

# Jacek Leociak

---

## Aranżowanie nieporozumień jako strategia komunikacyjna : na przykładzie "Kotłów Beethovenowskich" Choromańskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 213-236

---

1982

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK LEOCIAK

## ARANŻOWANIE NIEPOROZUMIEŃ JAKO STRATEGIA KOMUNIKACYJNA

NA PRZYKŁADZIE „KOTŁÓW BEETHOVENOWSKICH” CHOROMAŃSKIEGO

### 1

Potraktowanie dzieła literackiego jako swoistej konstrukcji semiotycznej uwydatnia jego walor komunikacyjny — przekazywanie znaczeń. Widziane z tej perspektywy dzieło nabiera charakteru znakowego, wskazuje na coś, odnosi się do czegoś, co jest poza nim. Powstaje pytanie: w jaki sposób dzieło literackie spełnia swe funkcje komunikacyjne, jaki jest mechanizm formułowania, przekazywania i odbioru znaczeń? Podstawową kwestią staje się zatem nie relacja dzieło—rzeczywistość i wynikający z niej problem prawdy i fałszu, ale relacja dzieło—odbiorca, dla której centralnym zagadnieniem jest problem zrozumiałości i niezrozumiałości<sup>1</sup>.

W całokształcie procesów porozumiewania się między autorem a czytelnikiem interesować mnie będą takie strategie nadawcze, które poprzez aranżowanie nieporozumień zakłócają, deformują czy rozbijają ów proces, które burzą porozumienie na jednej płaszczyźnie, by przenieść je na inną. Terenem obserwacji będą *Kotły Beethovenowskie* Michała Choromańskiego, a przedmiotem analizy — działania organizujące przebieg komunikacji literackiej, nadające sytuacji nadawczo-odbiorczej określony kształt. Chodzić więc będzie o różnego rodzaju zabiegi przedsiębrane świadomie przez nadawcę i kształtujące tekst literackiego przekazu tak, by projektował on pewien typ odbioru.

### 2

Konstruowanie wypowiedzi literackiej, które ma na celu wywieranie wpływu na proces porozumiewania się za pośrednictwem dzieła,

---

<sup>1</sup> Zob. J. M. Lotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 162—163 (tłum. S. Balbus).

mieści się w ramach pojęcia strategii komunikacyjnej. Pojęcie strategii implikuje cybernetyczne ujęcie literatury, nadające jej postać swobodnego systemu sterowniczego<sup>2</sup>. Możliwa staje się wtedy analiza tekstu literackiego jako szczególnego programu sterowniczego, a to z kolei uzasadnia twierdzenie, iż za pomocą odpowiednio skonstruowanego tekstu można wywołać określone „działania” odbiorców. Należy zatem na wstępie uzmysłwić sobie te właściwości literackiego przekazu, które pozwalają rozważać go w kategoriach programowania odbioru. Zakreślenie, by tak rzec, pola manewru, jakie ma nadawca, jest niezbędne do analizy jego posunięć w konkretnych realizacjach tekstowych.

Znakowa natura dzieła sprawia, że współdeterminują je te elementy procesu semiozy, które sytuują znak wobec uczestników komunikacji, wobec innych znaków i całego systemu, wobec sytuacji komunikacyjnej. Określa to komunikacyjne współrzędne dzieła, które pozwalają odbiorcy umieścić je w sieci odniesień i relacji, nawiązać lekturowy kontakt z dziełem, wreszcie — rozumieć je.

Wypowiedź literacka niesie dwa typy informacji: jest to informacja stematyzowana w znaczeniach użytych słów i zdań oraz informacja implikowana przez reguły mówienia<sup>3</sup>. Informacja implikowana buduje szeroko pojęty kontekst wypowiedzi, który w całości ma charakter potencjalny, a jako wspólny dla nadawcy i odbiorcy umożliwia ich porozumienie. Wypowiedź literacka implikuje z jednej strony kontekst społeczny, z drugiej pewne uniwersa czy repertuary możliwości literackich, które można nazwać ogólnie konwencjami literackimi<sup>4</sup>.

Kontekst społeczny to te obszary rzeczywistości, te jej kategorie i sensory, które jako znane i aprobowane przez uczestników komunikacji mogą być w samym tekście pominięte. Istnieją w podtekście jako wie-

<sup>2</sup> Literaturę jako pewien niedookreślony program sterowniczy rozpatruje U. Eco (*Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczył J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1973). — E. Balcerzan (*Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego*. W zbiorze: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965, s. 305) podkreśla, że „zagadnienie sygnalizacji ważności każe zaadoptować dla literaturoznawstwa pewne wyróżniki z teorii sterowania (cybernetyki)”. — O zjawiskach sterowania i programowania odbioru zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, nr 3, s. 19. — S. Lem (*Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 1—2. Kraków 1975) ujmując literaturę m. in. również z punktu widzenia cybernetyki i teorii gier. — O pojęciu strategii komunikacyjnej zob. K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

<sup>3</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru prac dokonał H. M. A. r. kiewicz. Wrocław 1976, s. 32.

<sup>4</sup> Zob. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 130—131.

dza wspólna autora i czytelnika<sup>5</sup>. Wydaje się, iż można uogólnić tak pojmowany kontekst społeczny ujmując go jako zespół sądów i przekonań o społeczno-obyczajowej, aksjologicznej czy poznawczej naturze. Byłoby to swego rodzaju „społeczne *a priori*”<sup>6</sup> tworzące nie tylko system odniesień dla postaw i zachowań w rzeczywistości społecznej, lecz również pewne ramy percypowania i rozumienia świata, w tym także typ ucze- stnictwa w kulturze, stosunek do jej przejawów.

Wypowiedź literacka<sup>7</sup> implikuje również system konwencji literac- kich, które stanowią zasadniczy warunek porozumienia między nadaw- cą a odbiorcą. Dzięki znajomości konwencji możliwe staje się rozpozn- anie, identyfikacja przeróżnych literackich konstrukcji. Konwencje mieszczą w sobie zasady, według których wypowiedź została zbudowa- na, stanowią zespół dyrektyw i reguł, wyznaczają sposób percypowania i wiązania znaczeń. Michał Głowiński porównuje rolę, jaką pełnią kon- wencje, do roli języka — ich znajomość jest konieczna do zrozumienia utworu<sup>7</sup>.

Dzieło literackie prezentuje się zatem jako system różnorodnych in- strukcji apelujących do odbiorcy o takie lub inne zachowanie. Plan ak- tu lektury, jaki jest wpisany w strukturę tekstu, sytuuje wobec tego tekstu odbiorcę kierując ku niemu dyrektywy i sygnały, które ten musi rozpoznać. Zaprojektowane w tekście zachowania wyznaczają czytelnik- om określone role<sup>8</sup>. Aby opisać całe „instrumentarium sterownicze” sto- jące do dyspozycji nadawcy, należało wyjść od wyżej przedstawionego rozgraniczenia potencjalnie istniejących w dziele dwóch systemów od- niesień — kontekstu społecznego i literackiego. Każda bowiem próba odczytania programu lektury odsyła do nich dekodującego. Ilustruje to przebieg procesu rozumienia fabuły. Odbiorca wpisuje percypowaną fa- bułę w konwencjonalny paradygmat fabularny, a jednocześnie lokalizu- je układy fabularne w paradygmacie doświadczeń społecznych<sup>9</sup>.

Jakie są instrumenty sterujące komunikacją w dziele? Innymi słowy — dzięki czemu można realizować daną strategię?

<sup>5</sup> Zob. *ibidem*, s. 132—133. Zob. też uwagi M. Głowińskiego o sytuacji po- wieści klasycznego realizmu: *Powieść i prawda*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 20—21; *Powieść i autorytety*. W: *Porządek — chaos — znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 18. •

<sup>6</sup> Określenie „społeczne *a priori*” zaczerpnąłem z pracy Balcerzana (*op. cit.*, s. 299). Autor powołuje się w tym względzie na W. Starke’a socjologię wiedzy.

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Stylę odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 72—73. •

<sup>8</sup> O dziele jako projekcie zachowań wyznaczającym odbiorcy określone role zob. M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja. Wokół „Dziejów grzechu” Żerom- skiego*. W zbiorze: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongreso- wi Sławistów*. Wrocław 1968, s. 178.

<sup>9</sup> Zob. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 139—141.

Rolę podstawowego czynnika kierującego procesem porozumiewania się autora i czytelnika pełni gatunek literacki, który wchodzi w obręb literackich konwencji. Wyznacza on zespół czytelniczych oczekiwań, sygnalizuje odbiorcy, czego może się po danej wypowiedzi spodziewać, sugeruje, z jakimi typami znaczeń może się w określonym gatunkowo dziele spotkać. Gatunek, jako utrwalony intersubiektywnie zespół dyrektyw, stanowi system reguł umożliwiający dany sposób literackiego mówienia —

gatunek [...] sygnalizuje [...] odbiorcy nie konkretne sensy danej wypowiedzi, ale [...] typ sensów, a więc każe mu zwracać uwagę na ogólne ukierunkowanie tej wypowiedzi, przez co — w ostatniej instancji — określa postawę czytelniczą<sup>10</sup>.

Gatunek literacki jest modelem sytuacji komunikacyjnej, która wprojektowana w tekst staje się układem domyślnym, rekonstruowanym przez odbiorcę. Tak odtworzona sytuacja, dopisana jakby na powrót do utworu, wyznacza rodzaj kontaktu z dziełem, ponieważ wskazuje pośrednio na rolę czytelnika, a także na typ i budowę przekazu. Wypowiedź literacka jest w poważnym stopniu zdeterminowana przez sytuację komunikacyjną. To powoduje, że powstają skonwencjonalizowane sposoby porozumiewania się, a uświadomienie sobie i zaakceptowanie tej umowności pozwala odbiorcy zastosować się do podsuwanego mu repertuaru zachowań. Na tym polega swoista gramatyka gatunku. Jego komunikatywność opiera się na skonwencjonalizowaniu reguł gatunkowych współokreślających sensy dzieła, intencję autora i rolę przydzieloną czytelnikowi<sup>11</sup>.

Kształtujące się w obrębie gatunku i upodrzednione w stosunku do niego odmiany gatunkowe stanowią ukierunkowany i określony co do zakresu zespół wskazań. Znajomość ich jest nie tylko jednym z warunków rozumienia utworu, lecz także swego rodzaju „zapośredniczeniem” lektury, narzucającym odbiorcy nastawienia czy preferencje.

Nastawienia odbiorcy stymulowane są również przez rozkład „sygnałów ważności” w tekście<sup>12</sup>. Stanowią one bardzo istotny instrument sterowania odbiorem. Nadawca formułuje komunikat tak, że wyposaża go w sygnały nadające różnym elementom świata przedstawionego szczególną wagę. Sugeruje miejsca ważne eksponując je lub przeciwnie — znacząco przemilczając. Dzięki tym działaniom rozmieszczone zostają

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 28; zob. też s. 27, 29. Ponadto zob. E. Balcerzan, *Sytuacja gatunku*. W: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 135.

<sup>11</sup> Zob. Balcerzan, *Sytuacja gatunku*, s. 135, 142, 154—148.

<sup>12</sup> Pojęcie „sygnałów ważności” i ich rolę w sterowaniu odbiorem referuję za Balcerzanem (*Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego*).

w tekście różnorodne sygnały ważności, np. zawarte w komentarzach autorskich, mające charakter kompozycyjny, stylistyczny — mogą to być tytuł, motto, rozczłonkowanie tekstu czy ukształtowanie graficzne, mogą taką rolę pełnić pewne elementy świata przedstawionego. Rodzaj i zakres sygnałów ważności jest bardzo szeroki, podobnie jak nieograniczony praktycznie jest teren ich występowania. Struktura tekstu literackiego staje się w ten sposób matrycą, na której zakodowane są określone posunięcia. Celem sygnałów ważności jest wywołanie, spowodowanie zaniechania lub zmiany działania. Istnienie błędnych sygnałów ważności, ich wzajemne znoszenie się bądź wygaszanie, opozycja między „ważnością” a „nieważnością” łączą się z dynamiką strukturalną komunikatu literackiego i stawiają odbiorcę wobec konieczności przewycięzania napięć komunikacyjnych. Manipulując tymi sygnałami nadawca może stworzyć i regulować owe napięcia.

Typ i rozkład sygnałów ważności sprzężony jest z konwencjami gatunkowymi w tym sensie, że odmiana gatunkowa nastawia odbiorcę na wychwytywanie określonego typu sygnałów. Bywa tak, iż odbiorca zalicza utwór do danej odmiany gatunkowej nie dlatego, że odkrył w nim takie a nie inne rozmieszczenie sygnałów ważności. Często postępuje odwrotnie: dlatego zauważa taki właśnie układ sygnałów ważności, uznając tym samym to a nie co innego za istotne i konstytutywne dla utworu, ponieważ w i e, że utwór należy do danej odmiany gatunkowej<sup>13</sup>. Odbiorca, nastawiony z góry na określony typ odbioru przez sam fakt zlokalizowania dzieła w sieci gatunkowej, wychwytuje to, co wydaje mu się ważne (inaczej: co powinno być ważne zgodnie z przyjętymi regułami), i szuka potwierdzenia swych oczekiwań. Odzwierciedleniem takich zachowań odbiorcy jest mechanizm rozumienia fabuły, polegający na formułowaniu w różnych fazach jej rozwoju „pytań rozstrzygnięć”<sup>14</sup>. Zmuszają go one do pewnych posunięć, do wyboru alternatywnych możliwości podsuwanych przez dany układ fabularny. Fabuła, ujęta w schematy, skonstruowana jest tak, że odbiorca oczekuje, iż jej elementy ułożą się w takie lub inne konfiguracje czy rozwiną się w takim lub innym kierunku. Może się tego domyślać na podstawie znajomości reguł fabularnej gry. Zjawiska oczekiwania, zaskoczenia, napięcia towarzyszą percypowaniu fabuły i regulowane są przez nadawcę, który antycypuje nastawienia odbiorcy.

Wszystkie opisywane tu „instrumenty” stoją do dyspozycji nadawcy. Mogą pełnić funkcję sterowania odbiorem, ponieważ ich użycie opiera się na założeniu, że wywołują czytelnicze nastawienia, oczekiwania czy preferencje, które są mobilizowane przez paradygmat konwencji literackich i paradygmat społecznych doświadczeń. Strategią można nazwać sposoby używania czy wykorzystywania tych instrumentów, zorgani-

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 299.

<sup>14</sup> Zob. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 140—141.

zowane według przyjętego planu działania nadawcy, który przewidywane oczekiwania odbiorcy umie wykorzystać do celów sterowania odbiorem.

Trzeba jednak pamiętać, że każdorazowe zastosowanie przez nadawcę instrumentów sterujących wytwarza pole napięć, ponieważ istotą relacji nadawczo-odbiorczych w dziele jest konfliktowość tworząca napięcia, których rozładowywanie stanowi o dynamice procesu komunikacji literackiej. Głowiński, opisując komunikację literacką jako sferę napięć, przedstawia ów podstawowy konflikt tak: nadawca, idąc od systemu do tekstu, dąży do maksymalnej ekonomii mówienia, orientując się na kontekst, na sytuację, podczas gdy dla odbiorcy postępującego w odwrotnym kierunku — od tekstu do systemu, najważniejszy jest dostatecznie wyrazisty i pełny tekst, aby odtworzyć z niego sytuację; odbiorca potrzebuje więc tego, co zapewnia redundancję<sup>15</sup>. Konflikt ten, wynikający z samego podziału ról między nadawcą a odbiorcą, znajduje rozwiązanie w pewnym kompromisie, którego celem jest wypełnienie się aktu komunikacji — przekazanie znaczeń. Aby za pośrednictwem dzieła literackiego przekazany został jakiś sens, musi rozegrać się dramat komunikacyjny, będący efektem spotkania dzieła i czytelnika. Tekst, niczym partytura, jest zapisem znaków czekających na ożywienie. Stąd lektura wymaga mniejszej czy większej aktywności czytelnika, uczestnictwa w konstytuowaniu sensów<sup>16</sup>.

Realizowanie pewnego programu sterowniczego spotyka się zatem — może raczej należałoby powiedzieć: ściera się — z aktywnością odbiorcy. Przede wszystkim przejawia się ona w akcie rozpoznania konwencji, jakie realizuje utwór, gdyż jest to jeden ze wstępnych warunków rozumienia dzieła. Jej efektem jest także zdynamizowanie pola zakreślonego „horyzontem oczekiwań”<sup>17</sup>. Horyzont oczekiwań jest ukształtowanym drogą czytelnicznych doświadczeń zasobem wiedzy i sądów o literaturze — więc i sposobów jej rozumienia. Stanowi produkt lekturowych praktyk; obejmuje to, czego się odbiorca spodziewa i na co się przygotowuje. Ów horyzont wyposaża czytelnika w określone możliwości percepcyjne, a także steruje ze swej strony odbiorem, stając się w ten sposób jakby drugim, obok samego tekstu, generatorem sygnałów dla odbiorcy. Kiedy odbiorca styka się z czymś na tle swej dotychczasowej

<sup>15</sup> M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W: *Style odbioru*, s. 15.

<sup>16</sup> Jeśli chodzi o aktywność czytelnika, to Głowiński (*Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, s. 78—79) przeformułowuje Ingardenowskie rozróżnienie między czytaniem biernym a czytaniem czynnym: nie chodzi o postawę podmiotu (jak u Ingardena), ale o fakt, że sama struktura utworu projektuje czy zakłada różne postawy adresata.

<sup>17</sup> Posługuję się tym terminem za: H. R. J a u s s, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*. Przełożył R. H a n d k e. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3.

praktyki niezwykle, z czymś, co go zaskakuje, czego nie rozumie — musi to jakoś odnieść do kontekstu swej wiedzy i swoich oczekiwań. Musi „oswoić” tekst, „pogodzić” go ze sobą, jak również „pogodzić” siebie z tekstem. W lekturze zatem samo dzieło, niezmiennie w swej materialnej postaci, nabiera plastyczności jako konkretyzacja, jako efekt spotkania. Można by powiedzieć, że z tego spotkania i dzieło, i czytelnik wychodzą odmienieni.

Aktywność, o której tu mowa, ujawnia się jako swoista gra między wiedzą a niewiedzą, między porządkiem a chaosem<sup>18</sup>. Trzeba odnaleźć zasadę konstrukcji, reguły wiązania znaczeń, zamienić początkowy chaos w ład, uporządkować to, co niesie tekst, i to, czego się od niego oczekuje. Wypadkowa jest miarą napięcia między dziełem a czytelnikiem. Ten, kto nie posiada określonej wiedzy, nie dysponuje potrzebnym zasobem kompetencji, skazany jest na błędzenie. Korektura błędnych rozwiązań odbywana w trakcie lektury, w procesie kolejnych faz „stawania się” utworu, wzbogaca owe kompetencje, modyfikuje horyzont oczekiwań. Jeśli więc czytelnik błądzi, to jest to tylko jeden z etapów, ponieważ od jego wysiłku zależy odnalezienie drogi. Lepiej może powiedzieć nie „odnalezienie”, lecz „zbudowanie” sobie drogi poprzez dzieło ku sensom, których możliwość dzieło ustanawia. W tym błędzeniu i odnajdywaniu zawiera się cała aktywność lektury i tu także mieści się problem nieporozumień.

## 3

Powodzenie wszelkiego rodzaju zabiegów sterujących odbiorem zależy od umiejętności zastosowania odpowiednich środków, a przede wszystkim od istnienia na tyle skonwencjonalizowanych i utrwalonych sposobów porozumiewania się, iż komunikacja ma częściowo postać zautomatyzowanych „odruchów”, przy czym automatyzm ten jest w dużej mierze nieuświadomiany. Tym sposobem możliwa jest swego rodzaju zonglerka reakcjami odbiorcy, bo dają się one stosunkowo łatwo przewidzieć w ramach pewnych schematów. Michał Choromański korzysta z bogatego arsenału schematów literatury sensacyjno-kryminalnej. Na odbiór tej literatury w znacznej mierze oddziałuje zespół apriorycznych nastawień wywiedzionych z praktycznej znajomości praw odmiany gatunkowej. Wiadomo bowiem, że ten typ literatury funkcjonuje w ramach wyznaczonych przez powszechnie akceptowane konwencje i poddany jest ostrym rygorom. Tak daleko posunięta konwencjonalizacja stwarza pokusy, którym Choromański chętnie się poddaje. Sięgnięcie po szablony sensacyjno-kryminalne daje mu możliwość realizowania stra-

---

<sup>18</sup> Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*, seria 2, s. 54.



tegi, która polega na takim „rozregulowaniu” komunikacji literackiej, by zamęt, jaki powstanie, mobilizował czytelnika do przywrócenia zachwianej równowagi. Pisarz balansuje między różnymi „wariantami literatury”<sup>19</sup>, co odbija się na sytuacji komunikacyjnej dzieła w ten sposób, że ulega ona zagmatwaniu. Czytelnik zmuszony jest do wysiłku porządkującego, co angażuje jego umiejętności i kompetencje. Tekst uzyskuje niejako podwójne odniesienia: przedmiotowe i metatekstowe, apelujące o odkrycie reguł własnego zorganizowania<sup>20</sup>. Lektura przeobraża się w poszukiwanie reguł gry, gdyż z perspektywy odbiorcy strategia Choromańskiego przedstawia się jako gra z czytelnikiem o porozumienie<sup>21</sup>.

Odwołanie się do wzorców literatury sensacyjno-kryminalnej jest najbardziej zasadniczym posunięciem, jakiego dokonuje Choromański. Krok ten determinuje w dużym stopniu sposób realizacji przyjętej strategii, a więc także przebieg całej komunikacji. Ten typ literatury jest wyjątkowo dogodny do prowadzenia gry z odbiorcą. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że jest to forma wysoce skonwencjonalizowana. Można powiedzieć, że kluczową rolę odgrywa tam zagadnienie wiedzy i niewiedzy. Upraszczając dałoby się do niego sprowadzić właściwości strukturalne powieści sensacyjno-kryminalnej i szczególną pozycję odbiorcy. Główną zasadą strukturalną tej odmiany gatunkowej jest zagadka. Tworzy ona charakterystyczny typ narracji linearno-powrotnej, determinuje zarówno kompozycję, jak i fabułę, „jest siłą wewnętrzną, która pod-

<sup>19</sup> Tak Z. Żabicki („Nowe Książki” 1965, nr 6, s. 258) zatytułował recenzję tomu opowiadań Choromańskiego *Warianty*, sugerując *nb.*, że pisarz, myśląc tropy i zwodząc czytelnika, sam siebie zwodzi, a zastawiwszy sidła literaturze, sam w nie wpada — staje się niewolnikiem konwencji.

<sup>20</sup> J. Sławiński („Zazdrość i medycyna” *po wielu latach*. „Twórczość” 1957, nr 12, s. 140—141) sytuuje prozę Choromańskiego w nurcie XX-wiecznej prozy eksperymentalnej, której poetyka, w odróżnieniu od poetyki realistycznej, dąży do wyeksponowania reguł konstrukcyjnych, do ukazywania całej „technologii” powieści, do obnażania zasad konstrukcji — będąc jawne, stają się one aktywne wobec tematu.

<sup>21</sup> Grę z czytelnikiem S. Wysłouch (*Proza Michała Choromańskiego*. Wrocław 1977, rozdz. *Czytelnik w pole wyprowadzony*) uznaje za podstawową zasadę strukturalną utworów Choromańskiego. Przejmując ową ogólną konstatację poruszam się tropem wyznaczonym już przez tę autorkę. Przystaję bowiem na opinię M. Hendrykowskiej (*Choromański na mapie literatury*. „Teksty” 1977, nr 5/6, s. 323): „Praca Seweryny Wysłouch — jako pierwsza — wyznacza precyzyjne i pewne współrzędne [...] pisarstwa [Choromańskiego], ułatwiając tym samym orientację w podróży wszystkim, którzy zamierzają udać się w tamte strony”. Problem gry znajduje także poczesne miejsce w książce A. Konkowskiego *Michał Choromański* (Warszawa 1980), lecz traktowany jest raczej w kategoriach filozoficznych czy psychologicznych, a nie jako koncepcja metodologiczna w badaniach komunikacji literackiej w prozie autora *Kotłów Beethovenowskich*.

podporządkowuje sobie totalność struktury powieści”<sup>22</sup>. Zagadka mieści się w sferze niewiedzy, a domagając się rozwiązania dynamizuje układ wiedza—niewiedza, który zaczyna podlegać kolejnym fazom destabilizacji. Kres temu procesowi kładzie rozwiązanie, ustanawiające nową jakościowo konfigurację wiedzy i niewiedzy. Dlatego tak ważne jest w powieści sensacyjno-kryminalnej zagadnienie rozdziału wiedzy pomiędzy narratora, bohaterów i czytelnika. Rola odbiorcy wyznaczona jest m. in. przez rodzaj i ilość jego wiedzy. Może on obserwować samą tylko metodę śledztwa i sprawność detektywa, wiedząc już, „kto zabił”; może „współpracować” z detektywem, nie znając sprawcy, itd. Od zakresu wiedzy, jaki przyznany został czytelnikowi, zależy w dużej mierze kształt samego utworu, stąd kategoria wirtualnego odbiorcy jest w powieści sensacyjno-kryminalnej szczególnie wyrazista. Prawa tej odmiany gatunkowej ustanawiają swoistą rywalizację między nadawcą a odbiorcą, która odbywa się w ramach ustalonych przez konwencje. Odbiorca przygotowany jest więc na zagadkę, z którą będzie mógł się zmierzyć. Chce najpierw nie wiedzieć, aby na końcu cieszyć się swoją wiedzą. Pożąda zagadki, by móc ją rozwiązać.

Tym oczekiwaniom Choromański pozornie wychodzi naprzeciw. *Kotły Beethovenowskie* znajdują się najbliżej klasycznego wzorca powieści kryminalnej, czyli powieści-zagadki. *Kotły* otwiera nagłe i niespodziewane zdarzenie: oto dokonano zbrodni, której świadectwem jest trup leżący w kałuży krwi. W chwilę potem pojawia się detektyw (sędzia Uxakowski), który rozpoczyna przesłuchanie podejrzanego (Jana Filomadzkiego). Powieść zaczyna się więc rozwijać w sposób wzorcowy, już na początku pojawiają się główni aktorzy kryminalnej rozgrywki. Jest też „pierwszy poruszyiciel” świata powieściowego: czyn zagadkowy — zbrodnia. Nawiazanie do formuły sensacyjno-kryminalnej okazuje się jednak pozorne czy przynajmniej dwuznaczne, powieść bowiem kwestionuje jeden z zasadniczych aksjomatów tego typu literatury — rozwiązanie zagadki<sup>23</sup>. Zakończenie nie przynosi żadnego wyjaśnienia, narrator zacierając ślady, zmienia topografię, nazwy miejscowości i pory roku, pozostawiając tym samym opowiedziane zdarzenia w mroku tajemnicy. Sprzeniewierzając się oczekiwaniom Choromański rozbija wzorzec, do którego się odwołuje, a w konsekwencji narusza typ porozumienia, jaki, wydawało się, proponował czytelnikowi. Utwór wyłamany w ten sposób z ram odmiany gatunkowej ujawnia swe niezorganizowanie, którego nie po-

<sup>22</sup> S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przełożyła M. Petryńska. Warszawa 1976, s. 67; o zagadce zob. też s. 59, 61, 65—67.

<sup>23</sup> Zob. *ibidem*, s. 65: „Zasada zagadki w powieści kryminalnej jest [...] zasadą rozwiązania zagadki. Jest syntezą ciemności i światła”. — W. Białik, *Potyczki z konwencją*. „Teksty” 1973, nr 6, s. 145: „Wszystko, co dotąd było zagadkowe i tajemnicze, zostaje oto uporządkowane i racjonalnie wyświetlone”.

rządzają już reguły, sugerowane tylko, ale nie realizowane. Tak zaaranżowany konflikt domaga się od czytelnika zażegnania.

Gra podjęta przez Choromańskiego pozbawia odbiorcę satysfakcji rozwikłania kryminalnej zagadki czy emocji śledzenia sensacyjnych perypetii rozwijających się według znanych schematów. Pozbawia przyjemności, jaką dawała znajomość ograniczonego repertuaru rozwiązań skodyfikowanych w systemie konwencji jak w systemie języka, który się dobrze zna i którego gramatyka odsłania reguły budowy zdań, czyniąc je zrozumiałymi. Jest to swoista przyjemność skrywanego przed samym sobą przyzwolenia na poddanie się grze, której reguły są doskonale znane, co nie przeszkadza wcale emocjom. Istota bowiem wszelkiej zabawy polega na tym, że akceptujemy umowność, ale świadomość tej umowności jest w pewnym sensie zawieszona, dlatego z pełnym zaangażowaniem możemy brać udział w grze, o której wiemy, że jest przecież tylko „na niby”. Warunkiem koniecznym pełnej harmonii jest znajomość i akceptacja reguł gry przez obu partnerów. Strategia Choromańskiego sytuuje odbiorcę jako partnera gry nowego typu.

## 4

W *Kotłach Beethovenowskich* już sam początek — z trupem leżącym w kałuży krwi, sędzią śledczym przesłuchującym podejrzanego — w oczywisty sposób kojarzy się z powieścią kryminalną. Jest sygnałem „kryminalności”, sygnałem, który nie może ująć uwadze odbiorcy, gdyż jest na tyle oczywisty i jednoznaczny, że nie stwarza żadnych wątpliwości. Staje się więc sygnałem ważności, którego dyrektywę działania można streścić następująco: „przygotuj się na powieść kryminalną”. Początek ten informuje również, do jakiej odmiany gatunkowej można by powieść zaliczyć. Konkretyzuje to w znacznej mierze oczekiwania, przygotowuje na określony przebieg akcji i rozwój fabuły. Stanko Lasić rozróżnia cztery główne formy kompozycji powieści kryminalnej: forma śledztwa, forma pościgu, forma zagrożenia, forma akcji<sup>24</sup>. Początek *Kotłów* sygnalizuje przynależność tej powieści do formy śledztwa. Budowa tej formy opiera się na czynie zagadkowym: wiemy, że coś się zdarzyło, ktoś został zamordowany, ale nie wiemy, kto to zrobił i dlaczego. Tak rodzi się napięcie. Burzy ono równowagę świata i wymaga takiego przebiegu akcji, który wyjaśni tajemnicę, przywracając tym samym równowagę. Nad całą kompozycją dominuje śledztwo, dążenie do przekształcenia czynu tajemniczego w czyn wyjaśniony<sup>25</sup>.

Pierwsze stronicie powieści zawierają, wydawałoby się, pełne rozpoznanie jej kompozycji. Dalej można by tylko śledzić realizację sche-

<sup>24</sup> Zob. Lasić, *op. cit.*, s. 73.

<sup>25</sup> Zob. *ibidem*, s. 74—75.

matów, rejestrując co najwyżej odchylenia od wzorców spowodowane krzyżowaniem się różnych wariantów, przenikaniem się form, pomyślnością pisarza — wszystko jednak w granicach normy, jaką sugerują sygnały w tekście. Odkrycie zbrodni i początek przesłuchania tworzą zagadkę wyjściową na tyle doniosłą, tajemniczą i niezwykłą, że zdolna jest zdominować układ kompozycyjny i uformować nowy typ narracji — narrację linearno-powrotną. Jest to podstawowa cecha powieści kryminalnej: z jednej strony jednostki fabularne prowadzą ku przyszłości, ku odkryciu zagadki, z drugiej — ku przeszłości, ku punktowi wyjścia, ku tajemnicy, która promieniuje na całą powieść, domagając się wyjaśnienia i upodrzędniając w stosunku do siebie wszystkie inne zdarzenia. Chociaż akcja posuwa się naprzód, „oddalając się” od punktu wyjścia, to jednak, paradoksalnie, zwrócona jest wstecz, bo zmierza do rozwikłania zagadki, która legła u jej początku.

Ów paradoks jest główną przyczyną rygorystycznej kompozycji powieści kryminalnej: wszystko w niej zawsze jest rozmieszczone tak, że „odsyła” i naprzód, i w tył.

koniec okazuje się powrotem do początku [...]. [...] nad akcją dominuje zagadka wyjściowa, która dopiero na końcu zostanie rozwiązana, czyniąc w ten sposób z ruchu linearnego zamknięty krąg <sup>26</sup>.

Otóż kompozycja *Kotłów* zdaje się potwierdzać zasadę narracji linearno-powrotnej, a zatem spełniać reguły odmiany gatunkowej, co raz jeszcze sygnalizuje „kryminalność” powieści. Narracja prowadzona w pierwszej osobie przez Jana Fiłomadzkiego uzyskuje owo paradoksalne podwójne uporządkowanie — progresywne i wsteczne. Po ekspozycji zagadki zbrodni narrator cofa się w czasie i zaczyna opowiadać „od początku”. Tym samym w powieści pojawiają się dwa plany temporalne: jeden — odkrycia zbrodni, drugi — prezentacji zdarzeń poprzedzających zbrodnię. Zmierzają one ku sobie, dążąc do przecięcia się, tzn. do chwili, kiedy narrator w swym opowiadaniu „dogoni” moment odkrycia zbrodni. W punkcie wyjścia oba plany temporalne dzieli dystans dokładnie pięciu miesięcy, który systematycznie się zmniejsza. Oba porządki temporalne prezentowane są z dużego dystansu czasowego — „piszę to z odległości lat” (369) <sup>27</sup> — co określa perspektywę czasu narracji w stosunku do czasu akcji.

Chronologiczny bieg narracji o zdarzeniach, jakie miały miejsce w prowincjonalnym miasteczku między wiosną a jesienią, przerywany jest cyklicznymi nawrotami do ponurej jesiennej nocy, kiedy to narratora-bohatera poddawano przesłuchaniu. Powieść ta bowiem dzieli się na księgi, z których każdą rozpoczyna przypomnienie zbrodni i całej sytu-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 56, 61.

<sup>27</sup> Cyt. według: M. Choromański, *Kotły Beethovenowskie. Powieść*. Poznań 1970. Liczby w nawiasach wskazują stronicę.

acji śledztwa. W ten sposób zagadka jest stale przywoływana i skierowuje na siebie uwagę odbiorcy. Trzy początkowe księgi zaczynają się powrotem do sceny nocnego przesłuchania, dokładnie do miejsca, w którym scena ta została zawieszona. Księga IV nie wraca do przesłuchania, lecz jej początek przedstawia samego sędziego Uxakowskiego jako miłośnika gry w szachy. Postać sędziego przywołuje pośrednio zagadkę zbrodni, gdyż już na samym początku powieści przydzielona mu została rola detektywa. Księgę V także otwiera opis zajęć sędziego śledczego Uxakowskiego. Księga VI rozpoczyna się znów sceną nocnego przesłuchania, które powraca również w księdze VII i zajmuje w niej znacznie więcej miejsca niż poprzednio, przy ogólnym skróceniu tej i następnej księgi. Księgę VIII w całości właściwie wypełnia przesłuchanie. Retrospekcje mieszają się z odpowiedziami na pytania sędziego i są jakby narratorskim komentarzem do sytuacji, o jakie pyta sędzia. Staje się to znakiem zdynamizowania kompozycji zbliżającej się do punktu kulminacyjnego — zejścia się dwóch planów temporalnych i zakończenia, czyli rozwiązania zagadki. Prawie cały przebieg narracji potwierdza zatem reguły odmiany gatunkowej, potwierdza je jednak tylko do zakończenia, które, jak wiadomo, niczego nie rozwiązuje.

Zachowanie się bohatera-narratora podczas sceny przesłuchania również przypomina spetryfikowane w powieściach kryminalnych schematy zachowań przesłuchiwanego podejrzanego. Mimo woli, niejako automatycznie, Fiłomadzki przyjmuje rolę podejrzanego: jest zdenerwowany, płacze się w odpowiedziach, gorączkowo poszukuje *alibi*.

Podświadomie dążyłem do tego, by się wybielić w jego oczach. Albowiem nagle wydało mi się, że tego wybielenia potrzebuję na gwałt. Nie wiem czemu. [10]

Po pewnym czasie bohater uświadamia sobie źródło tego automatyzmu, definiując tym samym wobec odbiorcy rodzaj sytuacji, w jakiej się znalazł:

Czułem się osaczony, przyparty do muru: wszystkie powieści kryminalne, jakie czytałem, Marczyńskiego, Wallace'a, Lerroux, mignęły mi w głowie. Samodzielnie myślący płąt mózgu podpowiadał mi, że teraz powinienem być bardzo ostrożny, zważać na każde słowo. [79]

Żądam adwokata...! na nic nie będę odpowiadał...! — chciałem zakrzyknąć, bo znów przypominałem sobie przeróżną lekturę kryminalną. [142]

Te „metakryminalne” wtręty wyřeczają czytelnika w określanie odniesień do standardowych odmian gatunkowych czy — szerzej — literackiego kontekstu, gdyż tematyzują go po prostu. Tego rodzaju refleksje o fikcyjności, „literackości” sytuacji pojawiają się czasem w powieściach, nie tylko kryminalnych. Przez wyrażony w ten sposób dystans do znanych wzorów ma być podkreślona „prawdziwość” relacji. Lecz „prawdziwość” ta okupiona jest uwrażliwieniem czytelnika na konwen-

cyjność przekazu, uświadomieniem mu, że świat przedstawiony budowany jest za pomocą konwencjonalnych schematów. Rozbija to iluzję świata przedstawionego, jest więc ważnym posunięciem w grze, jaką prowadzi nadawca. Ostentacyjne sugerowanie kontekstu może bowiem okazać się znakiem fałszywym, wprowadzającym nieporozumienie. Kiedy bohater komentuje swą ówczesną sytuację, mówiąc:

Miałem przed sobą niejako stroniczkę kryminalnej powieści, której za nic nie chciałem doczytać do końca. [156]

— czytelnik może czuć się wytracony ze stanu iluzji, gwarantowanej zawarciem dyskretnej umowy regulującej zasady porozumienia. Przekonywany był przecież od dłuższego czasu, że ma do czynienia z powieścią kryminalną, tak też ją więc odczytuje: kieruje się sugerującymi taki typ odbioru sygnałami. Wchodzi w świat powieści kryminalnej i — jak Jasio Fiłomadzki w rolę podejrzanego — zostaje niepostrzeżenie wepchnięty w rolę czytelnika „kryminału”. Przez bezpośrednie wskazanie konwencjonalności sytuacji automatyzm ten zostaje obnażony, co więcej — ujawnia się w ten sposób sama sytuacja komunikacyjna. Jest to bardzo ważny zabieg dla omawianej tu strategii, stanowi również charakterystyczne zjawisko dla metody pisarskiej Choromańskiego w ogóle.

Ujawnienie sytuacji mówienia w dziele czyni ją samą widoczną i ważną, pozwala nawiązać bezpośredni kontakt między autorem a czytelnikiem. Takie konstruowanie sytuacji narracyjnej ma na celu za-inscenizowanie aktu lektury, by odpowiednio nim kierować<sup>28</sup>. W *Kotłach* tekst powieści zaprezentowany zostaje czytelnikowi niczym partytura utworu muzycznego, na której zaznaczono sposób jego „odegrania” (odbioru), sam narrator bowiem nazywa opisywane przez siebie wypadki „życiową IX Symfonią” (462). Muzyczne terminy określają kompozycję (np. tytuły ksiąg: *Strojenie instrumentów* czy *Coda*), zmienność czasową, nawroty i opóźnienia (np. „Ale *retenuto*. *Un poco retardante*”, 368), napięcia i stany emocjonalne (np. „dookoła było teraz *piano*, prawie *pianissimo*”, 283; „zdobyłem się na wołanie (w minorze)”, 408)<sup>29</sup>. Jaką wagę przywiązuje nadawca do kierowania w ten właśnie sposób reakcjami i nastrojami odbiorcy, świadczy fakt, iż narrator definiuje niektóre terminy, dbając, by ich znaczenie, a przez to i metaforyczne odniesienie, było rozumiane:

Obligato w muzyce oznacza część utworu, której nie można opuścić z całości. Wydaje mi się, że nie mam prawa opuścić tych kilku taktów tyjących dra wet. Marcinkiewicza. [323]

<sup>28</sup> Zwraca na to uwagę Wysłouch (*op. cit.*, s. 130).

<sup>29</sup> Muzyczność formy *Kotłów* zanalizowała wnikliwie M. Woźniakiewicz-Dzidosz (*Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej pasieki” Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z 4).

W *Kotlach* występują również bezpośrednie zwroty do czytelnika, dotyczące samej sytuacji mówienia, komentujące tę sytuację, uwierzytelniające relacjonowane wypadki czy charakteryzujące stosunek narratora do nich:

Już wiadomo, iż koniec ten nastąpił pewnego październikowego wieczoru. (Patrz księgę pierwszą, wstępne strony, ten rodzaj *anteludium*.) [367]

Proszę mi wierzyć. [...] Nienawiść ludzka jest czymś tak uderzającym, tak wyjątkowym, że nie nadaje się i nie odpowiada żadnym opisom. [368—369]

Tu muszę cofnąć się nieco w czasie; przepraszam, że się chronologicznie plączę. [390]

Byłem na miejscu przeznaczenia (może należałoby napisać przeznaczenie majuskułami) [...]. [406]

Zwroty te pełnią niewątpliwie funkcję sterującą. Dlatego też kiedy w swoistej „rozmowie” z czytelnikiem rozpoczynającej księgę IX narrator prawie wycofuje się ze wszystkiego, o czym opowiadał, czytelnik czuć się może jak ktoś porzucony na bezdrożu przez przewodnika, który dotychczas tak wiernie mu towarzyszył. Funkcję sterującą mają także liczne komentarze narratora. Sugerują one ukryte znaczenia poszczególnych epizodów, znaczenia na razie niedostępne, niezrozumiałe, ale mające się z czasem odsłonić:

— Uciekaj, nim cię oddech zatruty owionie! — [Sztón] zacytował Mickiewicza.

O, gdybym to wiedział, że wcale przy tym nie żartowałem! Miał czelność mnie uprzedzać, uprzedzać o czymś zbliżającym się, a naprawdę okropnym — i jakby znajdował przyjemność w odsłanianiu przed ślepym swych kart. [67—68]

okazało się — [Sztón] w istocie prosi mnie o powtórne zagranie tego samego chorału. Uczulem się schlebiomy, polechtany i zagrałem raz jeszcze [...]. Boże, o Boże! gdybym to wtedy wiedział, na co w rzeczywistości to bisowanie mu było potrzebne! [89]

Komentarze takie prezentują ów naddatek wiedzy, której czytelnik jeszcze jest pozbawiony, gdyż narrator opowiada ze znacznej perspektywy czasowej. Intrygują zatem, mobilizują oczekiwania na pełne wyjaśnienie, które przeważnie jednak nie następuje. Tak to nadawca dąży do „zawładnięcia” odbiorcą, chce nim kierować, aby go... zwoździć.

Czytelnik jest zaskakiwany, ale pamiętając o sugerowanym typie powieści wie, że ma być zaskakiwany, bo takie są prawa dobrego „kryminału”. Narrator już na wstępie, zaraz po ekspozycji zbrodni, składa taką zaskakującą deklarację:

Historia niniejsza nie jest zadedykowana nieszczęściu, jakie spotkało moją ciocię — ciocię, której z całego serca nienawidziłem. Jestem i pozostanę do końca najzupełniej szczerym. O ciocię Melę tu nie idzie. Idzie wyłącznie i przede wszystkim o niejakiego pana Ludomira Sebastiana Sztóna. [11]

To zastrzeżenie narratora mogłoby naruszyć porządek oczekiwań, organizujący się wokół zagadki morderstwa i jego ofiary, gdyby odwrócenie akcentów ważności nie dało się potraktować jako nowa, zaskakująca zagadka.

narastanie zagadek trwa aż do kulminacji i w momencie największego spiętrzenia eksploduje; wyjaśnienie wybucha nagle, niby niespodziewany ogień<sup>80</sup>.

Zagadkowa postać Sztona jest w pewnym sensie „konkurencyjna” wobec zagadki morderstwa. Te dwie tajemnice panują nad powieścią, wzajemnie się przyciągając i odpychając. Po deklaracji narratora umiejscawiającej Sztona w centrum powieści — odbiorca wierny regułom „kryminału” musi oczekiwać, że postać ta prędzej czy później zostanie uwiłkna w morderstwo. Ale w miarę jak potęguje się tajemniczość wokół Sztona, w miarę jak narrator w swoich komentarzach wskazuje na jego demoniczność — coraz mniej rozumiała staje się śmierć ciotki Fiłomadzkiego, otwierająca powieść. Brak uchwytneho związku między Sztonem a zbrodnią staje się jeszcze bardziej intrygujący, gdy okazuje się, że waza podarowana przez Sztona i przekaz pocztowy od niego, który Fiłomadzki pokwitował, są dowodami winy podczas nocnego przesłuchania. Słuchając popisów erudycji generał-barona, obserwując jego dziwne zachowanie i maniery czytelnik zdaje się zapominać o morderstwie, nie może jednak o nim zapomnieć naprawdę, gdyż ciągle wraca ono w scenach nocnego przesłuchania. Te autoprezentacje Sztona, liczne przykłady jego elokwencji wydają się z punktu widzenia zagadki morderstwa niepotrzebne, to one jednak tworzą misterne sieci, w które złowiony zostaje Fiłomadzki.

Takich pozornie niepotrzebnych fragmentów jest znacznie więcej. Narrator Fiłomadzki relacjonując czas od maja do października, czyli od pojawienia się Sztona w miasteczku do odkrycia morderstwa, opowiada o zdarzeniach, które nie tylko nie posuwają ani o krok śledztwa, ale rozwijają się w zupełnie osobne wątki. Można z nich wydzielić odrębne całości, składające się na panoramę miasteczka i jego społeczności.

Tak więc w osobny wątek wyodrębnia się historia panny Klary Dołężał i jej siostry Doty. Klara — wzór uczciwości i solidności — jest absolwentką Akademii Malarskiej w Monachium i wiedzie skromną egzystencję udzielając lekcji rysunków. Jej siostra Dota jest śmiertelnie chora. Gaśnie z wolna na oczach Klary, starającej się ratować ją za wszelką cenę. Malarka popełnia defraudację, aby za zdobyte w ten sposób pieniądze kupić konającej siostrze ostrygi — jedyne, co tamta może jeszcze przeżywać. Ukazany jest dylemat, jaki przeżywa Klara: konieczność wyboru między moralnym obowiązkiem ratowania

<sup>80</sup> Lasić, *op. cit.*, s. 75.



siostry a wiernością swemu surowemu kodeksowi zasad uczciwości. Również osobno i bardzo subtelnie prowadzony jest wątek doktora Marcinkiewicza, miejscowego weterynarza i aforysty, który prawdziwie kocha swych czworonożnych pacjentów i poświęca się bez reszty lekarskiemu powołaniu niesienia pomocy i ulgi w cierpieniu. Ta pełna radosnego poświęcenia realizacja własnego powołania („idę orać swojego Szekspira” — mawiał Marcinkiewicz) zostaje tragicznie przerwana. Doktor zaraża się nosówką i umiera w męczarniach. Historia pani Natowskiej też zamyka się w pewną całość. Oto zreumatyzowana staruszka, znękana potwornymi bólami, pragnie skrócić swe doczesne męki i chce w tym celu wyłudzić podstępnie od Fiłomadzkiego truciznę. Bohater wpada w panikę, tymczasem Szton podsuwa Natowskiej pomysł wyrafinowanego samobójstwa — celowe przeziębienie się. Fiłomadzki, wplątany w całą aferę, nie zdoła niczemu zapobiec. Staruszka umiera, ale w obliczu śmierci błaga jednak o pomoc, rozpaczliwie trzyma się życia.

Najobszerniejszy z tych wątków stanowi romans Fiłomadzkiego ze starościna Marią Falc. Doświadczona wdowa uwodzi młodego pianistę, czyniąc go mężczyzną i lecząc z kompleksów młodości. Efektem tego romansu jest niespodziewana ciąża, którą starościna postanawia zlikwidować, a załatwianiem wszystkich „formalności” obarcza zdeorientowanego Jasia. Z narażeniem swej reputacji Fiłomadzki wykonuje polecenie, ale po zabiegu nie odwozi starościny do domu, gdyż przychodzi zbyt późno na umówione miejsce. Staje się to pretekstem do ostentacyjnego zerwania. Fiłomadzki zostaje z pokaźnym długiem, gdyż pieniądze na sfinansowanie zabiegu zdobył zastawiając złoty zegarek wuja. Wplątanie w kolejną aferę, konieczność zdobycia pieniędzy na wykup zastawu, utarczki z ciotką, która nie docenia jego talentu, są osnową tych pięciu miesięcy z życia Fiłomadzkiego. W gruncie rzeczy bowiem bohater cały czas opowiada o sobie.

Zaprezentowane tu wątki nie są podporządkowane zagadce zbrodni, a ewentualne ich powiązania z morderstwem okazują się błędnymi sygnałami (np. nienawiść Fiłomadzkiego do ciotki i chęć zdobycia pieniędzy jako motyw popełnienia zbrodni). Współgrają one jednak ze sobą, mają wspólną wykładnię — wymiar etyczny. Nie służy to śledztwu, ale buduje sylwetkę psychiczną głównego bohatera, gdyż każda z tych historii pośrednio czy bezpośrednio jego dotyczy, dostarcza mu pretekstu do refleksji. Fiłomadzki jest „zaczadzony” przez Sztona. Omotany siecią intrygi, zwodzony aluzjami i niedomówieniami, podstępnie wprowadzany w błąd — traci zdolność rozpoznawania znaczeń, co odbiera mu możliwość obrony. Bezradny i zdeorientowany staje się narzędziem rozgrywającej się poza jego plecami intrygi. Przeczuwa niebezpieczeństwo, ale nie potrafi się bronić i ulega, poddaje się zniewalającemu, perwersyjnemu urokowi zła. Nie za sprawą starościny Falcowej, lecz usidlony przez demonicznego barona Fiłomadzki traci... cnotę, czyli

zmysł etyczny, siłę moralną. Zagadka kryminalna odchodzi zatem na plan dalszy, ustępując miejsca kwestiom etycznym. Kryminalna rozgrywka przeradza się w „psychologiczne szachy” sędziego Uxakowskiego (zob. 220), a nawet w swego rodzaju rozgrywkę o duszę, przy czym topos szachów (gry w szachy) przynosi ze sobą cały kontekst filozoficzno-moralny; białe i czarne piony stają się symbolami dobra i zła.

Jednak zagadka zbrodni, obraz leżącego w kałuży krwi trupa — wciąż powracają w kolejnych mutacjach sceny przesłuchania. Takie przypominanie zabójstwa dezorientuje, bo sugeruje schemat kryminalny, podczas gdy z tą sugestią wchodzi w konflikt sygnały ważności innego typu. Zmusza to do reinterpretacji poprzednich odczytań, do szukania zasady, jaka określa funkcjonalność poszczególnych elementów. Zagadka zbrodni, choć „niepotrzebna”, bo powieść wcale nie zmierza do jej rozwikłania, znajduje swe umotywowanie poza schematem „kryminału”.

Narrator zamiast zaprezentować rozwiązanie zagadki formułuje na końcu... teorię moralną, ale teoria ta nie mogłaby powstać bez zamieszania Fiłomadzkiego w zbrodnię. Splot tajemniczych zdarzeń wskazuje na aferę szpiegowską (miasteczko graniczy z Niemcami, akcja dzieje się już po dojściu Hitlera do władzy), łączy się z tym sprawa morderstwa, a w to wszystko wmieszany jest Fiłomadzki, podejrzewany już nie tylko o zabicie swej ciotki, ale także o zdradę interesów narodowych. Ten rodzaj podejrzeń każe sędziemu Uxakowskiemu, dobremu patriocie i zacnemu człowiekowi (zob. jego zachowanie wobec Klary Doleżał), patrzeć na młodego pianistę z nienawiścią.

kiedy w pewnych momentach oczy jego [tj. sędziego] i twarz stawały się czarne i pełne nienawiści, nie mogłem pojąć, dlaczego wyczuwam w nim Zło, a zatem niemoralność. [...]

[...] nienawiść graniczy ze Złem [...] i... dlatego tak nas ona przeraża [...]. [...] nie sposób bowiem bez strachu patrzeć na Zło. [369]

Wzrok sędziego uświadamia bohaterowi, że on swojej ciotki nigdy nie nienawdził. Pytanie, czy nienawiść może wypływać z pobudek szlachetnych, uświadamia czytelnikowi swoisty paradoks etyczny. Powieść otwiera się zatem na problematykę moralną, tkwiącą w tekście poprzednio w sposób jakby utajony, gdyż przysłała ją tocząca się na pierwszym planie rozgrywka kryminalna. Fiłomadzki, dotychczas bezwolne narzędzie nieznanych sił, wplątany w kryminalno-szpiegowską aferę, a w istocie niewinny, pod ciężarem oskarżenia budzi się z hipnotycznego snu, w który wprowadził go Szton. Odzyskuje zmysł moralny, dopiero teraz prawdziwie dojrzeva. Oskarzenie, jakie nań spada, i nieszczenie, jakie go dotyka (atrofia mięśni przekreślająca karierę pianistyczną), z egotyka czynią człowieka znajdującego już przedsmak cierpienia, wrażliwego na dwuznaczność etyczną świata. Powstała pod wpły-

wem tych doświadczeń teorię moralną — iż w każdym człowieku, nawet najgorszym, może się odezwać dobro — Filomadzki sprawdza po wyjściu z aresztu. Wróciwszy do miasteczka, dźwigając na sobie całe *odium* oskarżenia, oczekuje od napotkanych znajomych owego rezonansu dobra — jakby wygrania przez „ordynarne” kotły subtelnego motywu *Scherza z IX Symfonii* Beethovena. Oczekuje pełen wątpliwości i niewiary w istnienie nienaruszalnego porządku moralnego.

Tak więc zbrodnia i cała intryga sensacyjno-kryminalna okazują się z jednej strony błędnym sygnałem, skoro powieść neguje wzorzec, który ów sygnał sugeruje, lecz z drugiej strony staje się potrzebna i ważna dla przeprowadzenia pewnego dyskursu etycznego, przemyczonego pod maską kryminalnego schematu. W samej kompozycji *Kotłów* kryją się jakby sprzeczne sygnały: realizuje ona typ narracji linearno-powrotnej — główny wyznacznik tej odmiany gatunkowej — i neguje go równocześnie, nie doprowadzając do kulminacyjnego rozwiązania. Skądinąd niezwykle kunsztowna forma *Kotłów*, rozczłonkująca cały utwór na kształt partytury symfonicznej, nasuwa podobne obserwacje:

Muzyczność okazuje się [...] przede wszystkim [...] elementem „gry” z czytelnikiem, którego snobizmy kulturalne są uwzględniane i aprobowane, ale zostają też wykpiwane, którego kokietuje się „trudną” formą po to, by zanegować jej sens, którego prowadzi się w sposób dość wyrafinowany ku rozszyfrowaniu tajemnicy, ażeby w końcu ją zlekceważyć<sup>31</sup>.

Ogólna wymowa powieści także kwestionuje zasady rządzące literaturą sensacyjno-kryminalną. Zło zniewalające człowieka i odbierające możliwość obrony przychodzi z zewnątrz i, jak „drwina demonów”, wywraca ustalony porządek. Ale tkwi również w sposób utajony w samym człowieku, razem z okruciami dobra. Dwuznaczność etyczna, brak bezwzględnych gwarantów sprawiedliwości, harmonii, sensu stawiają pod znakiem zapytania podstawy ładu moralnego. Świat spowity mrokiem tajemnicy okazuje się niepoznawalny. Powieść kryminalna natomiast jest... namiastką religii<sup>32</sup>, wzbudza bowiem ufność w Boski ład i sprawiedliwość, wiarę w uporządkowany świat, w którym dobro triumfuje nad złem. Jest to powieść porządku, dlatego najczęściej spotyka winnego sprawiedliwa kara; jest to powieść potwierdzająca system wartości, a nie podająca go w wątpliwość.

*Kotły Beethovenowskie* pozostawiają czytelnika zdeorientowanego. Stawiają przed nim nie tylko pytanie o „dyrygenta świata”, lecz także o sposób „dyrygowania” samą powieścią, o rodzaj i reguły gry. Tekst

<sup>31</sup> Woźniakiewicz-Dziadosz, *op. cit.*, s. 202.

<sup>32</sup> Zob. W. Haas, *Teologia powieści kryminalnej. (Kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*. Przełożył W. Bialik. „Teksty” 1973, nr 6, s. 89.

jest tak skonstruowany, że w jego lekturę jakby „wliczone” są nieporozumienia. Uwrażliwia to odbiorcę na samą budowę wypowiedzi literackiej, gdyż uświadamia mu, jak dalece rozumienie utworu uzależnione jest od uchwycenia reguł literackiego dyskursu. Reguły te podlegają zaburzeniu, a przebieg komunikacji literackiej destabilizuje się. Odbiorca, spotykając w tekście sygnały wchodzące ze sobą w sprzeczność, musi uporządkować chaos, jaki przez to powstaje, musi znaleźć zasadę organizującą na nowo porządek dzieła. „Dopuszczalne są najgłębsze niewspółmierności i pęknięcia — spaja je czynnik konstrukcyjny” — pisze Jurij Tynianow<sup>33</sup>.

## 5

Sięgnięcie po schemat sensacyjno-kryminalny i jego negacja, burząc harmonię porozumienia między nadawcą a odbiorcą, rodzą stan nierównowagi. Podobnie czyn zagadkowy, tajemnica — główna zasada powieści kryminalnej — narusza w sposób zasadniczy równowagę i tworzy napięcie domagające się rozładowania. Otóż jak wiadomo, zasadą zagadki jest istnienie jej rozwiązania, a wyjaśnienie jest przywróceniem równowagi naruszonej przez zagadkę początkową. Jednakże w *Kotłach* zmobilizowany potencjał oczekiwań nie zostaje rozładowany, stan nierównowagi trwa. Sugerowana przez cały czas zagadka kryminalna pozostaje nie rozwiązana i przez to jakby „unieważniona”, a — jeśli można tak powiedzieć — puste miejsce zajmuje również zagadka, ale innej natury, dotycząca nie *tyle sensu, ile reguł sensu*. Nie jest ona umieszczona w świecie fikcji powieściowej, nie dotyczy fabuły, lecz odnosi się do zorganizowania samego przekazu literackiego. Rozwiązanie tego typu zagadki, przywrócenie naruszonej przez nią równowagi, aktywizuje sferę wiedzy i niewiedzy odbiorcy, który dąży do rozpoznania ukrytych reguł gry, aby móc w niej uczestniczyć. Nie chodzi więc o odkrycie przyczyny naruszającej porządek świata przedstawionego, lecz o odkrycie źródeł zakłócających porządek komunikacji. Imperatywem działania jest zatem konieczność przywrócenia zachwianej równowagi. Dokonuje się to w przestrzeni komunikacyjnej dzieła, a nie w planie kompozycyjno-fabularnym. Celem strategii nadawczej wydaje się więc przeniesienie uwagi odbiorcy ze świata fikcji na reguły mówienia w dziele, na sam komunikat; sposobem osiągnięcia tego celu — zdynamizowanie lektury przez grę z czytelnikiem.

Jeśli porównać działające tak w świecie fikcji, jak i w sferze lektury „mechanizmy napędowe”, to ujawni się wtedy pewna analogia. Otóż przyczyną zaburzenia równowagi w świecie fikcji jest zdarzenie, definiowane jako motyw dynamiczny wywołujący zmianę sytuacji

<sup>33</sup> J. Tynianow, *Fakt literacki*. W: *Fakt literacki*. Wyboru dokonała E. Korpała-Kirszak. Warszawa 1978, s. 28 (tłum. M. Płachecki).

w świecie przedstawionym utworu, zmianę spowodowaną bądź działaniem bohatera, bądź siłami z zewnątrz<sup>34</sup>. Zdarzenie jest jakby „sprawcą” ruchu. Zmiana relacji elementów i zaistnienie nowych zależności jest świadectwem, rejestrowanym *ex post*, zajścia zdarzenia. Wszystko, co jest pomiędzy jednym a drugim stanem — to dzianie się, ruch. Zdarzenie mieści w sobie pewien potencjał energetyczny, a energia, rozładowywana w trakcie dziania się zdarzenia, napędza całą machinę epicką. Zasadą ruchu jest dążenie do przywracania wciąż zaburzonej równowagi. Takie „energetyczne” pojmowanie wątku jako ciągu zdarzeń i kinetyczną zasadę wyodrębniania wątku jako spójnego i zamkniętego etapu dziania się proponuje Ryszard Handke<sup>35</sup>. Analogiczny proces zachwiania i przywracania równowagi obserwować można w wymiarze komunikacyjnym dzieła. Analizowano wyżej strategię nadawczą mającą na celu destabilizację odbioru i wymagającą od czytelnika działań porządkujących. Można założyć, iż „elementarną jednostką” tej strategii jest właśnie nieporozumienie, zawierające również pewien potencjał energetyczny. Zdarzenie, rozładowując swój potencjał, uruchamia machinę epicką — czyli „działa” w planie kompozycyjno-fabularnym. Nieporozumienie narusza stabilność procesów komunikacji, co w konsekwencji powoduje oscylację stanów równowagi i nierównowagi, każde bowiem zaburzenie musi być tak czy inaczej przewyciężane. Strategia zakładająca kontrolowany łańcuch nieporozumień modeluje przebieg komunikacji literackiej jako swoisty ruch wahadłowy. Nieporozumienie (czy pewien ciąg nieporozumień) rozładowuje w trakcie lektury swój potencjał energetyczny „napędzając” ją, jeśli tak można powiedzieć — czyli „działa” w planie odbioru, w płaszczyźnie komunikacji literackiej.

Wyczerpanie się energii kinetycznej ciągu zdarzeń powodującej ruch i przemieszczanie się kolejnych sytuacji destabilizujących układ, naturalne niejako wygaśnięcie zdarzeniowórczego potencjału zwiastuje koniec „dziania się” w świecie fikcji. Jest to znak zamknięcia sekwencji zdarzeń, w odróżnieniu od ich zamierzonego urwania przed zakończeniem, czyli rozładowaniem całej energii<sup>36</sup>. Wydaje się, iż strategia oparta na nieporozumieniu nie zakłada pełnego wyczerpania się potencjału energii, o której tu mowa. Lektura przebiegająca zgodnie z wyżej przedstawionymi mechanizmami jest w szczególności sposób „otwarta”. Płynne konstytuowanie się znaczeń poprzez ciąg poprawek, nawrotów i reinterpretacji przekształca samą lekturę w wielofazowy proces, którego poszczególne etapy interferują między sobą.

<sup>34</sup> Zob. definicję zdarzenia w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (Wrocław 1976, s. 508).

<sup>35</sup> Zob. R. Handke, *Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia*. W zbiorze: *Tekst i fabuła*. Wrocław 1979.

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 102—103.

Modelem takiego procesu może być zaproponowany przez Mukařovskiego opis struktury znaczeniowej zdania. Mukařovský mówi o dialektycznej antynomii każdego procesu znaczeniowego, o wzajemnym związku między dynamiką i statyką znaczenia słowa w zdaniu. Z jednej strony znaczenie to jest nam dane od razu, ustalone w ramach systemu leksykalnego języka, z drugiej natomiast realizuje się dynamicznie, ponieważ wypowiedź rozwija się stopniowo w czasie. Znaczenie kształtuje się zatem również pod ciśnieniem innych słów, bliższego i dalszego kontekstu. Wypowiedź ma postać strumienia znaczeniowego, w którym każdy element zostaje znaczeniowo „otwarty” aż do skończenia się wypowiedzi. Stąd jedną z trzech zasad semantycznej konstrukcji zdania jest akumulacja znaczeniowa. Jednostka znaczeniowa odbierana jest w ciągu następstw jednostek kolejnych (porządek horyzontalny), a jednocześnie każda jednostka odbierana jest na tle poprzedniej i na tle wszystkich pozostałych (porządek wertykalny). Znaczenia krystalizują się w pewnej przestrzeni, na styku tych dwóch kierunków akumulacji<sup>37</sup>. Janusz Sławiński, podążając za sugestią Mukařovskiego, pisze:

Przybywające w toku rozwijania przekazu znaczenia ulegają akumulacji w ramach wielkich figur semantycznych, analogicznie jak ulegają akumulacji wartości słów w szablonie syntaktycznym. Wprowadzane kolejno elementy znaczeniowe nie tylko dodają się do poprzednich, ale także je reinterpretują; informacje przybywające mogą radykalnie zmieniać wartość już znanych, działa tu zatem — sformułowana przez Mukařovskiego — zasada oscylacji między statycznością jednostek znaczeniowych i ich dynamicznym stawianiem się wymuszonym przez kontekst innych jednostek<sup>38</sup>.

Proces lektury przeobraża się zatem w ciąg poprawek i nawrotów do wcześniejszych momentów. Następuje weryfikacja konstruowanych układów znaczeniowych z punktu widzenia aktualnego stanu lektury. To, co już przeczytane, jest jeszcze znaczeniowo niegotowe, niezupełne. Może się zmieniać i przeobrażać wraz z rozwijaniem się wypowiedzi, wpływając na kształt nowych elementów. Migotliwość powstających w ten sposób znaczeń i aktywny udział odbiorcy w ich konstytuowaniu sprawiają, że dzieło po przeczytaniu wydaje się jakby nie zamknięte, nie zakończone i domaga się ze strony odbiorcy wypełnienia, „zużytkowania” nie wyczerpanego do końca potencjału energii.

Reinterpretacja dokonywana podczas czytania to naprawianie błędu. Czytelnik poddaje swe odczytania rewizji, kiedy w trakcie sukcesywnie rozwijającej się wypowiedzi orientuje się, że elementy znaczeniowe wchodzi w inny związek, niż wydawało się początkowo. Potrzebna więc okazuje się korekta, która ma zlikwidować zaistniałe nieporozumienie.

<sup>37</sup> Zob. J. Mukařovský, *O języku poetyckim*. Przekład i przypisy W. Górnego. W zbiorze: *Praska szkoła strukturalna*. Warszawa 1966.

<sup>38</sup> J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W zbiorze: *Z kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967, s. 27.

Sądzić można, że tego rodzaju nieporozumienia są koniecznym składnikiem lektury<sup>39</sup>.

Aktywność odbiorcy, uwrażliwienie na samą budowę utworu, nastawienie na grę literacką stanowią w mniejszym lub większym stopniu stały składnik strategii odbioru przynajmniej części czytelników<sup>40</sup>. Owa strategia czytania nastawiona jest właśnie na przełamywanie konwencji, co powoduje podejrzliwość w stosunku do wszelkich sygnałów lokalizujących utwór w określonej tradycji gatunkowej, w określonej konwencji. Tekst jest czytany przeciw jego naturalnej klasyfikacji, odbiorca domaga się migotliwości semantycznej, wieloznaczności i niepewności znaczeń. Czytelnik chce, aby utwór kwestionował jego przyzwyczajenia lekturowe, burzył zastany system oczekiwań. Pożądane jest rozchwianie gatunkowe utworu, więc i destabilizacja jego sytuacji komunikacyjnej.

Jeśli uznać dążenie do przełamywania ustalonego ładu konwencji za ogólną cechę współczesnej literatury, to badana tu strategia Choromańskiego — zawodzenie czytelnicznych oczekiwań, aranżowanie nieporozumień — wychodzi, paradoksalnie, naprzeciw oczekiwaniom. Dlatego też da się opisać w kategoriach gry. Czytelnik jest bowiem przygotowany na tego rodzaju niespodzianki (a do takiego właśnie czytelnika Choromański adresuje swą powieść), jest świadomy, iż w trakcie lektury będzie zmuszony do aktywnej współpracy z pisarzem, do porządkowania pozornego chaosu. Uwrażliwia go to na całą „technologiczną” stronę przekazu literackiego, gdyż wie, że również tam szukać trzeba klucza do rozumienia powieści. Przyjmuje zatem grę, której reguły, w przeciwieństwie do spetryfikowanego w kilku wariantach schematu rozgrywki kryminalnej, posiadają znaczny stopień nieokreśloności. Co więcej, są po części dopiero konstruowane w trakcie lektury bądź wynajdywane pośród błędnych sygnałów i mylnych tropów. Uczestnictwo w tego rodzaju grze literackiej przynosi czytelnikowi satysfakcję nowego typu. Płyne ona z poczucia „rozszyfrowania” partnera, z możliwości odkrycia i rekonstrukcji nowych reguł, a nie afirmacji sprawnego posługiwania się starymi. Daje to szansę wniknięcia w samą istotę literatury, która mówiąc o świecie mówi jednocześnie o samej sobie.

## 6

Prowadzone tu rozważania skłaniają do wniosku, iż nieporozumienie traktować można jako chwyt nadawcy w ramach jego strategii gry

<sup>39</sup> Na taką funkcję nieporozumienia zwrócił uwagę M. Głowiński (*Kunszt wieloznaczności*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3) analizując rolę „zapisu czechowiczowskiego”, który zbliża poezję autora *nuty człowieczej* do idei „dzieła otwartego” U. Eco.

<sup>40</sup> Zob. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, s. 27.

z czytelnikiem. Wobec ogólnej koncepcji gry, wyznaczającej typ relacji nadawczo-odbiorczych, nieporozumienie byłoby chwytem nadającym specyfikę przeprowadzonej w dziele strategii nadawczej. Traktując chwyt zgodnie z tradycją szkoły formalnej jako główną zasadę działania artystycznego organizującą w sposób wyrazisty strukturę utworu, można by nazwać badany wariant strategii grą nieporozumień. Zmierzałaby ona do takiej konstrukcji literackiej, która wytrącałaby odbiorcę z utartych sposobów percypowania i rozumienia przekazu literackiego, zwracając uwagę na samo jego zorganizowanie. Poszukiwanie reguł to przechodzenie w kolejnych fazach lektury od nierozumienia do rozumienia, od stanu nierównowagi do stabilizacji. Przewyciężanie nieporozumień destabilizujących relacje nadawczo-odbiorcze to właśnie przywracanie zachwianej równowagi. Wysunięto tu hipotezę analogiczności procesów zachodzących w warstwie kompozycyjnej świata przedstawionego i w wyznaczonej przez dzieło przestrzeni komunikacyjnej. „Energetyczność” zdarzenia skojarzono z „energetycznością” nieporozumienia, tym samym sugerując dynamiczny charakter przebiegu procesów komunikacji literackiej. Nieporozumienie niesie ze sobą potencjał energetyczny, który rozładowuje się w trakcie lektury, tworząc swoisty ruch przemieszczania się faz stabilizacji i destabilizacji.

Kiedy przesila się napięcie między nadawcą a odbiorcą i komunikacja ulega zakłóceniu, nieporozumienie, jakie wtedy powstaje, domaga się wyjaśnienia, przewyciężenia, likwidacji. Korektura jest poszerzeniem wiedzy, przydaje sprawności, wzbogaca tego, kto jej dokonał. Podobnie rozpoznanie czegoś nieznanego to możliwość dostrzeżenia pewnego elementu jako nowego na tle starych i włączenie go w obręb posiadanej wiedzy, która tym samym podlega przegrupowaniu, poszerzeniu, przekracza swe granice. Analogiczne zjawisko w odniesieniu do komunikacji literackiej opisał Ryszard Handke, wprowadzając do kategorii Jaussovskich pojęcie horyzontu rozpoznania i horyzontu iluminacji. Horyzont rozpoznania to zasięg dostępnego odbiorcy przekroczenia horyzontu oczekiwań, to zdolność rozpoznania i przyswojenia tego, co dotychczas nie znane. Owo przekroczenie rozbija dotychczasowy horyzont oczekiwań. W trakcie przyswajania dzieła pojawiającego się w horyzoncie rozpoznania horyzont oczekiwań odbudowuje się na powrót jako nowa, integralna całość — horyzont iluminacji. Po stronie odbiorcy dokonuje się zatem znamienny proces przeobrażenia i rekonstrukcji świadomości<sup>41</sup>. Taki proces może być również wynikiem „oswojenia” nieporozumienia, uczynienia go zrozumiałym. Lektura bowiem jest dialektyką rozumienia i nierozumienia.

Przywrócenie równowagi, przewyciężenie przeszkody jest pewnym

<sup>41</sup> Zob. R. Handke, *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*.



ruchem, przesunięciem w układzie. Nieporozumienie, intencją nadawcy i wysiłkiem odbiorcy włączone w system, ogarnięte przez strukturę, staje się elementem dynamizującym proces komunikacji literackiej jako sfery napięć. W tej perspektywie lektura nabiera cech zdarzenia dziejącego się w przestrzeni komunikacyjnej wyznaczonej przez dzieło literackie <sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Taką wizję lektury proponuje Handke (*Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia*, s. 107): „z tych mikrozdarzeń — drobnych niekiedy przesunięć wyznaczających zmiany świadomości odbiorcy utworu-komunikatu — składa się to, co będąc rezultatem lektury jest istotną zmianą mentalnej sytuacji czytelnika — a więc może być nazwane zdarzeniem w tym sensie, w jakim jest nim zmiana jego dotychczasowego horyzontu świadomości”.