprawdzanie, czy kanał – w zwykłej rozmowie powietrze przenoszące dźwięk, kiedy indziej linia telefoniczna itp. – działa w obie strony, stanowi realizację funkcji fatycznej. Kiedy przedmiotem rozważań jest sam język (kod), wypowiedzi uczestników rozmowy mają postać metajęzykową. Została ewentualność ostatnia – uwaga nadawcy skupiona na samym kształcie wypowiedzi. Jakobson nazwał ją poetycką, a jej mechanizm w dużym skrócie można opisać jako celowe kombinowanie składników języka (fonetycznych, morfologicznych, składniowych i semantycznych) tak, aby powstałe w ten sposób układy zwracały uwagę ewentualnego odbiorcy.

W zrozumieniu tych działań pomogą nam przykłady.

[...]

bura burza od boru

i jak bór dudni piorun

[...] ²⁹.

²⁸ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Teorie literatury...*, s. 246–247.

²⁹ J. Czechowicz, *ze wsi*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/nuta-czlowiecza-ze-wsi.html> – 13 V 2020.

Nagromadzenie dźwięcznych głosek zwarto-wybuchowych (*b* i *d*) oraz duża częstotliwość samogłosek otwartych (*u* i *o*), którym pod względem właściwości muzycznych odpowiadają tony niskie (basowe), doskonale komponują się z oddawanym w wierszu zjawiskiem burzy. Mamy tu zatem poetyckie zorganizowanie elementów fonetycznych polszczyzny.

Ale co wy od nas chcecie, my nie wiemy,
My mamy pełno lalków i słoniów,
My jedziemy zdobywać we czterech śmietnik
na jednym drewnianym koniu³⁰.

Nieprawidłowe użycie morfemów fleksyjnych *-ów* w dopełniaczu l. mnogiej wyrazów „lalka” i „słoń”, dające w efekcie niegramatyczne formy „lalków” oraz „słoniów” (zamiast „lalek”, „słoni”), nie jest oczywiście w tym fragmencie błędem. Ten artystyczny chwyt, przeprowadzany na poziomie morfologii, gra rolę świadomego naśladownictwa mowy dzieci, które przecież są zbiorowym podmiotem utworu (forma „my”). Weźmy jeszcze inny przykład, kierujący nas bardziej w stronę praktyki komunikowania politycznego, rozumianego jako „wymiana informacji (wiedzy, opinii) między [...] aktorami życia politycznego [w przykładzie niżej występują kaznodzieja króla i sejm – M.Z.], mediami i obywatelami”³¹:

Język swój, w którym samym to królestwo między wielkimi onymi słowien-skimi wolne zostało, i naród swój pogubicie i ostatki tego narodu, tak starego i po świecie szeroko rozkwitnionego, potracicie i w obcy się naród, który was znienawidzi, obróćcie, jako się inszym przydało³².

Niezwykłe, bo na końcu całostek składniowych, a przez to wyeksponowane miejsce orzeczeń w przytoczonym zdaniu, rozbudowane człony przydawkowe, wreszcie wzmagająca napięcie asymetria mię-

³⁰ J. Harasymowicz, *Sztuka Makowskiego*, [on-line] <https://malowane-wierszem.blogspot.com/2011/05/sztuka-makowskiego-jerzy-harasymowicz.html> – 13 V 2020.

³¹ S. Michalczyk, *Lokalne komunikowanie polityczne*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, nr 1/2, s. 20.

³² P. Skarga, *Kazanie trzecie*, [on-line] <https://literat.ug.edu.pl/~literat/skarga/0003.htm> – 19 V 2020.

dzy składnikami porównania – pierwszy rozciąga się od „język” po „obróćcie”, drugi natomiast zawiera cztery wyrazy, przy czym zaimek „jako”, łącząc człony, znajduje się właściwie na granicy, są przykładem kunsztownych działań na składni. Niewątpliwie przyciągają one uwagę czytelnika.

Ostatni przykład pochodzi z gatunku wypowiedzi, który jak chyba żaden inny ukazuje, jak to, co literackie czy retoryczne, przenika do życia politycznego i tym samym serca mediów politerackich. Chodzi oczywiście o sztukę aforyzmu, jakże pożądaną w ramach komunikacji politycznej w erze Twittera czy memów: „I cóż ty na to, Fizyko? Oziębłość stosunków między ludźmi powstaje wskutek tarć pomiędzy nimi”³³. Szczególna konstrukcja znaczeniowa tej wypowiedzi została oparta na polisemii (wieloznaczności) wyrazu „tarcie”, uzyskanej dzięki jednoczesnemu odniesieniu go do dwóch różnych dziedzin: stosunków międzyludzkich (użycie i znaczenie metaforyczne) i teorii fizycznej (użycie i znaczenie dosłowne). I właśnie to zestawienie rodzi paradoks. Wiadomo przecież, że w przypadku zjawisk fizycznych tarcie towarzyszy powstawanie ciepła, czyli czegoś przeciwnego zimnu, kojarzonemu znów ze słowem „ozieźbłość”, która natomiast wynika z „tarc” pomiędzy ludźmi.

Kiedy już zdefiniowaliśmy funkcję poetycką oraz podaliśmy jej przykłady wraz z krótkim opisem zastosowanych chwytów, wydawać by się mogło, że rozwiązaliśmy problem. Jednak nie do końca. Musimy bowiem zdać sobie sprawę, że w językowej praktyce wypunktowane funkcje mowy bardzo często na siebie nachodzą, współwystępują w jednej wypowiedzi czy tekście. Rzadko zdarzają się przypadki, w których nadawca realizuje tylko jedną z wymienionych funkcji. Różnice pomiędzy komunikatami dotyczą zatem stopnia natężenia danej funkcji. W literaturze oczywiście dominuje funkcja poetycka.

Funkcja poetycka w komunikatach językowych przejawia się zatem w różny sposób, z odmiennym natężeniem i zawsze w towarzystwie

³³ S.J. Lec, *Myśli nieuczesane*, [on-line] <http://www.aforyzmy.com.pl/milosc/i-coz-ty-na-to-fizyko-ozieblosc-stosunkow-miedzy-ludzi-powstaje-wskutek-tarc-miedzy-nimi> – 19 V 2020.

innych celów mowy. Skala prowadzi od skrzących popisów panowania nad słowem, co oczywiście zdecydowanie skupia uwagę odbiorców na zorganizowaniu wypowiedzi, po przysyłanie artystycznych chwytów, nawiązując do łacińskiego powiedzenia *Ars est celare artem* (Sztuką jest ukryć kunszt). Na jednym biegunie tego *continuum* usytuujemy np. *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, poemat dygresyjny, w którym istotnym elementem jest zaskakiwanie czytelników „giętkim językiem”, na drugim natomiast postawimy choćby wspomnianą powieść realistyczną, czyli gatunek dążący do tzw. przezroczystości języka.

Zaprezentowana skala powinna uzmysłwić ważną kwestię. Badając literaturę i tym samym rozważając funkcję poetycką, musimy odrzucić uproszczone ujęcie tego, co jest artystycznym użyciem mowy, a co już jego nie stanowi. Nie można ograniczać się tutaj wyłącznie do stereotypu, w ramach którego przeprowadza się zbyt uproszczone rozumowanie: są rymy, jest mowa wiązana, zatem mamy do czynienia z dziełem literackim. Warto wtedy zapytać, co z fabułą, uporządkowanym przedstawieniem zdarzeń (z początkiem, środkiem i końcem), charakterystyką bohaterów, opisami przyrody, naśladownictwem (*mimesis*), wreszcie fikcyjnością. Arystoteles w swojej *Poetyce* nie wahał się wymienionych składników przyporządkowywać – wraz z tymi bardziej oczywistymi, związanymi np. z brzmieniem czy metrum – jednemu pojęciu. Tym pojęciem była właśnie „poetyckość” (dziś dla wskazania pojemności tej kategorii używa się także terminu „literackość”).

Tak zarysowane pojęcie literackości (poetyckości), obejmującej zbiór wypowiedzi bądź tekstów z dominującą funkcją poetycką, łatwiej będzie precyzyjnie pojąć, gdy odniesiemy je do wymienionych już składników mowy, które mogą być przedmiotem artystycznego ujęcia. Były to, powtórzmy, takie składniki mowy jak fonetyczny, morfologiczny, składniowy i semantyczny (znaczeniowy). W każdym dziele literackim znajdujemy w różnych proporcjach albo szczególne uporządkowanie warstwy brzmieniowej, albo nacisk na kształt poszczególnych wyrazów (np. archaizmy bądź neologizmy), poza tym troskę o oryginalną budowę składniową (wersyfikacja, budowa zdań oddająca zaangażowanie uczuciowe itd.), wreszcie przekaz swoistych

treści (podniosłych, humorystycznych, satyryczny itd.). Dla porządku wymieniamy wszystko po kolei, ale w rzeczywistości utworów, oczywiście ten udany, jest jednością, a wszystkie użyte w nim środki podporządkowane zostają jakiemuś głównemu celowi dzieła, np. w antycznej tragedii było nim wywołanie u widza (czytelnika) *katharsis* (będzie o tym jeszcze mowa).

Do tej pory funkcję poetycką definiowaliśmy w sposób, nazwijmy go, techniczny. Jednak istnieje także odmienne oblicze literatury, które wydaje się zdecydowanie oddzielać tę praktykę komunikacyjną od innych, związanych z mass mediami. Otóż te ostatnie z założenia powinny za pomocą wielorakich środków technicznych dostarczać wiadomości prawdziwych, zaspokajających m.in. tzw. metabolizm informacyjny (termin Antoniego Kępińskiego) człowieka³⁴. Natomiast pisarze trudnią się czymś, co już Arystoteles świetnie opisał i określił mianem *mimesis*.

Jeśli zwrot „samo mówienie czegoś w takiej, a nie innej formie” kojarzy się komuś z błędnym kołem, to ten trop wcale nie jest chybiony. Wszakże skoro mówiąc coś, skupiamy się nade wszystko nad „co” i „jak” wypowiedzi, to, jak ten przywołany sędzia, niczego rzeczywiście nie ogłaszamy, o niczym faktycznym nie informujemy itd. Pozostajemy w samym kręgu wypowiadanych słów, konstruowanych z nich znaczeń, wzajemnych związków między nimi.

Tego typu funkcja mowy faktycznie jak pasożyt wykorzystuje i osłabia (zawiesza) normalne użycie języka. Ale czy naprawdę takie postępowanie jest czymś pustym? A jeśli komuś się spodoba? Starożytnych rapsodów nikt nie pytał o dowody, po prostu ludzie siadali i słuchali. Specjalnie sięgnąłem po taki mityczny obraz, na początku bowiem cywilizacji ludzkich zaczęła rodzić się potrzeba „nienormalnego” wykorzystania języka, chęć opowiadania dla samego opowiadania, tworzenia światów możliwych. W ten sposób powstała literatura jako instytucja, społeczny fenomen rządzący się swoistymi prawami. I jako właśnie taka instytucja zdaje się przebywać gdzieś na marginesie

³⁴ Zob. R. Miszczyński, A. Tarnopolski, *Filozofia a mass media*, „Diametros” 2005, nr 4, s. 12–13.

życia społecznego i realnego obiegu informacyjnego. Przywołując tych „niektórych” Szymborskiej, stwierdzimy, że literatura na tle innych mediów stanowi elitarną konwencję, z naciskiem na te dwa określenia. Elitarną zarówno ze strony nadawców, jak i odbiorców. Trudniej jest bowiem być dobrym pisarzem niż celebrawą czy tzw. osobą medialną, zresztą zwykle niepomrotnie mniejsza dla poety czy pisarza jest ekonomiczna gratyfikacja. Zjawiska takie jak Joanne K. Rowling czy Andrzej Sapkowski zdają się tylko potwierdzać tę regułę. Zresztą w obu przypadkach o sukcesie ekonomicznym zadecydował w dużej mierze „przekład” na nowe media – film czy gry komputerowe. Ponadto *homo literaris* zdecydowanie w swoim wartościowaniu i wyborach odbiega od *homo videns* Giovanniego Sartoriego czy *video-bambino* (określenie używane przez Ryszarda Miszczyńskiego i Andrzeja Taropolskiego). Natomiast w ramach egalitarności mediów masowych

miejsce silnie oceniającej kultury wertykalnej zajmuje jej odmiana horyzontalna, w której nie tylko trudno, ale wręcz nie wolno odróżniać wartości wyższych od niższych. Doprowadziło to do formalnego zrównania każdego z nadawców i stopniowego zaniku tradycyjnej hierarchii autorytetów poznawczych. Na jednym poziomie została umieszczona mądrość i propaganda, nic nie wywyższa już sztuki nad tandetę, nie ma kryteriów odróżniania podniosłości intelektualnej od prostactwa. Ta sytuacja jest szczególnie łatwo zauważalna dla korzystającego z zasobów Internetu, gdzie brak jest jakichkolwiek zewnętrznych znamion powagi intencji nadawcy komunikatu i woli nieinstrumentalnego traktowania odbiorcy. Krótki namysł nad ekonomicznymi podstawami funkcjonowania środków przekazu prowadzi nawet do wniosków radykalnie przeciwnych: instrumentalne podejście do odbiorcy wpisane jest w logikę funkcjonowania mediów – w zasadzie stanowimy jedynie towar sprzedawany reklamodawcy³⁵.

Żeby jeszcze bardziej zderzyć medium literackie z tymi politerackimi, rządzonymi w znacznej mierze przez instrumenty rynkowe, warto przywołać stwierdzenie Rogera Scrutona, że odbiór sztuki (w domyśle tej wysokiej, czyli ciężkostrawnej dla mediów masowych) i jej funkcja ramowania poprzez naśladownictwo realnych uczuć (wrócimy jeszcze do tego) możliwe stają się dzięki zaufaniu: „Prawda w wierszu czy

³⁵ Tamże, s. 14.

sztuce stanowi kwestię zaufania”³⁶. Publiczne środki przekazu oczywiście też tego zaufania potrzebują, jednak ma ono inne odniesienie – do faktów, a nie w stronę tzw. prawdy artystycznego wyrazu (pozostawmy to na razie bez dodatkowych wyjaśnień).

Druga ze wskazanych cech instytucji literatury, czyli jej konwencjonalność, ściśle wiąże się także z omawianą mimetycznością. Ten związek zilustrujemy paradoksalnym stwierdzeniem: Hamlet jest duńskim księciem, nie będąc nim faktycznie w momencie trwania akcji, czyli kiedy nim jest³⁷. Dlatego tak się dzieje, że jego „książęcość” i „duńskość” stanowią drogę do „ludzkości”, tj. ukazania człowieka w bardzo konkretnej sytuacji tragicznego wyboru. Nadawca takiego komunikatu (William Szekspir) zdaje się mówić, że jego konwencjonalne wybory – sceniczność, forma tragedii, wykorzystanie pewnej historii z kronik itd. – mają zintensyfikować przeżywanie i rozumienie tej sytuacji człowieka. Zatem mamy kierunek od literackiej konwencji do egzystencjalnej prawdy.

Z racji swojego silnego zapośredniczenia, po pierwsze, językowego (w skrócie – od dźwięków mowy do świata przedstawionego), po drugie zaś, tekstowego (od typografii, tekstu pojmowanego przestrzennie, do świata przedstawionego), dzieło literackie jawi się jako silnie skonwencjonalizowane. Tym samym i samo dzieło wyrasta z praktyk mimetycznych (naśladowanie świata, budowa świata możliwego itd.), i jego przeżywanie – czasem bardzo intensywne, jak mieliśmy okazję zobaczyć na przykładzie werteryzmu – ma też charakter mimetyczny, a przez to i konwencjonalny (tj. związany ze sztuką, a nie mało odkrywczą).

Natomiast media pozaliterackie (by nie powtarzać „politerackie”), głównie te operujące obrazem i dźwiękiem, oddziałują zdecydowanie bardziej bezpośrednimi środkami i z racji tej odbiorczej prostoty potrafią tę konwencjonalność niejako wziąć w nawias, wzmagając

³⁶ R. Scruton, *The True, the Good and the Beautiful*, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=10PG8VZiZaQ> – 20 V 2020.

³⁷ Kiedy ktoś oglądał tę sztukę w czasach Szekspira czy też dzisiaj ją widzi, to oczywiście ten prawdziwy w sztuce książę duński pozostaje nieprawdziwy w odniesieniu do realnego stanu rzeczy.

zarazem iluzję bezpośredniości, udziału, przeżywania, „bycia tam”. Trafnie zdiagnozował to zjawisko Czesław Miłosz, pisząc, że

kiedy pojawił się język obrazkowy, zaczęła się zacierać granica pomiędzy rzeczywistością a ułudą. Każdym ruchem pióra zaznaczaliśmy, że oddajemy się zajęciu konwencjonalnemu, wcale nie pretendując do przeniknięcia rzeczy takich, jakie są naprawdę. Oni, ci manipulatorzy obrazami, udają, że nie podlegają konwencji, tylko pokazują rzeczy takimi, jakie są³⁸.

Prawdopodobnie ta pokusa pojawiała się wraz z pierwszym obrazem filmowym braci Lumière, kiedy zauważono, jak ludzie potrafią bezpośrednio reagować na tego rodzaju przekaz.

I choć historia literatury ma swoje werteryzmy czy Don Kichota, w których konwencja zdobywała przewagę nad rzeczywistością, to jednak funkcjonowaniu i oddziaływaniu tego medium daleko pozostawało do tego, co Jean Baudrillard określił mianem symulaków i symulacji – „modelu, którego skuteczność jest bezpośrednia i natychmiastowa, wytwarzającego jednocześnie przekaz, środek przekazu i «rzeczywistość»”³⁹, a do czego bezsprzecznie zdążają nowe media:

Holograficzny partner życiowy stoi na stoliku nocnym samotnego Japończyka. Pisze on wiadomości esemesowe, potrafi mówić i kierować wszystkimi urządzeniami w domu. Na przykład zapala światło zanim właściciel wróci do domu i wytwarza dzięki temu w użytkowniku poczucie, że ten nie jest samotny⁴⁰.

Oczywiście można tego rodzaju praktyki odczytywać jako dalekie pokłosie kompensacyjnego odbioru literatury, nowoczesne wypełnienie schematu kiedyś zapośredniczonego przez wyobraźnię takiego czytelnika spragnionego innego świata. Ten trop wydaje się zasadny, potwierdzałby on założoną na początku tej książki drogę od literatury do mediów (i z powrotem). W tym przypadku można by mówić o przejściu od zapośredniczonej językowo wyobraźni do aplikacji symulujących obecność.

³⁸ C. Miłosz, *Żle o kinie*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 35, s. 13.

³⁹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 105.

⁴⁰ S. Remke, E.-M. Voge, *Die Zukunft des Sex*, „Fokus” 2017, Nr. 12, s. 80.

Warto w tym miejscu zauważyć ten ruch od konwencji i *mimesis* do generowania „namacalnego złudzenia”. Wyjaśnijmy to paradoksalne określenie. Zwykle złudzenie i jego przeżywanie leżały tylko po stronie podmiotu, kij zanurzony w wodzie pozostawał w rzeczywistości prosty, mimo że ktoś widział go jako krzywy. Zawsze można było po prostu wyciągnąć go z wody i sprawdzić. Natomiast w przypadku symulacji nie ma czego wyciągać i sprawdzać, ostateczną rzeczywistością jest to, co właśnie widziane, odczuwane, konsumowane. Pozostaje tylko kusząca, zmysłowa powierzchnia. Dzieje się to oczywiście za mniej lub bardziej świadomą zgodą odbiorcy, który nie chce już pośredniczenia i żmudnego trudu interpretacyjnego. Jak konstatuje psychiatra i neurobiolog Manfred Spitzer,

człowiek zagłębiający jakieś zagadnienie przechodzi proces nazywany od ponad stu pięćdziesięciu lat kołem hermeneutycznym [co najważniejsze, wzięło się ono z interpretacji Biblii – M.Z.]; całość rozpoznajemy przez zrozumienie szczegółów, a szczegóły – przez odwoływanie się do całości. [...] Zagłębianie nowych kwestii inaczej niż za pomocą tej kolistej (czy – jak wolą optymiści wśród hermeneutyków – spiralnej) metody nie jest w ogóle możliwe. Cyfrowi tubylcy nie poruszają się po tym hermeneutycznym kole poznania – klikają przez jakiś czas na oślep i nigdy nie wracają do rzetelnego źródła danych; szukają informacji w sposób horyzontalny (poruszają się po powierzchni), a nie wertykalnie (nie zagłębiają się)⁴¹.

Ta pesymistyczna droga nie stanowi istotowego przeznaczenia nowych mediów. Traktowanie wirtualnych odbiorców jak Don Kichotów podających się przekazowi może zostać zmienione dzięki narzuceniu takiemu potencjalnemu odbiorcy wysiłku interpretacyjnego, co widać np. w *Katedrze* Tomasza Bagińskiego. W tego rodzaju przekazach zbiegają się drogi literatury i nowoczesnych mediów, gdyż wiążą się one z niekonwencjonalnym w stosunku do komunikowania czegoś wprost wykorzystaniem zdolności mózgu. W przypadku takich chwytów jak metafora, przekraczanie dosłownego znaczenia, synestezja, humor, kalambur, szczególne uporządkowanie metryczne i intonacyjne

⁴¹ M. Spitzer, *Cyfrowa demencja. W jaki sposób pozbawiamy rozumu siebie i swoje dzieci*, przeł. A. Lipiński, Wydawnictwo Dobra Literatura, Słupsk 2013, s. 186, *Kontrasty i Kontrowersje*.

sama lewa półkula ze swoim analitycznym przetwarzaniem danych nie wystarcza. Potrzeba również – i to niezwykle aktywnej – prawej z jej ujęciem syntetycznym oraz całościowym, gdyż – jak piszą Sally P. Springer i Georg Deutsch,

pacjenci z uszkodzeniami prawej półkuli mają na przykład skłonność do zbyt dosłownej interpretacji słów, opowiadań i rysunków. Jeśli mają wskazać właściwą interpretację, często wybierają dosłowne znaczenie metaforycznych wypowiedzi [...] i potocznych zwrotów [...]. Ponadto bardzo często wybierają zupełnie niewłaściwe zakończenia takich historyjek obrazkowych, w których dowcip polega na zaskakującej puencie⁴².

3. Co robi literatura?

Napisaliśmy wcześniej, że literackość to nade wszystko swoisty stosunek do języka – indywidualna organizacja wypowiedzi, skupianie na samym komunikacie, zawieszenie realnych celów, naśladownictwo, fikcyjność. Warto zatem zapytać, skąd bierze się to szczególnie użycie mowy, posiadające siłę przyczyniającą się do powstania odrębnego faktu społecznego, jakim jest właśnie instytucja literatury.

To pytanie tylko z pozoru jest trudne. Wystarczy bowiem przywołać następującą sytuację. Oto mamy przed sobą Jurka i Andrzeja. Andrzej zadłużył się u Jerzego. Długo zwleka ze zwróceniem pieniędzy, aż wreszcie pewnego razu przy świadkach oświadcza: „Obiecuję zwrócić Andrzejowi jutro całą sumę”. Co pomyślą sobie obecni przy tym ludzie, gdy na drugi dzień Jerzy pieniędzy nie odda? Powiedzą, że złamał obietnicę, czyli zrobił coś złego i nie jest godny zaufania. I tu dochodzimy do istoty związków między mową a społecznymi faktami. Wypowiedź Jerzego nie tyle stwierdza jakiś fakt (wszakże odnosi się do przyszłości), wyraża aktualną emocję czy też ma wpływ na odbiorcę, ile przede wszystkim coś robi – stawia mówiącego te słowa w sytuacji zobowiązania się do czegoś. Rzeczywistość społeczna,

⁴² S.P. Springer, G. Deutsch, *Lewy mózg, prawy mózg z perspektywy neurobiologii poznawczej*, przeł. I. Szatkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 185.

tj. relacje obiecującego z innymi ludźmi, po wypowiedzeniu obietnicy ulega zatem zmianie. Można więc orzec, że Jerzy dokonał aktu (mowy), zadziałał. W podobnych przypadkach – wydawanie wyroku przez kompetentnego sędziego, udzielania ślubu przez osobę do tego powołaną, mianowania kogoś itp. – dochodzi do głosu performatywny (działający, wykonawczy) rys mowy.

Ale jak to wszystko odnosi się do literatury? Jeśli jakiś utwór się nam podoba, to nie czytamy go tylko po to, by napisać klasówkę, zdać egzamin czy popisać się przed kimś. Jakikolwiek przymus zewnętrzny przestaje się liczyć wobec samej artystycznej budowy komunikatu, powodującej, że staje się on celem, centrum zainteresowania, a nie środkiem wyrażania jakiejś intencji leżącej poza nim samym. Na przykład kiedy mówiąc coś, wskazujemy drogę, ważna jest droga (dokładniej – chęć jej pokazania), a nie to „coś” mówionego; w literaturze zaś odwrotnie:

Kierownik ogrodu zoologicznego okazał się karierowiczem. Zwierzęta traktował tylko jako szczebel do wybicia się. Nie dbał także o należyłą rolę swojej placówki w wychowaniu młodzieży. Żyrafa w jego ogrodzie miała krótką szyję, borsuk nie posiadał nawet swojej nory, świstaki, zobojeźniałe na wszystko, świstały nadmiernie rzadko i jakby niechętnie⁴³.

Zacytowany fragment przedstawia czytającemu pewną osobę (bohater) oraz jego otoczenie – zwierzęta. Wprowadza nas w pewien świat (ekspozycja, wprowadzenie). Dalszy ciąg rozwija ekspozycję. Kierownik jako karierowicz chce się przypodobać zwierzchnikom i wpada na plan oszczędnościowy – zamiast prawdziwego słonia dmuchany model. Zawija się pewna akcja, czekamy, czytając, na jej efekty. I oto mamy: oglądany słoń, przedstawiany jako wielki i ciężki ssak, unosi się w powietrze. Intryga kierownika wychodzi na jaw, a całość jest puentowana przez uwagę dotyczącą młodzieży będącej świadkami „lotu” tytułowego zwierzęcia: „W słonie nie wierzą w ogóle”⁴⁴.

⁴³ S. Mrozek, *Słoń*, [w:] tegoż, *Słoń. Zbiór opowiadań*, Noir sur Blanc, Warszawa 2003, s. 7.

⁴⁴ Tamże, s. 11.

Omawiając w ten sposób utwór Sławomira Mrożka, ciągle pozostawaliśmy w obrębie fabuły, znaczeń i konsekwencji zawartych w samej lekturze. Naszą intencją było zrozumienie utworu jako samodzielnego przekazu. A utwór świetnie to umożliwiał, okazał się bowiem na tyle pełny znaczeniowo, że same odczytywane i rozumiane w nim składniki pozwalały na taką konstrukcję autonomicznego świata możliwego, z wyraziście zarysowaną osią: od ekspozycji po puentę.

Ten sposób podejścia do przekazu, odbiór „zawieszony” na tym, co wypowiedziane bądź napisane (gdy z zainteresowaniem czytamy jeszcze raz, staramy się zapamiętać ciekawsze fragmenty itp.), wiąże się z wyeksponowaniem mowy (słów, zdań, znaczeniowych związków między nimi, tworzonego świata itd.) dzieła jako samoistnej wartości.

Przedstawiona sytuacja to tylko element lub moment odczytywania dzieła. Zawieszenie w utworze bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości (jak np. w zdaniu: „On czeka nie ciebie w pokoju”) wraz ze skupieniem się na nim jako czymś samym w sobie wartym uwagi powoduje, że dzieło zaczyna funkcjonować i generować znaczenia w obrębie naszego horyzontu życiowego, niejako działając „poza kontekstem i kodem macierzystym i [...] współtworzy specyficzną sytuację komunikacyjną”⁴⁵. W niej zaś przeplata się rzeczywistość tekstu z naszym dotychczasowym życiem (przesadami, doświadczeniami, wiedzą, pragnieniami itd.) wprowadzanym w lekturę – czyta zawsze bowiem osoba historyczna, o określonym horyzoncie światopoglądowym. Wspomnianą rzeczywistość tekstu tak przyciągającą uwagę można określić za kognitywizmem jako teksturę, co ma odsyłać do językowej tkaniny, z której upleciono tekst⁴⁶. Chodzi o składniki i cechy językowe widziane jako narzędzia myślenia i percepcji. W przypadku przywołanego opowiadania Mrożka można wziąć przykład samego rzeczownika „słoń” i pokazać, jak funkcjonuje on w roli elementu tekstury. Na pewno bowiem jest tytułem i zarazem osią tematyczną fabuły, stanowi też ośrodek nieudanej intrygi, obiekt marzeń,

⁴⁵ M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 59.

⁴⁶ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, red. nauk. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006, s. 236.

element zaskakującej puenty, metonimię ludzkiego karierowiczostwa, a może nawet żartobliwą metaforę *sacrum* czy Boga zapewniającego porządek moralny (uczniowie nie wierzą w słońce, więc zachowują się źle i *vice versa*). Na tym jednym przykładzie widać, jak ten kluczowy składnik tekstury odsyła poprzez fabułę do świata dyskursu (innych przekazów i kontekstów), wyobraźni, ideologii czy wartościowania (uczuć)⁴⁷. A wszystko bierze początek w zainteresowaniu się tekstem dla niego samego.

Odpowiedź zatem na pytanie, co robi utwór literacki, jest prosta: czyni on język (tworzenie i odbiór wypowiedzi, tekstu, tekstury) wartością, czymś godnym bezinteresownego rozumienia, skupiania się na nim, odnoszenia go do nowych sytuacji egzystencjalnych, poglądów na świat, sposobów mówienia o świecie (dyskursów).

Ta bezinteresowność przekazu literackiego, oczywiście funkcjonująca tylko i wyłącznie w odpowiednim nastawieniu odbiorczym, świetnie została ujęta przez Martina Heideggera. Zwrócił on uwagę na to, że w poezji, w której kategoria literackości czy estetyczności najbardziej dochodzi do głosu, to, co powiedziane, trwa, pozostaje ciągle *in statu nascendi*: „To, co powiedziane w sposób czysty [poetycki, estetyczny – M.Z.], jest tym, w czym właściwe temu, co powiedziane, spełnienie mówienia jest ze swej strony rozpoczynające. Powiedzianym w sposób czysty jest utwór poetycki”⁴⁸.

W jakim sensie w literaturze – rozszerzmy ten pogląd – „spełnienie mówienia jest rozpoczynające”? Lub inaczej: w jakim sensie praktyka literacka podtrzymuje ciągle trwanie tego, co powiedziane? Otóż do literatury wracamy, ulubione utwory czytamy po kilka razy, przypominamy sobie wybrane fragmenty, a nierzadko uczymy się ich na pamięć z racji czystej „przyjemności tekstu”, bo przecież „tekst przyjemności musi być za krótki (mówi się przecież już? tak krótko?)”⁴⁹. Właśnie ten żal z powodu zakończonej lektury zachęca do powrotów, ponownego czytania, rytuału powtórzeń.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 238 i n.

⁴⁸ M. Heidegger, *Język*, przeł. J. Mizera, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2000, s. 11.

⁴⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 45.

Jeśli zatem w ramach odbioru estetycznego utwór literacki przekazuje siebie samego, to w najbardziej dosłownym sensie realizuje słynne twierdzenie Marshalla McLuhana o samozwrotności środków (narzędzi) przekazu. Wydaje się natomiast, że ujmowanie w ten sposób przekazów innych mediów stanowi swego rodzaju zaburzenie percepcyjne podkopujące ich sensowne funkcjonowanie oraz kłócące się z dalszym sądem kanadyjskiego medioznawcy o mediach jako przedłużeniu naszych zmysłów. Nie można bowiem bez popadania w sprzeczność zakładać autoreferencji mediów, a jednocześnie podkreślać ich charakter „rozszerzania układu nerwowego człowieka”⁵⁰.

Omawiana bezinteresowność i zawieszenie (ale nie przekreślenie) bezpośredniej relacji do rzeczywistości dzieł sztuki słowa to zapewne znak szczególny praktyk literackich. Wydaje się bowiem, że od powstania prasy masowe środki przekazu są definiowane przez interesowność, odniesienie do rzeczywistości po to, by coś osiągnąć – przyciągnąć uwagę, zdobyć ważne informacje, głosy, poparcie, lajki itd. Ale w społeczeństwie medialnym interesowność oraz związek z faktami środków przekazu ma wbrew pozorom wiele wspólnego ze strategiami literackimi, głównie zaś fikcją. Wyjaśnia ten fenomen medioznawca Klaus Merten w koncepcji trzech rzeczywistości (*drei Wirklichkeiten*):

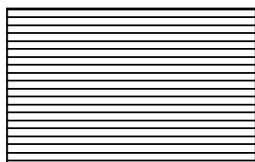
Obok świata rzeczywistego występuje świat tego, co fikcjonalne, w wymiarze transcendentnym te dwa światy tworzą nowy świat, w którym fakty oraz fikcja mogą siebie nawzajem przenikać. Na poziomie rzeczywistości oznacza to, że klasyczna, oparta na faktach, „realna” rzeczywistość zostaje dopełniona przez rzeczywistość fikcji, by następnie poza samymi faktami i fikcją wykrystalizować trzecią, ponadklasyczną (*transklassische*) rzeczywistość, która zarazem właściwą, aktualną rzeczywistość przedstawia⁵¹.

⁵⁰ Zob. M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is a Massage. An Inventory od Effects*, Internet Archives, s. 18, 24, [on-line] <https://archive.org/details/pdfy-vNiFct6b-L5uc-JEa/page/n23/mode/2up> – 16 VI 2020. Podobnie sądy Baudrillarda, że w nowoczesnych mediach następuje „rozpłynięcie się wszelkiej dialektyki komunikacji [napięcia między środkiem przekazu a przekazywanymi faktami – M.Z.] w całkowitej samozwrotności modelu” (J. Baudrillard, dz. cyt., s. 106), należy uznać za skrajny przypadek zagubienia jednostki w świecie mediów, a nie paradygmat odbioru.

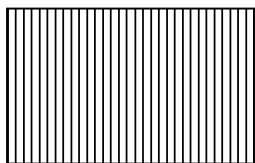
⁵¹ K. Merten, *Zur Ausdifferenzierung der Mediengesellschaft. Wirklichkeitsmanagement als suche nach Wahrheit*, [w:] *Alte Medien – neue Medien. Theorieperspek-*

Graficznie można to zilustrować następująco:

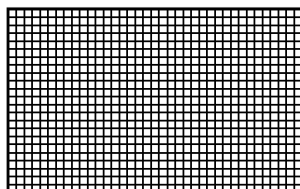
(1) Świat faktów



(2) Świat fikcji



(3) Rzeczywistość aktualna



Rysunek 1. Powstawanie rzeczywistości aktualnej

Źródło: K. Merten, *Zur Ausdifferenzierung der Mediengesellschaft. Wirklichkeitsmanagement als suche nach Wahrheit*, [w:] *Alte Medien – neue Medien. Theorieperspektiven, Medienprofile, Einsatzfelder. Festbuch für Jan Tonnemacher*, Hrsg. K. Arnold, Ch. Neuberger, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Heidelberg 2005, s. 25.

Według Mertena rzeczywistość medialna, czyli właśnie rzeczywistość aktualna – tu i teraz przedstawiana, omawiana czy komentowana – w wielu przypadkach rządzi się starą antyczną zasadą *Mundus vult decipi* – świat chce być oszukiwany⁵². Pomijając kontekst wszelakiego rodzaju *fake newsów* czy manipulacji, w kontekście prezentowanych rozważań bardziej interesujące jest tworzenie z surowych zdarzeń (1) za pomocą mimetycznych narracji (2) otaczającej nas rzeczywistości społecznej, w której wydarzenia zostają wyposażone w określone wartości, sensy bądź nawet stają się po prostu zrozumiałe. W takim właśnie ujęciu cytowany już Pamuk pisał o nakładaniu się mitycznych opowieści na przypadki ojco- bądź synobójstwa.

tiven, Medienprofile, Einsatzfelder. Festbuch für Jan Tonnemacher, Hrsg. K. Arnold, Ch. Neuberger, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Heidelberg 2005, s. 25.

⁵² Zob. tamże, s. 26.

Dlatego też, pisząc o przeplataniu się domeny fikcji z realnymi wydarzeniami, nie tyle warto podkreślać manipulacyjny charakter tych połączeń, ile wskazywać na inne możliwości oferowane przez ten proces. Chodzi zaś o formowanie w odbiorze rzeczywistości, która przestaje być chaotycznym zbiorem zdarzeń, a okazuje się czymś narracyjnie ukształtowanym, odniesionym do świata wartości, ludzkich wyborów i sensów. A z takiej perspektywy hasło *Mundus vult decipi* można odczytywać jako to, że ludzie chcą być uwodzeni, literackie narzędzia zaś świetnie się w tej roli sprawdzają, gdyż – co już wielokroć podkreślano – są bogate komunikacyjnie.

4. Bez nadawcy i odbiorcy ani rusz – utwór jako komunikat

Literatura, jak każda instytucja, posiada określone reguły, które muszą być oczywiście stosowane. Ich realizacja owocuje funkcjonowaniem utworu literackiego jako wartości. Dlatego też w bibliotekach przy oznaczaniu poszczególnych zbiorów dla książek realizujących zasady indywidualnej organizacji języka, mimetyczności czy fikcyjności stosowany jest termin „literatura piękna”.

Mamy tu do czynienia z umową, a każda umowa niejako z zasady wymaga obustronnego porozumienia. Zatem pytamy, kim są „strony” porozumiewające się w sprawach literatury. Najbardziej bezpośrednią formą odpowiedzi na to pytanie jest stwierdzenie, że chodzi tu o piszącego jakieś dzieło (autora) oraz odbiorcę/odbiorców.

Autor to oczywiście żywa osoba, przynajmniej tak dzieje się najczęściej. A zatem chcąc zrozumieć w pełni jakiś utwór literacki, musimy pojąć intencję samego twórcy. Odpowiedź ta nie jest zupełnie błędna, rodzi jednak wiele trudności.

Po pierwsze, autor żyje krócej niż jego dzieło. Czasami także prawie nic pewnego o jego osobie nie wiemy, jak to jest np. w przypadku Homera. Ponadto w samych utworach twórca może przybierać wiele

postaci. Dzieje się tak w liryce maski, liryce roli, w przypadku kreacji różnego rodzaju narratorów (dziecko, człowiek prosty itd.), nie mówiąc już o dramacie, w którym didaskalia (tekst poboczny) mogą zostać mocno ograniczone.

Wymienione wątpliwości są podnoszone od wielu lat. Ale pojawiają się i nowe. Wyobraźmy sobie sytuację, że skonstruowano program komputerowy, który w sposób przypadkowy kombinuje ze sobą zapisane w pamięci słowa. Może się tak zdarzyć, że efektem którejś tam operacji z kolei będzie bardzo zgrabny tekst. Komputer oczywiście żadnych intencji (w ludzkim rozumieniu tego słowa) nie miał, ale dzieło mimo to pozostaje warte bezinteresownej lektury (do tej problematyki jeszcze wrócimy).

Podejdźmy zatem do problemu od drugiej strony – czytelnika. Pamiętamy krótką analizę *Słonia* Sławomira Mrożka. Nie wychodząc zupełnie poza elementy utworu, odczytaliśmy tenże jako sensowną i zarazem ciekawie zbudowaną całość. Pełnia znaczeniowa tego typu tekstów pozwala nam sformułować hipotezę, że „instrukcja obsługi” dzieła literackiego (jak je rozumieć, na czym polega jego artystyczna wartość itd.) znajduje się w nim samym. Echa tego przypuszczenia słyszymy często w powiedzeniu, że „dzieło musi obronić się samo”, tj. nie ma co na siłę doklejać jakiejś atrakcyjnej ideologii do przekazu, by ten zyskał przychylną odbiorców. Tego typu „szum” wokół wiersza, dramatu czy powieści bardzo często źle świadczy o ich artystycznej wartości.

Postaramy się teraz znaleźć argumenty na rzecz naszej hipotezy (literatury jako umowy, obustronnej wymiany). W tym celu zatrzymamy się nad samym rozumieniem dzieła literackiego, tj. będziemy czytać jakiś wybrany utwór (weźmiemy krótki) i zarazem opisywać, co i jak się dzieje.

Sonet I

O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieka

Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki
I Tytan prętki lotne czasy pędzą,
A chciwa może odciąć rozkosz nędzą
Śmierć – tuż za nami spore czyni kroki!

A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę, które gęsto jędzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą,
I z płaczem ganię młodości mej skoki.

O moc, o rozkosz, o skarby pilności,
Choćby nie darmo były, przedsię szkodzą,
Bo nasze chciwość od swej szczęśliwości
Własnej (co Bogiem zowiemy) odwodzą.

Niestale dobra! O, stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów wczas zna kształt prawdziwy!⁵³

Jeśli w trakcie odbioru przekazu artystycznego chodzi nade wszystko o porozumienie (zrozumienie) się z nim samym, to ewentualne intencje autora muszą zejść na dalszy plan, a pierwszoplanowe stają się intencje znaczeniowe dzieła.

Przypominamy sobie zaproponowane w podrozdziale *Trzy drogi* ujęcie języka – nie tylko jako zbioru leksemów wraz z regułami morfologicznymi i składniowymi (1), lecz także i przede wszystkim jako środka nazywającego i wyrażającego nasze myśli, działania oraz świat wokół nas (2). W świetle takiej definicji mowy intencje znaczeniowe przestają być słownikowe oraz abstrakcyjne (1), ale funkcjonują jako działanie słowem (performatywność). Aby je w pełni zrozumieć, nie wystarczy znać tylko system językowy polszczyzny – fonetykę, morfologię, składnię oraz definicję leksemów zawartych w słownikach (1). Trzeba również pojmować użycie języka polskiego, doświadczenia komunikacyjne i kulturowe ludzi nim posługujących się, np. ironię, żart, skrótowość wypowiedzi i jej cele, style mówienia i odpowiadające im sytuacje (w szkole czy w urzędzie inaczej się wyrażamy, a na podwórku znów w inny sposób itd.), znaczenie domyślne, niedosłowne itp. Ten drugi aspekt języka (2) nazywamy pragmatycznym (od gr. *pragma* – użycie). Oczywiście te kompetencje językowe i literackie funkcjonują w jakimś konkretnym i historycznym wydaniu, nie prowadzą zatem do idealnej lektury, ale sytuacji komunikacyjnej, w której jedne

⁵³ M. Sęp-Szarzyński, *Sonet I*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sonet-i-o-krotkosci-i-niepewnosci-na-swiecie-zywota-czlowieczego.html> – 16 VI 2020.

elementy przekazu mogą zostać uwypuklone kosztem innych, gdyż „wszelka kompetencja komunikacyjna interioryzuje normy kulturalne danego czasu, a relacje między nadawcą [dziełem – M.Z.] i odbiorcą odwołują się do pewnych presupozycji społecznych i psychologicznych”⁵⁴. W hermeneutyce mówi się o tzw. przesądach czy przedśladach (niżej będzie o tym mowa).

Czekający na odczytanie *Sonet I* wymaga także ściśle określonej sytuacji odbioru. Tytuł, będący zarazem określeniem gatunkowym, odpowiadające mu uporządkowanie utworu, wreszcie podtytuł – myśl przewodnia przekazu, przygotowują odbiorcę do odczytania dzieła literackiego. I tu już mamy podstawową intencję znaczeniową zawartą w utworze (teksturze) Sępa-Szarzyńskiego. Może ona przybliżać się do horyzontu myślowego samego poety, jeśli w tym przypadku wyobrazić go sobie jako przedstawiciela baroku. Ale to tylko hipotetyczne wyobrażenie osoby konkretnego twórcy, do którego dochodzimy za pośrednictwem samego tekstu. I choć Barthes głosił śmierć autora, to wskazywał także na towarzyszące czytającemu pragnienie takiego realnego, osobowego nadawcy⁵⁵. Ma to zapewne związek z faktem, że skoro odbiór dzieła literackiego traktuje się komunikacyjnie czy dialogicznie, to tym samym nadaje się mu charakter osobowy. I nie chodzi tu tylko o formalnie ujęty podmiot czynności twórczych, ale po prostu o drugiego człowieka ukrytego w przekazie. Paradoksalnie zresztą w świecie współczesnych mediów głos autora może znacząco wpływać na interpretację, ponieważ zwykle jego inne wypowiedzi – czyli jego dyskurs – towarzyszą życiu dzieła. Anonimowość twórców należy do rzadkości.

Pierwsza strofa od razu wciąga czytającego w wir umykającego i przez to chaotycznego świata⁵⁶. Początkowe zawołanie, kontynuowane wykrzyknikową formą, szyk przestawny (inwersja – przestawione „pędzą” i „śmierć”), silna przerzutnia „nędzą | Śmierć” oraz instrumentacja głoskowa „obrotne obłoki” oddająca przetaczanie się czegoś (głoski o, b, r) wspaniale przekazują ten pędzący świat.

⁵⁴ M. Głowiński, *Style odbioru...*, s. 40.

⁵⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 32.

⁵⁶ To oczywiście rdzeń myślenia człowieka baroku. Zob. C. Hernas, *Barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 33 i n., *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

Zmiana zaimka „nam” na „ja” w drugiej strofie „zwiększa *zoom*”, przybliżając, wyławia z grupy jedną osobę. Od tej chwili jest ona dla odbiorcy nadawcą. Lecz ten nadawca żyje w lekturze i tylko w jej ramach ma nam coś do przekazania. Po wizji przetaczającego się świata oraz goniącej śmierci następuje wyznanie żalu za „młodości mej skoki”.

Te „skoki w bok”, choć same w sobie nie są czymś złym („nie na darmo były”), to jednak w zestawieniu z samą szczęśliwością – „co Bogiem zwiemy” – okazują się tylko przeszkodą, odwołując „chciwość” (pragnienie) od tejże. Stąd użyte w stosunku do nich określenie „niestałe” oraz pochwała ludzi, którzy zawczasu uzmysłowili sobie ich ulotny charakter („kształt prawdziwy”). Takich bowiem świat nigdy nie przerazi swym pędem, jak działa się na początku utworu.

Zauważmy, że czytaliśmy ten wiersz, jakby od jego napisania nie dzieliły nas setki lat. A wszakże wiemy z historii, że utwór ten powstał u schyłku renesansu i stanowi zwiastun nowej epoki – baroku. A z nią łączymy kunsztowną budowę, dynamizm czy też zwrot ku Bogu wyrażany w utworze. Jednak sonet ten nie jest tylko świadectwem epoki bądź wyrazem postawy człowieka baroku. Nad tym ograniczonym kontekstem historycznym oraz horyzontem autorskich myśli lub poglądów funkcjonują aktualne znaczenia, które w naszej interpretacji uwzględniliśmy. Można zatem, uogólniając, stwierdzić, że dzieło literackie posiada zdolność przekraczania świata autora oraz macierzystych czasów. W ten sposób jego znaczenie jest uniwersalne, pasujące do wielu sytuacji ludzkich. Jak już była mowa, wychodzi ono poza swój macierzysty kontekst i dopasowuje się do wielorakich, jednostkowych stylów odbioru, przeżywania i wartościowania.

Poetycki charakter, przerażenie pędzącym światem, wizja śmierci, żal, refleksja nad tym, co daje szczęście, i wynikająca z tego pochwała widzących marność (niestałość) światowych przyjemności – te wciąż aktualne (uniwersalne) elementy nie wynikają ze zrozumienia samego języka komunikatu. Trzeba jeszcze pojąć doświadczenie przemijalności świata, odczucie żalu, pojęcie Boga, szczęścia, zbudować odpowiednią hierarchię wartości itd. To wszystko może znaleźć wyraz w mowie, gdyż ta towarzyszy naszemu życiu, pragnieniom, myślom czy obawom. I tylko dzięki temu szczególne uformowanie wypowiedzi może zaowocować znaczącym i ważnym dla ludzkiego życia prze-

kazem, z którym się można zgodzić bądź nie, ale który rozumiem, w różny sposób zarazem przeżywamy.

Ten żywy charakter odbioru dzieła literackiego przypomina międzyludzki dialog. Specyficzna organizacja wypowiedzi literackiej oraz niesione intencje znaczeniowe są tym, co dzieło nam przekazuje, „mówi” do nas. Oczywiście różnica między realną rozmową a lekturą leży w niesymetryczności komunikacji literackiej. Otóż odbiorca gra podwójną rolę, można powiedzieć, że czyta „na dwa głosy”: ożywia komunikat w lekturze i zarazem stara się go jak najlepiej zrozumieć (jeszcze raz podkreślam – zrozumieć nie znaczy w pełni zgodzić się z jego racjami). Zatem ma on istotną przewagę nad konstruowanym nadawcą wypowiedzi, może go (tj. znaczenie przekazu) naginać do własnych potrzeb. Stąd mowa o braku symetrii.

Jako strona w dialogu (nawet tym „przeciąganym” na czytelnicze racje) tekst literacki przestaje być tylko uporządkowanym zbiorem konstrukcji językowych, ale jawi się czytelnikowi jako ważki przekaz, coś, z czym można podjąć dyskusję. Wrażenie to może być na tyle silne, że utwór zaczyna grać rolę życiowych wskazań, swego rodzaju drogowskazu, jak pisaliśmy o tym na początku. Mamy zatem nie kontakt z zapisaną kartą (przedmiot) czy wyświetlonym plikiem, lecz rozmowę z pewnym podmiotem – rozumianym w dziele nadawcą. Dlatego mówimy, że dzieło literackie jest komunikatem, a jego lektura stanowi dialog (komunikację) między nadawcą a odbiorcą. Rozmowa ta jest jednak mocno skupiona (zawieszona) na samej sobie, na swoich znaczeniach, wartościach czy racjach, coś jak mityczny Narcyz.

5. Czy literacki Narcyz znajduje swoje odbicie w nowych mediach?

Analizując literackość (funkcja poetycka), położyliśmy nacisk na to, że komunikat artystyczny to taki, który kieruje uwagę odbiorcy przede wszystkim na sam przekaz. Z tej definicji wynika wspomniane

funkcjonowanie w utworach mowy jako wartości, rola dzieła jako celu, a nie środka, wreszcie pełnia znaczeniowa przekazu. Aby te wymienione związki unaocznić, wyobraźmy sobie następującą sytuację: spotykają się dwie osoby i jedna pyta drugą: „jak zdrowie?” Na to zapytany mówi coś takiego:

Ślachetne zdrowie,
Nikt się nie dowie,
Jako smakujesz,
Aż się zepsujesz.
Tam człowiek prawie
Widzi na jawie
I sam to powie,
Że nic nad zdrowie
Ani lepszego,
Ani droższego;
Bo dobre mienie,
Perły, kamienie,
Także wiek młody
I dar urody,
Mieśca wysokie,
Władze szerokie
Dobre są, ale –
Gdy zdrowie w cale.
Gdzie nie masz siły,
I świat niemiły.
Klinocie drogi,
Mój dom ubogi
Oddany tobie
Ulubuj sobie!⁵⁷

Śluchacz, bo już raczej nie adresat, może się obrazić. Wszakże wypowiadający (pytany) kieruje swoją wypowiedź do spersonifikowanego zdrowia, zatem w jakiejś mierze lekceważy pytającego. Ten bowiem, uzyskawszy taką „odповідź”, wciąż nie zna faktycznego stanu zdrowia swego rozmówcy. O czym zatem został on poinform-

⁵⁷ J. Kochanowski, *Na zdrowie*, [w:] tegoż, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 149, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 163.

mowany? Skupmy się teraz, gdyż rozwiązanie jest... zanedo proste. Musimy wszakże uznać, że całą uzyskaną informację stanowi sama przytoczona fraszka.

Oczywiście pytający może dążyć temat dalej, dodając po usłyszeniu utworu: „Ale co właściwie rozumiesz przez to?” (1). Jeśli zapytany stwierdzi, że, niestety, zdrowie mu nie dopisuje, dlatego mówi tę fraszkę jako wyraz tęsknoty za dobrą kondycją fizyczną, wracamy od utworu artystycznego do codziennej sytuacji. (2) Natomiast gdy zareaguje tak: „Jak to co rozumiem? Posłuchaj raz jeszcze, tam wszystko jest”, kierujemy się przeciwnie, ku tekstowi.

Przypadek drugi możemy uznać za wzorcowy przykład komunikacji literackiej. Interesuje nas bowiem przede wszystkim dzieło, a to, co przekazywane, wyławiamy dzięki rozumieniu i interpretacji samego utworu. Widzimy zatem, jak przy odbiorze literatury zawieszone jest działanie języka w roli tylko wehikułu znaczenia, gdyż to sam kształt wypowiedzi (tego, co mówione, tekstury) staje się wart osobnej uwagi.

Zastanówmy się teraz nad wagą informacji uzyskiwanej w tego typu dialogu, tj. co osiągamy dzięki przyjęciu literackich reguł gry, w ramach których możemy zaobserwować zjawisko zatopienia się w lekturze, „zaczynania” analogicznego do narcystycznego zapatrzenia. Zapewne tracimy kontakt z pewnym jednostkowym faktem, w naszym przykładzie – stanem zdrowia zapytanego. Ale czy otrzymujemy w zamian coś zmyślonego i nieistotnego? Trudno się zgodzić z takim twierdzeniem. Fraszka Kochanowskiego niesie znaczenia ważne dla każdego i zapewne nieprzemijające, uniwersalne. Co ważniejsze, robi to w sposób pociągający brzmieniem przekazu (m.in. rymy żeńskie parzyste), jego bardzo żwawą (wartki rytm można skojarzyć z ruchliwością kogoś zdrowego i energicznego) rytmiką (krótkie, pięciosylabowe wersy), wreszcie samym układem znaczeń: wiersz rozpoczyna apostrofa do zdrowia, potem mamy sentencjonalny przekaz chorego, który potwierdza, „że nic nad zdrowie”, ponieważ ono jest gwarantem cieszenia się z innych rzeczy. Zamyka utwór ponowne wezwanie zdrowia (jest ono personifikowane) o „ulubienie sobie” domu poety. Tu oczywiście poeta występuje jako jeden z ludzi, śmiertelników, którzy tak bardzo pragną być zdrowi.

Literatura wymaga więc (pozwólmy sobie tutaj na uosobienie) skupienia na niej samej, a każdy utwór jest mniej lub bardziej autoteliczny (zwrócony ku sobie). Znajdujemy w tym pewne podobieństwo do Narcyza: jak ten mityczny bohater zwraca się ona ku sobie. Ale robi to dzięki czytelnikowi, przy czym to nie on znajduje się w centrum, gdyż oddając się lekturze, decentralizuje siebie – czytając jakiś utwór literacki, skupia się przede wszystkim na tym, co odczytywane i rozumiane.

Jeśli odnieść ten decentralizujący ego narcyzm literatury do postaw narcystycznych w nowych mediach, otrzymamy dwie zupełnie inne realizacje tego mitycznego schematu. Może zabrzmieć to nieco zbyt patetycznie, ale w ujęciu literackim to dzieło kontempluje siebie za pomocą odbiorcy, podobnie jak w Hegłowskiej fenomenologii ducha świat dopiero po powstaniu człowieka może siebie poznać.

Zupełnie inaczej przedstawia się to w większości praktyk nowomediálních. Jak zauważa Magdalena Szpunar, „tym bardziej jednostka istnieje, im bardziej się eksponuje i wystawia na publiczny ogląd. Wdziśność staje się znakiem statusu społecznego i pozycji jednostki”⁵⁸. To oglądanie siebie w lustrze innych może skutkować zamknięciem w kokonie egotyzmu.

W medium literackim natomiast, nawet gdy dzieło – jak słynny *Dziennik 1953–1956* Witolda Gombrowicza – zaczyna się zwielokrotnieniem ja (od poniedziałku do czwartku jedyną treść zapisów stanowi zaimek „ja”), to jest to tylko naciąganie cięciwy, by ta nas wystrzeliła w to, co wspólne. Bo choć „czytamy w pojedynkę”, to

kiedy [...] inny czytelnik wyzna nam swoje przeżycie lektury, powstaje sugestia, że choć oddzieleni, uczestniczyliśmy we wspólnej intymnej przygodzie o wciąż zagadkowej treści [...], odtąd pozostajemy w intrygującej relacji, która jest fundamentem wspólnoty czytających. [...] Podczas lektury przestaję myśleć o sobie, a po jej skończeniu mam powód i narzędzia, aby rozmawiać z innym czytelnikiem⁵⁹.

⁵⁸ M. Szpunar, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016, s. 65–66.

⁵⁹ R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 15–16.

Ten wspólnotowy wymiar literatury świetnie może odnaleźć się w technicznych możliwościach oferowanych przez sieć internetową, co widać w samej genezie kwitnących w nowych mediach społeczności fanowskich: „U źródeł zjawiska fandomu leży zatem wspólnota ludzi o zbliżonym guście literackim, a pierwsze twórcze działania fanów to fanowska fikcja literacka i osobiste, grupowe spotkania wielbicieli niektórych tekstów literackich, z czasem także filmów”⁶⁰.

Literatura wzywa do skupienia się na samej sobie po to, by dać, natomiast jednostka ogniskująca się na sobie np. w sieciach społecznościowych chce zbierać poklask, podziwiać się oczami innych. W przypadku odbioru utworu literackiego wstępne zawieszenie związku komunikacji z jakąś konkretną sytuacją, czyli niespełnienie jednorazowego zadania tu i teraz (*vide* wcześniejsze pytanie o zdrowie), umożliwia przyjęcie szerszej, bo ponadczasowej, perspektywy (Narcyz natomiast coraz bardziej zawężał pole widzenia). Otrzymujemy w efekcie tu i zawsze (chodzi o wymiar ludzki) – czytamy i rozumiemy teraz, ale poznane wartości i znaczenia zostają i mogą towarzyszyć dopóty, dopóki sprawnie działa pamięć moja oraz innych odbiorców. Przekaz więc, tj. dialog z dziełem, jak to wcześniej sobie ustaliliśmy, potencjalnie trwa nadal (pisaliśmy o Heideggerowskim „rozpoczynającym spełnieniu mówienia” w poezji). W każdej bowiem chwili następującej po pierwszej lekturze tekstu artystycznego mogę do niego wrócić oraz uzmysłwić sobie np. wartość fraszki o zdrowiu oraz znaczenie samego tego stanu psychofizycznego.

Realizacja w jakimś komunikacie funkcji poetyckiej, czyli nastawienie nadawcy (praca autora nad organizacją tekstu) oraz odbiorcy (odpowiednie rozumienie tak zbudowanego tekstu) na samą wypowiedź, nie oznacza zatem jałowego pod względem znaczeniowym zajęcia. Można tu mówić o poznawaniu za pośrednictwem wartości – na przykładzie fraszki poety z Czarnolasu stwierdzimy, że nie tylko dowiadujemy się czegoś o samym zdrowiu (zjawisko psychofizyczne), ale nade wszystko sam przekaz dzięki artystycznej orga-

⁶⁰ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących*, cz. 1: *Spółeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2017, s. 38.

nizacji do wartości zdrowia dodaje wartość mowy o nim. W ten sposób „co” przekazu – wskazywany jak upragniony dobry stan zdrowia – ściśle stapia się z „jak” komunikatu, tj. sposobem wyrazu i refleksji nad tymże zdrowiem. Do problemu związków między poznawaniem a komunikacją literacką wrócimy w części poświęconej światu przedstawionemu.

Szczególne skupienie na jakości jakiegoś przedmiotu tradycyjnie kojarzymy z estetyką. Jednak poszukiwanie wartości w komunikacie językowym różni się od tej samej czynności odniesionej do malarstwa, rzeźby czy muzyki. W tych trzech ostatnich funkcja estetyczna może być zupełnie pozbawiona znaczenia w tym sensie, w którym mówimy, że „zdrowie” znaczy to samo, co wyrażenie „dobra kondycja psychofizyczna” (zdania „Cieszę się zdrowiem” i „Cieszę się dobrą kondycją psychofizyczną” są właściwie równoważne). Wszakże ornament, malarska abstrakcja (np. niektóre obrazy Wassilego Kandinskiego czy Pieta Mondriana), układ brył (np. część rzeźb Henry’ego Moore’a) czy też kwartet bądź sonata nie muszą nic znaczyć. Wystarcza czyste piękno kombinacji jakości – barw, linii, kształtów, zarysu, faktury, tonacji, następstwa dźwięków, linii melodycznej itd. Nie wolno nam tutaj mylić luźnych skojarzeń towarzyszących często odbiorowi takich dzieł z konwencjonalnym znaczeniem środków językowych. W utworach literackich funkcja estetyczna jest zawsze ściśle związana ze znaczeniem mowy i nawet jeśli utarte znaczenia słów czy zwrotów podlegają daleko idącym przekształceniom (utwory dadaistów, futurystów, poszukiwanie muzyczności języka itd.), to tylko po to, by powstały nowe relacje znaczeniowe. Przecież nawet nonsens – zjawisko językowe często wykorzystywane w celach poetyckich – jest możliwy dzięki istnieniu warstwy znaczeniowej mowy. W sztukach wizualnych nie ma nonsensu, lecz dysonans, brak harmonii (barw, dźwięków itp.).

Oczywiście znaczenie jakiegoś słowa czy całej wypowiedzi nie istnieje tak samo jak kolor czerwony czy wysoki dźwięk (o dużej częstotliwości). I tu dochodzimy do złożoności dzieł literackich – nie są one tylko tym, co widzimy (zapisany tekst) bądź słyszymy (recytacja). Stąd i realizacja funkcji estetycznej w literaturze nie na patrzaniu czy

słuchaniu polega. I jeśli przyjmujemy, że język to złożone zjawisko, na które składają się m.in. zbiór fonemów, reguł ich łączenia w sylaby, sylab w morfemy i leksemy wyposażone w znaczenie, wyrazów w zdania mówiące o czymś (pogodzie, uczuciach itp.), wtedy wartość utworu nabiera złożonego charakteru. Może on przebiegać we wszystkich warstwach mowy, łącząc je wzajemnie wyjątkowo ściśle. Tak mieliśmy przykładowo w *Sonecie I* Sępa-Szarzyńskiego, gdzie szyk przestawny i mocna przerzutnia (strofa pierwsza) podkreślały dynamizm i chaos świata. To, jakie warstwy w utworze zostają połączone i szczególnie uwydatnione, w dużej mierze zależy od gatunku, np. w tradycyjnej liryce często układ sylab (aliteracje, instrumentacja głoskowa itp.) jest mocno związany ze znaczeniem całych wersów czy nawet strof, w prozie natomiast kładzie się duży nacisk na relacje pomiędzy zawartością zdań (słownictwo, budowa – proste, złożone, różnych rozmiarów itp.) a organizowanych z nich większych całości znaczeniowych (scenerii, fabuły, motywacji itd.).

Bez tak złożonej budowy funkcja estetyczna dzieł literackich nie mogłaby wiązać się z intencjami znaczeniowymi i kształtowaniem światów możliwych, co znów mocno ograniczyłoby zakres tego, co literatura może przekazywać. Fakt, że jej „materiałem” jest ludzka mowa, czyni tę aktywność twórczą niezbyt swobodną (język nie może stać się bełkotem), ale też ważką pod względem znaczeniowym. Literaturę zawsze trzeba najdosłowniej rozumieć („co” plus „jak”), natomiast w przypadku muzyki czy malarstwa taka konieczność nie istnieje – mogą zachwycać się kaprysem czy arabeską, nie wiedząc zupełnie, co to jest, tj. co przedstawia, znaczy, o czym „mówi”. Wystarczy, że widzę/słyszę, jakie jest.

Zastanowienie się nad poniższym pytaniem pozwoli swobodnie przejść przez meandry budowy i funkcjonowania dzieła literackiego.

6. Jeszcze trochę o komunikacie literackim. Czy zdania „Kupiłem *Pana Tadeusza*” oraz „*Pan Tadeusz* jest dla mnie zbyt trudny” mówią o tym samym przedmiocie?

Tytułowe pytanie wprowadza nas prosto w obszary zwane przez literaturoznawców ontologią (z gr. *ontos* – byt, *logos* – nauka) dzieła literackiego, w ramach której rozważa się sposób istnienia tego typu przedmiotów. A że taki rodzaj zastanawiania się nad literaturą jest wart zainteresowania, dowodzi następujące zjawisko: z jednej strony istnieje tylko jeden *Pan Tadeusz*, z drugiej natomiast mamy ich ogromną liczbę. Powiemy – proste, przecież reszta to kopie. Ale czego kopie? Zapewne jakiegoś jednego rękopisu, który kiedyś tam Adam Mickiewicz sporządził. No dobrze, ale czy dla autora jakiegokolwiek rękopis (zapis) jest tym jedynym, oryginalnym dziełem? Nie, stanowi on coś wtórnego, zawsze przecież można zrobić inny, a dzieło pozostaje (przy założeniu, że pamięć dopisuje).

Obraz czy rzeźba różnią się tu znacznie od utworu literackiego. W przypadku tych dwóch pierwszych oryginał jest tylko jeden, nawet dla twórcy, materia bowiem użyta do stworzenia tego typu dzieł nie powtarza się – farby już będą inne, blok marmuru nie ten sam itd. Powstaną zatem nowe efekty, a całość może ulec zmianom. Wyblaknięcie kolorów czy kruszenie materiału rzeźby także uderzają w samo dzieło. Artysci tworzący dzieła sztuk wizualnych często dopiero w pracy nad materiałem – barwą czy blokiem kamienia – odnajdują właściwą koncepcję artystyczną.

Muzyczne partytury mogą przypominać nieco utwory literackie. Ale te pierwsze pisane są na instrumenty, które wszakże zmieniają się z biegiem czasu. Ponadto związki zapisu nutowego z wykonaniem są dalsze niż zapisu tekstu z samym dziełem literackim. Te ostatnie są po prostu dużo bardziej skonwencjonalizowane. Zatem i tu mamy różnice.

Wracając do literatury, nie ma sensu szukanie w świecie fizycznym jakiegoś jedyne go oryginału. Uświadomiwszy już sobie odmiennosć utworów literackich od dzieł sztuk wizualnych, powiemy raczej, że odnośnie np. do *Pana Tadeusza* każda (polska) kopia jest zarazem oryginałem. Innymi słowy, jakiegokolwiek (poprawne) wydanie tej epopei weźmiemy do ręki, zapewni nam ono bezpośredni kontakt z oryginalną i jednostkową koncepcją pisarską autorstwa Mickiewicza. Dzieje się tak dlatego, że: 1) cechą mowy jest połączenie pewnego typowego fizycznego wehikułu czy nośnika (dźwięk, zapis itd.) z umysłowym (mentalnym) znaczeniem; 2) materiałem dla twórcy jest język istniejący w świadomości zbiorowej jej użytkowników. Przez „typowy nośnik fizyczny” rozumiemy tutaj powszechnie nam znany fakt, że dźwiękowy kształt fonemów i następnie większych całości z nich zbudowanych (syłab, morfemów itd.) bądź wzrokowy liter jest z zasady czymś powtarzalnym. Barwy na palecie malarza, drewno czy kamień takie nie są (ktoś przepisujący jakiś wiersz po prostu zapisuje sobie oryginał, natomiast malarz starający się jak najwierniej odtworzyć jakieś dawne dzieło to raczej fałszerz).

Postawione pytanie nie mówi zatem o dwóch różnych przedmiotach, ale wskazuje na odmienne aspekty jednego zjawiska. Książka to bowiem zawsze jakiś typowy fizyczny nośnik (utrwalony bądź mający być utrwalonym) oraz powiązane z nim znaczenia, funkcjonujące już na innych zasadach – w umysłach odbiorców. Uświadomienie sobie trudności odczytania jakiegosć tekstu odnosi się do mentalnego aspektu tegoż, natomiast kupujemy utrwalony typowy nośnik dzieła – wydrukowaną książkę, kasetę z nagraniem recytacji, płytę z zapisem elektronicznym itp.

Ten zmysłowo-umysłowy charakter istnienia teksty artystyczne dzieł oczywiście i z innymi komunikatami językowymi. Jednak w przypadku tych pierwszych z racji omówionego już nastawienia na sam komunikat (funkcja poetycka, autoteliczność, mowa jako wartość) związek między typowymi fizycznymi wehikułami a znaczeniami jest szczególnie ścisły.

W podręczniku do geografii czy historii, w rozprawie fizycznej bądź zwykłej rozmowie język jest środkiem przekazywania czegoś

różniącego się od samej mowy. Ziemię, wydarzenia historyczne, eksperymenty przeprowadzone w pracowni czy też drogę do przystanku można zakomunikować na wiele różnych sposobów, a czasami po prostu zademonstrować. Natomiast *Lalki* bądź *Beniowskiego* nie da się przekazać inaczej niż za pomocą nich samych (film jest sztuką wizualną, a nie sztuką słowa). Nie można zatem w nich zmieniać słów, zdań, stylu, imion bohaterów, następstwa akapitów, rozdziałów itd. Składniki językowe zostały w nich tak ułożone, by utworzyć ten i żaden inny układ zdań, monologów czy dialogów, styl wypowiedzi, wreszcie cały świat przedstawiony. Dlatego też relacje między typowymi nośnikami a rozumianymi znaczeniami są na tyle ścisłe, że nawet najmniejszy fragment utworu literackiego musi pozostać na swoim miejscu, jest nie do zastąpienia oraz nienaruszalny. Dzięki temu dzieła literackie są jedynym i niepowtarzalnym komunikatem, który cechuje znaczeniowa pełnia (wszystko, co trzeba wiedzieć, można wywnioskować na podstawie lektury) oraz związana z nią autoteliczność.

Oczywiście wiersze, dramaty czy powieści dają się różnie interpretować, ale nawet bardzo odmienne interpretacje np. *Szewców* dotyczą tych jedynych *Szewców* napisanych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zawsze będą tam Kajetan, Skurvy, księżna Irina, zabawne przyspiewki, stylizacje niektórych fragmentów na język *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, częste hiperbole itd.

Warto zwrócić uwagę na to, że świadomość jedyności jakiegoś dzieła w dzisiejszych czasach związana jest – paradoksalnie – z istnieniem jego wielu kopii. Często bowiem bierzemy różne wydania utworu i zestawiamy je ze sobą, dowodząc, że coś tam jest lub że czegoś tam nie ma (rymu, słowa, zwrotu itd.). Nie zawsze jednak tak było. Żyjemy, jak to zauważył Marshall McLuhan, w erze Gutenberga, ściślej – w kulturze pisma. Bo nawet jeśli czas książki przemija (co jest chyba przesadzone)⁶¹, to pismo pozostaje (choćby w formie

⁶¹ Jak pisze Ryszard Koziołek: „Przez pewien czas wydawało się, że miejsce literatury zajęła kultura obrazu – jako sposób pokazywania świata i opowiadania o nim. [...] Dziś znów uważam, że nic nie zastąpiło literatury i nic nie jest w stanie jej zastąpić. Ludzie mogą nie czytać, tylko że są wtedy pozbawieni pewnej dyspozycji intelektualnej, której nie sposób nabyć inaczej”; R. Koziołek, dz. cyt., s. 17.

komputerowych plików tekstowych). I to środowisko narzuca nam ściśle skojarzenie, że tworzenie dzieła literackiego to pisanie. Dlatego może dziwić tytuł kolejnego rozdziału.

7. Literatura i pismo – czy był poeta, który nie umiał pisać?

Odpowiedź na powyższe pytanie zacznijmy od porównania dwóch utworów, z których pierwszy bez mała rozpoczyna literaturę Zachodu, drugi natomiast wyraża jej bliską współczesności formę, tj. coś, co można określić mianem intymnej lektury.

Gniew, Bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa,
zgubę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom,
co do Hadesu tak wiele dusz bohaterów potężnych
strącił, a ich ciała wydał na pastwę sępom drapieżnym
oraz psom głodnym⁶².

Drugi utwór:

Bo to jest wieszczą najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.

Kiedy w daleką odjeżdżasz krainę,
Ja kończę moje na ziemi wygnanie,
Ale samotny – ale łzami płynę –
I to pisanie...⁶³

U swoich źródeł, i to nie tylko europejskich, odbiór dzieł literackich był przeżyciem zbiorowym w tym sensie, że powstawały one

⁶² Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, [on-line] <http://www.wiw.pl/kulturaantyczna/iliada/iliada-tekst.asp?piesn=01&wers=1> – 20 X 2020.

⁶³ J. Słowacki, „*Ojciec zadżumionych*” i inne wiersze i fragmenty, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1956, s. 136.

po to, by być śpiewane bądź deklamowane wśród zgromadzonych ludzi. Upowszechnienie druku, zdolności czytania oraz pojawianie się gatunków wybitnie „do samotnego czytania” (np. różne typy powieści) podcinały ten zgromadzeniowy charakter funkcjonowania utworów literackich oraz w dalszej konsekwencji osłabiały wyczulenie na brzmienie utworu. Dopóki jeszcze silna była w nauczaniu pozycja retoryki z jej naciskiem na sztukę publicznego wykonania (*actio*), dopóty żywy był ten pierwotny związek. Epoką, w której według większości badaczy zdecydowanie zwyciężył odbiór indywidualny i przez to związany z drukiem, był romantyzm. Wtedy to m.in. krystalizuje się gatunek powieści realistycznej (Stendhal, Balzak), powstają dramaty na owe czasy nie do wystawienia, retoryka odchodzi w cień, a twórcy literaccy raczej stronią od zbiorowości. Zatem zacytowane utwory nie zostały wybrane przypadkowo. Zresztą już samo to, o czym i jak mówią, podkreśla opisany proces odejścia od oralności, czyli ścisłej relacji literatury z wersją mówioną języka. Oczywiście to odejście nigdy nie jest całkowite, co też pod koniec tego rozdziału zilustrujemy odpowiednimi przykładami.

W zacytowanych dwóch fragmentach dzieł literackich interesuje nas przede wszystkim przeciwstawienie „śpiewu” oraz „pisania”. To słowa kluczowe dla tych dwóch utworów oraz dla dwóch rodzajów literatury: mówionej i pisanej. *Iliada* jest przecież zbiorem pieśni, wiersz Słowackiego natomiast to „kartka”. Ostatni stanowi intymne wyznanie, a fakt pisanie nie tylko zachowuje ulotne przeżycie jak posąg, lecz również pogłębia intymność wyznania. Wszakże pisząc, możemy być bardziej otwarci czy mniej wstydliwi, gdyż równocześnie „zasłaniamy się” ową „kartką”. Takich rzeczy nie da się śpiewać, zwłaszcza że istotą takiego śpiewu było przekazywanie doświadczeń zbiorowych bądź ściśle związanych ze społecznym wymiarem życia ludzkiego. Stąd też ulubionym tematem rapsodów były bohaterские czyny wojowników, tj. coś mocno łączącego się ze świadomością wspólnoty. Poeta zatem nie przemawiał w swoim imieniu – mamy „śpiewaj, Muzo”. Ponadto sam status poety-rapsoda był odmienny od jakże ulubionego przez romantyków wizerunku twórcy wymyślającego niepowtarzalne dzieła. Tę różnicę ujawnia grecki źródłosłów wyrazu „rapsod”. Pochodzi on

od dwóch wyrazów: *rhaptein* – zszywać, oraz *oide* – pieśń. Homer zatem, tworząc *Iliadę* i *Odyseję*, „zszył” wątki znane i bliskie Grekom. Nie wymyślał oryginalnych bohaterów, zawikłanych i nieprzewidywalnych perypetii czy też skomplikowanej psychologii. Jego geniusz polegał m.in. na tym, że zebrał to wszystko, co było drogie Achajom, oddał bliskie im myśli, uczucia oraz czyny, artystycznie je wyostrzył oraz wzmocnił, wreszcie połączył w jedną, spójną całość. W ten sposób losy greckiego wojownika przestały być jednostkowym przypadkiem, a zaczęły funkcjonować jako całościowe ujęcie ludzkiego życia, jako samodzielna wartość. Związek antycznego poety z tym, o czym wszyscy (liczący się) Grecy opowiadali sobie, znajdujemy także w samej budowie poematu, w której spotykamy wiele wyliczeń, powtórzeń, utartych formuł oraz stałych epitetów. To cechy języka mówionego, Homer bowiem nie pisał swych utworów w jakimś odosobnieniu, ale układał je, łączył wśród zgromadzonych słuchaczy. Nie musiał zatem umieć pisać, a na dodatek nie mógł nawet z tej prostej przyczyny, że tworzył przed powstaniem pisma greckiego.

Jeśli komuś takie funkcjonowanie literatury wyda się czymś bez mała prehistorycznym, to zbyt mocno uległ on „kulturze pisma”. Sztuka słowa bowiem i dziś potrafi zachować związek z formą mówioną (oralną). Może to dziać się albo przez bezpośredni zwrot ku pierwotnie deklamacyjnemu charakterowi układania utworów, albo też pośrednio – dzięki naśladowaniu w piśmie stylu mówionego. Pierwszy przypadek odnajdujemy w hip-hopie, w którym budowa przekazu (następstwo sylab akcentowanych, skandowanych wyrazów oraz układ przerzutni i pauz) podporządkowana jest rytmicznej recytacji oraz ma charakter improwizacyjny (szczególnie w tzw. *free style'u*). Natomiast drugi można dostrzec w budowaniu np. powieści czy opowiadań tak, jakby były one gdzieś zasłyszane. Pisarz zatem stwarza iluzję, naśladuje narrację mówioną, z jej swobodą, gawędziarskim stylem, luźnymi dygresjami, żywym kontaktem z odbiorcą, unikaniem podrzędności (hipotaksy), częstym występowaniem spójników współrzędnych (zwłaszcza *i*) itd.

Poetyckie użycie mowy nie polega więc wyłącznie na pisaniu, nawet dzisiaj. Także bowiem w dziełach „tylko do czytania” możemy

znaleźć użyte świadomie bądź nieświadomie ślady bezpośredniego, mówionego układania przekazu. Warto jeszcze pamiętać, że jeśli w literaturze język staje się samoistną wartością, to, niestety, cicha lektura musi być uznana za zubażającą tekst. Każde dzieło wszakże zawiera mniej lub bardziej swoisty (w zależności od klasy) rytm, prozodię, brzmienie. Czytając, starajmy się zatem również słyszeć utwór. Zrozumienie i przeżycie słyszanych słów np. Wokulskiego jest na pewno lepsze niż tylko tych przebieganych oczami.

Rozdział 3

Świat przedstawiony i jego możliwości

1. Gdzie mieszkają bohaterowie literaccy?

Na pytanie zadane przez nauczyciela języka polskiego, gdzie mieszkał Stanisław Wokulski, bez wahania odpowiemy, że w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu nr 4. Przed II wojną światową na tejże ulicy i pod tym adresem można było nawet natknąć się na wmurowaną w ścianę budynku tablicę z następującym napisem:

W tym domu mieszkał w latach 1878–79 Stanisław Wokulski, postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści p.t. „Lalka”, uczestnik powstania styczniowego 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, były kupiec i obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczony urodzony w r. 1832.

Z jednej strony nie ulega zatem wątpliwości – wydarzenia i postaci przedstawione w *Lalce* zadomowiły się w otaczającej nas rzeczywistości. Z drugiej jednak strony każdy czytelnik tej realistycznej powieści wie, że Bolesław Prus posłużył się fikcją literacką.

Czy zatem Stanisław Wokulski mieszkał w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu, czy też nie mieszkał? Prawdziwość bądź fałszywość odpowiedzi zależy tutaj od kontekstu. Jeśli komuś w ramach np. odpytywania z lektury stawiamy takie pytanie, to oczywiście stwierdzenie „Wokulski mieszkał w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu” oddaje prawdę. Ale poza kontekstem lektury nie może ono

być uznane za tak samo prawdziwe jak przykładowo zdanie mówiące, że Mount Everest ma 8844 metry wysokości nad poziomem morza. To ostatnie bowiem jest niezależne od kontekstu, gdyż bez względu na sytuację, w której zostaje wypowiedziane, uznajemy je za prawdziwe – o ile oczywiście Mount Everest istnieje w niezmiennym sposób.

Wspomniane dwie przeczące sobie odpowiedzi – że mieszka i nie mieszka zarazem, każą nam szukać dalej. Mamy dwa miejsca, które wręcz się narzucają: tekst, gdzie możemy znaleźć np. nazwę własną „Stanisław Wokulski”, oraz umysły czytelników, których wyobraźnia niejako podąża za słowem, w naszym przykładzie narracją *Lalki*. Jednak takie rozwiązanie problemu jest jeszcze zbyt mało sprecyzowane. Czytamy przecież także gazety codzienne, przepisy, rozkłady jazdy, lecz inaczej reagujemy na informację o spotkaniu polityków czy zapis, że autobus, który miał nas gdzieś zawieźć w weekend, w dni wolne od pracy nie kursuje. Otóż takie treści, w przeciwieństwie do komunikatów literackich, są bezpośrednio związane z tym, co dzieje się wokół nas i w dużej mierze jest od nas niezależne. O jaką niezależność tutaj chodzi? Literatura piękna przecież może bardzo szczegółowo analizować np. środowisko społeczne rolników czy robotników i tym samym opierać się na obserwacji otoczenia. *Chłopi* Władysława Reymonta czy też *Ludzie bezdomni* Stefana Żeromskiego wnikliwie to czynią.

Wyjdźmy od relacji między mową a rzeczywistością oraz światem przedstawionym. Świat realny istnieje i oczywiście istniałby nawet wtedy, gdyby nie pojawił się gatunek posiadający „instynkt języka” (część naukowców, np. psycholog Steven Pinker, twierdzi, że człowiek jest biologicznie zaprogramowany do tworzenia języka, wskazuje na to choćby budowa krtani czy mózgu). Natomiast to, o czym czytamy w dziełach literackich, funkcjonuje dzięki słowu.

Zatem w literaturze najpierw są słowa, a potem przedmioty, a ściślej – ich wyobrażenia. Czytając lekturę, musimy dbać o to, by porządek odczytywanych znaczeń i idący za nim tok naszych myśli i wyobrażeń odpowiadały językowej budowie dzieła. A jak to wygląda w porównaniu z tekstem relacjonującym coś rzeczywiście istniejącego? Zbadajmy, porównując następujące fragmenty:

Tu szczyt... lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.
Spojrzę... Ach! pod stopami niebo i nad głową
Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową;
Gdyby ta igła lodu popłynęła ze mną
Wyżej – aż w niebo... nie czułbym, że płynę⁶⁴.

Każdy, kto się wspina, musi się liczyć ze zwiększeniem lęku. Zależy on od wysokości bezwzględnej i rośnie wraz z jej zwiększaniem. Bardzo ważną cechą w takiej sytuacji staje się umiejętność radzenia sobie ze stresem. Jeśli ktoś ma z tym kłopoty w codziennym życiu, jego negatywne doznania w górach staną się dużo bardziej intensywne⁶⁵.

Oba cytaty łączy odniesienie do ludzkiej reakcji na znajdowanie się na dużej wysokości. Jednak mimo punktu stycznego, jakim jest lęk wysokości, ich znaczenia rozchodzą się w przeciwnych kierunkach. Po pierwsze, tekst literacki z odczucia lęku rozwija się w poetycką fantazję, traktującą wysokość („szczyt”, „niebo”, „wyżej”) jako swoją oś tematyczną. Po drugie, jego kreacyjność wiąże się z tym, że ma on wywoływać w czytelniku rozumienie oraz odbiór artystycznie zorganizowanych znaczeń i towarzyszących im wyobrażeń wraz ze sporym ładunkiem emocjonalnym – zwróćmy uwagę na wykrzyknienie oraz wielokropki naśladujące urywany tok wypowiedzi. Podkreślmy raz jeszcze, że chodzi właśnie o specyficznie, bo w języku poetyckim, uformowane znaczenia budujące zarazem pewną wizję, a nie o same realne wydarzenia czy też zjawiska. Dlatego zaakcentowana została zależność od kontekstu, gdyż zorganizowane tworzywo językowe, czyli słowa, zdania itd. budujące opowieść (powieść, nowelę itp.), tworzy własne środowisko. W ten sposób, kiedy czytamy dzieło literackie, uczestniczymy każdorazowo w powstawaniu czegoś – zaskakujących powiązań między słowami a pojęciami – przedstawianiu losów bohaterów, formowaniu intrygi, opisów uczuć itd. Bierzymy zatem udział w rozwijaniu pewnego możliwego stanu rzeczy. Niewykluczone bo-

⁶⁴ J. Słowacki, *Kordian*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, t. 2, [pośl. S. Treugutt], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 45.

⁶⁵ *Polacy na najwyższych szczytach*, [on-line] <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C23673%2Cpolscy-naukowcy-na-najwyzszych-szczytach.html> – 18 VI 2020.

wiem, że ślub jakiegoś pana Tadeusza (nie chodzi o tytuł utworu, lecz nazwę bohatera, dlatego „pan” pisane jest małą literą) z niejaką Zosią mógł pogodzić dwa zwaśnione ze sobą rody, a król Edyp mógł zabić własnego ojca i ożenić się ze swoją matką. Nie będzie zatem przesadą, gdy problem świata przedstawionego utworów literackich powiążemy ze snuciem przypuszczeń typu „co by było, gdyby...” – np. jak zachowałby się młodzieniec, któremu ojciec opisał Polskę jako idealny kraj szklanych domów, a następnie ten młody człowiek przyjeżdża do tegoż państwa i widzi brud, biedę czy zacofanie. Nie będzie zapewne błędem ujęcie *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego jako próby odpowiedzi na tak postawione pytanie. Taka strategia interpretacyjna pozwoli bardzo dobrze wytłumaczyć np. to, że bohater ten nie mógł odnaleźć swojego miejsca w żadnej grupie społecznej czy politycznej. Możliwe, że ogromne rozczarowanie przy zetknięciu ojcowskiej utopii, przekazywanej synowi wręcz jak wieści o Ziemi Obiecanej, z ponurą rzeczywistością zrodziło u Cezarego Baryki nieufność wobec wszystkiego i wszystkich.

Podkreślam tę literacką „grę możliwościami”, gdyż już twórca literaturoznawstwa, Arystoteles, widział w niej fundament sztuki poetyckiej. A poza tym, jeśli sięgniemy po omawianą już etymologię słowa „poezja”, to także znajdziemy związek z tą grą możliwościami.

Wracając do drugiego zacytowanego przekazu, mamy tu uogólnienie („każdy”) ludzkiego odczucia dużych wysokości. Ponadto informuje on, jak sobie radzić z lękiem oraz kto i kiedy jest szczególnie narażony na działanie fobii. Tekst zatem ma kierować naszą uwagę ku obserwacji swojego zachowania. I to właśnie nasze realne stany psychofizyczne są ważne, a przekaz stanowi wskazówkę. Tu też widzimy wspomnianą już na początku niezależność od kontekstu wypowiedzania. Tekst albo mówi prawdę, albo nie – wystarczy tylko sprawdzić (na sobie, na innych, spytać psychologa itp.).

Odpowiadając zatem na postawione w tytule podrozdziału pytanie, powiemy, że bohaterowie literaccy nie mieszkają ani w głowach czytelników, ani na konkretnej stronie (mogą być różne wydania, z odmienną liczbą stron), lecz funkcjonują dzięki połączeniu całości językowych z czytelniczymi wyobrażeniami. Znany filozof i teoretyk

literatury Roman Ingarden, precyzując zagadnienie, stwierdził, że dzieło literackie posiada warstwową budowę. W trakcie lektury powieści, dramatu czy wiersza stopniowo przechodzimy od warstwy brzmieniowej (przy głośnym czytaniu ją słyszymy), poprzez rozumienie znaczenia, aż do wyobrażeń przedmiotów (bohaterów, scenerii itp.) wraz z różnymi ujęciami tego, jak one wyglądają (Wokulski we fraku, w samej koszuli itp.). Biorąc za punkt wyjścia taką warstwową budowę utworu, powiemy, że bohaterowie „żyją” dzięki współgraniu ze sobą dwóch warstw dzieła – językowej (dźwięki mowy, szczególnie istotne w liryce, oraz znaczenia) z warstwą świata przedstawionego (przedmioty wraz ze sposobem ich ukazywania)⁶⁶.

Ważne jest, aby pamiętać, że choć to współgranie zawsze odbywa się w psychice jakiegoś człowieka, to organizowane jest na podstawie komunikatu, który jest dostępny wszystkim znającym język przekazu (o ile nie ma przekładów na inne języki). Dlatego odbiór utworu jest połączeniem tego, co subiektywne, z czymś dostępnym każdemu (mówimy – intersubiektywnym). I tak bohaterowie zaczynają żyć w świadomości zbiorowej na tyle mocno, że wmurowuje się im pamiątkowe tablice czy tworzy nazwy ulic od ich imion (choćby w Warszawie są ulice Tristana i Izoldy oraz Kubusia Puchatka).

2. Pisarz tworzy czy też odtwarza? Różnica między twórcą literackim a historykiem według Arystotelesa

Twórca literacki porusza się zatem na granicy świata realnego i świata możliwości. Bardzo dogłębnie przeanalizował tę sytuację Arystoteles w swojej *Poetyce*, pracy inicjującej literaturoznawstwo. Zastanawiając się nad celem pracy twórców literackich, uświadommy sobie nastę-

⁶⁶ Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury...*, s. 45.

pujący fakt: historycy piszą o tym, co się wydarzyło, dziennikarze o wypadkach dnia dzisiejszego, a naukowcy – przynajmniej spora ich część – starają się odpowiedzieć, co będzie się działo z Ziemią (ocieplenie czy też nie itp.), wszechświatem, wreszcie samą nauką (np. zadania medycyny w dobie klonowania). Gdzie tu zatem umieścimy pisarzy? Autor *Poetyki* doszedł do następującego wniosku, zestawiając rolę pisarza z zadaniami historiografa:

Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i tym nie mniej pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia, poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe⁶⁷.

Ostatnie zdanie zacytowanego fragmentu – że poezja (tutaj cała twórczość literacka – dramat, liryka i epika) jest bardziej od historii poważna i filozoficzna – może zaskakiwać. Stanowi ono jednak konsekwencję tego, że twórca literacki porusza się w dziedzinie możliwości. A jakie zjawiska w literaturze przemawiają szczególnie za wywodem greckiego filozofa? Otóż takie ujmowanie literatury zostaje poparte przez następujące zjawiska:

1. funkcjonowanie utworów literackich jako wyrazu świadomości zbiorowej (pewnego narodu, grupy społecznej itd.);
2. uniwersalność dzieł literatury;
3. ujmowanie bohaterów oraz ich losów jako czegoś jednostkowego i typowego zarazem;
4. występowanie tzw. charakterów, np. w komedii;
5. parabola w literaturze;
6. różnica między zwykłym reportażem a reportażem literackim⁶⁸.

⁶⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 2006, s. 30, *Arystotelela Kultury Antycznej*.

⁶⁸ O migotliwych związkach współczesnego reportażu z literackością pisze wnikliwie Edyta Żyrek-Horodyska w *Kartografach codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2019, s. 10–15.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej wymienionym fenomenom. Zaczynamy od początku, czyli... *Iliady*, którą możemy uznać za pierwsze wielkie dzieło kultury europejskiej.

Czytelnikowi tego eposu od razu narzuca się jedna rzecz – otóż i Grecy, i Trojanie myślą podobnie, wyznają jednakie wartości (dziś powiemy o etosie rycerskim), wierzą w tych samych bogów, używają tej samej broni (choć dla Trojan ważny jest łuk, który u Achajów szczególnym szacunkiem się nie cieszy). Skąd ta jedność, której ani sam konflikt, ani odległość geograficzna, ani też badania historyczne nie potwierdzają?

Można doszukiwać się tutaj świadomego zamiaru twórcy – wszakże czy wypada tworzyć epos, gatunek wysoki, opiewający czyny heroiczne na podstawie konfliktu z barbarzyńcami, stojącymi z definicji niżej? Raczej przeciwnicy powinni być równie szlachetni, by walka z nimi była prawdziwie wielkim wyzwaniem, czynem godnym poezji. Stąd może to przeniesienie na Trojan greckiego sposobu życia. To oczywiście tylko hipoteza. Ale dla nas jedno pozostaje niezwykle ważne – Homer zawarł w tym eposie istotę kultury archaicznych Hellenów: począwszy od samej organizacji społeczności Achajów z królami na czele, elementów uzbrojenia i sposobów walki, poprzez wyznawane przez nich ideały (np. Achilles woli umrzeć młodo, ale być sławiony po śmierci, niż „żyć długo i szczęśliwie”), aż do naturalnego dla nich przenikania się świata bogów i ludzi. To przedstawienie nie jest jednak suchą rekonstrukcją, jaką dałby historyk. Przeczytajmy ten fragment ze sporu Agamemnona i Achillesa o brankę Bryzeidę:

[...] Bryzeidę ci wezmę z pięknymi jagody,
Byś znał, żem jest mocniejszy. Drugich strach ogarnie,
Widząc, że mi się równać nie można bezkarnie”.
Na te słowa okrutnie Pelid rozjątrzony,
Niepewny, na obydwie nachyla się strony:
Czy, usunąwszy drugich, w Atryda uderzyć,
Czy lepiej gniew powściągnąć i zapal usmierzyć.
Gdy się na obie strony chwieje myśl wątpliwa,
W zapale z pochew miecza strasznego dobywa.
Wtem z nieba z Hery przyszła Pallada przysługi,
Bo równie jej był miły jak jeden, tak drugi.

Z tyłu lekko za włosy pociąga rycerza,
Niczym, jego tylko oczom się powierza.
Zląkł się Pelid, gdy spojrział za siebie zdumiały;
Widzi Palladę, oczy jej groźnie iskrzały⁶⁹.

W tej scenie poznajemy nie tylko królów wojowników achajskich, panującą wśród nich hierarchię, lecz także ich świat, który dopuszcza choćby bezpośrednią ingerencję bogów w ziemskie spory. Objawia się nam tu żywy, ujęty w *praesens historicum*, grecki porządek z epoki archaicznej. W ten sposób dzieło staje się przemawiającym do nas bezpośrednio świadectwem minionych ludzi oraz czasów. Możemy przez chwilę – w trakcie lektury – myśleć i czuć jak Hellenowie z okresu wojny trojańskiej. Może właśnie z racji tego wniknięcia w świadomość Greków Homer został nazwany wychowawcą Hellady?

Wojna trojańska minęła, pozostały ruiny. O *Iliadzie* tego powiedzieć nie możemy. Trwa w naszej świadomości – nie tylko dzięki temu, że jest wyrazem społeczności greckiej, lecz także i może przede wszystkim jako wzorzec eposu, przykład świetnie rozplanowanej fabuły, wreszcie źródło wzorców życiowych i literackich: przyjaźni (Achilles i Patrokles), miłości małżeńskiej (Hektor i Andromacha), namiętności (Parys i Helena), patriotyzmu oraz tragizmu (Hektor). Stosownie do tego dzieło to uniezależnia się od swojego historycznego kontekstu i jest w stanie trafić do każdego czytelnika. Ten uniwersalizm potwierdził w zabawny sposób pewien Amerykanin, który napisał do wydawnictwa z pytaniem, czy Homer publikuje jeszcze jakieś książki!

Przywołaliśmy czas teraźniejszy historyczny (*praesens historicum*), który w epice ma służyć przybliżeniu czytelnikowi opowiadanej fabuły. W ten sposób ramy historyczne powstania dzieła, a nawet – tu wchodzimy do wnętrza utworu – dystans między czasem narracji a działaniem się fabuły zostają zawieszone i czytelnik uzyskuje bezpośredni dostęp do świata przedstawionego. Jeszcze wyraźniej bliską obecność świat przedstawionego eksponują już samą swoją budową utwory liryczne i dramatyczne. W wierszu czy tragedii dominuje czas

⁶⁹ Homer, dz. cyt., ks. I.

teraźniejszy. Podmiot liryczny mówi w tej chwili, a następujące po sobie sceny utworu dramatycznego dzieją się tu i teraz. Świetnie to widać już w samych didaskaliach: nie jest tam napisane, że jakiś bohater „był”, ale że „jest” tak a tak ubrany.

Od kwestii ubioru przejdźmy do bardziej zasadniczych cech bohaterów literackich. Kim są np. Werter z *Cierpień młodego Wertera* czy Gustaw z IV części *Dziadów*? Że zostali wymyśleni – to każdy wie. Ale jak funkcjonują? Poznając ich losy w trakcie lektury, stykamy się z wyrażeniami określonymi indywiduami. Z jednej strony każdy z nich jest jedyny i niepowtarzalny. Choć z drugiej strony – każdego z nich należy uznać za typowego romantycznego kochanka. Mamy nieszczęśliwą, bo niespełnioną, miłość, gorączkę bądź pomieszanie zmysłów, samobójstwo lub jego próbę. I jeszcze coś – jeśli czytelnik tych dzieł w swoim życiu przeżył (przeżył, czyli jednak nie zabił się) podobne rozterki miłosne, to może odnieść wrażenie, że bohaterowie ci świetnie oddają jego jak najbardziej realne doświadczenia. Okazuje się zatem, że postać literacka może być niepowtarzalną osobą, obok tego reprezentować wyrazisty typ człowieka, a dodatkowo jeszcze skupiać w sobie realne przeżycia wielu czytelników. Tę „trójjedność” świetnie oddaje tzw. kompleks Edypa. Oto jednostkowy bohater tragedii Sofoklesa staje się dla XX-wiecznego lekarza psychiatry wzorcem konkretnego schorzenia psychicznego (właśnie kompleksu), który nęka realnych ludzi.

Weselszą realizacją typowości bohaterów literackich są tzw. charaktery w komedii. Ich rolę trafnie scharakteryzował Julian Ursyn Niemcewicz:

Pewien jestem, że charaktery osób najśmieszniejszych w komedii mojej, jakimi są Szarmancki, Starosta i Staroscina nie znajdują się zupełnie takie w kraju naszym, lecz trzeba było zebrać znajdować się mogące błędy i śmieszne zwyczaje i umieścić je w jednej osobie, ażeby wady jej tym wydatniejszymi i bijącymi w oczy uczynić [...] ⁷⁰.

Komediopisarz kreuje zatem postacie, w których pewne negatywne cechy, np. kult francuszczyzny bądź zaściankowy sarmatyzm, zostają

⁷⁰ J.U. Niemcewicz, *Powrót posła*, [on-line] <https://literat.ug.edu.pl/posel/index.htm> – 18 VI 2020.

skupione ze szczególną siłą, by wywołać w odbiorcy śmiech z tego rodzaju postaw. To, że autor „zbiera znajdować się mogące błędy”, czyli skupia możliwe („mogące”) negatywne zachowania, pozwala nam stwierdzić, że: 1) porusza się on na terenie możliwości; 2) stwarza wyraziste literackie uosobienie pewnej negatywnej cechy, czyli właśnie charakter. Stąd i tzw. znaczące nazwy bohaterów sztuk: Szarmancki (oczywiście ta nazwa jest ironiczna, prześmiewcza), Mizantrop, Skąpiec, Świętoszek, Geldhab itd. Jeśli zapytamy, po co to nieodpowiadające w pełni rzeczywistości przerysowanie, nasuwa się prosta odpowiedź. Otóż artysta podaje nam esencję wady, a w rzeczywistości spotyka się osobniki mniej wyraziste. Dlatego to sztuka szybciej skłoni kogoś do zmiany, gdyż nie pozostawia miejsca na najmniejszą obronę wykpiwanej cechy. W ten sposób możliwy, choć niezupełnie prawdopodobny bohater-charakter wywołuje rzeczywiste skutki – refleksję odbiorcy.

Podwójne życie bohaterów literackich – z jednej strony jako pełnokrwistych jednostek, a z drugiej typów bądź charakterów o uniwersalnym znaczeniu – prowadzi nas do kolejnego, również dwustronnego, aspektu utworów literackich. Chodzi o paraboliczność. Jej najpełniejszym wcieleniem są liczne w Ewangeliach przypowieści. Odbiór tego typu utworów przebiega dwutorowo: na podstawie znaczenia dosłownego (np. siewca siejący zboże) budujemy znaczenie alegoryczne (głoszone słowo Boże i jego „kielkowanie” u ludzi). Takie podwójne znaczenie występuje szczególnie wyraziście również w bajkach zwierzęcych czy baśniach. Ale nie tylko. Wszakże szukanie i konstruowanie znaczenia alegorycznego może być sposobem czytania bez mała wszystkich dzieł literackich. Weźmy przykład, który poprowadzi nas do ostatniego punktu, dowodzącego ogólności przesłania literatury. *Cesarz Ryszarda Kapuścińskiego* jest reportażem. Mamy daty, konkretne wydarzenia, a przede wszystkim osoby. Jednak odbierając ten tekst jako wyłącznie świadectwo historyczne, stracimy jego główne przesłanie. Utwór bowiem traktuje przede wszystkim o mechanizmach (i pułapkach) władzy absolutnej, odwołującej się do sankcji religijnej i niepodlegającej racjonalnej ocenie. Dzięki przyjęciu strategii interpretacyjnej, w ramach której poszukujemy znaczenia parabolicznego, na wyda-

rzenia związane z etiopskim cesarzem (dosłowność) zostaje nałożona metafora władzy, jej uniwersalne przedstawienie (znaczenie paraboliczne). W tym świetle także fakt, że kolejno mówiący świadkowie występują pod pseudonimami może być odczytywany jako nadanie wartości ogólnej ich wypowiedziom oraz postawom.

Podsumowując te sześć punktów przemawiających za arystotelesowskim traktowaniem literatury jako poważnej refleksji o całokształcie życia ludzkiego, powiemy, że kiedy poznajemy jedyną w swoim rodzaju fabułę skupioną wokół np. Achillesa, Gustawa, Świętoszka czy Hajle Sellasje, zostają nam równocześnie przedstawione możliwe losy każdego człowieka. Czyli także nasze. Stąd może i siła literatury: zaczyna się na poziomie indywidualnych dziejów wykreowanych postaci, które okazują się mieć uniwersalne przesłanie, by dzięki temu trafić do jednostkowego czytelnika – *de te fabula narratur*, i o tobie opowiada fabuła.

Dotąd zajmowała nas różnica w statusie wydarzeń opowiadanych w utworach poetyckich i pismach historycznych (możliwość a prawda historyczna) oraz płynące z tego konsekwencje w postaci różnej wagi tych dwóch typów przekazów (filozoficzność i uniwersalizm literatury). Bardzo istotny i zarazem powiązany z literacką grą możliwościami jest cel estetyczny oraz emocjonalny powieści, dramatu czy wiersza. Arystoteles rozważał problem, czy jeśli pisarz przedstawia rzeczy niespotykane w naszej rzeczywistości, to zrobił coś nieestosownego. Odpowiedź greckiego filozofa brzmi następująco: „Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnie cel właściwy sztuce, jeśli więc z tego względu ta czy inna część utworu wywrze silniejsze wrażenie”⁷¹. A w innym miejscu jeszcze dobitniej podkreśla niezależność świata przedstawionego: „Jeśli jednak poeta ułoży taką fabułę [niemożliwą – M.Z.] i sprawi, że dzięki tym elementom stanie się ona bardziej pomysłowa, można się wówczas zgodzić nawet na niedorzeczności”⁷².

⁷¹ Arystoteles, dz. cyt., s. 95.

⁷² Tamże, s. 93.

3. Fikcja literacka, mimetyzm, światy możliwe

Bardzo często oddziela się wyraźnie świat przedstawiony od rzeczywistego, zmyślenie od prawdy. To podział wygodny, lecz zbyt upraszczający. Weźmy takich bohaterów *Potopu* Henryka Sienkiewicza jak Kmicic i król Jan Kazimierz. Ich losy w tej powieści zostały powiązane (rzekoma próba porwania, uratowanie życia, rehabilitacja). Ten drugi to oczywiście postać historyczna. Jednak i on stanowi – z racji choćby wskazywanego przez Henryka Markiewicza Sienkiewiczowskiego schematyzmu przy kreowaniu rzeczywistości historycznej⁷³ – specjalnie dobraną mieszankę nielicznych cech rzeczywistych (bycie królem Polski, przebywanie na wygnaniu, powrót, odwaga) oraz będących dziełem pisarza (wypowiadane słowa, znajomość Kmicica, zachowanie w niektórych sytuacjach). Jak zatem widzimy, świat przedstawiony w utworach literackich może być w różnym stopniu przepełniony elementami fikcyjnymi. Weźmy *Chłopów* Władysława Reymonta. To, że ziemniaki trzymano w kopcach, uroczystości weselnej towarzyszyły przyśpiewki i tańce, a wiosną rozwożono na pola gnój, by podać różnorodne przykłady, jest prawdą niezależnie od kontekstu tylko tej lektury.

Wielu badaczy, chcąc przeciąć ten niewygodny węzeł, zaproponowało ujęcie, w którym wszystkie elementy świata przedstawionego w dziełach literatury pięknej są fikcyjne. Zatem Warszawa z *Przedwiośnia* posiada ten sam status co miasto Wynalazców z *Podróży Pana Kleksa* Jana Brzechwy. Spróbujmy dalej stosować tę wyraźną regułę:

Suchy i zajadły Rosjanin Kostrziulew wchodził do klasy, siadał na katedrze, obrzucał jednym spojrzeniem wychowalców drżących z trwogi, przepowiadających sobie w myśli genealogie książęce, nazwy ich włości, daty ich skonu – raptem wymawiał nazwisko któregoś z delikwentów i od razu ciśkał pytanie:

⁷³ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 206, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

- Synowie Jarosława Pierwszego Mądrego?
- Izjasław Kijowski-Nowogrodzki, Światosław Czernihowski, Wsiewołod Perejasławski, Igor Władimiro-Wołyński, Wiaczesław Smoleński... – trzepał uczeń jednym tchem.

Czyli podane fakty historyczne są zmyślane? Zapewne nie. Przyjmijmy więc za angielskim filozofem Johnem Searle'em, że wypowiadanie fikcji i dzieło fikcyjne to dwie różne rzeczy⁷⁴. Te dwa zjawiska są jednak ze sobą ściśle związane. W zacytowanym fragmencie dzieła fikcyjnego prócz wypowiadania spraw wykreowanych (Kostriulew, cała sytuacja) spotykamy i stwierdzenia prawdziwe (Jarosław I Mądry oraz jego synowie).

Wypowiadanie fikcji występuje wtedy, gdy nadawca (mówiący, piszący) nie bierze odpowiedzialności za prawdziwość swoich twierdzeń oraz ani nie ma zamiaru, ani też sposobów, by tę prawdziwość innym ludziom udowodnić⁷⁵. I tak Adam Mickiewicz, opowiadając dzieje Tadeusza, nie twierdził, że on osobiście zna tego człowieka i zaraz przedstawi słuchaczom odpowiednie dowody rzeczowe. Chodziło raczej o typ młodego polskiego szlachcica z Litwy, a przede wszystkim o przywołanie świata dalekiego, bezpowrotnie utraconego, podniesionego do rangi mitu:

Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych.
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem⁷⁶.

Postępując w opisany wyżej sposób, twórca literacki komponuje wykreowany przez siebie świat. Taki świat przedstawiony narasta wraz z przybywaniem słów, zdań, większych całości znaczeniowych.

⁷⁴ J.R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, s. 324, [on-line] http://www.typtoken.com/100B/Searle_Fiction.pdf – 18 VI 2020.

⁷⁵ John R. Searle pisze o horyzontalnych konwencjach, które przecinają normalny związek mówienia (czynności wypowiadania słów) ze stwierdzaniem czegoś o świecie; zob. tamże, s. 326.

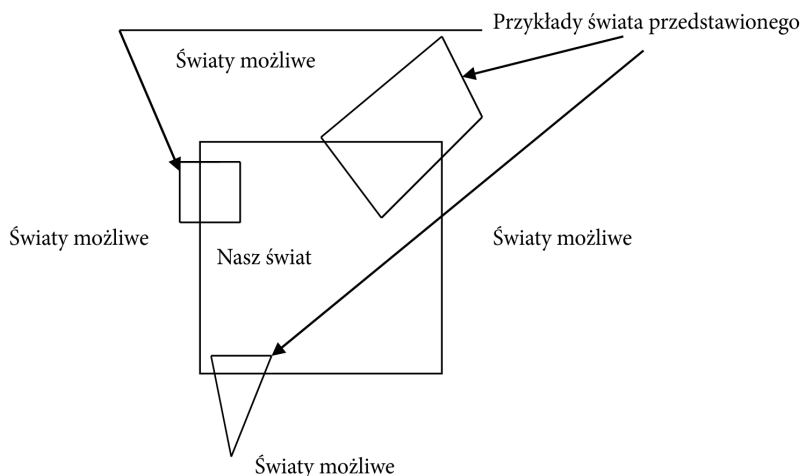
⁷⁶ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, s. 350.

Powstają motywy, takie jak zdarzenia, przedmioty, sytuacje czy przeżycia, dzięki nim kreowane są postacie literackie. Te znów, podejmując różne działania, organizują fabułę, która najczęściej skupiona jest wokół jakiejś osi tematycznej (miłość, zdrada, ku przestrodze, pokrzepieniu serc itd.). W utworach dramatycznych zamiast terminu „fabuła” mówimy o akcji, natomiast w liryce centralnym pojęciem jest sytuacja liryczna – kto, w jakiej sytuacji oraz w jaki celu snuje refleksję.

Stwierdziliśmy już wcześniej, że taki świat przedstawiony jest wewnątrznie zróżnicowany i posiada elementy z odmiennym natężeniem związane z otaczającą nas rzeczywistością (Bohdan Chmielnicki a Zagłoba). Jeśli teraz za naśladowanie rzeczywistości przez pisarza, czyli mimetyzm, uznamy wpisywanie rzeczywistych danych w ramy kreowanego świata, to ta cecha dzieł literackich będzie stopniowalna. *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego czy *Medaliony* Zofii Nałkowskiej będą silnie mimetyczne, natomiast *Solaris* Stanisława Lema raczej mało.

Obok takiego ujęcia naśladowania można zaproponować inne. Zwróćmy wszakże uwagę na to, że bohaterowie ostatnio przywołanej powieści, prócz tytułowej *Solaris*, są ludźmi, wyglądają, myślą i czują jak my. Zatem i tu trzeba by mówić o jakimś mimetyzmie, tyle że pisarz tworzy odrębną – i tu sięgniemy do pojęć już poznanych – możliwą rzeczywistość. W takim świetle także dziwna *Solaris* znajduje swoją rację bytu. Przecież nie wiemy, jakie inteligentne formy mogą zamieszkiwać wszechświat.

Jeśli otaczające nas realia uznamy za „możliwość zaktualizowaną”, tj. urzeczywistnioną właśnie, i oznaczymy za pomocą kwadratu, to figura ta będzie otoczona praktycznie nieograniczonym polem tego, co potencjalne, możliwe. A gdzie fikcja? To już zależy od książki – często z tego kwadratu będzie wychodziła daleko od znanych nam realiów (*Dziady* Mickiewicza, *Dwie wieże* Tolkiena), kiedy indziej znów poruszała przy jego bokach, głębiej wchodząc w nasz świat (powieści historyczne, realistyczne czy naturalistyczne, reportaże literackie):



Rysunek 2. Związki świata przedstawionego dzieł literackich z rzeczywistością

Źródło: opracowanie własne.

Nie odnotowaliśmy żadnego dzieła fikcyjnego, które by nie miało czegoś wspólnego z naszym światem. Bo takie jest niemożliwe – nawet gdyby w jakiś sposób powstało, byłoby zupełnie niezrozumiałe! Jesteśmy tworem ewolucji życia na Ziemi, wszystkiego uczymy się w ramach społeczeństwa, dlatego żaden człowiek nie może „wyskoczyć” poza te ograniczenia, jakkolwiek „nasz świat” także zwiększa swoje rozmiary – wiemy i widzimy coraz więcej. Dlatego mimetyzm w literaturze stanowi i chwyt pozwalający przybliżyć czytelnikowi autorską wizję, i konieczność, której nie można, pod groźbą bełkotu, ominąć. Dlatego może filozof niemiecki Martin Heidegger twierdził, że poezja będzie zawsze geocentryczna, skupiona wokół ziemskim spraw, nawet gdy akcja toczy się lata świetlne od Ziemi (np. literatura *science fiction*).

We współczesnym krajobrazie medialnym koncepcja światów możliwych cieszy się ogromnym wzięciem. Była o tym mowa przy okazji symulacji, jednak w tym miejscu warto spojrzeć na te praktyki z perspektywy udawania. To kluczowe pojęcie dla Johna Searle’a, badającego różnicę między normalnymi czynnościami mowy a tymi zwią-

zanymi z tworzeniem dzieł literackich⁷⁷. Literackie udawanie stanowi według amerykańskiego filozofa przykład „swoistej gry językowej”⁷⁸ i zdecydowanie nie można jej traktować jako kłamstwa.

Natomiast w świecie nowych mediów często spotykamy przypadki, kiedy to udawanie nosi znamiona kłamstwa. I nie chodzi tutaj bynajmniej o rosnące możliwości sztucznej inteligencji w kreowaniu doskonałej ułudy, bo ta służy rozrywce czy przyjemności za świadomą zgodą odbiorców. Wystarczy wziąć przykład popularności Sophii – kobiety-robota⁷⁹ – i przyznania jej obywatelstwa Arabii Saudyjskiej. Nikt nie bierze poważnie tego faktu, pomijając już kwestię samej fortunności wyboru takiej ojczyzny ze strony kobiety. Mowa zaś o tzw. *deepfake*, czyli

technologii mogącej tworzyć przekonujące, ale całkowicie fikcyjne fotografie na podstawie wizualnego języka programowania. I tak nieistniejący dziennikarz Bloomberga „Maisy Kinsey”, który miał profile na LinkedIn i Twitterze, był prawdopodobnie deepfakiem. Inny przykład z LinkedIn to „Katie Jones”, pracująca jakoby w Centrum Strategicznych i Międzynarodowych Studiów, a zapewne wykreowana na potrzeby zagranicznej operacji wywiadowczej⁸⁰.

Tym samym Platońskie oskarżenie poetów o to, że mają ludzi złudzeniami, znalazło swój realny przedmiot dopiero w świecie nowych mediów. Tyle że poeci zostali zastąpieni ukrytymi nadawcami o niejasnych intencjach.

⁷⁷ J.R. Searle, *The Logical...*, s. 325.

⁷⁸ Tamże, s. 326.

⁷⁹ Zob. *Meet Sophia – the first robot declared a citizen by Saudi Arabia*, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=E8Ox6H64yu8> – 18 VI 2020.

⁸⁰ I. Sample, *What are deepfakes – and how can you spot them?*, [on-line] <https://www.theguardian.com/technology/2020/jan/13/what-are-deepfakes-and-how-can-you-spot-them> – 18 VI 2020.

4. Jeszcze trochę o udawaniu – stylizacja, aluzja literacka, pastisz, trawestacja, parodia, archaizacja, rola dialektów

Czy jeśli staram się mówić nie swoim głosem, to udaję? Zapewne tak, choć oczywiście chcę, by to naśladowanie kogoś lub czegoś było widoczne i rozpoznawane jako świadomy zabieg czy chwyt. A skoro język dzieł literackich, kiedy już przeniknie do świadomości czytelników, staje się pewnym wzorcem, to powstaje szerokie pole naśladowczych możliwości. Pojęcie to bowiem jest bardzo rozległe.

Pierwszymi, którzy zaczęli taką normę tworzyć, byli w przypadku polszczyzny Jan Kochanowski (poezja, dramat) oraz Łukasz Górnicki (proza). Mowa Mikołaja Reja była jeszcze bardzo kolokwialna. Zakres tej normy się zmienia i wzbogaca wraz z nowymi dziełami uważanymi za kanoniczne czy też klasyczne. Czasem to proces bardzo dynamiczny – wystarczy przypomnieć, że dla klasyków warszawskich *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza były przykładem barbaryzacji i zachwaszczania obcymi wyrazami polszczyzny.

Te przebiegające przez historię literatury zasady językowej organizacji komunikatów artystycznych mogą być przez twórcę różnie potraktowane. Na przykład w *Faraonie* czy *Lalce* warstwa językowa została podporządkowana fabule oraz jej osi tematycznej i jest „przezroczysta” dla świata przedstawionego, choć z tą niewidocznością samego języka to złożony problem, zwłaszcza w tak zróżnicowanej stylistycznie powieści, jaką jest najsłynniejsze dzieło Prusa. Jednak nawet jeśli np. sposób wypowiadania się starego Szlangbauma cechuje się sporą wyrazistością, to ta stylizacja ma przecież oddać realia językowe mniejszości żydowskiej, zatem paradoksalnie ta widoczna czy słyszalna tekstura ma sprawniej odsyłać do świata przedstawionego. Dla osoby znającej życie ówczesnej mniejszości żydowskiej w Warszawie Szlangbaum mówiący wzorową polszczyzną byłby zaprzeczeniem realizmu.

Co jednak, gdy warstwa językowa przezroczysta nie jest? Spotykamy się wtedy z ciekawym rozdzieleniem. Z jednej strony bowiem wybrane środki językowe budują niepowtarzalny świat przedstawiony, z drugiej jednak nieprzypadkowo domyślamy się, że gdzieś już spotkałiśmy się z podobnym ujęciem, chwytami, kompozycją, nawet typem bohaterów, ich sposobem myślenia, dynamiką zdarzeń itd.

A królowie posłyszawszy o tem, zatrwożyli się w sercach swych rzekli: wypędziliśmy z ziemi Wolność, a oto powraca w osobie narodu sprawiedliwego, który nie kłania się bałwanom naszemu. Pójdźmy, zabijmy naród ten. I uknowali między sobą zdradę⁸¹.

Rzecz dotyczy spraw społeczno-politycznych – procesów zachodzących w nowożytnej Europie oraz rozbioru Polski dokonanego przez Rosję, Prusy i Austrię, a słyszymy język *Biblii*. Jest to oczywiście celowy chwyt stylistyczny. Odbiorca musi teraz powiązać świeckie i wynikające z istniejącego w XIX wieku układu sił w Europie zdarzenia z wpisanymi w porządek boski losami Jezusa. Taka organizacja dzieła ma ułatwić czytającym zbudowanie paraleli – czy lepiej: postawienie znaku równości – między Chrystusem cierpiącym za grzechy wszystkich ludzi a narodem polskim „znoszącym męki zaborów dla odkupienia innych narodów”.

Podobnie dalekie odwołania spotykamy w *Powieści wajdeloty* oraz *Bema pamięci żałobnym-rapsodzie* Cypriana Kamila Norwida. Każdy z tych wierszy swoim miarowym i powolnym tokiem rytmicznym, porządkiem sylab z przyciskiem intonacyjnym i liczbą stóp akcentowych (po sześć w wersie) nawiązuje do antycznego heksametru, wiersza bohaterskiego. W przypadku pierwszym nawiązanie było ściśle połączone ze statusem opowiadającego starca – był on przecież litewskim czy pruskim (od Prusów, nie Prusaków) rapsodem, oraz z charakterem „śpiewanych” wydarzeń – są to rycerskie czyny Litwinów. U Norwida zwrócenie się do tradycyjnych wzorców sięga jeszcze głębiej, metrum jego *Rapsodu* doskonale bowiem komponuje

⁸¹ A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, s. 222.

się z archaiczną aranżacją orszaku żałobnego (ukośniki oddzielają od siebie kolejne stopy, krótsze trocheje, dłuższe amfibrachy):

Czemu,/ Cieniu,/ odjeżdżasz,/ ręce/ złamawszy/ na pancerz,
Przy po/chodniach,/ co skrami/ grają/ około/ twych kolan?
Miecz waw/rzynem/ zielony,/ gromnic/ płakaniem/ dziś polan,
Rwie się/ sokół/ i koń twój/ podrywa/ stopy,/ jak tancerz⁸².

W zbroi i na koniu (stąd pochodnie odbijają się na jego kolanach!) jedzie ktoś przebrany za żeganego bohatera.

Będąc już tak blisko antyku, nie sposób ominąć renesansowego przykładu naśladowania helleńskich wzorców. Sami ludzie odrodzenia na tyle byli przejęci ideą przywracania Europie dziedzictwa Hellenów, że w twórczości pojawił się postulat naśladownictwa klasycznych dzieł – łac. *imitatio*. Dlatego Jan Kochanowski sięga po trudny gatunek tragedii, a w nim stara się oddać w polszczyźnie grecką pieśń chóralną – *stasimon* (gr. pieśń wykonywana w miejscu), nieodłączną część tragedii. Te uśłowienia są szczególnie widoczne w trzeciej pieśni chóru, apostrofie skierowanej do „łodzi bukowej” i zawierającej m.in. homerycki epitet „białoskrzydła”. Autor tak zwięźle ujmuje tę imitację w liście-dedykacji poprzedzającym sztukę:

Inter caetera [między innymi – M.Z.] trzy są chory, a trzeci jakoby greckim chorom przygania [stara się z nimi zrównać – M.Z.], bo oni [Grecy – M.Z.] już osobny *characterem* [odrębną formę – M.Z.] do tego mają, nie wie, jak to w polskim języku brzmieć będzie. Ale w tym niech będzie *arbitrium* [osąd – M.Z.] W. M., albo raczej we wszystkim⁸³.

W podanych utworach autorzy widocznie naśladują wcześniej-sze, w innych dziełach wypracowane sposoby doboru, układu i kompozycji środków językowych oraz elementów świata przedstawionego (orszak żałobny w *Rapsodzie*). Te rozpoznawalne składniki dzieł – organizacja środków językowych czy konstrukcja bohatera, scenerii itp.

⁸² C.K. Norwid, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] *Dzieła Cyprjana Norwida*, wyd., obj. i wstęp. T. Pini, Parnas Polski, Warszawa 1934, s. 67, *Biblioteka Poetów Polskich*, t. 5.

⁸³ J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, wstęp. i koment. T. Sinki, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 5, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 3.

– stanowią ich styl. Zatem kiedy jakiś twórca świadomie odwołuje się do funkcjonującego już w świadomości czytelników stylu, mówimy o stylizacji. Wymaga ona wiedzy z historii literatury (jeśli jakiś styl jest już mało znany, to autor musi w przedmowie go przypomnieć, przywołać przykłady, by czytelnik wiedział, w czym rzecz).

Stylizacja w zarysowanym dotychczas ujęciu jest formą dialogu między dziełami. Jeśli jednak zamiast dzieła bądź języka epoki pojawia się naśladowanie sposobu mówienia określonej grupy ludzi, mówi się o stylizacji środowiskowej. Była o niej krótko mowa przy okazji *Lalki* i języka Szlangbauma. Okazuje się to też zabieg popularny w różnych mediach, przykładowo w znanej rockowej stacji Antyradio często spotyka się żartobliwe stylizacje na język środowisk korporacyjnych.

Wróćmy jednak do obszaru samej literatury. Inny przejaw takiej rozmowy wewnątrz niej to aluzja literacka. Przybiera ona różne formy: bezpośrednie – cytaty, kiedy spotykamy przytoczenie fragmentu innego dzieła, i pośrednie – parafrazę (omówienie), przywołanie bohatera, sceny, a czasem i krótkie streszczenie.

Jedną z najbardziej uderzających realizacji aluzji, już choćby z powodu bezpośredniej formy cytatu, spotykamy w wierszu Władysława Broniewskiego „*Ballady i romanse*”. Zwróćmy od razu uwagę na to, że sam tytuł utworu stanowi powtórzenie w cudzysłowie tytułu ballady Mickiewicza. Zacytujmy początek i poruszającą puentę:

„Słuchaj dziewczeczko! Ona nie słucha...
To dzień biały, to miasteczko...”
Nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha,
po gruzach biega naga, ruda Ryfka,
trzynastoletnie dziecko. [...]
I ozwało się Alleluja w Galilei,
i oboje anieleli po kolei,
potem salwa rozległa się głucha...
„Słuchaj dziewczeczko!... Ona nie słucha...”⁸⁴

To nawiązanie wyostreza przesłanie wiersza. Mamy ciekawe i zarazem wstrząsające odwrócenie relacji z wiersza romantycznego. Tam

⁸⁴ W. Broniewski, „*Ballady i romanse*”, [on-line] https://poezja.org/wz/Broniewski_W%C5%82adys%C5%82aw/745/Ballady_i_romanse – 21 VI 2020.

realne było miasteczko, a fantastyczne zachowanie dziewczyny. Tutaj miasteczko stało się nierzeczywiste, gdyż zostało zniszczone, zbombardowane. Co jest zatem prawdziwe? Dramat osieroconego dziecka, jego oddzielenie od przejeżdżających, wreszcie ostry podział na ofiary i katów.

Aluzja nie zawsze bywa tak dosłowna, zresztą z reguły ten chwyt kojarzymy z czymś niedosłownym, zawoalowanym:

PUSTELNIK

Prosta pieśń. O, w romansach lepszych znajdziesz wiele.

[...] Księżu, a znasz ty żywot Heloizy?

Znasz ogień i łzy Wertera?⁸⁵

Pustelnik (Gustaw), chcąc przekazać księdzu siłę swoich namiętności i przeżyć, odwołuje się do wypracowanych już wzorców – *Nowej Heloizy* Jana Jakuba Rousseau oraz *Wertera* Wolfganga Goethego. Przywołanie postaci z tych dzieł z jednej strony wpisuje losy Gustawa w romantyczny scenariusz, z drugiej też funkcjonuje jak skrót myślowy, każąc odbiorcy domyślić się siły namiętności mówiącego.

Rozbudowaną aluzją jest dramat Zygmunta Krasińskiego *Nie-Boska komedia*. Autor odwołuje się tu do summy średniowiecznej myśli – *Boskiej komedii* Dantego Alighieri, dzieła, w którym każdy element rzeczywistości ma swoje miejsce w boskiej hierarchii. Nawiązanie to stanowi zarazem krytykę świata współczesnego Krasińskiemu, świata upadłej arystokracji oraz szalejącej rewolucji.

Po tych dosyć poważnych akordach przejdźmy do lżejszej tonacji. W literaturze, ale nie tylko w niej, bo zjawisko dotyczy także całego kontinuum medialnego (o czym będzie dalej mowa), odwołanie się do gotowego wzorca może przybrać formę prawie idealnego naśladownictwa:

[...] Złękła się Telimena mocno,
Sporzawszy na szlafroczek i na odzież nocną;
Sporzała przez okiennic szpary, a śnieg złoty,
Pełno kagańców; bieży, zrywa papiloty,
W oczach widać, że straszne zobaczyła mary,

⁸⁵ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, [w:] tegoż, *Dzieła...*, s. 139.

Lecz niebrzydkie... Krzyknęła do Zosi „Huzary!”
I uciekła⁸⁶.

Jeśli ktoś nie zna dokładnie *Pana Tadeusza*, to może stwierdzić, że właśnie przeczytał jego fragment. Zgadza się 13-zgłoskowy wiersz, rymowany regularnie AA, znajomy jest pełen żartu dystans narratora do Telimeny oraz samo kokieterijne zachowanie bohaterki. Ale to nie epos Mickiewicza. Tekst napisał Słowacki, a swoim łudzącym naśladownictwem środków językowych oraz elementów świata przedstawionego poematu Mickiewicza stworzył on pastisz. Ten typ stylizacji jest poetycką grą, którą można sprowadzić do słów: „ja też tak potrafię”. Takich zabaw w literaturze pojawiało i pojawia się więcej. W pastiszu zachowana zostaje charakterystyczna dla oryginału jedność stylu i jakości fabuły, czyli *decorum*, stosowność. Na przykład gatunek eposu należy do tzw. gatunków wysokich, dlatego normalnie nie może w nim być poruszana tematyka prześmiewcza, niepoważna (niska)⁸⁷.

Do gatunków wysokich należy też hymn. Przykładem takiego utworu jest *O miłości ojczyzny* Ignacego Krasickiego. Ten sam autor w *Monachomachii* znacząco przekształcił swoją uroczystą pieśń pochwalną. Adresatem patetycznych zwrotów przestała być miłość ojczyzny, czyli poważna idea, a stało się pijaństwo. Zestawmy fragmenty utworów:

Święta miłości kochanej ojczyzny,
Czują cię tylko umysły pocziwe!
Dla ciebie zajadłe smakują trucizny,
[...]
Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać!⁸⁸

Wdzięczna miłości kochanej szklenice!
Czuje cię każdy, i słaby, i zdrowy;
Dla ciebie miłe są ciemne piwnice
[...]
Byle cię można znaleźć, byle kupić,
Nie żał skosztować, nie żał się i upić!⁸⁹

⁸⁶ J. Słowacki, *Pan Tadeusz*, [on-line] <https://paryskiesalonyromantykow.wordpress.com/pan-tadeusz-juliusza-slowackiego/> – 7 VII 2020.

⁸⁷ Szersze i godne polecenia opracowanie problematyki pastiszu, parodii czy trawestacji przedstawiają B. Chrzastowska i S. Wysołuch w *Poetyce stosowanej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987 (i inne wydania), rozdz. 7.

⁸⁸ I. Krasicki, *Święta miłości kochanej ojczyzny*, [on-line] <http://teksty.org/patriotyczne,hymn-do-milosci-ojczyzny,tekst-piosenki> – 21 VI 2020.

⁸⁹ I. Krasicki, *Monachomachia*, pieśń III, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/monachomachia.html> – 21 VI 2020.

Biskup warmiński przekształcił utwór poważny na komiczny, zachowując jednocześnie podniosły styl (są wykrzyknienia wyrażające patos, utrzymany został rytm, w pierwszym wersie nieco skandujący, w ostatnim z silnie akcentowaną klauzulą, końcem wersu), a zatem dokonał trawestacji. Hymniczna pochwała pijaństwa, jak już wspomniałem, wchodzi w skład *Monachomachii*, poematu heroikomicznego opiewającego wojnę mnichów. Trawestacja w historii literatury wypracowała zatem swój osobny gatunek, właśnie epos heroikomiczny, w którym temat żartobliwy przekazuje się przy użyciu podniosłych środków. Mechanizm trawestacji opiera się na załamaniu klasycznej zasady *decorum*, zgodności stylu i gatunku z jakością przedstawianego przedmiotu.

Zabieg ten, jeśli chodzi o sam wewnętrzny mechanizm, okazuje się na tyle nieskomplikowany, że cieszył się i wciąż się cieszy sporą popularnością. Swego czasu znana firma produkująca jeansy pozwoliła sobie na następujące hasło reklamowe umieszczane na billboardach w Polsce: „Leetwo, ojczyzno moja...”⁹⁰. Ten zabieg na poziomie pisowni niesie w sobie także typowe dla trawestacji przesunięcie charakteru przekazywanej treści. O ile w kontekście *Pana Tadeusza* apostrofa ta mieści się w rejestrze podniosłym, mamy bowiem do czynienia nie tylko z uwzniośleniem kraju lat dziecinnych, lecz także jego sakralizacją (bliskość kolejnego uroczystego zwrotu skierowanego tym razem do Matki Bożej), o tyle w komunikacie reklamowym schodzimy do poziomu *profanum*, ubraniowej codzienności.

Chwyt trawestacji wpisuje się świetnie w czasy, w których jedną z kluczowych ról odgrywa figura showmana powiązana z tendencją do traktowania większości tematów w sposób rozrywkowy. Ta postawa, analizowana szczególnie wnikliwie przez Neila Postmana i wiązana z oddziaływaniem telewizji na inne media⁹¹, choć jej korzenie możemy dostrzegać w rzymskim *panem et circenses* i kulcie woźniców rydwanów (co właściwie trwało też w Bizancjum), znajduje

⁹⁰ Ślady tej kampanii reklamowej trudne są do odnalezienia w sieci, gdyż było to w czasach jeszcze przedinternetowych w Polsce.

⁹¹ N. Postman, dz. cyt., rozdz. 6.

swój szczególny wyraz w omówieniach lektur prezentowanych na platformie YouTube. Omówienia mogące się pochwalić największą liczbą odsłon (świadomie nie podaję źródeł) każdą przedstawianą książkę próbują mniej lub bardziej udanie trawestować – bohater to zwykle jakiś „swój chłop” lub też, skoro jego zachowanie cechuje zbyt duża złożoność, okazuje się „nienormalny” (bardziej lub mniej), lub po prostu „jakiś dziwny”. Ten sposób przedstawiania oparty na dynamice stylu wysokiego (podniosły język, tematyka dzieła, charakter bohatera itp.) z niskim (sposób mówienia, aranżacja, komentarz itp.), kiedy już przeważą w stronę efektów komicznych, prowadzi nas w stronę kolejnego chwytu – parodii.

Czasami bowiem twórca nie chce poprzestać na samym naśladownictwie stylu czy żartobliwym użyciu wzorca, ale chce zaatakować, wykić jakiś tradycyjny paradygmat:

POSEJDON

Kiedyś byłem ścichapek,
Kiedyś miałem dwoje szczęk,
Gdym cię po raz piersy ujął,
Dziś mi został tylko trójzęb,
Śtucne zęby, śtucny świat,
Lecz tys moja, tys mój kwiat⁹².

W zacytowanym fragmencie – *Nieznanego rękopisu St. Wyspiańskiego* autor, czyli Konstanty Ildefons Gałczyński, postąpił nielojalnie w stosunku do oryginału. Będący dla Gałczyńskiego punktem odniesienia oryginalny monolog *Miałeś chamie złoty róg* z *Wesela* przekazywał ważkie treści, wpisany był w atmosferę wesela bronowickiego i ściśle sprzęgnięty z typem bohaterów. W tekście Gałczyńskiego idea przemowy zbliża się do tzw. *pure nonsensu* (czystego nonsensu), widać bowiem brak umotywowania elementami świata przedstawionego, a na dodatek grecki bóg Posejdon mówi jak małopolski chłop. Wyszła więc karykatura wzorca, czyli właśnie parodia.

Prócz wpisywania jakiegoś stylu w kontekst nonsensowny, pozbawiony pierwotnej celowości i odpowiedniego nadawcy, działanie

⁹² K.I. Gałczyński, *Nieznany rękopis St. Wyspiańskiego*, [on-line] <http://galczynski.kulturalna.com/a-6664.html> – 21 VI 2020.

parodii może być oparte na nienaturalnym w stosunku do pierwotnego wzoru zagęszczeniu typowych środków stylistycznych. Na przykład pisarze klasycystyczni bardzo cenili peryfrazę, tj. zastępowanie nazwy przedmiotu jego krótką charakterystyką czy opisem. Poniższy fragment *Zimy miejskiej* Mickiewicza, może nawet i bez wiedzy młodego wtedy autora, zbliża się do takiej właśnie parodii:

Ten, w lśniący kryształ włożywszy oblicze,
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści –
Drugi tambulskie oddycha gorycze
Lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści⁹³.

Przeglądanie się w lustrze, palenie tytoniu oraz picie herbaty w peryfrastycznym opisie stały się trudną łamigłówką, a ponadto w tak krótkim fragmencie są aż trzy te chwyt. Ta sztuczność i brak zachowanej proporcji pozwalają mówić o doprowadzeniu *nolens volens* do efektów parodystycznych. Piszemy to oczywiście z perspektywy współczesnego odbioru, nie wiemy tylko, czy taki był cel autora (on sam tego utworu nigdy nie opublikował, nierzadko zresztą dla dojrzałych już twórców ich juvenilia z perspektywy czasu zdają się śmieszne).

Literackie *imitatio*, czyli podpatrywanie i „przymierzanie” innego stylu, często oznacza przemieszczanie się w czasoprzestrzeni. Koloryt czasowy i archaizowanie, następnie koloryt lokalny powiązany z dialektyzacją wraz z zabiegami przebiegającymi na styku tych dwóch wymiarów – przykładem świetne połączenie gwary podhalańskiej z łacińską składnią (orzeczenie na końcu zdania) w *Krzyżakach* Sienkiewicza – stanowią tego przykłady. Oto inna ilustracja tej omawianej stylistycznej wielogłosowości (termin Michaiła Bachtina):

Stary Pindur podnosi wzrok i milczy. Czy widział Lomanie? Wiele widział.
– Sag’s um Gottes Willen!
– Jakigo Boga? – odpowiada Pindur, specjalnie nie po niemiecku.
– Szlag soll dich treffen! Zum Teufel mit dir! – klnie wściekły Gillner.
– Je Pönoböczek, yno niy taki, jak farörz godajöm. Pönoböczek je słonko⁹⁴.

⁹³ A. Mickiewicz, *Zima miejska*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, s. 104.

⁹⁴ S. Twardoch, *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 131.

Te trzy języki nie tylko oddają istotę Śląska jako regionu o silnej własnej tożsamości, lecz wprowadzają nas także w czas napięć (chodzi oczywiście o powstania śląskie) między tym, co niemieckie, polskie i śląskie.

Omawianie istotności sięgnięcia po takie, a nie inne środki językowe zyskuje w ostatnich latach silne wsparcie ze strony lingwistyki kognitywnej. Takie narzędzia poznawcze jak językowy obraz świata, punkt widzenia i perspektywa interpretacyjna czy profilowanie i profil⁹⁵ jednoznacznie wskazują, że określone użycie mowy wpływa na widzenie rzeczywistości. Ta literacka interpretacja zawarta w konkretnym dziele może być na tyle silna, że tekstowy obraz świata w odczuciu odbiorców stanie się mitem, czyli – podążając za definicją Leszka Kołakowskiego – unieruchomieniem i kumulacją tego, co minione, oraz ujmowaniem faktów „jako cegiełek świata wartości, które można ocalić bez względu na nieodwracalność zdarzeń”⁹⁶. Jak bardzo ważny w tym mityzowaniu może okazać się chwyt stylistyczny, pokazuje przykład twórczości Antoniego Wiecheckiego, piszącego pod pseudonimem Wiech. Julian Tuwim nazwał go „Homerem warszawskiej ulicy”, a to określenie w tym miejscu okazuje się niezwykle znaczące. Pamiętamy przecież, że dla Platona i jego współczesnych *Iliada* oraz *Odyseja* to właściwie mity założycielskie społeczności Achajów. Podobnie Wiech swoimi pełnymi humoru scenkami rodzajowymi z życia stolicy oraz oddaniem głosu warszawskiej gwarze zatrzymał i ujął umysłowość oraz losy, często skłócone z prawem, mieszkańców tego miasta. Po prawie całkowitej zagładzie Warszawy napisane przez niego obrazki z życia urosły do rangi bezpowrotnie utraconego mitu. A bez wspomnianego językowego autentyzmu byłoby to raczej niemożliwe.

⁹⁵ J. Bartmiński, *O profilowaniu pojęć z punktu widzenia etnolingwistyki kognitywnej*, [w:] *Dociekania kognitywne*, red. A. Libura, D. Bębeniec, H. Kowalewski, Universitas, Kraków 2018, s. 18 i 19, *Językoznawstwo Kognitywne. Studia i Analizy*, 10.

⁹⁶ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 16, *Pejzaże Mysli*.

5. Od mitu po gatunki konwergentne

Omawianą w poprzedniej części mitotwórczość naśladują inne media – naśladują, bo nie one ją wymyśliły. Ma ona jednak zwykle odmienny wymiar od tego literackiego przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, już wyjściowo nie łączyła się z żadnymi rytuałami czy praktykami religijnymi. Po drugie zaś, mit nowoczesny ma oddziaływać, przyciągać, wchłaniać odbiorców. Wiąże się to zapewne z chęcią zdobycia za pomocą mityzacji jak największego i zarazem oddanego kręgu odbiorców. W przypadku mediów masowych ma to zdecydowanie wymiar merkantylny, na co trafnie wskazuje stwierdzenie Henry'ego Jenkinsa, że tytuły są markami⁹⁷.

Warto zatem zapytać, w jaki sposób się to dzieje, że współczesne mitologizacje potrafią silnie oddziaływać na odbiorców. Jak pisze Robert Weimann,

o ile ogląd mityczny rzeczywiście wypełnia całą świadomość, obrazy i przedmioty tego oglądu stapiają się w zamkniętą w sobie symbolikę, której żadne empiryczne wrażenia tak łatwo nie zaprzeczą. Napięcie między obrazem a przedmiotem odbicia, między znakiem a tym, co oznaczane, jest z góry wykluczone⁹⁸.

Tym samym nowoczesne media dzięki wspominatej już świetnej symulacyjności potrafią niejako na skróty tworzyć przekazy, w których znaczące komunikatu stapia się ze znaczoną, a patrząc na to z punktu widzenia odbiorcy, pojawia się „mityczna identyfikacja tego, co subiektywne i obiektywne, idealne i realne, pozwalająca także zrozumieć symboliczną jedność obrazu i odbicia”⁹⁹.

Na skróty nie oznacza jednak, że dowolna produkcja może pretendować do takiego statusu. Wydaje się, że u schyłku XX wieku

⁹⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 103, *Edukacja Medialna*.

⁹⁸ R. Weimann, *Literaturoznawstwo a mitologia: wstępne problemy krytyki metodologicznej*, przeł. K. Gaida, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 321.

⁹⁹ Tamże, s. 320.

i początku XXI pojawiły się przynajmniej trzy takie „marki”, będące narracjami o ogólnym sensie, ujmującymi porządek świata i znaczenie ludzkiego postępowania¹⁰⁰: *Matrix*, produkcje skupione wokół pisarstwa J.R.R. Tolkiena oraz oczywiście *Wiedźmin*. W przypadku tego ostatniego wspomniane na początku prezentowanych rozważań spory dotyczące wyglądu aktorskiego wcielenia tego bohatera można interpretować właśnie jako wyraz dążenia do „jedności obrazu i odbicia”.

Przywołujemy te przykłady, by pokazać żywotność opowieści mitologicznych, a zarazem literatury, choć to literackie pochodzenie coraz bardziej zaciera się w świadomości odbiorców. Zapewne dla większości *Wiedźmin* to już gra komputerowa lub serial Netflixa, nie zaś źródłowo przekaz literacki. Ponadto po opisie komunikacyjnego charakteru dzieł literackich, następnie ukazaniu (w zarysie) możliwości świata przedstawionego i chwytów warstwy językowej warto zatrzymać się przy tzw. wyznacznikach gatunkowych. Nie będziemy oczywiście rozwijać tutaj dociekań genologicznych, bo prezentowane rozważania nie mają specjalistycznego charakteru. Uwaga skierowana zostanie natomiast na ten aspekt, który z perspektywy gatunkowej ukazuje wzajemne przenikanie się literatury i innych mediów oraz tym samym potwierdza założenie kontinuum medialnego.

Samych gatunków zaś nie traktujemy jako niezmiennych form, a za Ireneuszem Opackim przyjmujemy dynamiczne ich ujęcie, co też „pozwała na wkomponowanie dziejów sztuki poetyckiej w kontekst ogólnych dziejów kultury”¹⁰¹ – bardzo na miejscu w odniesieniu do prowadzonych rozważań.

Zatrzymajmy się na dwóch pojęciach, które mają charakter soczewek skupiających. Chodzi o synkretyzm rodzajowo-gatunkowy oraz konwergencję. Pierwszy termin odsyła do literatury, drugi zaś do nowych mediów. Co je łączy zatem? Ewolucyjność i płynność, ale nie tylko to. Synkretyzm i gatunki synkretyczne pojawiły się w romanty-

¹⁰⁰ Zob. M. Głowiński, *Mit*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 314, *Vademecum Polonisty*.

¹⁰¹ I. Opacki, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Agencja Artystyczna „PARA”, Katowice 1999, s. 34.

zmie (słynne ballady) i od tego czasu zadomowiły się w historii sztuki słowa. Natomiast konwergencja według wspomnianego już Jenkinsa oddaje istotę nieostrego i płynnego świata najnowszych mediów:

Konwergencja nie zależy od jakiegokolwiek specyficznego mechanizmu przekazu. Konwergencja wiąże się raczej ze zmianą paradygmatu – odejściem od treści związanych z konkretnym medium w kierunku treści przepływających pomiędzy różnymi kanałami medialnymi [...] ¹⁰².

W ten sposób powstały obecnie bardzo popularne gatunki konwergentne, inaczej też synergiczne bądź transmedialne. Przykładowo przywołane już trzy marki mitologizujące funkcjonują – obok pierwowzorów czy źródeł literackich – jako filmy, seriale, komiksy, gry komputerowe czy zestawy gadżetów do gier RPG.

Założenie uczynione na początku tej książki mówiło o literaturze jako zbiorze bogatszym znaczeniowo niż pozostałe media. Jeśli zatem spojrzeć na gatunki konwergentne przez pryzmat literatury romantycznej, okaże się, że podobna wielogatunkowość była już wtedy z pełną świadomością stosowana. Oczywiście wtedy ten przepływ form dotyczył głównie jednego medium – literatury, choć pewna teatralizacja ballady oraz przypominające dzisiejszą publicystykę komentarze dotyczące aktualnych wówczas spraw znajdujące się w poematach dygresyjnych Juliusza Słowackiego zbliżają do siebie różne media (teatr, prasę – wtedy dopiero nabierającą rozpędu – oraz literaturę).

Nie bez znaczenia jest też sama romantyczna geneza omawianej konwencji (konwergencji), gdyż to w tej epoce zdaniem Zbigniewa Kubikowskiego nastąpiła kodyfikacja chwytów typowych dla przekazów popularnych – choćby gotycyzmu, romantycznej miłości, schematu powieści kryminalnej ¹⁰³.

Tym samym nawet w zjawiskach stosunkowo nowych da się dostrzec niebagatelny wpływ medium literackiego, i to począwszy od

¹⁰² H. Jenkins, dz. cyt., s. 235.

¹⁰³ Z. Kubikowski, *Bezpieczne, małe mity*, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 162. W tej książce, powstałej na długo przed rozwojem sieci internetowej, znajdują się niezwykle trafne analizy współczesnej kultury i jej przywiązania do „małych mitów” sztuki popularnej (tamże, s. 158).

rozwiązań formalnych – swobodnego podejścia do wielorakich środków przekazu, a skończywszy na zawartości (kontencie, jak mawiają medioznawcy), na co wskazuje choćby obecność mitologizacji czy też „małych, bezpiecznych mitów” (Zbigniew Kubikowski) sztuki masowej.

Ale istotną różnicą między funkcjonowaniem przekazu literackiego a np. filmowego czy sieciowego pozostaje kluczowa rola w budowaniu relacji między znakiem a znaczeniem. Jak już wielokrotnie była mowa, praktykę literacką cechuje silna konwencjonalizacja, jej zasady znaczeniowe są na tyle złożone, że wymagają od czytelnika empatycznego, a zarazem rozumnego poruszania się w jego warstwach. W tradycji hermeneutycznej, mówiącej właśnie o rozumieniu dzieł literackich, podnosi się kwestię, że np. przebadanie procesu fotosyntezy wymaga innego podejścia niż opracowanie studium na temat choćby poezji Cypriana Norwida. W tym drugim przypadku można i warto sięgać po tzw. metody naukowe – analizę języka, chwytów, sposobów obrazowania itd. Jednak to nie wystarczy, musi bowiem pojawić się opis postaw, wartościowań, odpowiedzi emocjonalnej na dzieło.

Wskazana niebagatelna rola odbiorcy w funkcjonowaniu przekazu literackiego, jego wracanie do siebie, swoich postaw, a następnie konfrontowanie ich z mową dzieła, czyli tzw. koło hermeneutyczne bądź stapienie się horyzontów, stale aktywizują świadomość odbiorczą czytelnika, a tym samym – poza takimi przypadkami jak *Don Kichote* – nie pozwala zaistnieć dziełu jako złudzeniu, które skutecznie ukrywa swój charakter bycia symulakrum.

Jeśli jednak w myśleniu artystycznym jedność symbolu i tego, co on symbolizuje, staje się świadomym złudzeniem, to intensywność ich stosunków ma nadal najwyższe znaczenie estetyczne. „Wierzona” identyczność obrazu i rzeczy żyje nadal w kreowanej jedności wyrazu i naśladowania: (subiektywny) wyraz jako obrazowe wartościowanie pokrywa się (z obiektywną) mimesis, czyli naśladowaniem rzeczywistości. Wyraz i przedmiot, wartościujący obraz i oceniany przedmiot, są w sposób nowy połączone, lecz ich metaforyczne połączenie jest właśnie rezultatem świadomego artystycznego kształtowania, a nie „nieświadomie artystycznej wyobraźni ludowej”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ R. Weimann, dz. cyt., s. 322.

Tym samym w odbiorze literatury (w tym świadomym, wyrobionym) dochodzi do głosu rozumienie i uświadamianie w odbiorze „artystycznego kształtowania”, konwencji, wtórnego modelowania – czyli całego zestawu chwytów żyjących w praktyce literackiej. To uczy pojmowania siebie oraz świata, rozumiejącego przeżywania go. Natomiast w nowszych mediach pokusa fabrykowania snów, tworzenia z tytułów marek drenujących portfele konsumentów okazuje się na tyle silna, że... warto przypominać o literaturze. Zwłaszcza w świetle często słyszanych wypowiedzi maturzystów, że zdali maturę, nie przeczytawszy żadnej lektury. Pozwolę to sobie rozszerzyć – żadnej książki.

Rozdział 4

Uchwycić dzieło, zrozumieć siebie

Metafora stroju użyta w trakcie omawiania chwytów stylistycznych zawartych w dziełach może nas zaprowadzić do następującego utworu, który będzie punktem wyjścia dalszych rozważań:

Mól ogląda mój żurnale
I podziwia suknie, szale,
Pomrukując: zobaczmy,
Co będziemy jeść tej zimy¹⁰⁵.

Regularny trocheiczny tok naszego wiersza oraz pełne rymy w klauzulach wersów następujących po sobie każą nam zatrzymać się na samej materii (teksturze) dziełka. Czy mamy w takim razie przed sobą swego rodzaju obrazek o takim oto „rysunku”:

Ss Ss Ss Ss a (8)
Ss Ss Ss Ss a (8)
Ss Ss Ss Ss b (8)
Ss Ss Ss Ss b (8)?

Oczywiście, że taka „materia” (tekstura) jest odczuwana. Ale warto zapytać o status tejże „materii” z perspektywy aktu czytania. Na początku bowiem aktu odbioru mamy czyste postrzeżenie (po prostu widzieć coś na papierze, ekranie itp.), następnie wyodrębniamy figury (w kognitywistyce oznaczają one coś ważnego w przeciwieństwie do nieistotnego tła)¹⁰⁶, te są znowu źródłem dającego się wyodrębnić

¹⁰⁵ M. Jasnorzewska-Pawlikowska, *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1985, s. 333.

¹⁰⁶ P. Stockwell, dz. cyt., s. 20.

nośnika znaku i dopiero wtedy rozpoczyna się proces interpretacji (nie znając jakiegoś języka, zatrzymalibyśmy się na nośniku). Do tego należy jeszcze dodać, że określenie poetyki tekstu związane jest z konotacją komunikatu, czyli skojarzeniami znaczeniowymi i kulturowymi przezeń wywołanymi. Widzimy więc, jak tzw. tworzywo tekstu okazuje się złożone i nie jest niczym danym w taki sposób jak barwa czy dźwięk, ale aktualizuje się dopiero w procesie rozumienia, poprzez dalsze zapośredniczanie odczytanej już „logiki oznaczników”. Na przykład z brzmienia przechodzimy do stopy, tę natomiast umieszczamy w wersie i otrzymujemy metrum – w naszym przypadku czterostopowiec trocheiczny. Ale ta konstatacja wtedy tylko zyskuje pełne znaczenie, gdy zostanie powiązana z prozodią języka polskiego, światem przedstawionym oraz możliwościami oferowanymi przez systemy wiersza. Zgodność z przyjętym akcentowaniem w języku polskim może zostać odczytana jako ewokowanie niewymuszoności, codziennego spokoju – oglądanie żurnali mody. Użycie krótkiej miary doskonale pasuje do żartobliwego charakteru wiersza, ten sam fenomen metryczny, pozostając w atmosferze żartu, zdecydowanie pasuje do samego bohatera lirycznego – mola.

Czytanie i interpretacja na każdym aktualizowanym poziomie informacyjnym komunikatu ma charakter sprzężony. Znaczy to, że dla każdego czytanego „kształtu” rozwijane jest odpowiednie znaczenie – jak choćby od rozkładu akcentów przeszliśmy do swobodnego charakteru wiersza. Można to nazwać rozwijaniem struktury słowa, przy czym zawiera ono w sobie mniejsze elementy, same w sobie pozbawione znaczenia, ale dochodzące do głosu właśnie poprzez składanie się na tak, a nie inaczej dobrane wyrazy w dziele.

Rozumienie więc jest rozwijaniem słowa, dopuszczaniem do głosu tego, co odczytywane. Jego istotą jest działanie się, dlatego i w przypadku dziełka powyższego musimy zadać pytanie o jego własne działanie się (świat). Trzeba sprecyzować, czym jest owo działanie się, czy nie okaże się czasem prostym sprawozdaniem „co i jak”.

Takie proste sprawozdanie, „opowiedzenie” wiersza jest oczywiście ominięciem jego samozwrotności (przypomnijmy sobie Narcyza). Mówimy bowiem na różne sposoby o tym samym. Nam jednak chodzi

o to, żeby mówiąc tak, a nie inaczej, snuć zarazem tę, a nie inną akcję (wyrażając się ogólnie). I właśnie z racji wewnętrznego uwikłania języka w semantykę, w „mówienie o czymś”, mamy reprezentowanie przez składniki w dziele jako pewnej całości ściśle z nią związanego świata (zdarzeń, akcji, fabuły itd.). I możemy wprowadzić następujące rozróżnienie: na świat, który poznajemy tylko w lekturze, oraz rzeczywistość pozostającą w luźnym związku ze sposobem jej przekazu. Tę różnicę najłatwiej uchwycić, skupiając się na problemie początku oraz czasu. Rzeczywistość, biorąc ją obiektywnie, z perspektywy jednostki, właściwie nie ma początku lub też jej początek jest tym, co nas wydało. Choćby procesem ewolucji. Odwrotnie tzw. świat przedstawiony – to my go wydajemy. „Mól ogląda mój żurnale” – ogląda właśnie teraz, wtedy, kiedy czytamy i rozumiemy to zdarzenie. Jeszcze raz warto przywołać tu pojęcie tekstury, która w każdym utworze zaczyna się wraz z pierwszą literą czy dźwiękiem znaczącym, by następnie rozwijać się w to wszystko, co rozumiane, wyobrażane i przeżywane w ramach lektury. Z fenomenologicznego zaś punktu widzenia mieści się w tym to wszystko, co dzieje się od odbioru znaczeń po warstwę wyglądów, świata przedstawionego i wartościowania. Tę dynamiczną jedność rozwijaną w lekturze (podkreślam dwuznaczność tego wyrazu, oznaczającego i czytanie, i dzieło) świetnie ujął Kazimierz Wyka w swoim odczytaniu Leśmiana, odczytaniu poprzedzonym znaczącym mottem: *Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, / Denn was ist innen, das ist ausen*¹⁰⁷ (Nic nie jest w środku, nic nie jest na zewnątrz, gdyż co stanowi wnętrze, oznacza też zewnątrz; przeł. M.Z.).

Wracając do kwestii streszczeń utworów, sprawozdanie o wierszu, noweli itp., tak niestety popularne, jest przesunięciem fenomenu lektury z rozwijania pewnego świata i zastąpieniem go zewnętrzną relacją o tym, co się wydarzyło gdzieś poza nami, poza naszą aktywnością. Można jeszcze dodać, że relacja o tym, „co się w dziele działo” (jeśli nie czytaliśmy, to nic, dlatego cudzysłów), jest najzwyczajniejszą redukcją samodzielności dzieła do zdroworozsądkowych schematów,

¹⁰⁷ K. Wyka, *Czytam Leśmiana*, [w:] tegoż, *Łowy na kryteria*, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 234 i n.

związanych, *nota bene*, bardziej z gramatyką języka niż z jego poetyką. A świat przedstawiony jest obszerniejszy i indywidualny (związany z dziełem), dlatego tego rodzaju zewnętrzne traktowanie dzieł należy uznać za ich redukcję.

Obszerność i powiązanie z samym dziełem są właściwie dwoma aspektami jednego procesu rozumienia. Świat przedstawiony „osiągamy” w perspektywie warstwowej budowy dzieła sztuki literackiej, rozwijając strukturę słowa dla wszystkich aktualizowanych oznaczników – jedności fonemów (onomatopeje czy aliteracje), kształtu słowa (neologizm, archaizm itp.), następnie dla metrum, relacji agensów¹⁰⁸ (agensa) ze sobą nawzajem, ze scenerią, przedmiotami, ich uposażeniem. Pełna lista tych elementów rodzących znaczenie oczywiście jest zależna od konkretnego dzieła, każdy gatunek ma inne „plany budowy”, czyli zbiory „reagujących” elementów (zbiory te nie są rozłączne, stąd biorą się omawiane już wędrówki jakości gatunkowych).

Streszczanie i referowanie „treści” utworu (jakże popularne – kiedyś w tzw. brykach, dziś na licznych platformach) jest zapominaniem, że ta treść wynika z każdej jego warstwy. Stanowi ono zatem nieuprawnioną redukcję jednostkowego komunikatu artystycznego do mniej lub bardziej typowych oczywistości. Jego związki z dziełem są minimalne, czy lepiej – nominalne, najczęściej zachowuje się nazewnictwo (Kmicic, Potop itd.), które zostaje dodane do schematów mających mało wspólnego z rozumieniem samego utworu.

Aktywna postawa wobec dzieł literackich wiąże się z tym, że nie są one niczym danym, dane bowiem pozostają wyłącznie plamy atramentu, dźwięki bądź czcionki na ekranie. Czytając, nie docieramy do żadnej rzeczy, lecz do jakościowych relacji „mówiących sobą o czymś”. Związki te dzieją się między słowami.

Wróćmy teraz do rozwijania wiersza *Mól*. W dziełku tym zwykła czynność przeglądania żurnali mody jest czyniona przez niecodzienną – oczywiście w tej sytuacji – postać Mola (piszę dużą literą, gdyż chodzi o tę jedną istotę z wiersza). W ten sposób dystansujemy się wobec siebie samych zachwyconych kreacjami mody. Możemy za-

¹⁰⁸ Osoby czy przedmioty działające w utworze.

pytać, komu właściwie moda dogadza. Prymarnie jest ona związana właśnie z Molem – przywołuje to podobieństwo brzmieniowe oraz analogiczność miejsca w przebiegu rytmicznym (pozycja akcentowana w stopie) mianownika „mól” oraz dopełniacza „mód” (dla podobieństwa zostaje użyty archaizm). Dlatego zamiast spodziewanej formuły „co będziemy nosić tej zimy” mamy pytanie Mola „co będziemy jeść tej zimy”. Mól przemawia w imieniu własnego świata (świata moli) – dlatego pojawia się liczba mnoga w „będziemy”, może też tak podkreśla „wagę” swojej osoby. Choć z drugiej strony użycie liczby mnogiej pozwala ujawnić związek mody z aktywnością zbiorową. Ten krótki tekst łączy w sobie dwa spojrzenia na jedno zjawisko. W ten sposób „uwalnia” od jednostronności pogoni za „ostatnim krzykiem mody”. Pozostaje uśmiechnąć się i tym samym uwolnić od wspomnianego „afektu”. I tak wracamy do prostoty i naturalności – dzięki trochęjowi zgodnemu z prozodią języka polskiego, owadziemu bohaterowi oraz podwójnej perspektywie: naszej i Mola.

1. Ile znaczy język w dziele?

Wieloaspektowość procesu rozumienia dzieła literackiego ma swoje przesłanki w podkreślanej już tylekroć złożoności samego języka. Nie jest on prostą obecnością, jak barwa czy dźwięk, ale ma charakter zapośredniczenia (reprezentujący), dlatego funkcja estetyczna dzieła oznacza koło zapośredniczeń, czytanie samego czytania – kwestię poziomów nawarstwiania się poziomów lektury (poziomy meta) jeszcze omówimy na końcu prezentowanych rozważań.

Odwołując się do danych antropologicznych, można wyraźnie wskazać szczególny charakter języka:

Język jako wyraz *zapośredniczonej bezpośredniości* zajmuje miejsce między sięgającą, chwytającą i kształtującą ręką – narządem dystansu i pokonywania dystansu – a okiem jako narządem bezpośredniego uobecnienia. Język nie tylko sytuuje się między tymi dwiema funkcjami, ale stwarza zupełnie nową, nie zawierającą się w samych tych funkcjach możliwość ich połączenia. Coś,

co jest uchwycone w języku, staje się widoczne i oczywiste [w przypadku informacji będzie to przywoływany fakt, natomiast w przypadku dzieła będzie to świat tekstowy – wielowarstwowy świat przedstawiony – M.Z.] – język jest zarazem ręką i okiem. Swoistą funkcją języka jest metafora: język przenosi, występuje zamiast czegoś, jest reprezentującym medium pośrednim w chwiejnym i ambiwalentnym stosunku między człowiekiem i światem¹⁰⁹.

W przypadku obrazu czy symfonii mamy do czynienia z „bezpośrednim uobecnieniem”, wymagają one sztuki widzenia oraz słuchania. Oczywiście do tej bezpośredniej prezentacji twórca często stara się dodać jakąś reprezentację, ale nierzadko takie postępowanie służy „ratowaniu” dzieł, które same obronić się nie mogą, po prostu lichy się prezentują. Trafnie krytykuje tę potrzebę przyporządkowywania niektórym wytworom sztuki nowoczesnej skomplikowanych, ideologicznych treści Roger Scruton w filmie *Dlaczego piękno się liczy?*, zestawiając np. ze sobą mistrzowsko dopracowany obraz Eugène’a Delacroix przedstawiający jego nieuporządkowane łóżko z instalacją *Moje łóżko* Tracey Emin. Brytyjski filozof puentuje, że o ile prawdziwe dzieło sztuki czyni brzydotę piękną, o tyle *fake work of art* dzieli się tą brzydotą, którą pokazuje¹¹⁰.

W przypadku dzieła literackiego – i tutaj mieści się odpowiednia dla tego kontekstu *differentia specifica* literatury – wszelka bezpośredniość jest zawsze wynikiem zapośredniczenia. W celu podkreślenia specyfiki literatury za Stanisławem Ossowskim wprowadzę dwa pojęcia interpretacji. „Interpretacja semantyczna przenika poprzez przedmioty interpretowane jak promień przez szybę szklaną i przenosi uwagę widza [lepiej odbiorcy – M.Z.] na jakieś inne przedmioty”¹¹¹. Natomiast „interpretacja asemantyczna nie wyprowadza nas poza granice przedmiotu postrzeganego. Zachodzi ona wtedy, gdy w naszych spostrzeżeniach organizujemy w pewien sposób dane zmy-

¹⁰⁹ H. Plessner, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, wybór, oprac. i wstęp Z. Krasnodębski, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, PIW, Warszawa 1988, s. 67, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.

¹¹⁰ R. Scruton, *Why Beauty Matters? (Por que a beleza importa?)*, BBC Scotland, [on-line] https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=bHw4MMEnmp-c&feature=emb_logo – 30 VI 2020.

¹¹¹ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1958, s. 20.

słowe, uzupełniamy je, upraszczamy lub korygujemy, z tym przekonaniem, że przedmiotem naszych przedstawień jest właśnie postrzegany fragment rzeczywistości”¹¹². Dzieło sztuki literackiej wobec tego prymarnie, a nie sekundarnie, jak malarstwo czy muzyka, wymaga interpretacji semantycznej, a szerzej – rozumienia. A to opiera się na zróżnicowanej „współpracy”, podjęciu dialogu aktualizującego wszystkie warstwy utworu. Zatem dzieło jako dzieło istnieje wyłącznie w ramach całości komunikacyjnej – z tej przyczyny piszemy właśnie o czynnościowym charakterze literatury czy jej uczestnictwie w kontinuum medialnym.

Z perspektywy odbiorczej ten jakże ważny dla literatury postulat ujmuje antyczna formuła *De te fabula narrator*. Można oczywiście brać go w nawias, traktując utwór jako „słowną rzecz”, której daną formę bądź strukturę bada się podobnie do komórki lub liścia. Oczywiście ten etap w poznawaniu literatury ma swoje ważne miejsce, analogicznie jak badania mózgu mogą nam coś powiedzieć o niektórych aspektach naszego umysłu, np. postrzeganiu czy pamięci. Jednak ten właściwy formalizmowi albo strukturalizmowi redukcjonizm można potraktować jako wstęp do odczytania tego, co w dziele zadane – nam zadane, do nas jako ludzi odniesione. W tym punkcie rozważań pojawia się zatem miejsce na wspomnianą już hermeneutykę i rozumienie.

Wychodząc z założenia, że rozumienie dzieła sztuki literackiej na każdym etapie związane jest z rozwinięciem struktury słowa, tj. do jakich pojęć się ono odnosi, co niesie jego brzmienie, koło jakich innych wyrazów występuje, z jakimi aspektami przedstawionej rzeczy się łączy itp., musimy wskazać wynikającą stąd pewną komplikację. Wiąże się ona z wielostronnością badanego tutaj fenomenu. Pisząc o rozumieniu, musimy bowiem uwzględniać nie tylko sam wyabstrahowany proces duchowy, lecz także dzieło, artefakt – dlatego wspomniano o formalistycznym czy strukturalnym wstępie – oraz jego obecność w rozumieniu. Rozumienie pozostaje zatem konsekwentnie realizowaną jednością tych trzech składników. Nie można więc podać jakiejś metody rozumienia *in abstracto* i dlatego Hans-Georg

¹¹² Tamże.

Gadamer pisze w poruszającej m.in. tę problematykę *Prawdzie i metodzie*: „To, co humanistykę czyni nauką, daje się zrozumieć raczej na podstawie tradycji pojęcia kształcenia niż na podstawie metody nowoczesnej nauki”¹¹³.

I tak widzimy, jak rzetelne poznawczo podejście do dzieła literackiego, czyli jego rozumienie rozpoczynające się od poziomu brzmienia, rozwijające poprzez powiązania słów oraz ich układy w stronę chwytów stylistycznych, następnie aspektów świata przedstawionego i jego wyglądom, aż po postawy i wartości, prowadzi nas do centrum humanistyki w ogóle. Dla tej bowiem najważniejszy okazuje się człowiek jako istota komunikująca, wchodząca w dialog. I choć ten może odbywać się za pomocą licznych systemów znaków, to jednak wszystkie one mają swoje źródło w języku i mowie, bez niej też prawdopodobnie by nie powstały.

To fundamentalne znaczenie mowy, omawiane już zresztą, w przekazie literackim nabiera szczególnego znaczenia. Wskazana samozwrotność dzieła (dobry Narcyz) pozwala zaistnieć wszystkim możliwościom języka. Czytając *Mola*, zauważyliśmy, że te trocheiczne cztery wersy zaprowadziły nas do określonego postrzegania świata wokół nas. Zatem język dzieła ustanawia horyzont, w ramach którego postrzegamy rzeczywistość wokół siebie oraz wobec którego sytuujemy siebie i swoją postawę.

2. Dzieło – miejsce wspólne

Zakrzepła w tekście fizycznym komunikacja potrzebuje jakiegoś *auctora* (łac. twórca, ale też dowódca), który jako rozumiejący czytelnik dzieła sprawi, że zaistnieje ono w swoim wartościowo-komunikacyjnym byciu. Dlatego literaturoznawstwo jest w pełnym tego słowa znaczeniu nauką o procesie i ma to silne korzenie historyczne. Wszak-

¹¹³ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Interesse, Kraków 1993, s. 49.

że zrównywanie lektury z podróżą to bardzo stary i zarazem wciąż obecny w naszej kulturze topos (zresztą nie tylko w naszej), a ponadto m.in. od podróży zaczyna się historia literatury Zachodu – chodzi oczywiście o *Odyseję*.

Kiedyś pytano, o czym dzieło „traktuje”. By zaś się o tym dowiedzieć, trzeba przebyć „trakt” wytyczony tym tekstem właśnie. To jednak nie obejdzie się bez określonej wrażliwości, czyli „taktu”, wobec tego, co ma inny do powiedzenia, gdzie chce nas zaprowadzić. Ten związek traktu dzieła i taktu w dopuszczaniu go do głosu (co wcale nie oznacza pełnej zgody, można przecież taktownie odmówić) to chyba dobry wstęp do poznania odbioru w ujęciu hermeneutycznym. Dlaczego właśnie w tym ujęciu?

Po pierwsze, choć tutaj brak miejsca na udowodnienie tego, właściwie nie ma nauk humanistycznych bez hermeneutyki i procesu rozumienia, a i w tych szczegółowych widać chęć wzbogacenia wyjaśniania właśnie o rozumienie¹¹⁴. Po drugie, istotny pozostaje fakt, że w Polsce od ostatniej reformy maturalnej (2015) podejście hermeneutyczne zajmuje ważne miejsce w nauczaniu literatury w szkole średniej. Zatem „prawda” dzieła nie pozostaje w gestii autora ani też czytelnika, ale znajduje się pośrodku. Interpretacja powinna być więc środkiem komunikowania, porozumiewania czytelnika i dzieła, „miejscem wspólnym” tych, jak pisze Gadamer, dwóch horyzontów:

[...] fenomen hermeneutyczny zawiera w sobie pierwotność rozmowy i strukturę pytania i odpowiedzi. To, że przekazany przez tradycję tekst staje się przedmiotem interpretacji oznacza już, że stawia on pewne pytanie interpretatorowi [daje coś do zrozumienia – M.Z.]. Dlatego interpretacja z istoty odsyła zawsze do postawionego danej osobie pytania. Zrozumieć tekst oznacza rozumieć to pytanie. To zaś następuje [...] dzięki uzyskaniu horyzontu her-

¹¹⁴ Podam przykład wzorcowy takiego połączenia – Wernera Heisenberga *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu* (przeł. K. Napiórkowski, wstęp C.F. von Weizsäcker, PIW, Warszawa 1987, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*). A o niezwykłym ładunku humanistycznym tej pozycji świadczy choćby fakt, że Michel Houellebecq w *Cząstkach elementarnych* odniesienia do tej rozprawy Heisenberga czyni ważnym elementem w rozwoju jednego z głównych bohaterów, tj. Michela Dzierżyńskiego, oraz krytycznej oceny rzeczywistości późnego kapitalizmu.

meneutycznego. Rozpoznajemy go teraz jako horyzont pytania, horyzont, w obrębie którego określa się kierunek sensu tekstu [jego trakt – M.Z.]¹¹⁵.

Oczywiście ten „horyzont sensu tekstu” jest właściwie rozwijany z miejsca, w którym krzyżują się drogi dwóch otwartych pytań – nadawcy i odbiorcy.

Podkreślenie owego „miejsca wspólnego” warunkującego perspektywę sensu czy też horyzont świata przedstawionego ma na celu odsunięcie się od wszelakiego rodzaju obiektywizmu z jednej strony (dzieło jako coś danego), z drugiej natomiast od subiektywizmu – używania dzieła zamiast interpretowania.

Dążenie do takiego „spotkania”, porozumienia się co do czegoś jest, co warto ciągle podkreślać, całkowicie przeciwne postawie narcystycznej, skupieniu na sobie, używaniu dzieła tylko dla własnej rozrywki. Narcyz, zauroczony swoim wizerunkiem, o nic właściwie nie pyta, tym samym nie ma dla niego nic „do zrozumienia”. Ten bohater mityczny nie podejmuje wysiłku „zmącenia” gładkiej prezentacji i szukania głębi. Pozostaje przykuty do jednego miejsca, na rzecz czystego prezentowania się odbicia zapomina o drugiej stronie, sobie („o-sobie”), reprezentacji. Tylko patrzy, nie wypowiada słowa, aż milknie na zawsze. Nie ma dla niego pytania, otwarcia perspektywy w głąb, tylko zupełność spostrzeżenia – dlatego nie rozumie, jest rośliną. Dlatego – niech ta metafora będzie wskazówką – dzieło sztuki literackiej, aby nie być prostą bezpośredniością (pismem, dźwiękiem), potrzebuje czytelnika. Ale także on, żeby uchronić się przed wegetacją, potrzebuje wejść w orbitę przekazanego przez tradycję pytania i starać się nawiązać rozmowę – interpretację. Nawet jeśli sprowadzi się interpretację do rangi osobistego przeżycia, to będzie ono miało charakter pytania o interpretatora – nie o mnie oderwanego od lektury, ale o mnie w świetle rozumianego tak, a nie inaczej projektu znaczeniowego – świata przedstawionego.

¹¹⁵ H.G. Gadamer, dz. cyt., s. 343–344. Zob. też P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, wybór i wstęp K. Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 273, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką*.

Dochodzi w ten sposób do całości komunikacyjnej, w której ma miejsce otwarcie miejsc wspólnych, czyli rozumienia tego, co zadane, w zapośredniczającym przekroczeniu zewnętrżności tekstu. Swoistym „atomem” tego procesu, „niepodzielną jednostką o cechach właściwych danej całości”¹¹⁶ jest struktura słowa, jedność zadanej logiki oznaczników i znaczenia. Ta – z perspektywy rozumienia, a nie fizjologii – jedność czy symultaniczność pozwala na zaistnienie swoistego dla każdego dzieła wielowarstwowego świata przedstawionego.

Analiza pozwala nam przede wszystkim odróżnić dwie płaszczyzny w samej mowie. Badania wykazują, że znaczeniowa, semantyczna strona mowy oraz jej zewnętrzna, foniczna tworzą prawdziwą jedność, niemniej ruch każdej z nich podlega własnym prawom. Jedność mowy jest jednością złożoną, a nie homogeniczną i jednorodną¹¹⁷.

Ta złożoność – określm ją jako złożoność w głąb – organizuje każdy moment rozumienia dzieła sztuki literackiej. Nie chodzi tutaj bowiem o proste odniesienie wyrażenia do konkretnego faktu, jak mamy w podstawowej, referencjalnej funkcji języka. To „w głąb” dotyczy warstw dzieła, a nie tylko poziomu denotacji. Ciąg zapośredniczeń okazuje się właściwie nieskończony, w rozumieniu dzieła nic nie jest gotowe, dane w przedmiotowej zupełności, wszystko „wymaga” słowa, „daje znak”. Interpretując, pozostajemy zaangażowani w ten rozwijający się świat. Zaangażowanie to stanowi dążenie dotarcia do tego, „co tam jest”, co znajduje się w dziele. Oczywiście to „znajduje się” zawsze koreluje z czytelnictwem „ja znajduję” – wynika to z, jak trafnie zdefiniował to Ingarden, bytowej heteronomiczności dzieła literackiego, z tego, że jest ono zadane.

Widać tu jedność komunikatu i komunikacji. Czytanie, interpretowanie nie wprowadza ostrego rozróżnienia podmiot–przedmiot, dlatego odnośnie do rozumienia dzieła mamy koncepcję stopienia horyzontów. Kształcenie, wskazywane przez Gadamera jako cecha szczególna humanistyki, w ramach odczytywania dzieła sztuki literac-

¹¹⁶ L. Wygotski, *Myślenie i mowa*, przeł. E. Flesznerowa, J. Fleszner, PWN, Warszawa 1989, s. 20, *Biblioteka Klasyków Psychologii*.

¹¹⁷ Tamże, s. 331–332.

kiej okazuje się możliwe tylko dzięki spełnieniu zasady, że rozwijany wielowarstwowy świat przedstawiony nie jest oderwanym abstraktem, lecz powstaje w rozumieniu, czytający angażuje się w jego zaistnienie, „rozwija się” wraz z nim.

3. Literatura i zaufanie

Opisywanego w poprzedniej części zaangażowania nie byłoby, gdyby czytający w pewnym sensie nie zaufał, że taka postawa ma sens, niesie coś ważnego ze sobą. Istotność zaufania w odbiorze przekazów artystycznych podkreślają uczeni wywodzący się z diametralnie różnych tradycji badawczych, choćby wspomniany już Roger Scruton¹¹⁸ oraz Julia Kristeva¹¹⁹, co przemawia za zasadnością tej przesłanki.

Kategoria zaufania oczywiście obejmuje zdecydowaną większość przekazów, tym samym dotyczy całego kontinuum medialnego. Dzieło literackie wymusza jednak inne operowanie tą postawą. Wiadomości prasowe, dzienniki telewizyjne czy kanały na platformach zwykle wymagają klasycznej zgodności z rzeczywistością lub też liczy się kategoria autentyczności – na ile przekazane emocje, wrażenia czy odczucia pozostają autentyczne, nieudawane, sugestywne. Literatura nie zrywa tej więzi z autentycznością czy nawet arystotelesowsko pojętą prawdziwością, co jednak zależy w przeważającej mierze od realizowanego gatunku. Zresztą te dwie wartości pozostają ze sobą w napięciu, jeśli wyobrazić sobie – czysto ilustracyjnie – dwa następujące ciągi gatunkowe:

- a) fabularyzowaną historię – powieść historyczną – powieść realistyczną – powieść fantastyczno-naukową – powieść fantasy lub
- b) reportaż społeczno-obyczajowy – reportaż literacki – powieść reportażową – reportaż poetycki.

¹¹⁸ R. Scruton, *The True, The Good...*

¹¹⁹ J. Kristeva, *Od znaków do podmiotu*, przeł. T. Kitliński, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusiak, J. Mizińska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 20, *Lubelskie Odczyty Filozoficzne*, zbiór 7.

Widać, jak w punkcie a) faktograficzność (potocznie nieco – prawdziwość) stopniowo przesuwają się w stronę sugestywności przedmiotów wyobrażonych, natomiast w punkcie b) krok po kroku sytuuje się ona po stronie autentyczności wyrazu.

Wbrew tradycji platońskiej literaturę można traktować jako szkołę zaufania. Pełne bowiem odczytanie dzieła wiąże się z hermeneutycznym stapianiem horyzontów utworu i czytelnika i przyjmowaniem tym samym w niektórych przypadkach świata tekstu odbiegającego od naszych wyobrażeń i przekonań na temat tego, jak ludzie powinni się zachowywać, a rzeczywistość wyglądać. To sytuowanie w obrębie naszego horyzontu przekazu, który rodzi pewien sprzeciw lub też bolesne zdziwienie i następującą po tym zgodę szczególnie widać w jednej z najciekawszych koncepcji literaturoznawstwa – chodzi o *katharsis*.

Termin *katharsis* funkcjonował już w grece przed Arystotelesem, np. w dziedzinie medycyny, gdzie oznaczał upuszczenie krwi choremu. Co ciekawe, autor *Poetyki* traktuje to pojęcie jako coś na tyle oczywistego, że nie podaje jego osobnej i rozwiniętej definicji – a przecież definicje to była jedna z wielu jego specjalności. Kiedy określa cel tragedii jako wywołanie u widza *katharsis*, dodaje, że układ zdarzeń w fabule tragicznej ma wzbudzić litość i trwogę i zarazem spowodować oczyszczenie z tych emocji. Dlatego też nie ma charakteru sprzeczności inna uwaga filozofa, że odbiorca może odczuwać przyjemność płynącą z przeżycia pary tych uczuć¹²⁰.

Prześledźmy to na przykładzie rozwiązania fabuły o królu Edypie. Oto kiedy Edypowi wydaje się już na pewno, że uniknął strasznego przeznaczenia (posłaniec przynosi wieść o naturalnej śmierci jego ojca, w rzeczywistości – ojczyrna), zaczynają wyłaniać się zdarzenia, które odwracają ten optymistyczny kierunek akcji. Odtwarzane wypadki z przeszłości upewniają Jokastę, że wyszła za swego syna. Pragnie ona oszczędzić tej wiedzy Edypowi, ten jednak nie ustaje w poszukiwaniach. Aż dochodzi do tragicznej pewności – nieświadomie i uciekając przed losem, popełnił wszystkie zbrodnie zapisane w proroctwie. Bohater, mimo że był właściwie narzędziem w rękach

¹²⁰ Arystoteles, dz. cyt., s. 44.

fatum, przyjmuje na siebie całą winę i wymierza sobie okrutną karę – oślepia się i pragnie iść na wygnanie. Te końcowe działania objawiają jego szlachetność, człowieczeństwo oraz wolną wolę. Dzięki temu odbiorca odczuwa litość i trwogę. Litość, gdyż Edyp jest szlachetny, a trwogę, bo człowieka chcącego uniknąć zła i dążącego do prawdy spotkało tak wielkie nieszczęście. Natomiast etap drugi, oczyszczenie z tych uczuć, może pojawić się dlatego, że widz cały czas ma świadomość mimetycznego charakteru przedstawianych zdarzeń. Krótko – jest w teatrze (bądź czyta), a nie spotyka tego w życiu.

Inny sposób podejścia do zjawiska oczyszczenia z litości i trwogi polega na odniesieniu świata tragedii do rzeczywistości. Odbiorca poznaje zatem tragiczną prawdę o świecie oraz człowieku. Widząc wielkość Edypa – i w próbie ucieczki przed losem, i w przyjęciu odpowiedzialności za jego wyroki – wie, że jeśli tacy zostają starci przez los, to tym bardziej i on, człowiek z Aten, Europy czy świata, żyjący kilka wieków temu bądź dzisiaj, może zostać przygnieciony przeznaczeniem. Tym samym przyjmuje taki porządek rzeczy, potrafi już go kontemplować. Ta ostanía interpretacja nawiązuje do antycznego przekonania, że najlepiej dla człowieka albo wcale się nie urodzić, albo umrzeć młodo (znana sentencja: „Kogo bogowie kochają, umiera młodo”).

Ta akceptacja powodowana jest dziełem i jego przeżyciem, a nie przekonaniem, że świat taki powinien być. Wszakże nikt normalny nie życzy sobie świata, w którym katastrofa spotyka człowieka szlachetnego. Zatem powstaje dynamiczne napięcie między światem dzieła, sądami o rzeczywistości zakładanymi przez podmiot czytający, następnie między postulatami etycznymi dzieła a postawami moralnymi czytelnika i jego życzeniami wobec świata. Zwykle nie ujmujemy w trakcie lektury analitycznie wymienionych czterech instancji, jednak o ich obecności świadczą np. niechęć wobec określonego bohatera, niezgoda, że akcja została tak, a nie inaczej rozwiązana przez autora („koniec powinien być inny” itp.) czy przyjmowanie z trudem, że „tak właśnie może być”. Za tymi odczuciami leży cały skomplikowany proces stapiania się horyzontów, co dopiero w refleksji badawczej może się w pełni ujawnić.

Takie podejście do elementów przekazu literackiego – akcji, bohatera, perypetii itp. – zakłada, że nie są to twory tekstowe funkcjonujące poza odniesieniem do rzeczywistości wokół nas. Rozważymy to przy stawianiu do świata na przykładzie układu znaczeń, jakim jest bohater.

4. Podwójne życie postaci literackich – tekst i świat (tekstu)

W akcie II *Hamleta* Williama Szekspira główny bohater zapytany, co czyta, odpowiada: „Słowa, słowa, słowa”¹²¹. Zatem jego przeżycia związane z czytaniem książki można porównać do wertowania słownika i wrażeń z tym związanych. Gdyby jednak lektura dzieł literackich owocowała tylko przeglądem różnego rodzaju wyrazów, wtedy zapewne szybko ta działalność zanikłaby.

Hamletowi chodziło o przeciwstawienie konkretnego działania literackiej fantazji. Warto jednak „upomnieć” tutaj księcia duńskiego i przywołać sentencję angielskiego pisarza Oskara Wilde’a: „W rzeczywistości sztuka odbija nie samo życie, lecz odbiorcę”. Czyli problem z oderwaniem lektury od życia tkwił w samym Hamlecie, odnajdywał on w czytanim dziele własną niemoc czy lęk przed działaniem. Zagadnienie to w kilkaset lat później świetnie podsumował Zbigniew Herbert wierszem *Tren Fortynbrasa*. Fortynbras, bohater liryczny, tak m.in. charakteryzuje księcia:

Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie nie byłeś do życia
wierzyleś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką
żyłeś ciągłymi skurczami jak we śnie łowiłeś chimery
łapczywie gryzłeś powietrze i natychmiast wymiotowałeś
nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś¹²².

¹²¹ W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, posł. J. Kott, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 103.

¹²² Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *Współcześni polscy poeci. Poezja polska od roku 1956*, [wybór i oprac.] K. Karasek, Iskry, Warszawa 1997, s. 85.

Zauważmy, że w prowadzonych rozważaniach postacie literackie funkcjonują dwojako. Po pierwsze, są składnikiem tekstu, uporządkowaną sumą wyrazów i zdań im poświęconych. Ale na tej bazie wyrasta samodzielna osoba. Podobną dwoistość spotykamy w przypadku każdego elementu dzieł – czy będzie to opis, zdarzenie, przeżycie, czy wrażenie itd. Zastanówmy się na tym podwójnym życiu literatury, jest to bowiem wskazywana już tylekroć cecha odróżniająca sztukę słowa od tzw. sztuk pięknych (prymarna semantyczność). Odbiór obrazu, rzeźby czy nawet utworu muzycznego wymaga przede wszystkim skupienia się na wrażeniach zmysłowych, słuchowych bądź wzrokowych. Nie będzie zatem krzywdzące powiedzenie, że chodzi w nich o ładne barwy, linie, bryły, akordy, melodie itp. Niczego nie trzeba rozumieć, szukać ukrytego znaczenia – to, co jest „na wierzchu”, wystarcza. Taki radykalny pogląd dotyczący sztuk pięknych może wydawać się przesadzony. Ale proszę tylko pomyśleć, że moglibyśmy niczego nie wiedzieć o *Dawidzie* Michała Anioła, *Toccacie i fudze* Jana Sebastiana Bacha czy *Kompozycji* malarza Pieta Mondriana, a mimo to odczuć ich wzniosłość, piękno czy harmonię. Użylibyśmy po prostu naszych oczu bądź uszu.

Z dziełami literackimi sprawa przedstawia się inaczej. Język oczywiście już w swojej warstwie brzmieniowej i intonacji zawiera jakiś nastrój czy harmonię. Ale ta powierzchnia zmysłowa nie wystarcza – mowę trzeba rozumieć. A jej rozumienie polega m.in. na łączeniu brzmienia ze znaczeniem, to zaś otwiera w naszym umyśle zmagazynowane pojęcia, wrażenia, obrazy, przedstawienia różnych przedmiotów itd. Zatem każdy utwór rozwija się na bazie magazynów naszego umysłu i w ten sposób warto też rozumieć przytoczoną sentencję Wilde’a – od tego, ile wiesz, rozumiesz i odczuwasz, zależy w dużej mierze wartość lektury.

Powieść, dramat czy wiersz potrafią działać na odbiorcę dwutorowo. Po pierwsze, jako specyficznie uformowany tekst, w którym czytelnika może ująć ciekawe brzmienie, rytm, dobór słów, budowa składniowo-intonacyjna, konstrukcja opisu czy opowiadania, wreszcie układ całości. Po drugie, rozwijając się w trakcie lektury w jakiś mniej lub bardziej niezwykły świat możliwy. Nie koniec jednak na tym. Rozumienie dzieła nie tylko otwiera magazyny naszego umysłu – to może robić każdy przekaz językowy. Literatura ma uruchamiać

te magazyny, rewidować ich zawartość, nakreślać nowe, ciekawe połączenia, wiązać słowa, znaczenia, pojęcia oraz rzeczy wcześniej odległe od siebie. Biorąc pod uwagę złożoność działania dzieł literackich oraz ich dynamiczny charakter, pozwolimy sobie na uwagę, że sztuka słowa w zestawieniu z tzw. sztukami pięknymi okazuje się najmniej zmysłowa, lecz najbardziej duchowa, umysłowa. Jako dowód niech posłuży fakt, że bardzo często muzycy bądź malarze rozpoczynali karierę artystyczną w bardzo młodym wieku, nierzadko dziecięcym, a nie ma wielu takich przypadków wśród twórców literackich (najczęściej nawet ich młodzieńcze płody są lichego gatunku; słynny wyjątek to Artur Rimbaud, ale to wyjątek potwierdzający regułę).

Aby poznać i zarazem sprawdzić owo różnorodne i wszechstronne działanie utworów, sięgnijmy po przykładowe analizy. Zaczniemy od szczególnie widocznego nacisku na rewizję magazynów mowy. Weźmy dwa odległe od siebie czasowo utwory liryczne – *Sonet IV O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego oraz wiersz *Pan tu nie stał* Stanisława Barańczaka:

Sonet IV O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem

Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie
Był nasz podniebny. On srogi ciemności
Hetman i świata łakome marności
O nasze pilno czynią zepsowanie.

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie!
Ten nasz dom – ciało, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zajązrac duchowi zwierzchności
Upaść na wieki żądać nie przestanie.

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju?
Wątpli, niebaczny, rozdwojony w sobie?
Królu powszechny, prawdziwy pokoju,
Zbawienia mego jest nadzieja w Tobie!

Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie!¹²³

¹²³ M. Sęp-Szarzyński, *Sonet IV*, [w:] D. Chemperek, A. Kalbarczyk, *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum*.

Pan tu nie stał

Pan tu nie stał, zwracam panu uwagę,
że nigdy nie stał pan za nami
murem, na stanowisku naszym też
pan nie stał, już nie mówiąc, że na naszym czele
nie stał pan nigdy, pan tu nie stał, panie
nas na to nie stać, żeby pan tu stał
obiema nogami na naszej ziemi, ona stoi
przed panem otworem, a pan co,
stoi pan sobie na uboczu
wspólnego grobu, panie, tam jest koniec,
nie stój pan w miejscu, nie stawiaj się pan, stawaj
pan w pąsach na szarym końcu, w końcu
znajdzie się jakieś miejsce i dla pana¹²⁴.

Już sama forma mowy wiązanej reorganizuje nasze składniowe przyzwyczajenie do prozy – musimy wszakże przyznać, że najczęściej mówimy zgodnie z regułami składniowymi, a nie jakimś systemem wersyfikacyjnym. Pierwszy wiersz ujmując odbiorcę jako całość wysoce zorganizowaną, jak przystało na gatunek sonetu, dodajmy jeszcze, że w wersji włoskiej (dwie strofy czterowersowe i dwie tercyny). Cechą szczególną jest umieszczenie w tak kunsztownej formie dwóch przeciwstawnych charakterystyk ludzkiego życia oraz związanych z nimi silnych emocji – poczucia leku, niepewności. Ale ta kunsztowna forma nie przypomina w niczym statycznego kryształu, a trafniej ją porównać do napiętego łuku. Operowanie antytezą, wielość przerzutni, pytań retorycznych czy wykrzyknień, inwersyjny tok – wszystko to, współgrając i budując zarazem przekazywane znaczenie, każe odbiorcy skupić się nad samą mową, jej pojemnością znaczeniową i równocześnie możliwością dramatyzującego skrótu. Forma bowiem niewielka – zaledwie 14 wersów, ale zawartość obejmuje całą drogę od niepokoju po pewność i nadzieję ukojenia.

Klasa 1. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym, cz. 2: *Renesans – Preromantyzm*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2019, s. 171–172.

¹²⁴ S. Barańczak, *Pan tu nie stał*, [on-line] <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1353-stanislaw-baranczak-pan-tu-nie-stal.html> – 2 VII 2020.

Drugi wiersz już bezpośrednio „atakuje” naszą frazeologię. W skrócie wymowę utworu Barańczaka można tak ująć: od frazeologii do eschatologii. I tu podobnie jak w sonecie Szarzyńskiego, przerzutnie prowadzą nas jak po schodach w głąb ludzkiego życia, wybieranych racji, przynależności, dokonywanych wyborów, miejsca na ziemi, a w końcu i śmierci. Rozrywanie całości syntaktycznych na końcach wersów („za nami | murem”; „żeby pan tu stał | obie-
ma nogami” itd.) uwydatnia rozwijanie codziennych, kolejkowych zwrotów w ważne podsumowanie czyjejś postawy i sytuacji życiowej („stać nad wspólnym grobem, tam jest koniec”). Zatem „rozbiór” składniowy zastosowany w wierszu odsłania istotne treści w błahych zdawałoby się zwrotach.

Analizując aspekt językowy rozumienia i przeżywania dzieła literackiego, odwołaliśmy się do wierszy, liryka bowiem, zapewne z racji zwartej (najczęściej związanej jakimś systemem wersyfikacyjnym) budowy oraz subiektywnego charakteru, skupia się nade wszystko na mowie i grze znaczeń. Można w tym widzieć szukanie jakiejś „nadawczej niszy”, mowy jak najbliższej osobistemu wglądowi w świat czy siebie, w której podmiot najlepiej mógłby wyrazić swoje refleksje, przeżycia czy wrażenia. Teraz natomiast położymy silniejszy nacisk na warstwę przedmiotową dzieł, ich świat możliwy. Przywołajmy dwa dzieła: *Króla Edypa* Sofoklesa oraz *Solaris* Stanisława Lema.

Refleksję nad działaniem greckiej tragedii dobrze rozpocząć przytoczeniem następującego stwierdzenia Wilde’a: „Dla artysty występki oraz cnoty stanowią materiał sztuki”. Grecki dramatopisarz w losie króla Teb potrafił powiązać węzłem konieczności zbrodnię oraz niewinność. Możliwość takiego spojenia dwóch moralnych biegunów wynika z funkcjonowania fatum oraz istnienia obiektywnych granic ludzkiej wiedzy wraz z subiektywnym przekonaniem, że można dojść do prawdy czy też uciec przeznaczeniu. Fatum kreśli ludzki los, zaś granice naszej wiedzy wraz ze złudzeniem zbliżania się do istoty rzeczy owocują takimi nieodłącznymi elementami tragedii jak *hybris* – przekonanie, że człowiek sam wie tyle, by kierować swoim przeznaczeniem bądź je odmieniać, oraz *hamartia* – tragiczne zbłądzenie, wina. Nie ulega wątpliwości, że świat możliwy mieszczący w sobie

takie dzieje postaci zaskakuje odbiorcę, który wraz z bohaterem przeżywa subiektywnie niezawinioną katastrofę. Mimo ewentualnej niezgody na tak urządzony świat i stawanie po stronie Edypa widz bądź czytelnik muszą ulec wewnętrznej konieczności fabuły – nie można wymyślić tu jakiegoś innego zakończenia, taka ingerencja burzyłaby całość. Ale to właśnie dzięki takiej konstrukcji dramatu możliwe staje się *katharsis*, które należy uznać za jeden z najsilniejszych sposobów artystycznego rewidowania naszego codziennego stosunku do świata bądź jego postrzegania.

Aby uświadomić sobie, w jaki sposób powieść Lema może aktywizować informacje zmagazynowane w naszych umysłach, zastanówmy się nad tytułowym „bohaterem” książki – obiektem astro-nomicznym i zarazem istotą myślącą, tj. Solaris (tu chodzi o nazwę bohatera/bohaterki, a nie tytuł książki). Kreacja ta skupia się wokół jednego z najbardziej nurtujących problemów doby rozwoju badań kosmicznych – jakie mogą być postacie innej niż ludzka inteligencji oraz jak może przebiegać porozumienie z nią. Nieoczoną wartością dzieła Lema jest odejście od antropomorficznych schematów myślenia – Solaris w niczym nie przypomina człowieka. Ta płynna plazma niejako biernie przenika w najgłębsze pokłady ludzkiej psychiki i pamięci, pozostając jednocześnie nieodgadnioną. Ta jednokierunkowa eksploracja gra także rolę psychoanalizy przeprowadzanej na kosmonautach, tym samym próba ewentualnej komunikacji z „innym” wymaga poznania i oczyszczenia siebie samego. Zatem fabuła odkrywa dwa rejony – dalekiego wszechświata oraz okazującego się równie nieznanym świata ludzkiego umysłu. Utwór, przedstawiając tego typu grę znanego i nieznanego, bliskiego i dalekiego, wreszcie ludzkiego i krańcowo odmiennego, otwiera u odbiorcy nowe powiązania wyobrażeniowe i myślowe. A to już chyba coś więcej niż tylko „słowa, słowa, słowa”...

Aby jeszcze dobitniej wyjaśnić to złożone funkcjonowanie literatury w ramach odbioru, a zarazem wskazać jej specyficzny charakter w dobie cyfryzacji coraz większych obszarów życia ludzkiego, nie mówiąc o dominacji digitalności w mediach, warto zadać sobie pytanie zawarte w tytule następnego podrozdziału.

5. Czy komputer może zrozumieć opowiadanie?

W naszym odbiorze utworów literackich często mówimy o tzw. żywości przedstawienia, oddania jakichś sensów, losów postaci, opisów, a nawet o poruszającej (zabawnej, zręcznej, pobudzającej do refleksji itd.) grze słów. Nie ulega wątpliwości, że te wszystkie „oznaki życia” tekstów literackich nie istnieją w samych fizycznie obecnych wyrazach, ale powstają w toku lektury. Są zatem procesami przebiegającymi między tym, co określane zawartymi w dziele składnikami języka, a naszą zdolnością rozumienia mowy i łączenia jej z umysłowymi magazynami wiedzy i doświadczenia (np. światopoglądem, hierarchią wartości). Przykładowo: żeby Hamlet z rzeczownikowej nazwy własnej stał się poruszającą postacią, czytelnik musi – prócz oczywistego uzmysłowienia sobie wszystkich znaczeń przypisanych temu bohaterowi – odwołać się do swojego ludzkiego doświadczenia oraz empatii (wczucia się). Można tu posłużyć się porównaniem z maską i kostiumem teatralnym – aktor wkłada je na siebie i na pewien czas staje się graną postacią. Tak samo czytelnik w trakcie czytania staje po stronie tej czy innej postaci. Nie wystarczy zatem tylko operować pojętymi czysto językowo znaczeniami (np. przywoływać słownikową definicję), by w pełni zrozumieć jakiś utwór literacki. I tutaj ponownie wracamy do przytoczonego stwierdzenia Wilde’a (że sztuka odbija odbiorcę) – czytamy niejako na dwa głosy, pozostając w rzeczywistości sobą i zarazem wchodząc w literacki świat możliwy.

Aby myśl o dwugłosowości lektury nie wydała się czymś tylko zmyślnym, przywołajmy doświadczenie, które często jej towarzyszy. Chodzi tu o przeżycie konfliktu między tym, gdzie prowadzi nas fabuła (np. tragiczny koniec bohatera), a naszymi pragnieniami (np. aby pozostał przy życiu). Ten fenomen daje łatwo się wytłumaczyć właśnie poprzez stwierdzenie, że czasowo „przebywamy” w świecie tekstu, pozostając równocześnie w rzeczywistości.

Rozumienie dzieła sztuki literackiej wymaga zatem nie tylko znajomości systemu językowego, lecz także specyficznie ludzkiej wiedzy

i doświadczenia, które pozwalają nadać znakom żywy, przemawiający do osoby charakter. Literatura pozostaje istotowo związana z naszą egzystencją w świecie, trudno zatem będzie jakiejś innej inteligencji przejść od fizycznego przejawiania się znaku (wymówionego bądź zapisanego) do jego głębokich, żywych treści, treści, których ewentualne zaistnienie wymaga trudno uchwytnych umysłowych i emocjonalnych procesów.

Skalę tej trudności możemy pojąć, gdy przeanalizujemy to, jak np. sztuczna inteligencja, komputer, operuje językiem. Już od początków konstruowania komputerów uznano, że opracowanie systemu umiającego z człowiekiem konwersować tak, że ten nie rozpozna, czy ma do czynienia z maszyną, czy też z innym człowiekiem, będzie równoznaczne ze stworzeniem sztucznej inteligencji posługującej się językiem tak jak człowiek i tak go rozumiejącej. Aby sprawdzić, na jakim etapie znajduje się taka maszyna i czy już możemy jej zaproponować przeczytanie np. *Kamizelki* i oczekiwać jakieś sensownej, może nawet empatycznej odpowiedzi, słynny matematyk Alan Turing wymyślił tzw. test Turinga. Wyobraźmy sobie zatem, że ktoś, komunikując się przez komputer, ma wrażenie, że rozmawia z innym człowiekiem (na razie nie dysponujemy robotami niedającymi się zewnętrznie odróżnić od człowieka, dlatego przez komputer, jak w komunikatorach używanych do kontaktów międzyludzkich).

Jeśli nie odróżni maszyny od człowieka, wówczas można – zdaniem Turinga – powiedzieć, że maszyna będzie zasługiwała na miano maszyny myślącej. Jeśli dodatkowo założymy, że zdolność do myślenia oznacza posiadanie umysłu (co nie powinno być założeniem kontrowersyjnym), wówczas maszyna, która przejdzie test Turinga, zasługuje też na miano posiadającej umysł¹²⁵.

Ale czy złudzenie, że ma się do czynienia z człowiekiem, może być przesłanką do tego, by coś uznać za istotę myślącą? By dotrzeć do tego, na czym polega rozumienie i myślenia cechujące ludzi, John Searle stworzył model takich operacji i nazwał go „chińskim pokojem”.

¹²⁵ A. Szutta, *Chiński pokój i komputerowe umysły*, [on-line] <https://filozofuj.eu/artur-szutta-chinski-pokoj-i-komputerowe-umysly/> – 2 VII 2020.

Dobrze, spróbujmy nauczyć się po chińsku. Od razu muszę stwierdzić, że chińskiego nie rozumiem ni w ząb. Nie potrafię nawet odróżniać chińskiego pisma od japońskiego. A teraz wyobraźmy sobie, że zostałem zamknięty w pokoju, w którym oprócz mnie znajdują się pudełka pełne chińskich znaków i książka z regułami, a więc w istocie program komputerowy, który pozwala mi odpowiadać na pytania zadawane po chińsku. Do pomieszczenia dostarczane są symbole, które są pytaniami, ja jednak oczywiście ich nie rozumiem, tylko sięgam po książkę z poleceniami i sprawdzam w niej, co mam zrobić, na koniec wybieram symbole z pudełek, wykonując operacje zgodnie z regułami z książki i oddaję wymagane symbole, które są interpretowane jako odpowiedzi. W ten sposób mogę przejść test Turinga na rozumienie chińskiego, choć w istocie nie rozumiem nawet słowa po chińsku. A skoro nie rozumiem chińskiego, mimo iż precyzyjnie stosuję program komputerowy skutecznie posługujący się chińskim, to również żaden komputer nie jest w stanie zrozumieć chińskiego tylko na podstawie odpowiedniego programu, ponieważ żaden komputer nie ma większych kompetencji niż ja w opisywanym przykładzie¹²⁶.

My na nasze potrzeby możemy wyobrazić sobie „polski pokój” działający na podobnych zasadach, bo eksperyment myślowy Searle’a dotyczy rozumienia każdego ludzkiego języka w ogóle. Skoro w podobnym pomieszczeniu zamknijemy kogoś kompletnie nieznającego polskiego i na wejściu wyślemy mu informację następującą: JAK SIĘ MASZ?, to ten, patrząc na instrukcję typu „Jeśli widzisz coś wyglądającego tak: JAK SIĘ MASZ?, to wtedy dopasowujesz do tego ciąg, który wygląda np. tak: W PORZĄDKU”, poprawnie odpowie na tak zadane pytanie. Przykłady takich ciągów znakowych można oczywiście dowolnie komplikować, ale instrukcja zawsze pozwoli osobie zamkniętej w tym pomieszczeniu dopasować odpowiedni inny ciąg w roli odpowiedzi. Tym samym będzie on symulował normalną konwersację, czyli następowanie po sobie pytań i odpowiedzi. Ale czy to faktycznie będą autentyczne odpowiedzi na pytania przez kogoś zadane?

Chiński pokój czy też jego wersja w jakimkolwiek języku w swojej komunikacji skupia się tylko na zewnętrznym kształcie znaków i na ich zdeterminowanym następowaniu po sobie. Ta determinacja została oczywiście oparta na statystycznych regularnościach dających się

¹²⁶ J.R. Searle, *Umysł...*, s. 93–94.

zaobserwować w funkcjonowaniu języka. Nie ma tu zatem żadnych procesów psychicznych, przeżywania znaczenia, wczucia się w przeżywane refleksje itp. Konkluzja jest więc oczywista – komputer nie rozumie nie tylko opowiadania, lecz także prostszego nawet komunikatu natury semantycznej.

6. Narracje pozwalające czytać siebie i świat

Rozumienie utworów literackich przez sztuczną inteligencję może być zatem zasadnie uznawane za antropomorfizującą fantazję. Fakt, że coś jest świetnie symulowane, nie oznacza, że rzeczywiście zachodzi. Dotyczy to jednak tylko tych czynności, które łączą fizyczne nośniki z mniej lub bardziej rozbudowanymi znaczeniami dziejącymi się w umysłach, tj. niedającymi się wskazać w jakiejś konkretnej, fizycznej postaci. Takich czynności niezwiązanych z ludzką mową właściwie nie ma. Przykładowo rozgrywane przez komputery partie szachów czy chińskiej gry go nie są żadną symulacją. Te maszyny faktycznie grają i świetnie stosują zaprogramowane wcześniej reguły. W tym miejscu warto zastanowić się nad pytaniem, co w znaku językowym okazuje się czymś tak niezwykłym, że daje początek wszelakiego rodzaju komunikacji cechującej się semantyką, czyli innej od tej przebiegającej np. między lodówką a termostatem. Przecież w tym ostatnim przypadku wymieniane są jakieś informacje i zachodzi oparta na powiązaniu wzajemna regulacja, oddziaływanie na siebie.

Rozważania rozpoczniemy od wyjaśnienia ewentualnej relacji znaku w ogóle do znaku językowego. Pierre Guiraud pisze następująco: „Wszystko jest znakiem i to znakiem, który się rozrasta; drzewa, obłoki, rysy twarzy, młynki do kawy... są spowite w warstwy interpretacyjne, którymi jest poprzeraстана semantyczna tkanka”¹²⁷.

¹²⁷ P. Guiraud, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 54, *Omega*, 270.

W opozycji do tej bardzo szerokiej, właściwie nieograniczonej koncepcji znaków semantycznych stoją słowa André Martineta:

Można by tego specjalnie nie podkreślać [chodzi o to, że badany przez lingwistów język jest językiem ludzkim – M.Z.], gdyż prawie wszystkie inne rodzaje użycia wyrazu *język* są metaforyczne: ‘język zwierząt’ istnieje w bajkach o zwierzętach, ‘język mrówek’ jest raczej hipotezą niż faktem obserwowanym, ‘język kwiatów’ jest jednym z licznych systemów sygnalizacyjnych (*code*). W zwykłym użyciu wyraz *język* (*langage*) odnosi się zasadniczo do właściwej ludziom zdolności porozumiewania się za pomocą znaków fonicznych [które mogą być zapisane – M.Z.]¹²⁸.

Tym samym fenomen języka rozumianego w całej jego znaczeniowej pełni występuje tylko wśród ludzi go używających. Kiedy zaś pozostałe zjawiska staramy się czy to przez wzgląd na lepsze zrozumienie, czy też z racji przyzwyczajęń dyskursywnych traktować jako swego rodzaju język, posługujemy się mniej lub bardziej świadomie metaforą. Można bowiem przypuszczać, że istnieje relacja asymetryczna i nieprzechodnia między ludzką mową a innymi kodami. Te ostatnie bowiem nabierają semantycznego charakteru dzięki istnieniu w ich otoczeniu języka naturalnego, natomiast nie działa to w drugą stronę.

To stwierdzenie jest bardzo ważne w świetle prezentowanego w tej książce spojrzenia na literaturę w zestawieniu z pozostałymi składnikami kontinuum medialnego. Literatura, żyjąc i pracując w fundamentach naszych zdolności komunikacyjnych, wtórnie je modelując, porządkując narracyjnie i pod względem wartości, może mieć istotny, by nie powiedzieć: źródłowy, wpływ na nasze kompetencje komunikacyjne. By to ująć, prześledźmy prawdopodobną drogę od wszelkich przedmiotów jako możliwych znaków do ich narracyjnego ukonstytuowania i semantyzacji. Zacznijmy od jakiegoś hipotetycznego początku, który mógłby być wspólny dla każdego *signum*.

Gdy tylko człowiek został uznany przez innego za istotę czującą, myślącą i doń podobną, pragnienie lub potrzeba przekazania mu swych uczuć i myśli kazała mu szukać ku temu środków. Środki te mogą pochodzić tylko ze zmy-

¹²⁸ A. Martinet, *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*, wybór i przeł. L. Zawadowski, PWN, Warszawa 1970, s. 10.

słów, jedynych narzędzi, za pośrednictwem których człowiek może wpływać na innego¹²⁹.

Poczucie wspólnoty, potrzeba przekazania komuś innemu czegoś związanego ze mną, z tobą itd. oraz pośredniczący przedmiot zmysłowy są kamieniami węgielnymi komunikacji, czyli istnienia znaków. Czyżby więc prawdą było, że wszystko jest znakiem, a znaki językowe nie zajmują żadnego szczególnego miejsca?

Zanim odpowiemy na to pytanie, poświęćmy uwagę jednej z powiastek arabskich Ignacego Krasickiego *O Aleksandrze i filozofie indyjskim*.

Właśnie zwycięski król macedoński zbliża się – po pokonaniu Persów – do granic Indii. Królowie tamtejsi oczywiście pragną poznać jego dalsze zamiary i ewentualnie udobruchać. Jeden z nich, Kobad, wysłał poselstwo.

Sprawujący poselstwo był mędrzec zawołany [...]; doszła już była wieść sławy jego Aleksandra, przyjął go więc wdzięcznie, a chcąc być przeświadczony o jego doskonałości posłał mu naczynie pełne oliwy tak dalece, iż wlać w nie więcej żadnym sposobem nie można było. Wpuścił natychmiast w owo naczynie oliwy pełne tysiąc igieł, jedną po drugiej kładąc, poseł i odesłał je nazad Aleksandrowi.

Gdy przyniesiono naczynie, wylać oliwę kazał Aleksander, a z igieł znalezionych gałkę jak najkrągłąszą ulać kazawszy odesłał ją posłowi. Ten ową gałkę tak subtelnie rozciągnął i spłaszczył, iż stała się zwierciadłem stalowym i w tym stanie odniesiona była na odwrót Aleksandrowi¹³⁰.

Obserwujemy tę wymianę, nie bardzo jednak wiedząc, co ma znaczyć. Brakuje nam reguł ustalających, co z czym łączyć, jakie znaczące z jakim znaczonym. Nie znamy umowy, kodu sterującego użyciem odpowiedniego „zestawu” w odniesieniu do pewnej sytuacji. Bohaterowie tego opowiadania także odczuwają pewien niedosyt komunikacyjny i stają do rozmowy:

¹²⁹ J.J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł., wstęp i przypisy B. Banasiak, Wydawnictwo Oficyna, Kraków 2001, s. 39, *Biblioteka Principia*.

¹³⁰ I. Krasicki, *Utwory wybrane*, t. 2, oprac. Z. Goliński, PIW, Warszawa 1980, s. 288, *Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej*.

Aleksander kazał przywołać posła i gdy ten przed nim stanął, pytał [wyr. – M.Z.] go, czyli dociekł tego, co przez zewnętrzne znaki chciał mu dawać do zrozumienia.

– Wielki królu – rzekł mędrzec indyjski – naczynie oliwy pełne tak, iż w niego kropla nawet wlać się nie mogła, oznaczało wiadomości twoje z nauki i doświadczenia powzięte, o których mniemasz, iż wszystkie posiadasz; tysiąc igieł wpuszczonych w oliwę bez jej rozlania powinny ci były dać poznać, iż mimo mniemanie nasze, jakoby wszystko wiemy, nierównie więcej zostaje się takowych rzeczy, o których nie mamy wiadomości.

– Te igły – rzekł Aleksander – ile że ze stali najwyborniejszej, kazałem złać na gałkę; po coś z niej zrobił zwierciadło?

– Gałka – rzekł filozof – twardością i wagą oznaczała umysł wzniesiony, stały, ale nieużyty. Przerobiłem ją na zwierciadło, w którym się każdy przejrzyć może, i to być powinno tobie wzorem i nauką, iż dla innych, nie dla siebie tylko użytecznym być powinienes¹³¹.

W opowiadanej sytuacji mamy wszystkie elementy konieczne do zaistnienia komunikacji. Są więc ludzie traktujący siebie nawzajem jako jednostki myślące i czujące, jakieś podłoże doświadczalno-emocjonalne oraz zmysłowe narzędzia przekazu. Zdecydowanie nie zaliczymy ich jednak do znaków językowych. Ale mimo to wydaje się, że coś „znaczą”. Czyżby więc były znakami? W tym miejscu daję jednak odpowiedź negatywną.

Dzban, oliwa, lustro czy gałka nie tworzą żadnego kodu, nie są jednostkami podporządkowanymi jednej regule czy grupie reguł, a ich związki są właściwie wynikiem zasady tworzonej *ad hoc*. Mamy tutaj wyjściowo całkowitą dowolność – jak przerobię dostarczony materiał, właściwie zależy tylko ode mnie. A to, czy zadziałałem dobrze, zależne jest od komunikatu, jaki „doczepię” do spreparowanych przez siebie faktów (lustra, gałki itp.). Ta całkowita dowolność „na wejściu” (wysoka entropia w terminologii teorii informacji) wynika właśnie z braku odpowiadających użytym środkom reguł (kodu). W żadnym razie nie można przewidzieć, co pojawi się w następnym kroku tej opisaney wymiany (a może ona trwać dowolnie długo, w zależności od inwencji uczestników), z czym wiąże się właśnie nieistnienie kodu, przyjętych wspólnie zasad komunikowania się.

¹³¹ Tamże, s. 288–289.

„Istnienie kodu, jak pisze Umberto Eco, pozwala wprowadzić na różnorodne kombinacje, ale ogromnie zmniejsza liczbę możliwych wyborów”¹³². To ograniczenie jednak jest fundamentalne dla każdego systemu znaków jako narzędzia komunikacji (dla jasności pozwalam sobie na pleonazm, nie ma bowiem systemu znaków niebędącego potencjalnym narzędziem komunikacji, tak jak nie może istnieć znak bez znaczenia). „Ten ład bowiem umożliwia przekaz”¹³³. Znaczy to, że napotykać pewne zjawisko, nie wyobrażam sobie czegokolwiek, czyli tym samym nie zajmuję się możliwościami tylko swojej wyobraźni, lecz odczytuję – dzięki wprowadzonemu na wejściu ładowi – co jest w tym zjawisku komunikowane, tj. dekoduję.

Bohaterowie *Powieści arabskiej* tę szczególną wymianę właściwie traktują jako zdecydowanie niezupełną. Dlatego też musi dojść do spotkania, opowiedzenia, o co w tej wymianie chodziło. Aleksander pyta, natomiast filozof „tłumaczy”, co dokonywane przez niego przeróbki miały oznaczać. Nie mamy tutaj jednak tłumaczenia z jednego języka na inny, ponieważ owe przedmioty nie mogą być, z wyżej wymienionych powodów, uznane za żaden system znaków. System znaków i zarazem komunikacja związana z kodowaniem oraz dekodowaniem zaczyna się wraz z opowiedzeniem komunikatu, którego związek z konkretną gałką czy lustrem jest przypadkowy i którego znaczenie nie wynika z tych rzeczy. Bez fundującego komunikatu („co oznaczają”, mówi filozof) przesyłanie sobie nawzajem tych przedmiotów pozostałoby bezpośrednio ujmowalną wymianą i, co najważniejsze, taki sposób ujęcia byłby całkowicie wystarczający i zupełny.

Jeśli zgodzimy się, że znak funkcjonuje jako znak tylko wtedy, gdy znaczy, to tym samym mamy fundamentalną różnicę między nim a zwykłym przedmiotem czy zjawiskiem. Otóż w przypadku tych ostatnich wymiana sprowadzona wyłącznie do bezpośredniego ujmowania (np. lustro blaszane za gałkę) jest zupełna, natomiast znaki pozostają sobą tylko w łączności ze znaczeniem, czyli w powiązaniu

¹³² U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1972, s. 46, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.

¹³³ Zob. tamże, s. 45.

z kodem, rozumieniem i aktualizowaniem funkcji poznawczych. Nie czytamy dzbanów, choć możemy utworzyć opowieść o dzbanie. Będzie ona jednak zbudowana ze znaków, a nie z materii, z której zrobiony został dzban, oraz literackich motywów, w naszym przykładzie z motywu dzbana.

Widać więc, jak do tego, by jakiś obiekt zaczął funkcjonować w świecie przekazów, potrzebna jest narracja – od rozbudowanych historii alegorycznych czy symbolicznych po proste wyjaśnienie skupiające się wokół pytań „dlaczego?” lub „po co?” jakaś rzecz pojawia się w określonym kontekście. Praktyka literacka ogniskowała się wokół takich zadań od samych swoich początków i nie wydaje się, by jej kurczenie pozostawało bez wpływu na jakość wszystkich przekazów medialnych w ogóle. Zwróćmy dla przypomnienia uwagę na to, że podane za Jenkinsem przykłady gatunków konwergentnych w najnowszych mediach jednak pozostawały widocznie zależne czy też pochodne od dzieł literackich.

7. Literatura jako przekaz głęboki

Droga prowadzonych rozważań coraz bardziej kieruje nas ku refleksji nad wyjątkowością przekazów literackich. Należy jednak zastanowić się, w jakim stopniu to przeświadczenie wynika z horyzontu poznawczego piszącego te słowa, a na ile znajduje poparcie w zdaniu naukowców reprezentujących inne, nieliteraturoznawcze tradycje badawcze.

Prymarna semantyczność języka w powiązaniu z wtórnym modelowaniem, powodującym, że dzieło literackie posiada wiele warstw znaczeniowych, zmusza odbiorcę chcącego zrozumieć taki komunikat do powolnej pracy, wzięcia w nawias kwestii szybkości odbioru i postawienia na coś, co można nazwać intensywnością czy głębokością semantyczną.

Docierające do naszego mózgu treści możemy zatem przetwarzać w dwojaki sposób – albo przyglądamy się im powierzchownie i szybko przenosimy uwagę na kolejny bodziec, albo zajmujemy się nimi gruntownie. Wpływ głę-

bokości przetwarzania na zapamiętywanie wydaje się więc zupełnie zrozumiały: podczas szczegółowego przerabiania danej informacji w ogarnięciu wszystkich jej aspektów biorą udział różne ośrodki mózgu. Ta intensywność przetwarzania prowadzi do zmian w bardzo wielu synapsach, ułatwiając tym samym zapamiętanie przetwarzanych treści¹³⁴.

Zatem dzięki wysiłkowi rozumienia treści wymagających skupienia wzmacniamy siłę pamięci. A dzieła czyta się po to, by poznać, przeżyć, zapamiętać, choćby zarys, schemat, ale już to może okazać się pomocne przy porządkowaniu czy hierarchizowaniu zdarzeń wokół nas. Zresztą roli pamięci w życiu człowieka i społeczeństw przecenić się nie da, dlatego może antyczni Grecy przewodniczką Muz uczynili Mnemozynę.

Pamięć wraz z głębokim przetwarzaniem informacji, odnoszeniem ich do siebie i swoich postaw składają się na dawny wzorzec humanisty oraz erudyty. Była już mowa o związkach uważnej lektury z kształceniem, co w niemieckojęzycznej tradycji ujmowano jako *Bildung*. Na dobrą sprawę rozpoczęło się to wraz z rozwojem kultury typografii, zapoczątkowanej pierwszym drukiem i rozpowszechnianiem Biblii, którą dzięki wynalazkowi ruchomej czcionki każdy mógł u siebie w domu interpretować.

W przemówieniu z 1999 roku niemiecki filozof Peter Sloterdijk zastanawiał się, czy książki i literatura będą mogły zostać wykorzystane do zaprowadzenia spójności w postmodernistycznych społeczeństwach. Rolę słowa drukowanego zaczęły przejmować nowe media – telewizja oraz internet. Trwanie przy idei *Bildung* poprzez czytanie właściwej literatury jest oznaką pewnej naiwności¹³⁵.

Naiwność ta oznacza m.in. odwracanie się od głównego nurtu, jaki pod wpływem rewolucji informatycznej pędzi w stronę *surfowania*, elastyczności¹³⁶, dostosowywania się do sytuacji tu i teraz, bez oglądania się na doświadczenia przeszłości czy niesione przez „odpowiednie

¹³⁴ M. Spitzer, dz. cyt., s. 64.

¹³⁵ H. Hoeks, *Typografia i humanizm*, [w:] *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes, przeł. M. Komorowska, d2d, Kraków 2017, s. 184.

¹³⁶ Tamże, s. 187.

książki” wzorce. Widać to w częstych żądaniach ludzi młodych, by wszystkie nauczane treści „mogły się do czegoś przydać”, przy czym to „przydanie się” – analogicznie do natychmiastowej gratyfikacji – ma się mieścić w horyzoncie poznawczym teraz, nie jutro czy „jak będziesz starszy”.

Jednak z wiedzą bądź umiejętnościami o krótkiej dacie ważności tracimy oś świata, punkt odniesienia. Wygrywa chaos, entropia. A to źle, ponieważ:

Życie i szczęście zależą od nieskończonego małego ułamka uporządkowanych układów materii pośród astronomicznej liczby możliwości. Nasze ciała są nieprawdopodobnymi skupiskami cząsteczek i utrzymują ten porządek za pomocą innych nieprawdopodobnych rzeczy: niezliczonych substancji, które mogą nam posłużyć jako pokarm, kilku materiałów [...], które mogą nas odziać, zapewnić nam schronienie i poruszać przedmiotami zgodnie z naszą wolą¹³⁷.

Dobrze, ale można powiedzieć, że tu przecież chodzi o organizm, a nie nasz umysł i rozwój. Nie do końca jednak. Mózg to też ciało. Jego rozwój siłą rzeczy wiązał się z porządkowaniem świata wokół nas. Zapewne mistrzami dostosowania się do sytuacji tu i teraz, czyli mniej lub bardziej świadomymi wyznawcami idei „teraz, zaraz się przyda”, były plemiona koczownicze. Nie było sensu tworzyć wśród nich stałych wzorców, bo miejsca i warunki ich życia ciągle się zmieniały. Ale dlatego też w tamtym okresie nie było mowy o rozwoju.

Obecnie, skazując się tylko na surfowanie, pozostawiamy nasz mózg w fazie nieuporządkowania, czasem tylko zmuszamy go do szybkich, przemijających aktywności. Tego rodzaju zachowania w sensie fizjologicznym wiążą się z rosnącą szybko entropią, o czym mówi nam zasada neuroplastyczności naszego najważniejszego organu kierującego¹³⁸. Natomiast interpretacja głęboka, zapamiętywanie treści, kształcenie siebie i tworzenie ścieżek wiedzy tę entropię zmniejsza – i na poziomie fizjologicznym (aktywizacja połączeń synaptycznych),

¹³⁷ S. Pinker, *Nowe Oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018, s. 34.

¹³⁸ L. Boyd, *After watching this, your brain will not be the same*, TEDxVancouver, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=LNHBMFCzznE> – 2 VII 2020.

i umysłowym, dzięki narzędziom poznawczym do porządkowania ogromu informacji i odrzucania od razu tych bezwartościowych, płytkich, doraźnych.

Porządkowanie i kierowanie się sprawdzonymi wzorcami na poziomie umysłowym, paradoksalnie, w świecie pęczniejących baz danych może okazać się wielokrotnie bardzo potrzebne.

Henk Hoeks, przywołując opinię Petera Sloterdijka, jako współczesny powrót do idei *Bildung* i obronę przed płytkim sytuacjonizmem, potrzebnym może w codziennym radzeniu sobie w życiu, niewystarczającym zaś do znalezienia lepszego dlań oparcia, proponuje rzemiosło typografii:

Typografia to wiedza i umiejętność strukturyzowania informacji oraz czynienia jej dostępną, czego wzorem pozostaje typografia modernistyczna. W czasach zmiany i płynnych punktów odniesienia to ona w dalszym ciągu dostarcza standardów, które będą przypominać przyszłym typografom o fundamentalnych aspektach roli i odpowiedzialności tego zawodu¹³⁹.

Porządkowanie przepływu zjawisk, nadawanie im określonej wartości przez taki, a nie inny układ typograficzny, przekaz stałych wzorców – te ogólne postawy wobec świata znajdują też swój wyraz w twórczości literackiej. Ta zresztą, jak stopniowo rozszerzające swój zasięg czytelnictwo, siłą rzeczy krzyżuje się z powstaniem i rozwojem nowożytnej typografii, masowego druku, wreszcie prasy. Nie musi zatem ta zbieżność zaskakiwać.

Inne spojrzenie na narrację jako jeden z fundamentalnych chwytów pisarskich oraz realia rzeczywistości cyfrowej reprezentuje Lev Manovich:

Jako forma kulturowa baza danych przedstawia świat w postaci listy przedmiotów i odmawia jej uporządkowania [w domyśle – innego, lista jest przecież formą uporządkowania – M.Z.]. Narracja natomiast nadaje przyczynowo-skutkowe ukierunkowanie na pozór nieuporządkowanym przedmiotom (wydarzeniom). Baza danych i narracja są sobie zatem z natury przeciwne¹⁴⁰.

¹³⁹ H. Hoeks, dz. cyt., s. 187.

¹⁴⁰ L. Manovich, *Baza danych*, [w:] *Triumf typografii...*, s. 194.

Zdaniem amerykańskiego uczonego w nowomiedialnym świecie dokonuje się klasyczna zmiana paradygmatu z opowieści (nauki szczegółowe jako opowieści o wydzielonych fragmentach świata, humanistyka w roli narracji skupionej na statusie człowieka, jego ideach czy powinnościach) na bazę danych. I choć ta ostatnia nie wyklucza narracji w ogóle, to sama w sobie pozostaje istotowo odrębnym porządkiem¹⁴¹.

Można sformułować przynajmniej dwa sprostowania do koncepcji rozwijanej przez Manovicha. Pierwsze będzie wiązało się z tym, jak autor *Bazy danych* ujmuje zjawisko narracji. Mimo że dopuszcza mniej tradycyjne niż linearna narracje, to operuje jednak takimi jej odmianami gatunkowymi, które nie uwzględniają przemian mających miejsce w prozie, począwszy od pierwszej połowy XX wieku. Ten czas można bowiem uznać za najbardziej przełomowy w rozwijanych postaciach narracji. W polskim literaturoznawstwie Włodzimierz Bolecki określa te niestandardowe warianty mianem poetyckich modeli prozy. „Utwory te stawiają pod znakiem zapytania konstytuujące prozę wyróżniki morfologiczno-semantyczne; nie tylko zmuszają do zmiany sposobów lektury, lecz i procedur analitycznych¹⁴².

W świetle wspomnianych przemian nieprzystawalność bazy danych do narracji wcale nie musi być tak duża, jak przedstawia to w swoich rozważaniach Lev Manovich. Oczywiście wymaga to odrębnych, szczegółowych studiów. W tym miejscu tylko sygnalizujemy problem.

Druga uwaga wiąże się z miejscem człowieka w świecie nowych mediów. Nawet jeśli bazy danych same w sobie funkcjonują inaczej niż narracje i te ostatnie stanowią porządki narzucane im niejako z zewnątrz, to jako jedni z ważniejszych użytkowników cyfrowej rzeczywistości powinniśmy zapytać, czy nos jest dla tabakiery, czy też tabakiera dla nosa. Sens i waga takiego antropomorficznego i przez to sprzecznego z ideałem bezosobowej nauki spojrzenia wynikają z narzucającej się konstatacji, że człowiek pozbawiony funkcjonującego wyposażenia

¹⁴¹ Tamże, s. 195.

¹⁴² W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996, s. 14.

w narracje po prostu traci oś, rozsypuje się. Jeśli spojrzeć na czołówkę współczesnych chorób psychicznych najbardziej nękających ludzkość, a są to depresja, zespół lęku uogólnionego oraz choroba dwubiegunkowa¹⁴³, widać, że dominują schorzenia, przy których występowaniu chaos zdarzeń nieskładających się na żadną spójną opowieść o własnym życiu może tylko zaostriżyć lub utrudnić radzenie sobie z dysfunkcją.

Nie chcemy przez to powiedzieć, że praktyka literacka stanowi ogólne lekarstwo na choroby nękające zdrowie ludzi, jednak zdecydowanie podtrzymujemy sąd o jej istotnym wkładzie w dobre życie. Warto przywołać kilka zróżnicowanych przykładów ilustrujących sens takiego spojrzenia.

David Brooks, stały komentator „New York Timesa”, a także postać bardzo znana w świecie medialnym USA i Kanady, w ramach dyscypliny zwanej doradztwem personalnym bądź coachingiem stworzył swego rodzaju podręcznik budowania własnego charakteru – oryginalny tytuł to *The Road to Character*, a w polskojęzycznej wersji: *Kształtuj swój charakter*¹⁴⁴. Z perspektywy prezentowanych tutaj rozważań ważny wyda się układ książki Brooksa. Jej dziesięć rozdziałów zostało podporządkowanych istotnym pojęciom i problemom w życiu każdego człowieka, przy czym ich powtarzający się układ oparto na znanym nam z gatunku żywotów (także w wersji hagiograficznej) przedstawieniu czyjegoś życia jako wzorcowego, a zarazem podporządkowanego określonemu ideałowi. Na przykład rozdział piąty, zatytułowany *Samokontrola*, ukazuje wartość tej cnoty nie *in abstracto*, ale poprzez opowiedzenie o tym, jak już od najmłodszych lat w życiu George’a Marshalla kształtowanie tej postawy pomagało w staniu się osobą, której Europa Zachodnia zawdzięcza bardzo wiele w odbudowie po II wojnie światowej¹⁴⁵. Tym samym narracyjne uporządkowanie biegu czyjegoś życia, podporządkowane znanemu już od starożytności gatunkowi żywotów (słynne *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha), może posłużyć jako narzędzie kształtowania siebie.

¹⁴³ H. Ritchie, M. Roser, *Mental Health*, [on-line] <https://ourworldindata.org/mental-health> – 4 VII 2020.

¹⁴⁴ D. Brooks, *Kształtuj swój charakter*, przeł. M. Kowalczyk, Laurum, Warszawa 2016.

¹⁴⁵ Tamże, s. 141–169.

Po tej XXI-wiecznej realizacji idei *Bildung*, przebranej tylko w modniejsze dziś określenie coachingu, przechodzimy do przypadku, w którym praktyka literacka, a ściślej pisanie dziennika, pozwala człowiekowi najdosłowniej odzyskać siebie. Chodzi o słynną książkę Aleksandra Łurii, rosyjskiego ojca założyciela neuropsychologii, zatytułowaną *Świat utracony i odzyskany. Historia pewnego zranienia*¹⁴⁶.

Głównym jej bohaterem jest radziecki żołnierz, który w czasie walk z hitlerowcami zostaje raniony odłamkiem w lewą stronę głowy. Dzięki hełmowi rana nie okazuje się śmiertelna, jednak zostają poważnie uszkodzone, umiejscowione zwykle w lewej półkuli, ośrodki mózgowe odpowiedzialne za rozumienie oraz tworzenie mowy. Weteran wojenny zostaje pacjentem Łurii. Początkowo chory nie wie nawet, kim jest, w sensie jak najbardziej dosłownym utracił on siebie i swój świat. Opracowana przez Łurię rekonwalescencja jako jeden z najważniejszych składników zawierała pisanie dziennika, swego rodzaju terapię przez żywotopisanie, by przywołać określenie literaturoznawcze. Powiązanie ręki z mózgiem oraz zapamiętana i zarazem zautomatyzowana umiejętność pisania ręcznego (w dobie pisania digitalnego na klawiaturze, kiedy niektórzy zapominają o ręcznym pisaniu, możliwość takiej terapii mogłaby być zamknięta) wpływała stymulująco na mózg, aktywizując obszary nieuszkodzone.

Z początkowo chaotycznych zapisków śledzonych uważnie przez Łurię powoli wyłaniał się porządek. Pacjent zaczął odzyskiwać siebie, przypominać sobie, kim jest, mógł wreszcie samodzielnie wrócić do swojej rodziny. Dzięki zatem prowadzeniu narracji pamiętnikarskiej główny bohater *Świata utraconego i odzyskanego* zdołał zrekonstruować siebie, przywrócić sobie tożsamość i człowieczeństwo.

Na końcu warto wspomnieć o niebagatelnej roli przekazów literackich w budowaniu wspólnoty. Oczywiście znów warto przywołać Homera jako nauczyciela wszystkich Greków, fundatora ich kulturowej jedności. Fakt, że to przedstawiciel sztuki słowa zaważył na tożsamości achajskiej, powinno się przypominać – wszakże Hellenowie

¹⁴⁶ A. Łuria, *Świat utracony i odzyskany. Historia pewnego zranienia*, przeł. A. Kowaliszyn, PWN, Warszawa 1976.

nie mogli narzekać na braki na polu innych sztuk oraz umiejętności. Ale to właśnie świat uchwycony w epickiej narracji stał się kamieniem węgielnym ich historycznego sukcesu.

Nie wyjaśnimy tutaj, dlaczego tak się dzieje. Przerasta to ramy tej książeczki oraz zdolności piszącego te słowa. Jednak warto te fakty przypominać, bo każą one myśleć np. o tym, że to wcale nie bogactwo narodu może okazać się decydujące w jego dziejowej szansie. Persja pod względem stanu posiadania przerastała wszystkie państewka greckie o niebo, jednak jeśli coś wiemy o Persach z V czy IV wieku p.n.e., to głównie dzięki tym uboższym w złoto Achajom. Uboższym w złoto, bogatszym jednak w spajający talent narracyjny.

Mediacyjna funkcja literatury – przypomina Ryszard Koziołek – jest dziś rzadko podnoszona, a wydaje mi się jej najważniejszą funkcją społeczną. Osłabienie pozycji literatury jako dostarczycielki języka, tradycji, form symbolicznych, za pomocą których jednostki rozpoznają się jako członkowie wspólnoty, nie spowodowało, że w to opuszczone miejsce wszedł na przykład film¹⁴⁷.

Nie wypełniły tej luki kultura obrazu czy inne przejawy współczesnej działalności nowomediacyjnej. Najprawdopodobniej wynika to z faktu, że przestrzeń internetowa służy głównie do promocji siebie oraz karmi snem, że każdy może być youtuberem zarabiającym krocie bądź trendsetterem, też nieźle żyjącym z publikowania treści o sobie samym i swoich wyborach konsumpcyjnych. W takich warunkach trudno znaleźć miejsce na zawartość oddalającą od narcyzmu i egotyzmu, a skupioną na kształtowaniu miejsca wspólnego.

Na kluczową pozycję czytania w wykształceniu się obywatelskiego społeczeństwa Stanów Zjednoczonych zwraca też uwagę Neil Postman:

Czytanie książek nie było uznawane za zajęcie elitarne, a materiały drukowane rozpowszechniane były równomiernie we wszystkich warstwach ludności. Doskonale rozwijająca się ponadklasowa kultura czytelnicza rozkwitła, ponieważ, jak pisze Daniel Boorstin: „Była rozproszona. Jej centrum znajdowało się wszędzie, bo nie było go nigdzie. Każdy człowiek był blisko spraw, które

¹⁴⁷ R. Koziołek, dz. cyt., s. 16–17.

stanowiły treść drukowanych tekstów. Każdy mówił tym samym językiem. Kultura czytelnictwa była produktem zapracowanego, ruchliwego społeczeństwa obywatelskiego¹⁴⁸.

Możemy przywoływać ten fragment w miejscu omawiania szczególnego statusu dzieł literackich, ponieważ w repertuarze, o którym pisze Postman, przeważają dzieła i autorzy zaliczani do historii literatury pięknej, choćby Jonathan Swift, John Dryden czy Aleksander Pope. Zresztą powinniśmy pamiętać, ile dla szerzenia idei oświeceniowych zdziałały powiastki filozoficzne Woltera.

Literatura piękna czy też – w innej nomenklaturze – fikcjonalne bądź niefikcjonalne kreatywne piśmarstwo dzięki swoim chwytom w organizacji języka oraz światów przedstawionych oferuje szczególny sposób spojrzenia na rzeczywistość: „[...] ten rodzaj organizowania świata za sprawą narracji i metafory, sensownego przedstawienia sobie zdarzeń i przeżyć, którego dokonujemy, czytając, jest niemożliwy do powtórzenia inaczej niż w języku”¹⁴⁹. Przede wszystkim chodzi tutaj o semantyczność i przedmiotowość tego świata oraz metaforę szeroko pojętą, czyli w formie chwytu, który potrafi budować kolejne poziomy znaczenia, wykraczające poza warstwę dosłowną.

Na koniec rozważań warto wrócić właśnie do tego wykraczania poza dosłowność przekazu, wznoszenia się ponad wyjściowe ograniczenia znaczeniowe wypowiedzi dzięki jej wtórnemu modelowaniu. Rozpoczynając naszą drogę, omówiliśmy przykłady z instrukcją obsługi oraz formularzem urzędniczym, kiedy te formy dzięki literackiemu obrobieniu stawały się metaforami współczesnego konsumpcjonistycznego optymizmu lub egzystencjalnego wyobcowania jednostki. Tworzenie takich, nazwijmy to, sieci znaczeniowych warto powiązać ze wspomnianą przed momentem medialnością literatury, tj. organizowaniem myślenia wspólnotowego.

¹⁴⁸ N. Postman, dz. cyt., s. 60.

¹⁴⁹ R. Koziołek, dz. cyt., s. 17.

Zakończenie. Sieci społeczne i umysłowe a przekaz literacki

Ludzka mowa to system znaków, dzięki któremu nasze intencje i cele mogą przekroczyć ściśle subiektywne ramy i przybrać formę ogólnie zrozumiałą dla użytkowników tegoż systemu. Dlatego też, odbierając jakąś wypowiedź, zwłaszcza artystyczną, odczytujemy indywidualną intencję przez pryzmat zrozumiałych powszechnie środków językowych. Budujemy więc swoją lekturę (proces semiotyczny) na podstawie dyrektyw oraz wytycznych tekstu. Dlatego mówi się o intencji tekstu, która nierzadko dalece wybiega ponad to, co w czasie tworzenia zamyślał sobie sam twórca.

Odczytanie dzieła okazuje się zatem umową obejmującą trzy intencje lub – określając to hermeneutycznie – trzy horyzonty: autorski wyrażony w dziele, dzieła jako intersubiektywnego artefaktu oraz odbiorcy, przy czym ten autorski to zwykle konstrukcja oparta na samym kształcie utworu, bo nawet zdecydowana większość żyjących twórców komunikuje się za pomocą dzieł, te zaś żyją po publikacji własnym życiem.

Kluczowy aspekt interpretacji to jej dziania się w ramach tego, co umowne – chodzi o konwencjonalny charakter języka oraz sztuki słowa. Ta konwencjonalność nie kłóci się z pewną swobodą odbioru, gdyż tekst, na co zwracał już uwagę Roman Ingarden w koncepcji konkretyzacji, zawiera wiele miejsc „do wypełnienia”:

Tekst jest więc pełen białych plam, szczelin do wypełnienia, a ten, kto był jego nadawcą, przewidywał, że zostaną one wypełnione, i zostawił je puste z dwu powodów. Przede wszystkim dlatego, że tekst jest mechanizmem leniwym

(lub też ekonomicznym), który żyje kosztem wartości dodatkowej sensu, jaki wprowadza weń odbiorca, i jedynie w przypadkach skrajnej pedanterii, skrajnej troski dydaktycznej lub skrajnej represyjności tekst komplikuje się o redundancję i dodatkowe wyjaśnienia – aż do granicy pogwałcenia normalnych reguł konwersacyjnych. Po drugie zaś dlatego, że w miarę przechodzenia od funkcji dydaktycznej do funkcji estetycznej tekst chce pozostawić czytelnikowi inicjatywę w interpretacji, choć zazwyczaj chce on być zinterpretowany z wystarczającym marginesem jednoznaczności. Tekst chce, aby ktoś pomógł mu funkcjonować¹⁵⁰.

Zwracamy uwagę na tę czytelniczą współpracę odbiorcy z dziełem, która w sam tekst zostaje wpisana, ponieważ chcemy pokazać, że interpretacyjna praca z przekazem literackim może stanowić także ćwiczenie z odnajdywania się w całości komunikacyjnej, jaką tworzy społeczeństwo. Prześledźmy zatem krótko tę czytelniczą pracę aż do momentu najbogatszego znaczeniowo. Oto prosty przykład: „Jan wszedł do pokoju. Ściany pomalowane były na ciemnoniebiesko, a sufit na żółto. W rogu stała kanapa. Ułożył się na niej tak, że rozciągała się przed nim jasna płaszczyzna”. Zobaczmy teraz, w których miejscach zacytowany przekaz projektuje czynności interpretacyjne konieczne do pełnego zrozumienia przekazu.

Po pierwsze, potencjalny czytelnik powinien założyć, że pokój ma drzwi. Następnie wymagane jest przyjęcie, że ściany, zapewne cztery, są pionowe, a sufit poziomy i w górze. Ze ścianami z kolei trzeba powiązać wyraz „róg”. Nie będzie to więc róg bawoli czy na tabakę, ale zbieg dwóch ścian. Teraz odbiorca musi dodać sobie, że kanapa to mebel służący do leżenia bądź siedzenia. Po tym czeka inne zadanie: stwierdzenie, że pary „Jan” i trzecia os. lp. r.m. w czasowniku „ułożył się” oraz „kanapa” i „niej” odnoszą się odpowiednio do tej samej osoby oraz jednego przedmiotu (jest to tzw. koreferencja). Ponadto musimy się domyślić, że Jan zapewne położył się na plecach, a jasna płaszczyzna to sufit (może też okno, ale bazując na samym tekście, bliżej nam do jasnego, bo żółtego, sufitu). Podsumujmy: przytoczony tekst zakłada jakiś przebieg czytania, innymi słowy – projektuje określonego czytelnika modelowego.

¹⁵⁰ U. Eco, *Czytelnik modelowy*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 289–290.

Aby poznać główne właściwości czytelnika modelowego, czyli to, w jaki sposób tekst może prowadzić odbiorcę w kierunku swego znaczenia, zastanówmy się, na jakich zasadach rozumiemy takie oto zdania:

1. „Kawaler nie może mieć żony”.
2. „Głosować może tylko człowiek dorosły, ty głosowałeś, zatem jesteś osobą dorosłą”.
3. „W listopadzie otwarto w Katowicach nowy tunel”.
4. „Jan to osioł”.
5. „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu; | wóz się nurza w zieloności i jak łódka brodzi”¹⁵¹.
6. „Oto Troja nie spaliłaby się, gdyby Prometeusz nie podarował ludziom ognia i gdyby Grecy nie wypowiedzieli Priamowi wojny, gdyby nie było zaś ognia, Eschilos nie napisałby swego *Prometeusza*, równie jak bez wojny Homer nie napisałby *Iliady*, a ja wolę, że istnieje *Prometeusz* i *Iliada*, niż żeby zachowała się mieścina, prawdopodobnie licha i brudna, w której by teraz co najmniej siedział jakiś zakazany prokurator i nudził się zatar-gami z miejscowym areopagiem”¹⁵².

Znając gramatykę oraz słownictwo polskie, zadanie pierwsze rozumiemy od razu dzięki temu, że w języku polskim wyraz „kawaler” oznacza nieżonatego mężczyznę. Jest to zatem swego rodzaju aksjomat polszczyzny. Na podobnych zasadach będziemy pojmowali np. partykułę „nie” jako negację, zaimek „każdy” wiązali z uogólnieniem obejmującym wszystkie elementy jakiegoś zbioru itd. W drugiej próbie od razu narzuca się podział na dwie przesłanki (pierwsze dwa zdania to odpowiednio przesłanka większa i mniejsza) oraz wynikający z nich wniosek. W tym przypadku wypowiedź realizuje jakąś regułę dedukcyjną. Przykład trzeci, jak bodajże większość codziennych wypowiedzi, referuje jakieś wydarzenie, które rzeczywiście miało miejsce. Wymaga więc połączenia ze znaczeniem zdania odpowiedniego faktu, ogólnie – przeprowadzenia jakiegoś testu empirycznego

¹⁵¹ A. Mickiewicz, *Stępy akermzańskie*, [w:] tegoż, *Dziela...*, s. 31.

¹⁵² H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, oprac. graf. A. Heidrich, PIW, Warszawa 1968, s. 384.

(np. jeżeli ktoś mówi, że ma gorączkę, mierzymy mu temperaturę itp.). Czwarty przypadek, o ile Jan to imię człowieka, wymaga znajomości mechanizmu metafory – oto bowiem z jakichś przyczyn (np. Jan jest wyjątkowo uparty lub też w wersji najczęstszej w tym kontekście – cechuje go tępota) przenosimy nazwę zwierzęcia na istotę ludzką. Zbliżamy się tutaj do stylistyki i jej tropów. W cytacie z sonetu Mickiewicza kwestia znajomości zasad stylistyki oraz pewnych konwencji literackich narzuca się z dużą wyrazistością. Bez odwołania do licencji poetyckiej, która może usprawiedliwiać sprzeczności („suchy ocean”) i rozwinięte, metaforyczne obrazy poetyckie (nazywanie nie wprost, ale nadawanie oryginalnych, złożonych pseudonimów), a zarazem nadawać im sens, tekst pozostaje niezrozumiały. Ostatni przykład, rozbudowany pod względem składniowym, wymaga od czytelnika szerokich nawiązań: orientowania się w mitologii i literaturze antycznej, wiedzy na temat Cesarstwa Rzymskiego oraz funkcjonowania krajów przez nie podbitych, znajomości takich pojęć jak areopag. Ponadto żeby ogarnąć całościowo sens sądu Petroniusza, należy zdać sobie sprawę, że jest to wyraz jakichś poglądów dotyczących relacji życia i sztuki, a konkretnie takich, według których piękno warte jest ofiar i cierpień (skrajny estetyzm). Lektura musi zatem uruchomić wiedzę na temat mitologii (wierzeń), historii oraz sztuki, a tym samym wymaga znajomości tzw. kodów kultury – systemów wierzeń, świata sztuki, koncepcji filozoficzno-estetycznych, znanych dziejów ludzkości itp.

Tekst literacki może te wszystkie punkty od pierwszego do szóstego w sobie mieścić i twórczo przetwarzać, nawet odniesienie do rzeczywistości, skoro literatura obejmuje też tzw. literaturę faktu czy reportaże. Czytelnik modelowy nie stanowi abstrakcji, ale odgrywa rolę społeczną, która została w każdym dziele dla nas stworzona. Nawet jeśli czytamy dla siebie, robimy to uwikłani w tradycję i myślenie innych ludzi, mówi do nas ten oto przekaz, a my swoją postawą i oceną w lekturze odpowiadamy. Jeśli teraz ten dialogiczny charakter rozumienia dzieł literackich powiązać z ich omawianym bogactwem semantycznym, wtedy naturalny okazuje się wniosek, że stanowi ono szkołę głębokiej i nieegoistycznej rozmowy, wymiany postaw z innym bądź innymi.

Na tego rodzaju wymianie opierają się nasze wspólnoty. I choć literatura to kropla w morzu życia społecznego, jedno oko w tej sieci relacji, to z racji swojej budowy istotnie wzmacnia podmiotowość konieczną, by taka umowa trwała. Niektóre chwytły literackie z zasady służą budowie takiej osobowej relacji ja–ty, wystarczy wspomnieć o liryce zwrotu do adresata, narracyjnych komentarzach adresowanych do czytelnika bądź też parabazie w utworach dramatycznych. To tylko przykłady, kiedy ta relacja jest przywoływana jak najdosłowniej, a funkcjonuje ona w każdym dziele. Jeśli bowiem czytamy: „Miasto, trzeba przyznać, jest brzydkie. Wygląda spokojnie i dopiero po pewnym czasie można zauważyć, co je odróżnia od tylu innych miast handlowych pod wszystkimi szerokościami”¹⁵³, to od razu narzuca nam się myśl: oto poznajemy jednostkowe spojrzenie na pewne miasto, jakaś osoba formułuje swoją opinię i robi to teraz – kiedy czytam i rozumiem – dla mnie. Zwraca się do mnie i namawia do uważności – „dopiero po pewnym czasie można zauważyć”, następnie zaś chce wskazać wyjątkowy, mimo brzydoty, charakter tegoż miasta. Tak zaczyna się lektura, a zarazem spotkanie z odrębnym spojrzeniem, mową, człowiekiem.

Relację ja–ty – pisze Roger Scruton – wyróżnił w swojej słynnej książce Martin Buber, żydowski filozof i teolog okresu międzywojennego, którego pisarstwo wywarło przemożny wpływ na ówczesne kręgi literackie. Buber nigdy jednak nie wspomniał, że relacja ja–ty stanowi istotę każdego aspektu życia moralnego. To właśnie chciał pokazać Darwall, dowodząc, że normy moralne opierają swoją siłę na racjach drugoosobowych, które je wprowadzają, że relacje, które domagają się sądu moralnego i go umożliwiają, to relacje zbudowane na drugoosobowym punkcie widzenia, oraz że pojęcia kluczowe dla życia moralnego – takie jak odpowiedzialność, wolność, wina i obwinianie – czerpią swój ostateczny sens z relacji ja–ty, które obejmują przedstawianie i akceptowanie racji¹⁵⁴.

Interpersonalny i dialogiczny charakter literatury może zatem wzmacniać nasze zakorzenienie we wspólnocie ludzkiej oraz świa-

¹⁵³ A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 2013, s. 7.

¹⁵⁴ R. Scruton, *O naturze ludzkiej*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020, s. 58.

domość moralną. Oczywiście to zjawisko było od wieków znane i podkreślane w ramach gatunków dydaktycznych bądź parenetycznych – bajki, satyry, komedii czy przypowieści. Pokazujemy tylko, że na ten fenomen historycznoliteracki można też spojrzeć z szerszej, filozoficznej perspektywy.

Podobnie rzecz się przedstawia z innym, ostatnim już aspektem literatury, przywoływanym na koniec tych rozważań. Chodzi o tylekroć omawiane wtórne modelowanie, czyli takie uchwycenie materii dzieła, by na dosłowny przekaz i jakiś wyjściowy charakter wypowiedzi nakładały się znaczenia nowe, mniej oczywiste i metaforyczne.

Człowiek nie tylko myśli, lecz również myśli o tym, że myśli – i ten proces reprezentacji umysłowej innej reprezentacji umysłowej możemy multiplikować. Ma on swój odpowiednik w mechanizmie językowym polegającym np. na kolejnym dodawaniu przedrostków¹⁵⁵. Jeśli bowiem ktoś powie, że jest antykomunistą, jego przeciwnik może określić siebie jako „anty-antykomunistą”, na co ten pierwszy ujmie siebie w roli „anty-antyantykomunisty”. Te działania można oczywiście powtarzać, a ujawnia się w nich typowo ludzka zdolność do tworzenia reprezentacji reprezentacji, zwanych też metareprezentacjami¹⁵⁶.

Literatura z racji samej swojej metaforyczności z tej zdolności wyrasta, a także zwrotnie ją wzmacnia czy szlifuje. Ale nie na samej przenośni wewnątrz tekstu czy paraboliczności całego utworu omawiany mechanizm w literaturze się zasadza. Odsyła on też do stanowiącego jeden z filarów jej funkcjonowania dialogu z tradycją, reinterpretowania dziedzictwa literackiego.

Omówione aspekty literatury, czyli jej dialogiczność, zakorzenienie w konwencjach i tradycjach społecznych czy wreszcie multiplikowanie poziomów znaczenia, współgrają ze wspólnotowym oraz samoświadomym i osobowym wymiarem naszej egzystencji. W prezentowanych rozważaniach próbowaliśmy tę problematykę przedstawić, zdając sobie jednak sprawę, że rozważania teoretyczne muszą wreszcie ustąpić samodzielnemu kontaktowi z dziełem literackim.

¹⁵⁵ Przykład pochodzi z książki Stevena Pinkera, *The Language Instinct. The new science of language and mind*, Penguin Books, London 1994, s. 130.

¹⁵⁶ R. Scruton, *O naturze...*, s. 45 (przypis).

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 2006, *Arcydzieła Kultury Antycznej*.
- Asnyk A., *Do młodych*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/do-młodych.html>.
- B.a., *Ksiądz Jan Twardowski – kapłan i poeta*, [on-line] <https://wiadomosci.wp.pl/ks-jan-twardowski-kaplan-i-poeta-6037382412211329a>.
- Barańczak S., *Pan tu nie stał*, [on-line] <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1353-stanislaw-baranczak-pan-tu-nie-stal.html>.
- Barańczak S., *Wypełnić czytelnym pismem*, [w:] *Encyklopedia wierszy*, [on-line] http://www.poezje.hdwaop.pl/wiersz_4316-wypelnic_czytelnym_pismem_stanislaw_baranczak.html.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Bartmiński J., *O profilowaniu pojęć z punktu widzenia etnolingwistyki kognitywnej*, [w:] *Dociekania kognitywne*, red. A. Libura, D. Bębeniec, H. Kowalewski, Universitas, Kraków 2018, *Językoznawstwo Kognitywne. Studia i Analizy*, 10.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej, Universitas, Kraków 1996.
- Boyd L., *After watching this, your brain will not be the same*, TEDx-Vancouver, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=LNHB-MFCzznE>.
- Broniewski W., „*Ballady i romanse*”, [on-line] https://poezja.org/wz/Broniewski_W%C5%82adys%C5%82aw/745/Ballady_i_romanse.
- Brooks D., *Kształtuj swój charakter*, przeł. M. Kowalczyk, Laurum, Warszawa 2016.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, *Horizonty Nowoczesności*, t. 52.
- Camus A., *Dżuma*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 2013.
- Chrzastowska B., Wyślouch S., *Poetyka stosowana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Czechowicz J., *ze wsi*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/nuta-czlowieczna-ze-wsi.html>.
- Eco U., *Czytelnik modelowy*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1972, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.
- Frankl V.E., *Od automatyzmu do egzystencji: krytyka nihilizmu*, przeł. J. Morawski, [w:] V.E. Frankl, *Homo patiens. Próba wyjaśnienia sensu cierpienia*, przeł. R. Czernecki, J. Morawski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984.
- Gadamer H.G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Interesse, Kraków 1993.
- Gałczyński K.I., *Nieznany rękopis St. Wyspiańskiego*, [on-line] <http://galczynski.kulturalna.com/a-6664.html>.
- Głowiński M., *Mit*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, *Vademecum Polonisty*.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

- Guiraud J., *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, *Omega*, 270.
- Harasymowicz J., *Sztuka Makowskiego*, [on-line] <https://malowane-wierszem.blogspot.com/2011/05/sztuka-makowskiego-jerzy-harasymowicz.html>.
- Heidegger M., *Język*, przeł. J. Mizera, [w:] M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2000.
- Heisenberg W., *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, przeł. K. Napiórkowski, wstęp C.F. von Weizsäcker, PIW, Warszawa 1987, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.
- Herbert Z., *Tren Fortynbrasa*, [w:] *Współcześni polscy poeci. Poezja polska od roku 1956*, [wybór i oprac.] K. Karasek, Iskry, Warszawa 1997.
- Hernas Cz., *Barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.
- Hoeks H., *Typografia i humanizm*, [w:] *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes, przeł. M. Komorowska, d2d, Kraków 2017.
- Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, [on-line] <http://www.wiw.pl/kulturaantyczna/iliada/iliada-tekst.asp?piesn=01&wers=1>.
- Houellebecq M., *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2011, *Don Kichot i Sancho Pansa*.
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Jasnorzewska-Pawlikowska M., *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1985.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, *Edukacja Medialna*.

- Kochanowski J., *Na zdrowie*, [w:] J. Kochanowski, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 163.
- Kochanowski J., *Odprawa posłów greckich*, wstęp i koment. T. Sinko, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 3.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, *Pejzaże Myśli*.
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Krasicki I., *Monachomachia*, pieśń III, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/monachomachia.html>.
- Krasicki I., *Święta miłości kochanej ojczyzny*, [on-line] <http://teksty.org/patriotyczne,hymn-do-milosci-ojczyzny,tekst-piosenki>.
- Krasicki I., *Utwory wybrane*, t. 2, oprac. Z. Goliński, PIW, Warszawa 1980, *Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej*.
- Kristeva J., *Od znaków do podmiotu*, przeł. T. Kitliński, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusiak, J. Mizińska, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, *Lubelskie Odczyty Filozoficzne*, zbiór 7.
- Kubikowski Z., *Bezpieczne, małe mity*, Ossolineum, Wrocław 1965.
- Lec S.J., *Myśli nieuczesane*, [on-line] <http://www.aforyzmy.com.pl/milosc/i-coz-ty-na-to-fizyko-ozieblosc-stosunkow-miedzy-ludzi-powstaje-wskutek-tarc-miedzy-nimi>.
- Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących*, cz. 1: *Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2017.
- Lisowska-Magdziarz M., *Identyfikacja i analiza clickaitów w informacyjnych tekstach dziennikarskich – rekonesans metodologiczny*, [w:] *Dynamika przemian w mediach*, red. A. Hess, M. Nowina Konopka, W. Świerczyńska-Głównia, IDMiKS UJ, Kraków 2019.
- Łotman J.M., *Problem znaczenia w tekście artystycznym*, przeł. A. Tańska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Łuria A., *Świat odzyskany i utracony. Historia pewnego zranienia*, przeł. A. Kowaliszyn, PWN, Warszawa 1976.

- Manovich L., *Baza danych*, [w:] *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes, przeł. M. Komorowska, d2d, Kraków 2017.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.
- Martinet A., *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*, wybór i przeł. L. Zawadowski, PWN, Warszawa 1970.
- McLuhan M., Q. Fiore, *The Medium is a Massage. An Inventory od Effects*, Internet Archives, [on-line] <https://archive.org/details/pdf-vNiFct6b-L5ucJEa/page/n23/mode/2up>.
- Meet Sophia – the first robot declared a citizen by Saudi Arabia*, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=E8Ox6H64yu8>.
- Merten K., *Zur Ausdifferenzierung der Mediengesellschaft. Wirklichkeitsmanagement als suche nach Wahrheit*, [w:] *Alte Medien – neue Medien. Theorieperspektiven, Medienprofile, Einsatzfelder. Festbuch für Jan Tonnemacher*, Hrsg. K. Arnold, Ch. Neuberger, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Heidelberg 2005.
- Michalczyk S., *Lokalne komunikowanie polityczne*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, nr 1/2.
- Mickiewicz A., *Dziady cz. IV*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933.
- Mickiewicz A., *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933.
- Mickiewicz A., *Stępy akermzańskie*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933.
- Mickiewicz A., *Zima miejska*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Komitet Mickiewiczowski, Nowogródek 1933.
- Miłosz C., *Żłże o kinie*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 35.

- Miszczyński R., Tarnopolski A., *Filozofia a mass media*, „Diametros” 2005, nr 4.
- Mrożek S., *Słoń*, [w:] S. Mrożek, *Słoń. Zbiór opowiadań*, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.
- Niemcewicz J.U., *Powrót posła*, [on-line] <https://literat.ug.edu.pl/po-sel/index.htm>.
- Norwid C.K., *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] *Dzieła Cyprjana Norwida*, wyd., obj. i wstęp T. Pini, Parnas Polski, Warszawa 1934, *Biblioteka Poetów Polskich*, t. 5.
- Opacki I., *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Agencja Artystyczna „PARA”, Katowice 1999.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1958.
- Pamuk O., *Rudowłosa*, przeł. P. Kawoluk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Pinker S., *Nowe Oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Pinker S., *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, smak słowa, Sopot 2016.
- Pinker S., *The Language Instinct. The new science of language and mind*, Penguin Books, London 1994.
- Platon, *Państwo. Prawa*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1997, *Biblioteka Europejska – Antyk*.
- Plessner H., *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, wybór, oprac. i wstęp Z. Krasnodębski, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, PIW, Warszawa 1988, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.
- Polacy na najwyższych szczytach, [on-line] <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C23673%2Cpolscy-naukowcy-na-najwyzszych-szczytach.html>.
- Polakowski J., *Badania odbioru prozy artystycznej w aspekcie dydaktycznym. Zarys teorii badań, próby diagnozy*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1980, *Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie*, nr 39.

- Postman N., *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, wstęp M. Mrozowski, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2006, *Spectrum*.
- Remke S., E.-M. Voge, *Die Zukunft des Sex*, „Fokus” 2017, Nr. 12.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, wybór i wstęp K. Rosner, PIW, Warszawa 1989, s. 273, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką*.
- Ritchie H., Roser M., *Mental Health*, [on-line] <https://ourworldindata.org/mental-health>.
- Rousseau J.J., *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł., wstęp i przypisy B. Banasiak, Wydawnictwo Oficyna, Kraków 2001, *Biblioteka Principia*.
- Sample I., *What are deepfakes – and how can you spot them?*, [on-line] <https://www.theguardian.com/technology/2020/jan/13/what-are-deepfakes-and-how-can-you-spot-them>.
- Scruton R., *O naturze ludzkiej*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020.
- Scruton R., *The True, the Good and the Beautiful*, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=10PG8VZiZaQ>.
- Scruton R., *Why Beauty Matters? (Por que a beleza importa?)*, BBC Scotland, [on-line] https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=bHw4MMEnmpc&feature=emb_logo.
- Searle J.R., *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987.
- Searle J.R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, [on-line] http://www.typtoken.com/100B/Searle_Fiction.pdf.
- Searle J.R., *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Karłowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.
- Sęp-Szarzyński M., *Sonet I*, [on-line] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sonet-i-o-krotkosci-i-niepewnosci-na-swiecie-zywota-czlowieczego.html>.
- Sęp-Szarzyński M., *Sonet IV*, [w:] D. Chemperek, A. Kalabarczyk, *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Klasa 1. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym*, cz. 2: *Renesans – Preromantyzm*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2019.

- Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, przeł. M. Słomczyński, posł. J. Kott, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis*, oprac. graf. A. Heidrich, PIW, Warszawa 1968.
- Skarga P., *Kazanie trzecie*, [on-line] <https://literat.ug.edu.pl/~literat/skarga/0003.htm>.
- Słowacki J., *Kordian*, [w:] J. Słowacki, *Utwory wybrane*, t. 2, [posł. S. Treugutt], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Słowacki J., „*Ojciec zadżumionych*” i inne wiersze i fragmenty, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1956.
- Słowacki J., *Pan Tadeusz*, [on-line] <https://paryskiesalonyromantykow.wordpress.com/pan-tadeusz-juliusza-slowackiego/>.
- Sokal A., Bricmont J., *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, [przekł. z jęz. fr. A. Lewańska], Prószyński i S-ka, Warszawa [2004], *Pejzaże Myśli*.
- Spitzer M., *Cyfrowa demencja. W jaki sposób pozbawiamy rozumu siebie i swoje dzieci*, przeł. A. Lipiński, Wydawnictwo Dobra Literatura, Słupsk 2013, *Kontrasty i Kontrowersje*.
- Springer S.P., Deutsch G., *Lewy mózg, prawy mózg z perspektywy neurobiologii poznawczej*, przeł. I. Szatkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, red. nauk. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006.
- Szklowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Szpunar M., *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016.
- Szutta A., *Chiński pokój i komputerowe umysły*, [on-line] <https://filozofuj.eu/artur-szutta-chinski-pokoj-i-komputerowe-umysly/>.
- Szyborska W., *Niektórzy lubią poezję*, [on-line] https://poezja.org/wz/Szyborska_Wis%C5%82awa/107/Niekt%C3%B3rzy_lubi%C4%85_poezj%C4%99.

- Tomasik W., *Od „etiologii” do „ideologii szczerości”: teoria aktów mowy i literatura*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 3.
- Twardoch S., *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Weimann R., *Literaturoznawstwo a mitologia: wstępne problemy krytyki metodologicznej*, przeł. K. Gaida, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Wygotski L.S., *Myślenie i mowa*, przeł. E. Flesznerowa, J. Fleszner, PWN, Warszawa 1989, *Biblioteka Klasyków Psychologii*.
- Wyka K., *Czytam Leśmiana*, [w:] K. Wyka, *Łowy na kryteria*, Czytelnik, Warszawa 1965.
- Żyrek-Horodyska E., *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2019.

Summary

How can literature be unique? How does it compare to other media? How does it shape language, how is it perceived and can a computer understand a story or a poem? The present book answers these and many other questions related to language, its artistic shape, the functioning of literature in comparison to other media, its creation, reception and understanding. In a short, clear and interdisciplinary way, the author shows the world of literature, sometimes looking at other media, the human mind and the phenomenon of language.

Keywords: trick, literature, language, understanding, melting horizons, hermeneutics, mimesis, possible worlds, message, media

Indeks

- Aleksander III Macedoński (Aleksander Wielki) 118-120
Alighieri Dante 81
Amsterdamski Piotr 14
Arnold K. 41
Arouet François-Marie (zob. Wolter)
Arystoteles 30-31, 64-66, 70, 105
Asnyk Adam 9
Austin John 17
- Bach Jan Sebastian 108
Bachtin Michaił 85
Bagiński Tomasz 35
Balzac Honoré de 58
Banasiak Bogdan 118
Baran Bogdan 100
Barańczak Stanisław 16-17, 109-111
Barthes Roland 13, 39, 45
Bartmiński Jerzy 86
Baudrillard Jean 34, 40
Bernatowicz Małgorzata 87
Beyle Marie-Henri, (zob. Stendhal)
Bębeniec Daria 86
Bieroń Tomasz 123, 135
Bolecki Włodzimierz 125
Boorstin Daniel 128
Boyd Lara 123
- Bricmont Jean 14
Broniewski Władysław 80
Brooks David 126
Brzechwa Jan 72
Buber Martin 135
Buonarroti Michelangelo (zob. Michał Anioł)
Burzyńska Anna 11, 13
Butler Judith P. 14
- Camus Albert 25, 135
Chemperek Dariusz 109
Chmielnicki Bohdan 74
Chrzastowska Bożena 82
Chwedeńczuk Bohdan 11
Cichowicz Stanisław 116
Czechowicz Józef 27
Czernecki Roman 10
Czerwiński Marcin 120
- Darwall Stephen 135
Delacroix Eugène 98
Deutsch Georg 36
Dryden John 129
- Eco Umberto 120, 132
Emin Tracey 98

- Eschilos 133
- Filiciak Mirosław 87
- Fiore Quentin 40
- Fleszner Józef 103
- Flesznerowa Edda 103
- Frankl Viktor 10
- Frankl Viktor Emil
- Gadamer Hans-Georg 12, 99-103
- Gaida Klaus 87
- Gałczyński Konstanty Ildefons 84
- Geppert Beata 16
- Głowacki Aleksander (zob. Prus Bolesław)
- Głowiński Michał 38, 45, 88
- Goethe Johann Wolfgang von 24-25, 81
- Goliński Zbigniew 118
- Gołębiewska Maria 13
- Gombrowicz Witold 50
- Górnicki Łukasz 77
- Graff Piotr 102
- Guiraud Pierre 116
- Gutenberg Johannes 56
- Guze Joanna 135
- Hajle Sellasje I 71
- Harasymowicz Jerzy 28
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 50
- Heidegger Martin 39, 51, 75
- Heidrich Andrzej 133
- Heisenberg Werner 101
- Hemingway Ernest 24
- Herbert Zbigniew 107
- Hernas Czesław 45
- Herodot 66
- Hess Agnieszka 26
- Hoeks Henk 122, 124
- Homer 21, 42, 57, 59, 67-68, 127, 133
- Houellebecq Michel 16, 101
- Igor Władimiro-Wołyński 73
- Ingarden Roman 12, 65, 131
- Izjaśław Kijowsko-Nowogrodzki 73
- Jakobson Roman 27
- Jan II Kazimierz Waza 72
- Jarosław I Mądry 73
- Jasnorzewska-Pawlikowska Maria 93
- Jenkins Henry 87, 89, 121
- Jezus Chrystus 78
- Jeżewska Kazimiera 57
- Jusiak Janusz 104
- Kalbarczyk Adam 109
- Kandinsky Wassily 52
- Kapuściński Ryszard 70, 74
- Karasek Krzysztof 107
- Karłowski Jan 11
- Kawulok Piotr 18
- Kępiński Antoni 31
- Kitliński Tomasz 104
- Kochanowski Jan 9, 48-49, 51, 77, 79
- Kołąkowski Leszek 86
- Komorowska Magdalena 122
- Kott Jan 107
- Kowalczyk Marcin 126
- Kowalewski Hubert 86
- Kowaliszyn Artur 127
- Koziołek Ryszard 50, 56, 128-129

- Krasicki Ignacy 82-83, 118
Kraśński Zygmunt 81
Krasnodębski Zdzisław 98
Kristeva Julia 104
- K**
Królak Sławomir 34
Kubikowski Zbigniew 89-90
- Lec Stanisław Jerzy 29
Lem Stanisław 74, 111-112
Lentjes Ewan 122
Leśmian Bolesław 95
Lewańska Adriana 14, 39
Libura Agnieszka 86
Lipiński Andrzej 35
Lisowska-Magdziarz Małgorzata 26, 51
Lorenz Konrad 17
Luhmann Baz 24
Lumière, bracia (August Marie Louis i Louis Jean) 34
- Ł**
Łotman Jurij 16
Łukasiewicz Małgorzata 98
Łuria Aleksander 127
Łużny Ryszard 11
- Manovich Lev 124-125
Markiewicz Henryk 72
Markowski Michał Paweł 11, 13
Marshall George 126
Martinet André 117
McLuhan Marshall 9, 40, 56
Merten Klaus 40-41
Michalczyk Stanisław 28
- Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 108
Mickiewicz Adam 10, 54-55, 73-74, 77-78, 81-82, 85, 133-134
Miłosz Czesław 34
Miszczyński Ryszard 31-32
Mizera Janusz 39
Mizińska Jadwiga 104
Mondrian Piet 52, 108
Moore Henry 52
Morawski Józef 10
Mrozowski Maciej 10
Mrozek Sławomir 37-38, 43
- Nałkowska Zofia 74
Napiórkowski Kazimierz 101
Neuberger Ch. 41
Niedzielski Lech 10
Niemcewicz Julian Ursyn 69
Norwid Cyprian Kamil 78-79, 90
Nowak-Młynikowska Agnieszka 14
Nowina Konopka Maria 26
- O**
Opacki Ireneusz 88
Ossowski Stanisław 98
- Pamuk Orhan 17-18
Pelc Janusz 48
Pini Tadeusz 10, 79
Pinker Steven 14, 62, 123, 136
Platon 21-22, 24, 76, 86
Plessner Helmuth 98
Plutarch 126
Podbielski Henryk 66
Polakowski Jan 20
Pomorska Krystyna 27

- Pope Aleksander 129
 Postman Neil 10, 83, 128-129
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 61, 77

 Rej Mikołaj 77
 Remke S. 34
 Reymont Władysław 62, 72
 Ricoeur Paul 102
 Rimbaud Artur 109
 Ritchie Hannah 126
 Roser Max 126
 Rosner Katarzyna 102
 Rousseau Jan Jakub 81, 118
 Rowling Joanne K. 25, 32

 Salwa Piotr 132
 Sample Ian 76
 Sapkowski Andrzej 25, 32
 Sartori Giovanni 32
 Sartre Jean-Paul 25
 Saussure Ferdinand de 15
 Scruton Roger 32-33, 98, 104, 135-136
 Searle John 10-11, 13, 73, 75-76, 114-115
 Seneka 20
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 44-45, 53, 109, 111
 Shakespeare William (Szekspir William) 23, 33, 107
 Sienkiewicz Henryk 23, 72, 85, 133
 Sinko Tadeusz 79
 Skarga Piotr 28
 Skucińska Anna 38
 Sloterdijk Peter 122, 124

 Sławiński Janusz 88
 Słomczyński Maciej 107
 Słowacki Juliusz 22, 30, 57, 63, 82, 89
 Sofokles 69, 111
 Sokal Alan 13-14
 Spitzer Manfred 35, 122
 Springer Sally P. 36
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 58
 Stevenson Robert L. 23
 Stockwell Peter 38, 93
 Swift Jonathan 129
 Szatkowska Iwona 36
 Szekspir William (zob. Shakespeare William)
 Szklowski Wiktor 11
 Szpunar Magdalena 50
 Szutta Artur 114
 Szyborska Wiśława 19, 32

 Światosław Czernihowski 73
 Świerczyńska-Głownia Weronika 26

 Tabakowska Elżbieta 38
 Tanalska Anna 16
 Tarnopolski Andrzej 31-32
 Tolkien John R. 23, 25, 74, 88
 Tomasiak Wojciech 17
 Treugutt Stefan 63
 Turing Alan 114-115
 Tuwim Julian 86
 Twardoch Szczepan 85
 Twardowski Jan 25

 Voge E.-M. 34

- Weimann Robert 87, 90
Weinsberg Adam 120
Weizsäcker Carl Friedrich von 101
Wiaczesław Smoleński 73
Wiechecki Antoni, pseud. Wiech 86
Wilde Oskar 107-108, 111, 113
Witkiewicz Stanisław Ignacy 56
Witwicki Władysław 21
Wolter (Voltaire), właśc. François
-Marie Arouet, 129
Wsiewołod Perejasławski 73
Wygotski Lew 103
Wyka Kazimierz 95
Wysołuch Seweryn 82
Wyspiański Stanisław 56
Załuska Andrzej 98
Zawadowski Leon 117
Żeromski Stefan 62, 64
Żyrek-Horodyska Edyta 66

Książka omawia literaturę na tle innych praktyk komunikacyjnych. Skupiając się na pojęciu chwytu oraz wychodząc z założeń hermeneutyki, filozofii języka oraz umysłu, pokazuje szczególnie charakter tworzenia i rozumienia tekstów literackich. Rozważania pod względem metodologicznym mają charakter interdyscyplinarny, w wywodzie pojawiają się metody literaturoznawstwa, językoznawstwa, filozofii analitycznej, kognitywistyki oraz elementy nauki o mediach. Prezentowana pozycja ma charakter wprowadzający.



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8138-369-1



9 788381 383691