

# Wolfgang Iser

---

## Rzeczywistość fikcji : elementy historycznofunkcjonalnego modelu tekstu literackiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 375-416

---

1983

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.

WOLFGANG ISER

RZECZYWISTOŚĆ FIKCJI  
ELEMENTY HISTORYCZNOFUNKCJONALNEGO  
MODELU TEKSTU LITERACKIEGO

1. Założenia wstępne

Modele tekstów stanowią rozwiązania heurystyczne. Nie są rzeczą samą, lecz drogą dojścia do niej. Tekst jako rzecz nigdy nie jest nią jako taki, lecz zawsze jedynie jako dany w pewien określony sposób, wynikający z systemu odniesień, który został wybrany dla jego ujęcia. Tekst literacki jest tworem fikcyjnym, a to w zasadzie znaczy, że niczego nie orzeka o rzeczywistości. Teksty takie nie sprowadzają się bowiem do denotowania empirycznie danych rzeczywistości przedmiotowych; ba, ich intencja prezentacyjna nastawiona jest na coś, czego nie ma. W konsekwencji wzajemne porównawcze odniesienia fikcji i rzeczywistości uczyniły z nich parę pojęć, która o tyle implikuje heurystyczne rozstrzygnięcie, że usiłowało się fikcję określić z perspektywy rzeczywistości jako jej przeciwieństwo. Aby móc wyrazić różnicę w stosunku do przedmiotowego charakteru rzeczywistości, fikcję kwalifikowano więc jako twór bądź bytowo autonomiczny, bądź heteronomiczny<sup>1</sup>. Wiadomo, jakie problemy wynikły z takich usiłowań. Narzucają one pytanie o ramę odniesienia, która by antytetycznej parze fikcja i rze-

---

[Wolfgang Iser — zob. notki o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4, s. 313, i 1980, z. 1, s. 259.

Przekład według: W. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion*. W zbiorze: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. R. Warning. München 1975, s. 277—324.]

<sup>1</sup> Zob. m. in. R. Ingarden, *O dziele literackim*. Przełożyła M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 443 n. — Po napisaniu niniejszej rozprawy (1972) bardzo bliskie mi poglądy na temat fikcji znalazłem w książce Johannes A. Anderegga, *Fiktion und Kommunikation*. Göttingen 1973, s. 97 i 154. Autor sprowadza swoje rozważania nad sprawnością komunikacyjną „tekstu fikcyjnego” do jego immanentnego ustrukturywania, rozwija więc problem w innym kierunku.

czywistość wyznaczała odpowiednie predykaty. Rezultaty dotychczasowych usiłowań zmierzających w tym kierunku nie są zachęcające. Dlatego w dalszej dyskusji należy zrezygnować z określania fikcji jako zaprzeczenia rzeczywistości. Tym samym jednocześnie został porzucony argument ontologiczny, gdyż kwalifikować fikcję jako bytowo autonomiczną bądź heteronomiczną znaczy chcieć pojmować rzeczywistość i fikcję jako relację bytową. To wszakże okazuje się nieprzydatne w rozważaniach nad modelem tekstu zbudowanym z perspektywy historii funkcji, gdyż sprawność fikcji polega na jej funkcjonowaniu. Argument ontologiczny musi być zastąpiony przez funkcjonalistyczny. Fikcja i rzeczywistość nie mogą więc już być pojmowane jako relacja bytowa, lecz jako relacja komunikacyjna. Likwiduje to przede wszystkim biegunowe przeciwstawienie fikcji i rzeczywistości: fikcja mówi nam coś o rzeczywistości, zamiast być tylko jej przeciwieństwem. Blednie dawna opozycja między fikcją a rzeczywistością, następnie odpada także trudność wynikająca z konieczności szukania odniesienia ogarniającego obydwie człony opozycji, z którego można by wywieść zróżnicowane predykaty. Jako struktura komunikacyjna fikcja zespała rzeczywistość z podmiotem przekazanym przez nią jako pewna realność. Dlatego też znamienne jest, że podmiot nie odgrywał niemal żadnej roli, a w każdym razie nie był uwzględniany w rozważaniach, dopóki usiłowano ująć fikcję poprzez jej kontrast wobec rzeczywistości. Jeśli fikcja nie jest rzeczywistością, to nie tyle dlatego, że brak w niej orzeczeń odnoszących się do rzeczywistości, a raczej dlatego, że potrafi rzeczywistość w taki sposób zorganizować, by stała się komunikowalna, nie może więc być tym, co sama zorganizowała. Skoro pojmujemy fikcję jako strukturę komunikacyjną, w trakcie rozważań nad nią należy pytanie kierowane do niej dotychczas zastąpić nowym. W polu widzenia powinno znaleźć się nie to, co znaczy fikcja, lecz co sprawia. Dopiero w taki sposób otworzy się perspektywa na funkcję fikcji, którą realizuje ona, przekazując podmiot i rzeczywistość.

Właśnie taki stan rzeczy pozwala zbudować model tekstu uwzględniający czynnik historycznofunkcjonalny. Jest on zlokalizowany w dwóch punktach przecięcia znajdujących się między tekstem i rzeczywistością oraz między tekstem i czytelnikiem. Należy je postarać się opisać, aby móc pokazać, w jakim stopniu fikcja jest przekazywaniem między czytającym podmiotem a rzeczywistością, o której donosi komunikat. Zainteresowanie skupia się więc na pragmatycznym wymiarze tekstu, przy czym przez pragmatykę rozumianą w sensie Morrisowskim ma się na myśli stosunek znaków do interpretantów. Pragmatyczne użycie znaku zawsze wiąże się z postawą, która ma być wywołana u odbiorcy.

Terminy „interpretator”, „interpretant”, „konwencja” (gdy idzie o zastosowanie znaków), „branie w rachubę” (gdy idzie o funkcję znaków) <...> są

terminami pragmatyki, gdy liczne terminy ściśle semiotyczne, jak „znak”, „język”, „prawda” i „wiedza”, mają ważne komponenty pragmatyczne<sup>2</sup>.

Zarazem wskazuje się w ten sposób, że pragmatyka jako płaszczyzna zastosowania znaków oczywiście nie może być oddzielona od składni — wzajemnych odniesień znaków między sobą — i od semantyki — odniesień znaków do przedmiotów. Przeciwnie, pragmatyka wielokrotnie wymaga składni i semantyki i implikuje ją w odniesieniach znaków do interpretantów.

## 2. Model aktów mowy

„Filozofia języka potocznego” (*ordinary language philosophy*) jak dotąd najsilniej stematyzowała wymiar pragmatyczny użycia językowego. Wytworzone przez nią wyobrażenia — jakkolwiek nie powstałe z myślą o tekstach fikcjonalnych — mogą posłużyć za punkt wyjścia rozważań usiłujących dotrzeć do pragmatycznego charakteru tekstów. Teoria aktu mowy wywiedziona z filozofii języka potocznego próbuje bowiem opisać uwarunkowania zapewniające powodzenie działań językowych. O podobne uwarunkowania chodzi także w lekturze tekstów fikcjonalnych, które o tyle mogą wywołać działanie językowe, o ile w trakcie czytania uda się nawiązać porozumienie z tekstem lub ponad nim z tym, co stara się on przekazać. Aby odnaleźć konstytutywne uwarunkowania aktów mowy, trzeba więc zwrócić uwagę na czynniki sprawiające, że powstaje relacja między tekstem a czytelnikiem. Należy więc uchwycić niezbędny stan warunkujący powodzenie działania językowego oraz uwyraźnić akty, z których pomocą za pośrednictwem mowy coś ma być wypowiedziane.

Akt mowy opisany przez Austina i usystematyzowany przez Searle'a stanowi zasadniczą jednostkę komunikacyjną. Searle w związku z tym stwierdza:

Uzasadnienie skoncentrowania się na badaniu aktów mowy to po prostu to: każda językowa komunikacja pociąga za sobą akty mowy. Jednostką komunikacji językowej nie są — jak na ogół sądzono — symbol, słowo lub zdanie lub nawet znak symbolu, słowa czy zdania, lecz raczej wytworzenie lub wypowiedzenie symbolu lub słowa czy zdania w realizowanym akcie mowy. Przyjąć znak [*token*] jako przekaz to tyleż, co przyjąć go za znak wytworzony lub wypowiedziany. Ściślej, wytworzenie lub wypowiedzenie zdania pod pewnymi warunkami jest aktem mowy, a akty mowy (...) są podstawowymi i najmniejszymi jednostkami komunikacji językowej<sup>3</sup>.

Dla aktu mowy jako jednostki komunikacyjnej ma decydujące znaczenie, że musi on zarówno warunkować organizację znaków, jak też po-

<sup>2</sup> Ch. Morris, *Writing on the General Theory of Signs (Approaches to Semiotics 16)*. The Hague 1971, s. 46.

<sup>3</sup> J. R. Searle, *Speech Acts*. Cambridge 1969, s. 16.

żądane przyjęcie przekazanej wypowiedzi przez odbiorcę. Wynika stąd, że akty mowy nie są jedynie zdaniami, lecz jako wypowiedzi językowe zawsze są zdaniami już usytuowanymi, tzn. padającymi w określonych sytuacjach bądź kontekstach. Dlatego też wypowiedzi językowe nabierają sensu poprzez ich zastosowanie. Tak więc akty mowy stanowią jednostki komunikacyjne, przeobrażające zdania w zdania usytuowane, czyli w wypowiedzi językowe, jednostki, które sens zyskują w użyciu.

Jeśli model aktów mowy ma stanowić punkt wyjścia i podstawę dyskusji nad pragmatycznym aspektem tekstów fikcyjnych, może to jedynie znaczyć, że trzeba zeń wydobyć przesłanki heurystyczne, za których pośrednictwem będzie można dostrzec struktury komunikacyjne owych tekstów. Właściwą orientację w tej kwestii daje stwierdzenie, że zdania aktu mowy zawsze są usytuowane w kontekście i dlatego sam akt nigdy nie jest identyczny wyłącznie z następstwem tworzących go zdań, lecz stabilizuje się dopiero przez odniesienie sytuacyjne i przypuszczenia przez zdania te wywołane. Ten stan rzeczy jest dla rozważań nad tekstami fikcyjnymi o tyle godny uwagi, że w analizie literackiej decydującą rolę odgrywa wyłącznie tekst. Tymczasem wymiar pragmatyczny w pełni ujawnia się dopiero wówczas, gdy zwróci się uwagę na wielość kontekstów, które tekst fikcyjny w sobie wciąga, układa w całość i trzyma w pogotowiu, by móc je przekazać za pośrednictwem tekstu zapisanego. Nikt nie zaprzeczy, że dzieje się właśnie tak. Wymaga wszakże wyjaśnienia, dlaczego rozliczne odniesienia pozatekstowe w samym tekście rozumiane są inaczej, niż gdy są dane pozatekstowo. W szczególności trzeba to będzie jeszcze przedyskutować. Tymczasem zapamiętajmy: akt mowy dostarcza heurystycznego punktu zaczepienia tezie, że zapisane zdania tekstów fikcyjnych jako wypowiedź nieustannie wykraczają poza ustalony tekst, aby adresata postawić w obliczu rzeczywistości pozatekstowych.

J. L. Austin na początku swych pośmiertnie wydanych odczytów *How to do Things with Words* rozróżnia dwie zasadnicze formy wypowiedzi językowych, które określa jako *constative* i *performative utterances*<sup>4</sup>. Gdy pierwsze przez stwierdzenia konstatują coś, co musi być mierzone za pomocą kryterium prawdy i fałszu, drugie wytwarzają dopiero zamierzony stan rzeczy, dla którego możliwą miarą jest pomyślny lub niepomyślny wynik<sup>5</sup>. Rozróżnienie to jest o tyle ważne, że pozwala oddzielić od siebie akty mowy. Wypowiedź konstatująca odnosi się do faktów, o których mówi. Zgodnie z pierwotnym rozróżnieniem Austina wypowiedzi takie są określone pod względem prawdzi-

<sup>4</sup> J. L. Austin, *How to do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson. Cambridge, Mass., 1962, s. 2—8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 12 n., 16, 25 i 54.

wości i tym samym niezależne od sytuacji, tak iż ważność ich jest poza sferą wszelkich zależności pragmatycznych:

W wypowiedzi konstatającej (...) posługujemy się nad wyraz uproszczonym pojęciem zgodności z faktami. (...) Zmierzamy do ideału, do tego, co można by powiedzieć w każdej okoliczności, w każdym celu, przed każdym audytorium<sup>6</sup>.

Gdyby się nawet takie idealne przypadki przygodnie zdarzały, zdaniem Austina wypowiedź konstatająca i tak nie stanowiłaby wzoru aktu mowy. Występuje on raczej w wypowiedzi performatywnej, która wytwarza coś, co zaczyna egzystować dopiero w momencie, kiedy pada wypowiedź. Kwalifikuje się ona, jak mówi Austin, przez „robienie czegoś (...) raczej niż zdawanie z czegoś sprawy”<sup>7</sup> i wywołuje zmianę w obrębie sytuacji, w której zaistniała. W rezultacie wypowiedzi performatywne nabierają znaczenia dopiero przez ich użycie sytuacyjne. Zostały nazwane performatywnymi, gdyż wywołują działanie:

Termin pochodzi oczywiście od czasownika „perform”, zwykle używanego z rzeczownikiem „action”; wskazuje on, że emitowanie wypowiedzenia jest dokonaniem jakiejś czynności — zwykle nie myśli się o tym, gdy się mówi<sup>8</sup>.

Powodzenie działania mającego źródło w mowie wymaga spełnienia następujących warunków, które zarazem określają centralny zasób aktów mowy. Wypowiedź mówiącego musi powoływać się na konwencję obowiązującą również dla odbiorcy. Użycie konwencji musi być dostosowane do sytuacji, a to znaczy, że musi kierować się z akceptowanymi procedurami. Wreszcie uczestnicy muszą być w tym samym stopniu gotowi wdać się w działanie językowe, w jakim zdefiniowana jest sytuacja, w której owo działanie się dokonuje<sup>9</sup>. Jeśli zabraknie określonych uwarunkowań albo istniejące definicje będą niewystarczające, tak że nastąpią błędne odwołania lub realizacje — wówczas wypowiedź jest narażona na niebezpieczeństwo, że pozostanie pusta i nie osiągnie właśnie tego, co jest dla niej charakterystyczne: „to effect the transaction [dokonywać transakcji]”<sup>10</sup>.

Austin wskazał źródła błędów jedynie mówiącego, które trzeba uzupełnić o czynione przez odbiorcę, jeśli chodzi o to, by ocenić uwarunkowania mogące wpłynąć na powodzenie lub fiasko komunikacji. Do kwestii tej kilka uzupełniających spostrzeżeń wniósł Savigny. Komunikacja może nie powieść się, kiedy wypowiedź nie zostanie odebrana właściwie, tzn. zachowując zamierzony sens, kiedy brak pewnych okoliczności stworzy dla niej niebezpieczeństwo nieokreśloności, bądź kiedy ukryte oko-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 144 n.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 14 n., 23 n., 26 i 34.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 7.

liczności sprawią, że pozostanie niewyraźna<sup>11</sup>. Jednakże takie niepewności bynajmniej nie oznaczają, że działanie językowe tylko wyjątkowo kończy się powodzeniem. Błędne rozumienie, nieokreśloność i niewyraźność odbiorca może bowiem redukować pytaniami, aby na tyle wyjaśnić intencje tkwiące u podstaw wypowiedzi mówiącego, że działanie językowe będzie mogło na koniec rozplątać się w pragmatycznym kontekście aktualnych, powiązanych ze sobą działań.

Do osiągnięcia takiego sukcesu nie wystarczy już proste rozróżnienie między wypowiedzią konstatającą i performatywną. Kiedy wypowiedź performatywna coś uzewnętrznia, decydującą rolę gra przy tym jakość aktu. Ponadto narzucone granice *accepted procedures* — stanowiące zasadniczy warunek powodzenia działania — wymagają, aby w obrębie wypowiedzi performatywnej rozstrzygnąć, która z jej form zawsze ma konsekwencję, a która przy całej definitywności tego, co jest jej intencją, nie może całkowicie zapewnić rezultatów<sup>12</sup>. Proponowane przez Austina rozróżnienia zaczynają się przez to na nowo różnicować. Postuluje on trzy akty mowy, w których w danym wypadku zaczynają funkcjonować rozmaite postacie performacji:

Przede wszystkim wyróżniliśmy grupę rzeczy, które robimy, mówiąc coś; co podsumowaliśmy, mówiąc, że dokonujemy aktu lokucyjnego, który w przybliżeniu jest równoznaczny wypowiedzeniu jakiegoś zdania z jakimś sensem [*sense*] i desygnatem [*reference*], co z kolei jest w przybliżeniu równoznaczne ze „znaczeniem [*meaning*]” w tradycyjnym rozumieniu. Następnie powiedzieliśmy, że dokonujemy także aktów illokucyjnych, takich jak poinformowanie, rozkaz, ostrzeżenie, zobowiązanie itd., tzn. wypowiedzi, które mają pewną (konwencjonalną) siłę. Po trzecie możemy także dokonywać aktów perlokucyjnych: co wnosimy bądź uzyskujemy, mówiąc coś przekonującego, perswadującego, powstrzymującego, a nawet zadziwiającego lub mylącego. Mamy tu trzy, jeśli nie więcej, różne sensory lub wymiary „użycia zdania” lub „użycia języka”. (...) Wszystkie te trzy rodzaje „działań”, oczywiście po prostu jako działania, podlegają zwykłym zaburzeniom i zastrzeżeniom co do intencji jako różne od dokonań — byt intencjonalny jako różny od bytu nieintencjonalnego — itd.<sup>13</sup>.

Dla pragmatyki tekstowej szczególnie ważne są illokucyjne i perlokucyjne akty mowy. Gdziekolwiek wypowiedź może zapewnić zamierzone oddziaływanie na odbiorcę i tym samym stwarza konsekwencję, ma jakość aktu perlokucyjnego: za sprawą tego, co powiedziane, powstaje to, co pomyślane. Zakłada to jednak owe wszystkie uwarunkowania i ściśle ich przestrzeganie, które Austin opisał jako *conventions* i *procedures*. Natomiast akt illokucyjny posiada jedynie potencjał oddziaływania (*force*), którego sygnały mogą tylko z pewnością stwo-

<sup>11</sup> E. von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*. Frankfurt 1969, s. 144.

<sup>12</sup> Austin, *op. cit.*, s. 101.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 108.

rzyć rodzaj dojścia (*securing uptake*), zwrócić uwagę (*taking effect*), jak również wywołać pożądaną reakcję odbiorcy (*inviting responses*)<sup>14</sup>. Co dzieje się w akcji mowy z *illocutionary force*, odbiorca z reguły może wywnioskować wyłącznie z kontekstu sytuacyjnego wypowiedzi. Dopiero on bowiem gwarantuje spodziewanie się intencji, jakie ma na myśli mówiący, przy czym stale zakłada się, że mówiącemu i odbiorcy wspólny jest model działania komunikacyjnego (*conventions and procedures*) i że uporczywe odbieganie od niego lub użycie doń nie dostosowane obłożone jest sankcjami. Dopiero gdy odbiorca swymi reakcjami (*responses*) da poznać, że na podstawie uprzedniej wspólnoty modelu komunikacyjnego właściwie pojął intencje mówiącego lub ich część — powstają niezbędne przesłanki powodzenia działania językowego. Słusznie więc E. von Savigny przełożył Austinowskie pojęcie *illocutionary force* jako rolę *illocutionary*<sup>15</sup>, gdyż akty mowy, które ma się tu na myśli, udają się w tej mierze, w jakiej odbiorca rozeznaje intencję roli ze strony mówiącego i jednocześnie odpowiada związanemu z tym oczekiwaniu przyjęcia roli.

Wspomniane różnicowanie aktów mowy jest dla Austina tak fundamentalne, że zaczyna górować nad wcześniejszym podziałem wypowiedzi językowych na konstatacyjne i performatywne. Przyczyna tego tkwi w intencjach aktu mowy co do konsekwencji podjętego działania. Z reguły może ona nastąpić dopiero wówczas, kiedy za podstawę ma stwierdzenia prawdziwe. Dlatego też akty lokucyjny i perlokucyjny dla swego powodzenia potrzebują wypowiedzi konstatacyjnej jako podstawy bądź koniecznej implikacji. Ta rewizja pierwotnych rozstrzygnięć skłania na koniec Austina do następującego wniosku:

Co w końcu pozostało z rozróżnienia konstatacyjnych i performatywnych wypowiedzi? Istotnie możemy powiedzieć, że mieliśmy na myśli to, co następuje: a) Jeśli idzie o wypowiedź konstatającą, abstrahujemy od illokucyjnych (...) aspektów aktów mowy i koncentrujemy się na lokucyjnych (...) posługujemy się bardzo uproszczonym pojęciem zgodności z faktami. Zmierzamy do ideału tego, co można by powiedzieć w każdej okoliczności, w każdym celu, przed każdym audytorium, itd. Być może, tak się czasem dzieje. b) Jeśli idzie o wypowiedź performatywną, zajmujemy się najbardziej mocą illokucyjną wypowiedzi, a abstrahujemy od wymiaru zgodności z faktami<sup>16</sup>.

W tym krótkim określeniu wypowiedź performatywna oznacza wyłącznie centralny aspekt działania językowego — przysługującą mu właściwość wytwarzania. Aktu oddziaływania nie można więc pojmować jako zgodności z faktami, ba, charakteryzuje go nawet abstrahowanie od podobnego przyporządkowania.

Do takiej formy aktu mowy można bez wahania zaliczyć — jak

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>15</sup> Savigny, *op. cit.*, s. 144 i 158.

<sup>16</sup> Austin, *op. cit.*, s. 144 n.



się wydaje — wypowiedź fikcjonalną. Sam Austin musiał odczuć zachodzące tu podobieństwo, gdyż tam, gdzie przedmiotem dyskusji jest następstwo wywołane przez akt mowy, stara się wyprofilować ujęcie problemu przez rezygnację z przykładów literackich:

wypowiedź performatywna będzie np. w szczególny sposób niewypełniona albo pusta, jeśli będzie zrealizowana przez aktora na scenie, lub wprowadzona do wiersza, lub mówiona do siebie samego [*in soliloquy*]. (...) Język w takich okolicznościach jest w szczególny sposób — i to zrozumiale — używany nie na serio, ale w sposób pasożytniczy wobec normalnego użycia. (...) To wszystko wyłączamy z naszych rozważań. Nasze wypowiedzi performatywne, fortunate lub nie, należy rozumieć jako dokonane w zwykłych okolicznościach<sup>17</sup>.

Jeżeli wypowiedź poetycka pozostaje pusta, to dlatego, że według Austina nie może wytworzyć działania językowego. Określenie jej jako pasożytniczej wiąże się z tym, że musi ona dysponować niezbędnym zasobem wypowiedzi performatywnej, wydaje się jednak posługiwać nim niestosownie. Wypowiedź fikcjonalna naśladuje więc szatę językową illokucyjnych aktów mowy, nie wytwarzając przy tym wraz z tym, co wypowiedziane, tego, co pomyślane. Czy jednak przez to nie wytwarza w ogóle niczego lub też wszystko, co wytworzyła, należy uznać za chybione?

Kiedy Hamlet lży Ofelię, wypowiedź ta w sensie Austinowskim byłaby pasożytnicza, ponieważ przedstawiający Hamlet wyłącznie naśladuje akt mowy, który ponadto pozostaje pusty, gdyż Hamlet właściwie wcale nie chciał zelżyć Ofelii, lecz przez to, co powiedział, miał co innego na myśli. Tymczasem żaden z widzów tego dramatu nie odnosi wrażenia, że rozegrał się tu jedynie pasożytniczy i w konsekwencji pusty akt mowy. Monolog Hamleta raczej „przytacza” widzowi niemal cały kontekst dramatu, który zaczyna w jego świadomości budzić wszystko to, co wie o świecie ludzi, ich wzajemnych stosunkach, motywach ich postępowania, jak też o osobliwościach ich sytuacji. Wypowiedź, która może coś takiego wywołać, z pewnością nie pozostaje pusta, chociaż jako działanie językowe nie zostaje wchłonięta przez kontekst działań pragmatycznych. Dlatego też nie odnosi się do indywidualnego kontekstu, w którym znajdują się widzowie w trakcie przedstawienia *Hamleta*. Równocześnie jednak ów kontekst sytuacyjny zostaje usunięty w cień — jeśli nie zgoła zawieszony — przez to, do czego wypowiedź Hamleta skłania. Powstaje pytanie, czy tym sposobem nie zostaje jednak wywołane coś, co naturalnie jest innego rodzaju niż owa performatyka, którą miał na uwadze Austin.

Stanley Cavell, gruntownie zbadawszy zasadnicze przesłanki analitycznej filozofii języka, wyjaśnił, że porozumienie dokonuje się nie

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 22.

wyłącznie poprzez, to co wypowiedziane *explicite*, lecz poprzez to, co za jego pośrednictwem *implicit* pomyślane:

Rozumienie intymne jest rozumieniem implikowanym [*implicit*]. (...) Skoro mówienie czegoś nigdy nie jest po prostu mówieniem czegoś, ale mówieniem czegoś pewnym tonem i w odpowiednim momencie, i w trakcie dokonywania odpowiedniej rzeczy, oddane dźwiękiem wypowiedzenie jest tylko uwydatnieniem tego, co się dzieje, gdy mówimy<sup>18</sup>.

Gdyby było inaczej, a więc gdyby wszystkie działania językowe były dokonywane *explicite*, dla komunikacji oznaczałoby to istnienie wyłącznie akustycznych przeszkód. Skoro to, co pomyślane, nigdy nie daje się bez reszty przełożyć na to, co powiedziane, w wypowiedzi językowej muszą powstawać implikacje. Jako coś niepowiedzanego implikacje są głównym warunkiem umożliwiającym odbiorcy wytworzenie tego, co pomyślane. „Miejsca puste” mowy stanowią przeto główny czynnik konstytutywny komunikacji. Interakcja dialogowa wymaga takiej dozy nieokreśloności, aby w ogóle ruszyć z miejsca, gdyż udane działanie językowe dokonuje się jako redukcja owych elementów nieokreślonych w komunikacyjnym użyciu mowy. Dlatego też teoria aktu mowy stara się kontrolować takie elementy za pomocą konwencji, procedur i prawideł, aby zapewnić powodzenie pożądanemu działaniu językowemu. Jednak również ona nie może zlikwidować nieokreśloności jako czynnika napędowego dialogowej interakcji. Gdyby bowiem podstawa zapewniająca komunikację była już z góry ustalona, nie byłoby komunikacyjnych działań językowych. U Austina ten stan rzeczy jest o tyle brany pod uwagę, o ile wypowiedź językowa ma pokrycie w szczerości tego, co powiedziane. Jego ogólne kryterium powodzenia działania językowego zamierzonego przez mówiącego<sup>19</sup> brzmi: „*our word is our bond* [nasze słowa są naszymi więzami]”<sup>20</sup>. Takie zapewnienie sprawia, że dwie rzeczy stają się wyraźne: 1) Implikacje przywiedzione przez wypowiedź ucieleśniają produktywne uwarunkowania rozumienia; samo rozumienie jest więc procesem produktywnym. 2) Pożądana przez wypowiedź jednoznaczność właśnie ze względu na jej implikacje nie może być już wystarczająco zapewniona przez sam język; odpowiadać za to, co zostało powiedziane, znaczy jednak ostatecznie wiązać wypowiedź z moralnymi zobowiązaniami co do następstw.

Tak więc wypowiedź fikcjonalna podziela postać językową aktu illokucyjnego, różni się od niego wszelako swą odmienną funkcją. Redukcja zasobów nieokreśloności konieczna do powodzenia działania językowego w pragmatycznym użyciu mowy jest regulowana konwencjami, procedurami, zgodnością z sytuacją i gwarancjami szczerości. Stanowią one zapewnienie, że mowa może rozplątać się w kontekście działań.

<sup>18</sup> S. Cavell, *Must we Mean what we Say?* New York 1969, s. 12 i 32.

<sup>19</sup> Austin, *op. cit.*, s. 10.

<sup>20</sup> W związku z funkcją *sincerity rule* zob. także Searle, *op. cit.*, s. 63 i 66.

Redukcja nieokreśloności konieczna do rozumienia tekstu fikcjonalnego realizuje się nie poprzez takie z góry dane czynniki. Raczej musi zostać najpierw odkryty leżący u podstaw elementów tekstu kod gwarantujący ucieleśnienie się jego sensu. Ukonstytuowanie go jest o tyle działaniem językowym, że poprzez nie dokonuje się porozumienie z tekstem.

Skoro Austin i Searle<sup>21</sup> mogli pominąć w modelu wypowiedzi fikcjonalną tylko dlatego, że ją uznali za pozbawioną intencji działania pragmatycznego, rozróżnienie wypowiedzi fikcjonalnej i odnoszącej się do rzeczywistego działania — jeśli chcemy powoływać się na ich stanowisko, że mowa zyskuje funkcję i w ślad za tym znaczenie przez jej zastosowanie — uprawnione jest jedynie na podstawie sensu, jaki wypowiedzi te mają w użyciu. W konsekwencji wypowiedź fikcjonalna musiałaby być rozważana z perspektywy raczej funkcjonalnej niż normatywnej. Fakt, że fikcjonalne użycie mowy nie zostaje wchłonięte przez dany kontekst aktualnych działań, nie może jeszcze oznaczać jego pozostawania bez skutku. Oczywiście „powodzenie” takiej wypowiedzi jest nierównie bardziej zagrożone, niż gdyby była ona wyraźnie performatywna, a tego, co będzie jej skutkiem, może również nie da się uznać za działanie. Jednak nawet jeśli się okoliczności te uzna za wystarczające, by wypowiedź zakwalifikować jako pustą — nie zniknie przez to samo jej własny wymiar pragmatyczny. Dla Austina to, że wypowiedź fikcjonalna jest pusta, oznacza, że nie może się ona powoływać na konwencje i zaakceptowane procedury. Prócz tego nie ma dla niej kontekstu sytuacyjnego, który by zdołał ustabilizować znaczenie tego, co powiedziane. Brak więc podstawowych składników koniecznych do sukcesu w działaniu. Jest tak wszakże tylko w bardzo ograniczonym sensie. Już kwalifikacja wypowiedzi fikcjonalnej jako pasożytniczej wskazuje, że dysponuje ona zasobami aktów mowy wywołujących działanie, ba, nawet stara się je najwidoczniej „kopiować” i jedynie stosując je, nie może dłużej ukryć ich nieodpowiedniości. Wypowiedź fikcjonalna nie jest więc pozbawiona konwencji, a jedynie organizuje je inaczej, niż jest to obowiązujące dla nastawionych na reguły aktów mowy wypowiedzi performatywnej. Ta ostatnia ulega natomiast zniweczeniu, kiedy konwencje nie są przestrzegane. Austin jeszcze wyraźniej zarysowuje ten stan rzeczy, zadając następujące pytanie:

Kiedy święty chrzcii pingwiny, było to działanie puste, dlatego, że procedura chrztu nie nadaje się, aby ją stosować do pingwinów, czy też dlatego, że nie istnieje żadna zaakceptowana procedura chrzczenia czegokolwiek poza człowiekiem? <sup>22</sup>

W ten sposób ujawnia się zarazem, co ma na myśli Austin, a wraz z nim cała teoria aktu mowy, mówiąc o konwencjach i zaakceptowa-

<sup>21</sup> Austin, *op. cit.*, s. 22. — Searle, *op. cit.*, s. 78 n.

<sup>22</sup> Austin, *op. cit.*, s. 24.

nych procedurach. Ich stabilność, tzn. ich akceptację warunkuje struktura wertykalna. To, co obowiązywało poprzednio, obowiązuje także obecnie; to, co dotychczas regulowało działania, będzie przywołane i teraz. W aktach mowy następuje więc powołanie się nie na konwencje w ogóle, lecz na ich obowiązywanie. Obowiązywanie konwencji ma charakter wertykalny — swą zdolność funkcjonowania opiera ona na tym, że dotąd zawsze obowiązywała. Owa forma obowiązywania w wypowiedzi fikcjonalnej zostaje podana w wątpliwość; może nie dlatego, iżby miała ona być wolna od konwencji, gdyż wówczas nie pozostawałaby już w żadnym do niej stosunku, lecz dlatego, że przełamuje wertykalnie ustabilizowane obowiązywanie konwencji i zaczyna je organizować horyzontalnie. Znaczy to, że wypowiedź fikcjonalna wybiera spośród najróżniejszych historycznie nagromadzonych konwencji najodpowiedniejsze. Ustawia je nawzajem wobec siebie tak, jak gdyby tworzyły całość. Dlatego też w wypowiedzi fikcjonalnej rozpoznajemy tak wiele konwencji sprawujących funkcję regulującą w środowisku społecznym i kulturalnym naszym bądź innych ludzi. Ich organizacja horyzontalna sprawia jednak, że występują one teraz w nieprzewidzianych kombinacjach i obowiązywanie ich traci przez to charakter stabilny. W rezultacie repertuary konwencji objawiają się jako takie, gdy zostają oderwane od swego życiowego kontekstu funkcjonalnego. Przystają mieć charakter regulacyjny, ponieważ same ulegają stematyzowaniu. Z tą chwilą jednak wypowiedź fikcjonalna zaczyna mieć jakiś skutek. Dokonując selekcji w rozmaitych zasobach konwencji, wybranym odbiera charakter pragmatyczny i można by powiedzieć, że w tej depraumatyzacji realizuje się jej wymiar pragmatyczny. Konwencję zorganizowaną wertykalnie przywołujemy, kiedy chcemy działać; horyzontalnie zorganizowana kombinacja rozmaitych zasobów konwencji pozwala nam zobaczyć, co konkretnie nami kieruje, gdy działamy.

Dla odbiorców tekstów fikcjonalnych wynika stąd konieczność odkrycia uwarunkowań wyboru dokonanego wśród rozmaitych repertuarów konwencji. W komunikacyjnym użyciu językowym wybór tworzy element, którego ograniczenie o tyle stanowi performatywne działanie językowe, o ile chodzi przy tym o stworzenie funkcjonującej w wyborze rekomendacji najrozmaitszych repertuarów konwencji. W tym celu wypowiedź fikcjonalna dysponuje potencjałem sterowniczym, który można by określić jako strategię tekstów. Strategie te o tyle odpowiadają zaakceptowanym procedurom aktów mowy, o ile oferują orientacje umożliwiające uchwycenie podstawy, na której oparto wybór repertuarów konwencji. Różnią się one jednak od zaakceptowanych procedur tym, że przez swe złożone działanie ponownie przełamują ustabilizowane oczekiwanie albo zgłębiają takie, które one same w szczegółach stabilizują. Jako etap naszych rozważań zapamiętajmy: wypowiedź fikcjonalna dysponuje głównymi zasobami illokucyjnego aktu mowy. Powołuje się

na konwencje, które ze sobą przynosi; ma procedury, które jako strategie wytyczają odbiorcy konstytucyjne uwarunkowania tekstu, i ma także jakość performacji, ponieważ chodzi o wytworzenie rekomendacji rozmaitych repertuarów konwencji jako sensu tekstu. Horyzontalna organizacja rozmaitych repertuarów konwencji i wywołane przez strategię przełamanie oczekiwań daje tekstowi fikcjonalnemu jego *illocutionary force* [moc illokucyjną], która jako potencjał oddziaływania budzi uwagę, wpływa na sposób podejścia i skłania odbiorcę do reagowania.

### 3. Tworzenie sytuacji tekstów fikcjonalnych

Zgodnie z przedstawioną charakterystyką wypowiedź fikcjonalna wydaje się jednakże nie spełniać jeszcze wszystkich warunków obowiązujących dla illokucyjnego aktu mowy. Wypowiedzi językowe padają zawsze w jakiejś sytuacji. Są więc zarówno reakcjami na okoliczności sytuacyjne, jak też skutkiem przez nie wywołanym. Owa rama sytuacyjna wywołuje i zarazem uwarunkowuje wypowiedź. Tak więc to, co mówimy i jak mówimy, zależy od sytuacji, w której pada wypowiedź. Wypowiedź pozasytuacyjną w normalnym użyciu językowym trudno sobie wyobrazić; w najlepszym razie może być ona zarejestrowana jako zakłócenie, a tym samym raz jeszcze zostaje podporządkowana przyjętemu odniesieniu sytuacyjnemu. Przedstawiony tu ogólny stan rzeczy nabiera niuansów jeszcze także i przez to, że wypowiedź uwarunkowana ramą sytuacyjną z reguły kierowana jest do jakiegoś adresata. Odniesienie to powoduje aktualizację czynników zmiennych, które rama sytuacyjna pozostawiła nie rozstrzygnięte. Usiłowanie dotarcia do adresata za pośrednictwem aktów illokucyjnych bądź perlokucyjnych urzeczywistnia się w wyborze słów, składni, intonacji, jak również w wielu innych znakach językowych, a następnie raz jeszcze w rekomendacji, propozycji i predykcji, z których budowana jest wypowiedź. W ten sposób sytuacja wraz z towarzyszącymi jej okolicznościami tworzy ściśle określony kontekst, który nie tylko przeobraża zdania w wypowiedzi, lecz sprawia, że jako wypowiedzi konstytuują one relację dialogową tworzącą przesłankę komunikacji między mówiącym a odbiorcą. Teoria aktu mowy wyjaśniła, w jakiej mierze dopiero kontekst informuje o intencjonalnym znaczeniu wypowiedzi, a nawet jak dalece dopiero kontekst sytuacyjny jest w stanie utrwalić sens tego, co się ma na myśli.

Wypowiedź fikcjonalna, zwłaszcza należąca do prozy literackiej, w swej strukturze werbalnej często tak dokładnie odpowiada używanej potocznie, że rozróżnienie ich przychodzi z trudem. Austin i Searle zakwalifikowali ją zatem jako pasożytniczą. Również Ingarden odczuwał to podobieństwo jako intrygujący problem. Narzucił mu się on w centralnym miejscu jego warstwowego modelu dzieła literackiego, miano-

wicie tam, gdzie stara się w dziele tym ustalić korelaty zdań. Zdania są dla Ingardena podstawą decydującej operacji w kreśleniu przedmiotów literackich. A więc tak dokładne jest podobieństwo językowej postaci zdań utworu artystycznego oraz zdań, które przy opisie przedmiotów realnych czy konstytuowaniu idealnych mają do spełnienia w danym wypadku zupełnie inne funkcje. Przedmioty literackie według Ingardena kreślone są intencjonalnie, a charakteru przedmiotów nabierają dzięki temu, że oferowane są świadomości odbiorcy, aby je sobie wyobraził, a tym samym i pojął. Jak wszakże przy tej samej postaci językowej zdania mają sprostać kreśleniu przedmiotów literackich, odmiennemu od opisu, i konstytuowaniu ich odpowiedników w rzeczywistości pozaliterackiej? Dlatego też Ingarden zdania tekstu literackiego nazwał po prostu *quasi-sądami*, chcąc w ten sposób wobec językowej identyczności zdań określić ich odmienne funkcje praktyczne<sup>23</sup>. Nic dziwnego, że uchwycono się tego określenia, jak na to wskazuje dyskusja wokół pojęcia *quasi-sądów*<sup>24</sup>. Nazywanie zdań dzieła literackiego *quasi-sądami* ma wskazywać, iż mają postać językową zdań orzekających, jednakże nimi nie są. Brak im bowiem „identyfikacji intencjonalnego stanu rzeczy z rzeczywistym, a wraz z tym osadzenia go w sposób zupełnie »na serio« w odpowiedniej rzeczywistości”<sup>25</sup>, tzn. nie mają kontekstu w przedstawionym tu sensie. W jakim stopniu Ingarden dostrzegał tu właściwy problem pozwalający charakteryzować dzieło literackie, można wywnioskować ze stwierdzenia, że źródło wielkich i tajemniczych osiągnięć dzieła literackiego „tkwi przede wszystkim w szczególnym — niedostatecznie zapewne przez nas zbadanym — charakterze *quasi-sądu* zdań twierdzących”<sup>26</sup>.

Ponieważ twierdzeniu brak realnego kontekstu sytuacyjnego z jego okolicznościami towarzyszącymi, działa ono tak, jak gdyby uwolniło się od tego, co je uwarunkowało i czego jest skutkiem; wydaje się nawet, że wraz z owym odciętym kontekstem może przepaść także znaczenie, które zasadniczo miało być podane do wiadomości za pośrednictwem twierdzenia. Tajemnicze jest w tym wypadku przede wszystkim wrażenie, że wypowiedź, która utraciła wszystko, co nadaje znaczenie potocznym użyciom mowy, nie sprawia wrażenia bezsensu.

Konstatacje Ingardena, Austina i Searle'a na temat wypowiedzi fikcjonalnej mają jedno wspólne: nie uznają jej postaci językowej za odchylenie od potocznego uzusu, lecz za jego imitację. Pozwala im to jednakże uniknąć konieczności objaśniania języka literatury na podsta-

<sup>23</sup> Ingarden, *op. cit.*, s. 237.

<sup>24</sup> Zob. m. in. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1968, s. 25 n.

<sup>25</sup> Ingarden, *op. cit.*, s. 242.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 243.

wie przeciwstawienia norm i jej naruszenia. Równocześnie jednak charakter tego specyficznego użycia mowy określanego raz jako pasożytnicze, raz jako tajemnicze, staje się nieuchwytny. Użycie językowe, które jedynie udaje występujące w mowie potocznej, musiałoby wywołać podobne następstwa, które jednak nie powinny wówczas przywodzić na myśl ani pasożytnictwa, ani tajemniczości. W pierwszym wypadku symulowanie pozostawałoby w tyle za tym, co symulowane, w drugim — przewyższałoby je. Skoro wypowiedź fikcjonalna może jedno i drugie — a to nie podlega w tym momencie wątpliwości — do jej scharakteryzowania nie wystarcza ani imitacja normalnego użycia językowego, ani określanie jej jako zdań *quasi-orzekających*.

Wspólnota postaci językowej wypowiedzi fikcjonalnych i potocznie użytkowych w pewnym decydującym punkcie kończy się. Wypowiedzi fikcjonalnej brak odniesienia sytuacyjnego, którego wysoki stopień określoności założony jest w modelu aktu mowy jako warunek powodzenia działania językowego. Tymczasem ten jawny niedostatek nie musi koniecznie pociągać za sobą fiaska wypowiedzi fikcjonalnej. Może on — przeciwnie — stać się punktem wyjścia rozróżnienia zastosowań pozwalającego ściślej uchwycić właściwości wypowiedzi fikcjonalnej.

Ernest Cassirer pisał w swej *Philosophie der symbolischen Formen* [Filozofia form symbolicznych], że

charakterystyczne „nastawienie” pojęcia (...) polega na tym, iż — w przeciwieństwie do bezpośredniego spostrzeżenia — musi swój przedmiot umieścić w pewnej odległości, przyjąć wobec niego rodzaj myślowego dystansu, by go w ogóle umieścić w polu widzenia. Musi zaniechać „obecności”, by osiągnąć zdolność „reprezentowania”<sup>27</sup>.

Pojęcie jako przypadek zastosowania symbolu umożliwia poznanie drogą przekładu tego, co dane, na coś, czym ono nie jest. Nie istnieje ani spostrzeżenie, ani poznanie bez przygotowania. Przeciwnie, to, co dane, zawsze potrzebuje śladu czegoś, co nie jest dane, aby — w jakiegokolwiek optyce — to ostatnie mogło być uchwycone. Symbole są owymi śladami czegoś, co nie jest dane, śladami, bez których w ogóle nie mielibyśmy dostępu do danych empirycznych.

Istota tego, co widzialne, by móc się ukonstytuować jako całość, jako totalność plastycznego kosmosu, wymagała określonych form podstawowych „widoczności”, które choć dają się uchwycić w przedmiotach widzialnych, nie powinny jednak być z nimi mylone i same być brane za takie przedmioty. Bez relacji jedności i inności, podobieństwa i niepodobieństwa, jednakowości i różności — świat wyobrażeń nie może uzyskać trwałej postaci. W związku z tym same te relacje przynależą do owego świata tylko o tyle, o ile stanowią jego uwarunkowanie, nie zaś jego część<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, III. Darmstadt 1964, s. 358 n.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 350.

Symbole więc właśnie przez to stają się uwarunkowaniami konstytucyjnymi dla ujmowania danej rzeczywistości, że nie ucieleśniają właściwości ani cech tego, co dane, gdyż dopiero dzięki tej inności świat empiryczny może stanąć do dyspozycji. Uchwytność nie jest bynajmniej właściwością, która by przysługiwała samym rzeczom. W rezultacie dopiero przetworzenie świata w coś, czym on nie jest, tworzy warunek jego wyobrażenia bądź uchwycenia. Skoro więc symbole jako umożliwienie „widoczności” przede wszystkim są niezależne od tego, co widzialne, w zasadzie musi też być możliwe przez organizację symboli wytwarzanie wyobrażeń wywołujących uprzytomnienie czegoś, co nie było dane lub czego nie ma.

Wypowiedź fikcjonalna jest taką organizacją symboli, której brak w znaczeniu Ingardenowskim zakotwiczenia w realnej rzeczywistości, w znaczeniu Austinowskim — kontekstu sytuacyjnego. W rezultacie „reprezentatywność” właściwej jej organizacji symboli nie może odnosić się do przedmiotów empirycznych jako danych z góry. Jako organizacja symboli posiada ona jednakże funkcję reprezentowania. Jeśli niepodobna odnieść jej do obecności tego, co dane, może dotyczyć jedynie samej wypowiedzi. Wypowiedź fikcjonalna byłaby zatem autorefleksyjna i dałaby się określić jako reprezentacja wypowiedzi językowej, gdyż ma z nią wspólne użycie symboli, ale nie jako empiryczne odniesienie przedmiotowe. Skoro jednak jest reprezentacją wypowiedzi językowej, potrafi przedstawić to, czym wypowiedź ta jest lub czego dokonuje. Znaczy to z jednej strony, że przez swą organizację symboli reprezentuje akt uchwycenia wypowiedzi językowej, ponieważ zaś w wypowiedzi fikcjonalnej nie ma on znaczenia dającego się zidentyfikować faktu empirycznego, jego struktura językowa wskazuje, jak należy wytwarzać to, co mniema. Z drugiej strony to znaczy, że reprezentuje ona illokucyjny akt mowy, który wszakże nie może liczyć się z danym kontekstem sytuacyjnym i w konsekwencji musi nieść ze sobą wszystkie wskazówki, które odbiorcy wypowiedzi pozwalają na wytworzenie takiego kontekstu sytuacyjnego. Kiedy wypowiedź fikcjonalną pojmuje się w znaczeniu terminologii używanej przez Cassirera jako reprezentację mowy, wówczas organizacja symboli tekstu fikcjonalnego reprezentuje sprawność użycia symboli. Polega ona na wytworzeniu tego, co przez rzecz wypowiedzianą miało się na myśli. Autorefleksyjny charakter wypowiedzi fikcjonalnej przygotowuje przeto uwarunkowanie ujęcia dla prezentacji, która następnie jest w stanie wytworzyć urojony przedmiot. Urojony jest ów przedmiot o tyle, że nie jest dany, lecz może być wytworzony w wyobraźni odbiorcy przez organizację symboli tekstu.

Ten stan rzeczy daje się wesprzeć argumentami wywodzącymi się z dyskusji semiotycznej. Jak wiadomo, Morris zaliczył znaki używane w literaturze i sztuce do ikonów bądź znaków ikonicznych, aby w ten sposób podkreślić ich odnoszenie się do samych siebie. Samozwrotność



nie może jednak oznaczać samowystarczalności, gdyż wtedy właśnie dostęp do sztuki i literatury byłby zablokowany. Sam Morris zaproponował więc, by ikony pojmować jako ogólną reprezentację określonego przedmiotu, a to znaczy, że znaki ikoniczne już nie denotują, same będąc tym, co określane<sup>29</sup>. Definicja taka dla sztuk plastycznych może jeszcze być do przyjęcia, jednakże dla literatury stwarza poważne trudności. Dadzą się one przezwyciężyć dopiero wówczas, gdy zastąpi się Morrisowską definicję ikonów ujęciem sformułowanym przez Eco, które po linii powyższej argumentacji posunęło się dalej.

Tak więc znak ikoniczny buduje pewien model relacji ⟨...⟩ odpowiadający modelowi relacji postrzegawczych, jaki budujemy, poznając dany przedmiot i przypominając go sobie. Jeśli znak ikoniczny ma właściwości z czymś wspólne, to nie z przedmiotem, ale z postrzeganym modelem przedmiotu; jest konstruowalny i rozpoznawalny za pomocą tych samych zabiegów myślowych, jakich dokonujemy dla skonstruowania danego pojęcia — niezależnie od substancji, w której urzeczywistniają się odnośne relacje<sup>30</sup>.

W tym sensie reprezentacja realizowana przez wypowiedź fikcjonalną daje się o kolejny stopień sprecyzować. O ile znaki ikoniczne w ogóle cokolwiek „odmalowują”, z pewnością nie są to właściwości przedstawionego przedmiotu, gdyż zostanie on przez nie dopiero nakreślony. Raczej odtwarzają warunki przedstawienia i postrzeżenia, aby przedmiot wyobrażany przez nie mógł zostać ukonstytuowany. Jeżeli przypiszemy stosowność zdaniu Eco o ikonicznym użyciu znaków, które reprodukuje elementy kodu przedstawieniowego i postrzeżeniowego, wówczas ze sposobu zorganizowania znaków tekstów fikcjonalnych będzie można wnioskować o formie angażowania dyspozycji przedstawieniowych i postrzeżeniowych potencjalnego odbiorcy. Znaki ikoniczne tekstu fikcjonalnego ucieleśniają więc organizację signifikantów, które nie tyle służą określeniu signifikatów, co raczej stanowią instrukcję ich wytwarzania.

Kiedy np. w *Tomie Jonesie* Fieldinga na początku Allworthy zostaje po prostu wprowadzony jako człek doskonały, natychmiast jest konfrontowany z hipokrytą kapitanem Blifilem, który go oszukał swą fałszywą religijnością — signifikanty nie służą wówczas już wyłącznie denotowaniu doskonałości. Są raczej instrukcjami dla czytelnika, jak stworzyć signifikat, który nie przedstawia właściwości bycia doskonałym, lecz właśnie zdecydowany jej brak: mianowicie brak rozsądku ze strony Allworthy'ego. Przeto signifikanty nie oznaczają denotowanej

<sup>29</sup> Zob. Ch. Morris, *Aesthetics and Theory of Signs*. „Journal of Unified Sciences” 8 (1939), s. 131—150, jak również zaznaczone w związku z tym korektury u tegoż, *Signification and Significance*. Cambridge, Mass., 1964, s. 68 n.; oraz tenże, *Signs, Language and Behavior*. New York 1955, s. 190 n.

<sup>30</sup> U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Tłumaczył z włoskiego A. Weinsberg. Przedmowę napisał M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 172—173.

przez nie doskonałości, lecz wskazówkę, by denotat przekształcić w konotat. Niezdolność doskonałego człeka do wydania samodzielnego sądu wywołuje wówczas zarazem przekodowanie tego, co należy uważać za doskonałość. Signifikat stworzony przez czytelnika staje się bowiem ze swej strony signifikantem, który w świadomości czytelnika przywołuje doświadczenia związane z doskonałością. Wobec ograniczenia, jakie wprowadza signifikant (niedostatek zdolności sądenia), muszą być one uświadomione i w danym wypadku skorygowane. Za pomocą takich przez znaki tekstu sterowanych transformacji czytelnik wytwarza wymagowany przedmiot. Oznacza to zarazem, że dla tekstu fikcyjnego nieuchronną konieczność stanowi podmiot. Tekst w swej materialnej konkretności jest bowiem jedynie wirtualnością, która tylko w podmiocie może znaleźć aktualizację. Dla tekstu fikcyjnego wynika stąd wniosek, że należy dostrzegać w nim przede wszystkim komunikację, a dla lektury, że jest ona przede wszystkim sytuacją dialogową.

Komunikacja i dialog wydają się więc stale narażone na niebezpieczeństwo niepowodzenia. Wprawdzie tekst fikcyjny niesie ze sobą pewne zasoby konwencji, które symbolizują miarę uprzedniej wspólnoty między tekstem i czytelnikiem, jednak organizacja tych zasobów jest tak przeprowadzona, że znane znaczenia ulegają w dużym stopniu stłumieniu. Tekst fikcyjny nie odtwarza odtąd bowiem systemów norm i orientacji panujących w realnej rzeczywistości, a raczej tylko wybiera z ich zasobów i uporządkowując wybrane elementy, okazuje się wobec takich systemów przypadkowy. Podobne sumy przypadkowości powstają między tekstem a czytelnikiem. Tekst, nie stanowiąc konotacji względem rzeczywistości, nie wchodzi też w stosunek homologiczny z repertuarem wartości i dyspozycji swego przypuszczalnego czytelnika.

Właśnie takie sumy przypadkowości wszczynają jednak interakcję między tekstem i czytelnikiem. Żywiołem komunikacji i dialogu — jako form socjalizacji nieprzewidywalności — jest bowiem redukcja owych przypadkowości. Należy to podkreślić, ponieważ powodzenie komunikacji często bywa opisywane tak, jak gdyby mogło przy tym chodzić wyłącznie o wyćwiczone działania, które zawsze muszą przebiegać za pośrednictwem wysoce sprecyzowanych kodów kulturalnych i społecznych. Relacja między tekstem a czytelnikiem zawiera rzeczywiście problem: określoność wspólnej sytuacji — niezbędna do redukcji przypadkowości — nie jest tu z góry dana. Z teorii aktu mowy wiemy, że właśnie dostosowanie wypowiedzi do sytuacji decyduje o jej powodzeniu. Tekst fikcyjny w ścisłym rozumieniu jest pozasytuacyjny; w najlepszym razie „mówi” w sytuacji nie wypełnionej, a czytelnik, ściśle biorąc, znajduje się w trakcie lektury w obcej sobie sytuacji, gdyż to, do czego przywykł, okazało się w swej ważności zawieszona. Pustka ta jednakże w relacji dialogowej między tekstem i czytelnikiem zaczyna działać jako energia napędowa. Trzeba oto stworzyć warunki porozumienia,

aby mogła się ukształtować rama sytuacyjna, dzięki której tekst i czytelnik osiągną konwergencję. To, co potocznemu użyciu mowy musi być dane z góry, tu trzeba dopiero wytworzyć. Wadą tego może być, że do porozumienia nie dojdzie, zaletą — że czytelnik porozumie się z tekstem nie tylko co do jednego pragmatycznego działania językowego. W każdym razie jednak typ sytuacji powstającej między tekstem a czytelnikiem będzie innego rodzaju niż np. ten, który zakłada teoria aktu mowy jako wysokiego stopnia określoności okoliczności towarzyszących działaniu językowemu.

Osobliwość ta daje się uchwycić za pomocą spostrzeżeń Lotmana na temat charakteru tekstów literackich:

Obok zdolności koncentrowania ogromnej ilości informacji na „przestrzeni” krótkiego tekstu (...) ma tekst literacki (...) jeszcze inną właściwość: różnym czytelnikom dostarcza każdorazowo różnych informacji — każdemu na miarę jego zrozumienia. Ponadto dostarcza mu jeszcze języka, z którego pomocą w toku dalszej lektury może sobie przyswoić następną porcję danych. Tekst literacki zachowuje się jak rodzaj żywego organizmu, który jest połączony z czytelnikiem sprzężeniem zwrotnym i udziela mu nauk<sup>81</sup>.

Mówienie o tekście jako o żywym organizmie połączonym ze swoim czytelnikiem nasuwa wniosek, że relację między tekstem a czytelnikiem można sobie wyobrazić według modelu systemów samosterujących. Zgodnie z tym tekst symbolizowałby inwentarz znaków stanowiących bodźce (signifikantów), które czytelnik odbiera. Zarazem jednak w procesie lektury następują stale sygnały zwrotne „informacji” o osiągniętym wyniku, przez co czytelnik wnosi swoje wyobrażenia w proces funkcjonowania. Można to już wywnioskować z poprzednio przytoczonego przykładu z Fieldinga. Ledwie Allworthy spotkał się z kapitanem Elifilem, już został przez niego oszukany. Skoro jednak pozwala się oszukiwać, następuje sygnał zwrotny przekazujący tę informację do tekstu. Brzmi on: denotowanej językowo doskonałości brak zasadniczych atrybutów, aby „rzeczywiście” stanowić doskonałość. Takie *feed-back* [sprzężenie zwrotne] zaprogramowuje nieprzewidywalność, która wynika z denotacji znaków językowych. Gdy te za pośrednictwem nazwiska Allworthy, cech jego posiadacza, siedziby tegoż w Paradise Hall, denotują doskonałość, jego częściowa niedoskonałość jest zrazu nie do przewidzenia. Zaprogramowanie jej przez sygnał zwrotny oznacza dwie różne rzeczy: 1) konieczność stworzenia signifikatu, którego signifikanty wprost nie denotowały, aby 2) stworzyć przez to ramowe uwarunkowanie zrozumienia, które pozwoli uchwycić szczególność doskonałości stanowiącą intencję tekstu. Teraz jednak takie przez czytelnika wytworzone signifikaty w toku lektury ulegną zmianie. By pozostać przy poprzednim przykładzie: kiedy czytelnik za pomocą utworzonych przez siebie signi-

<sup>81</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, s. 42 n.

fikatów skorygował już doskonałość Allworthy'ego denotowaną znakami językowymi tekstu, musi osądzić błędne postępowanie bohatera. Nie osądza go jednak, jak należało oczekiwać, wedle pozorów, lecz rozpoznaje za pozorem tym ukryty motyw. Tym samym następuje sygnał zwrotny tej „informacji” do utworzonego przez czytelnika signifikatu, który tak dalece musi być skorygowany, jak dalece niedostateczna zdolność Allworthy'ego do samodzielnego sądzenia oczywiście nie wchodzi w rachubę tam, gdzie szlachetny motyw ulegnie zmianie pod wpływem nieprzychylnych okoliczności. Znowu chodzi o to, by zaprogramować niespodziewalność, która dodatkową wagę zyska przez to, że jest niespodziewalnością signifikatu utworzonego przez samego czytelnika.

W ten sposób poprzez stałe efekty sygnałów zwrotnych w procesie działania, które niwelują nieprzewidywalność tekstu, ustala się relacja między tekstem i czytelnikiem. Cybernetyka określa taki proces mianem „serwomechanizmu”. Sprawność jego polega na tym, by osiągnąć stały rezultat w zmieniających się warunkach<sup>32</sup>. Serwomechanizm taki funkcjonuje również między tekstem a czytelnikiem, gdyż proces funkcjonowania tekstu rozwija się poprzez nieustanne sygnały zwrotne efektów wytworzonych w świadomości czytelnika. W rezultacie tekst i czytelnik są wzajemnie sprzęgnięci w dynamicznej sytuacji, która nie jest dana im z góry, lecz powstaje w procesie lektury jako kierunek porozumienia z tekstem.

Z takiego stanu rzeczy dla relacji tekst—czytelnik wynika korzyść, która zda się równoważyć straty polegające na braku uprzednio wspólnej wysoce określonej sytuacji. Jeżeli relacja ta funkcjonuje według modelu systemów samosterujących, wówczas dochodzi ona do skutku w dynamicznej sytuacji wytworzonej przez nią samą. Znaczy to, że efekt sygnału zwrotnego stale wnosi w proces funkcjonowania propozycje zawierające sytuacyjne i chwilowe porozumienie z tekstem. Liczne porozumienia sytuacyjne zostaną ze swej strony skorygowane przez efekty sygnałów zwrotnych, aby móc przyczynić się do osiągnięcia szerszego zintegrowanego porozumienia. Porozumienie z tekstem dokonuje się więc poprzez utajone samokorektury signifikatów sytuacyjnie utworzonych przez czytelnika.

W polu widzenia pojawia się tym samym zasadnicza jakość sytuacji wynikającej z interakcji między tekstem a czytelnikiem i zarazem stabilizującej ją. Interakcja wytwarza wrażenie dziania się, które paradoksalnie zda się mieć charakter rzeczywistości. Wrażenie to jest o tyle paradoksalne, że tekst fikcyjny ani nie denotuje z góry danej rzeczywistości, ani nie odtwarza repertuaru dyspozycji swych potencjalnych czytelników. Ponadto nie powołuje się na żaden pierwotnie wspólny tekstowi i czytelnikowi kod kulturalny, a mimo to w lekturze ten nie-

<sup>32</sup> N. Wiener, *Kybernetik*. Düsseldorf, Wien 1963.

pełnosprawny sposób postępowania potrafi wywołać wrażenie rzeczywistości. Obserwacja A. N. Whiteheada na temat realnego charakteru rzeczywistości pozwala wyjaśnić, co mianowicie kryje się poza tym pozornym paradoksem:

Jeden wszechogarniający fakt, tkwiący w istocie tego, co realne, to przemijanie rzeczy, przejście jednej w drugą. To przejście nie jest jedynie zwykłym postępowaniem liniowym odrębnych jednostek. Jakkolwiek byśmy ustalili określoną jednostkę, zawsze istnieje węższe określenie czegoś, co zostało założone w naszym pierwszym wyborze. Jest także szersze określenie, w którym nasz pierwszy wybór zacierza się poprzez wyjście poza własną istotę. <...> Te jednostki, które nazywam zdarzeniami, są powstawaniem czegoś do życia. Jak scharakteryzować to coś, co właśnie powstaje? Nazwa „zdarzenie [event]” nadana takiej jednostce skupia uwagę na przemijalności połączonej z rzeczywistą jednostką. Ale to abstrakcyjne słowo nie wystarcza, ponieważ każda idea, która odnajduje swoje znaczenie w każdym zdarzeniu, musi przedstawiać coś, co przyczynia się do tego, czym urzeczywistnienie jest w istocie. <...> Efekt estetyczny wplata się w strukturę urzeczywistnienia<sup>38</sup>.

Zdarzenie o tyle stanowi paradygmat realności, że nie ucieleśnia żadnej odrębnej jednostki, lecz aktualizuje proces. Jest to „soczewka skupiająca” różnorodność relacji, które zdarzenie zmienia w tym samym momencie, kiedy uzyskuje kształt. Jako kształt bowiem wyznacza ograniczenia po to, by je przekraczać, i tym samym artykułuje realność jako proces realizacji. Realizacja jest wszakże po prostu predykatem rzeczywistości. Ponieważ stosunek między tekstem i czytelnikiem urzeczywistnia się w procesie funkcjonowania poprzez sygnał zwrotny efektu osiągniętego w świadomości czytelnika, rozwija się ta relacja jako proces stałych realizacji. Przebiega on za pośrednictwem signifikatów będących wytworem czytelnika i przez niego samego modyfikowanych. Kontekst, w którym owe procesy się dokonują, zyskuje przez to cechy sytuacji otwartej — zawsze konkretnej i zarazem zdolnej do przeobrażeń. Lektura, rozwijając tekst jako proces realizacji, konstytuuje go zarazem jako rzeczywistość, gdyż czymkolwiek jest rzeczywistość, tym — dokonując się — staje się i ona.

Dla Whiteheada to fundamentalne określenie rzeczywistości ma w sobie moment estetyczny. W zdarzeniu jako w odrębnej jednostce rzeczywistości tkwi bowiem ustawiczne przekraczanie jego samowystarczalności. To samo dzieje się z signifikatami czytelnika, gdy w toku lektury wchodzi w rozmaite stosunki, a przez przytrafiające się im zmiany wprowadzają czytelnika w zmieniające się relacje sytuacyjne w stosunku do tekstu. Tak więc owe realizacje sprawiają, że czytelnik wprawdzie zawsze znajduje się w jakiejś sytuacji wobec tekstu, lecz sytuacja ta nabiera konkretnych rysów wyłącznie przez zmianę nastawień, które

---

<sup>38</sup> A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*. Cambridge 1953, s. 116.

są uruchamiane przez efekt sygnału zwrotnego o osiągniętym skutku. W konsekwencji w lekturze powstaje różnorodność odniesień do tekstu, które w danym wypadku są natury perspektywicznej. Całości tekstu nie daje się bowiem zrealizować za jednym razem. W perspektywiczne odniesienie wpisana jest ograniczoność, zarazem jednak w perspektywie rysuje się kontekst odniesień, który uzasadnia zmianę nastawień. Poprzez zmienne odniesienia sytuacyjne realizuje się w efekcie dla czytelnika sytuacja całościowa, sprawiająca coś podobnego, jak owa sytuacja, która w sensie teorii aktu mowy musi być dana jako uprzednia wspólnota mówiącego i odbiorcy, aby zapewnić właściwy sposób odbioru i pojmowania wypowiedzi. To, co mowie potocznej dla jej powodzenia musi być dane z góry, tu należy wytworzyć. Dlatego sytuacja czytelnika wobec tekstu wytworzona poprzez sygnał zwrotny zbiega się ze zrozumieniem tekstu. Proces taki czyni rozsądnym zwrot używany przez Eco, że mianowicie tekst fikcyjny inscenizuje swój własny kod<sup>34</sup>.

#### 4. Repertuar tekstów fikcyjnych

Kiedy tekst i czytelnik osiągają zbieżność jedynie sytuacyjną, to ze względu na fakt, że nie jest to sytuacja dana z góry, jeśli jej ukształtowanie ma się powieść jako proces porozumiewania, na tekst fikcyjny spada wielki ciężar. Przypomnijmy sobie, że Austin w imię skuteczności aktów mowy postawił trzy postulaty: wypowiedź performatywna zakłada wspólnotę konwencji między mówiącym i odbiorcą, zaakceptowanie przez obie strony procedur i na koniec gotowość uczestniczących, by wziąć udział w działaniu językowym. Jeśli przyjmie się, że lektura tekstu jest wyrazem owej gotowości, to pozostałe wspólnoty niezbędne do powodzenia wypowiedzi cechuje rozmaity stopień określoności. Co w potocznym występowaniu aktów mowy musi być dane od początku, z punktu widzenia wypowiedzi fikcyjnej trzeba dopiero zbudować. Muszą więc teksty fikcyjne nieść ze sobą wszystkie te elementy, które pozwalają ukonstytuować sytuację między tekstem a czytelnikiem. Z punktu widzenia postulatów wymaganych przez Austina znaczy to, że tekst fikcyjny musi sam wybierać „konwencje” i „procedury”, gdyż nie daje się on realizować poprzez utrwalone konwencje i wyćwiczone procedury. Rezultatem tego jest też wówczas stasunkowo wysoka strukturalizacja takich tekstów wobec niesionego przez nie „ładunku symboli”. Jak wiadomo, strukturalizacja mowy rośnie zawsze tam, gdzie jej oddziaływanie na adresata nie daje się już w pełni skontrolować. Najprostszym tego przykładem jest wzmożona gramatyczność rozmów telefonicznych. Odpada tu gest i mimika jako semantyczne wsparcie wy-

<sup>34</sup> U. Eco, *Einführung in die Semiotik*. München 1972, s. 264.

powiedzi, tak iż jej powodzenie należy zapewnić jedynie poprzez rosnące uporządkowanie. Tekstu fikcjonalnego nie da się więc ani ograniczyć do denotacji faktów empirycznych, ani zarachować za pomocą skal wartości i oczekiwań jego potencjalnych czytelników. W równie małym stopniu jest tekst przedmiotowym powiadomieniem, co stanowi potwierdzenie dyspozycji swych czytelników. Negatywizm ten jest podstawą konstytuowania relacji. Kiedy tekst nie ma identyczności ani w świecie empirycznym, ani w postawie czytelnika, wówczas sens musi być konstytuowany na podstawie oferty, jaką z sobą niesie.

Elementy tekstu dotąd traktowane ryczałtem należy teraz wstępnie nieco zróżnicować. „Konwencje” niezbędne do wytworzenia sytuacji w dalszych wywodach będą określane jako repertuar, „zaakceptowane procedury” jako strategie, a „uczestnictwo” czytelnika jako realizacja.

W repertuarze o tyle prezentują się konwencje, o ile tekst zamyka w sobie poprzedzającą go znajomość. Znajomość ta nie sprowadza się jedynie do innych poprzedzających go tekstów, lecz także, jeśli nie zgoda w większej mierze, do norm społecznych i historycznych, do kontekstu społeczno-kulturalnego w najszerszym znaczeniu, z którego tekst wyrósł — krótko mówiąc, do tego, co prascy strukturaliści określili jako sferę pozaestetyczną<sup>35</sup>. Repertuar tworzy składnik tekstu, w którym zostaje przekroczona immanencja tego ostatniego. Wpływanie norm pozatekstowych nie oznacza jednak, by miały one być odtwarzane, lecz że przez powrót przydarzy się coś, przez co powstanie zarazem istotne uwarunkowanie dla komunikacji. Sposób, w jaki konwencje, normy i tradycje pojawiają się w repertuarze tekstów fikcjonalnych, może być nader różny. W sumie można by powiedzieć, że takie elementy repertuarowe zawsze pojawiają się w stanie redukcji. Nawet teksty, które są przeładowane konwencjami literatury okresów wcześniejszych albo odpowiednio gęsto oplecione są społecznymi i historycznymi normami rzeczywistości, już choćby dlatego nie dają się zakwalifikować wyłącznie jako repertuary podobnych zasobów, że te zostały wprowadzone w inne otoczenie. Wynika z tego, że powracające konwencje, jak również społeczne normy i tradycje w tekście fikcjonalnym z reguły zostają zredukowane do roli bieguna interakcji. Są one uwolnione z ich pierwotnego kontekstu i dzięki temu zdolne wejść w nowe relacje, nie tracąc całkowicie poprzednich, które pierwotnie określały. Co więcej, do pewnego stopnia muszą one pozostać aktualne, aby miało się do dyspozycji niezbędne tło, od którego można będzie odróżnić nowe użycia. Elementy repertuaru pełnią więc w tekście rozmaite funkcje. W każdym momencie gotowe są uprzytamniać podłoże, z którego zostały wydobyte.

<sup>35</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. Przełożył J. Baluch. W: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, s. 47 n.

Równocześnie jednak nowe otoczenie wyzwała w powracających normach lub zasobach konwencji zdolności funkcjonowania, które w danym kontekście były skrupowane pełnią w nich rolę. Element repertuarowy nie jest więc bez reszty identyczny ani ze swym pochodzeniem, ani z użyciem, a w tym stopniu, w jakim element taki traci swą identyczność, wychodzą na jaw indywidualne rysy tekstu. Nie daje się ich w ogóle oddzielić od repertuaru, gdyż objawiają się tylko w tym, co dzieje się z wyselekcjonowanymi elementami.

Pewien stopień określoności repertuaru stanowi elementarny warunek możliwej wspólnoty między tekstem i czytelnikiem. Komunikacja może bowiem powstać tylko tam, gdzie owa wspólnota istnieje. Równocześnie jednak repertuar jest jedynie materiałem komunikacji, a to znaczy, że dochodzi ona do skutku, gdy wspólnota nie jest zupełna.

Konieczny w sztuce element nowości nie daje się jednoznacznie odgraniczyć od tego, co w niej „stare”. Ważniejsze od podobnych usiłowań wydaje mi się zadanie wyjaśnienia stosunku tego, co nowe, do „powtórzenia”. Stosunek ten nie konstytuuje się w linearnym ciągu regresji i progresji; to, co nowe, i powtórzenia zbliżają się w nim, nigdy nie zespalać się w harmonijną identyczność<sup>36</sup>.

Poprzez rezygnację z takiego zharmonizowania dochodzi w powtórzeniu do głosu to, że w tym, co znane, nie interesuje jego bycie właśnie takim. Interesujące jest to, co za pośrednictwem tego, co znane, ma zostać powiedziane, a co wyniknie z jego nie znanego jeszcze użycia. Użycia tego tekst absolutnie nie może sformułować, gdyż chodzi tu o niezrozumiałą jeszcze „figurę świadomości”, która nie daje się zakotwiczyć w znaczeniu zespolonych w niej pojęć. Dochodzi tu do głosu niedyskursywny aspekt języka literatury. Wynika z tego przede wszystkim, że repertuaru tekstu fikcjonalnego nie należy pojmować jako odbicia danych relacji. Jeśli w ogóle zachodzi coś takiego, w najlepszym razie odtwarza on owe relacje w stanie ich przekraczania, a ponieważ stan taki nie jest jakością danych relacji, tekst fikcjonalny zajmuje położenie między przeszłym a przyszłym. Jego „teraźniejszość” ma o tyle charakter stopniowego rozwoju wydarzeń, że tego, co znane, nie ma się już na myśli, a to, co stanowi intencję, nie jest sformułowane. Owa dynamiczna sytuacja przejściowa wydobywa na jaw znaczenie wartości estetycznej tekstu i to w sensie opisanym już kiedyś przez Roberta Kalivodę: „Za decydujące odkrycie naukowej estetyki uważamy stwierdzenie, że estetyczność jest p u s t ą zasadą, która organizuje jakości pozaestetyczne”<sup>37</sup>. Wartość estetyczna jako taka jest nieuchwytna. Nie daje się jej wyluskać z tekstu, ani opisać jako wielkości pozytywnej, gdyż

<sup>36</sup> H. Malecki, *Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion*. Frankfurt 1969, s. 80 n.

<sup>37</sup> R. Kalivoda, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit*. Frankfurt 1970, s. 29.



manifestuje się tylko w reorganizacji rzeczywistości pozatekstowej, tzn. w zmianie sposobu, w jaki jest ona znana. Wartość estetyczna jest w rezultacie wielkością negatywną, która objawia się w swych skutkach; efekty działania owej energii strukturalizującej dają się objaśnić przede wszystkim w repertuarze tekstu fikcjonalnego.

Skoro u podstaw repertuaru leżą rozstrzygnięcia selekcyjne — za których pośrednictwem w obręb tekstu wciągane są określone normy rzeczywistości społecznej i historycznej, ale także fragmenty wcześniejszej literatury — to proces wyboru przy całej indywidualności intencji nie może być całkiem dowolny. Repertuar zawarty w tekście mimo zmian, jakim podlega znajomość jego elementów w „powtórzeniu”, stanowi bowiem istotny warunek wstępny wytworzenia się pewnej sytuacji między tekstem a czytelnikiem. Zachodzi teraz pytanie, czy istnieją kryteria, które umożliwiają ograniczenie dowolności takich decyzji wyboru zapadających w repertuarze.

Jeżeli pytanie sprowadzi się przede wszystkim do relacji między tekstem a rzeczywistością, to jasne jest, że tekst nie może odnosić się po prostu do rzeczywistości, lecz jedynie do jej „modeli”<sup>38</sup>. Rzeczywistość jako czysta przypadkowość [*pure Kontingenenz*] nie może służyć tekstowi fikcjonalnemu za płaszczyznę odniesienia. Teksty takie znajdują odniesienie już raczej w systemach, w których nieokreśloność i kompleksowość świata są zredukowane i zostaje zbudowana zawsze specyficzna struktura sensu świata<sup>39</sup>. Każda epoka ma sobie właściwe systemy znaczeń, a progi, które oddzielają owe epoki, znaczą wyraźne zmiany dokonujące się w obrębie hierarchicznie uporządkowanych bądź konkurujących ze sobą systemów znaczeń. Jednakże systemy nie odnoszą się wyłącznie do kompleksowości świata. Kontekst ich stanowią także inne systemy. Następuje w nich pewna redukcja niebezpieczeństwa zawodu, którym przypadkowe [*kontingente*] fakty grożą ludzkim działaniom i przeżyciom<sup>40</sup>.

Wszystkie systemy są powiązane selektywnymi relacjami ze swym kontekstem, gdyż wykazują mniejszą kompleksowość, nigdy więc cały świat nie może być dla nich relewantny (...). Kontekst systemu daje się w pewnej mierze uprościć i unieruchomić przez to, że zinstytucjonalizowane zostają określone formy przetworzenia przeżyć (nawyki postrzegania, interpretacje rzeczywistości, wartości). Wielość systemów zostaje powiązana z ujęciami iden-

<sup>38</sup> Zob. S. J. Schmidt, *Texttheorie*. München 1973, s. 45; zwłaszcza zaś H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans*. W zbiorze: *Nachahmung und Illusion „Poetik und Hermeneutik”* I. Hrsg. H. R. Jauss. München 1969, s. 9—27.

<sup>39</sup> W związku z funkcją pojęcia sensu jako redukcji kompleksowości zob. N. Luhmann, *Soziologische Aufklärung*. Opladen 1971, s. 73.

<sup>40</sup> Zob. w związku z tym J. Habermas, N. Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt 1971, s. 32 n.

tycznymi lub korespondującymi ze sobą, co powoduje redukcję nieskończoności samych w sobie możliwych sposobów postępowania i zapewnia komplementarność oczekiwań<sup>41</sup>.

Tak to w każdym systemie następuje stabilizacja określonych oczekiwań, które zyskują wartość normatywną i w rezultacie są w stanie regulować przetwarzanie doznań świata. W systemach ucieleśniają się więc modele rzeczywistości, które pozwalają rozpoznać określoną strukturę. Jeśli za sprawą zaistniałych w danym wypadku wyborów wyjdzie na jaw struktura sensu systemu, wówczas sens ten może się utrwalić jedynie na tle możliwości, które nie zostały wybrane. Tło takie o tyle nabiera konturów, o ile przez wirtualizowane i negowane możliwości pozwala się dalej różnicować. Wynika stąd, że możliwości znaczeniowo dominujące danego systemu rysują się na horyzoncie możliwości wirtualizowanych i negowanych, od którego odbijają się aktualizowane. Teoria systemów określa taki stan rzeczy jako konieczność zachowania zasobów, które system musi utrzymać przy redukcji kompleksowości, aby dysponować gotowością reagowania na zmiany swego kontekstu przez zmianę obsady miejsc i systemu. Tekst fikcyjny na swój sposób wdzierają się w owe „zasoby”, gdyż z reguły ma za kontekst systemy panujące w okresie jego powstania. Czynieć tak musi dlatego, że nie odnosi się jak one do nieokreśloności świata. W rezultacie nie może także wytwarzać owych oczekiwań oczekiwań [*Erwartungserwartungen*]<sup>42</sup> uchodzących za wynik systemów. Tekst fikcyjny korzysta w ten sposób z istniejących struktur opanowywania świata. Z systemami dzieli właściwość bycia również systemem konstytuującym sens. Znaczący to, że w jego budowie zaznaczają się wybory niezbędne do ustabilizowania znaczenia, które daje się odczytać z wybranych repertuarów. Podobnie zna też tekst fikcyjny możliwości znaczeniowo dominujące, wirtualizowane i negowane. Ponieważ jednak może się on odnosić jedynie do systemów swego środowiska, zachodzące w nim operacje konstytuujące sens ciągle muszą o nie zaczepiać. Nie ma to charakteru odbicia. Struktura selekcyjna tekstu fikcyjnego jest nastawiona na inny cel i w efekcie ma inne konsekwencje. Za pośrednictwem tekstu nie dokonuje się odtworzenie panujących systemów znaczeniowych. Powołuje się on raczej na to, co w panujących systemach znaczeniowych jest wirtualizowane, negowane, a więc wykluczone. Teksty takie są fikcyjne, ponieważ nie denotują ani odpowiedniego systemu znaczeniowego, ani jego funkcjonowania, lecz raczej mają za cel jego granice bądź tło horyzontu, który pozwala zakreślić. Odnoszą się one do czegoś, co nie jest

---

<sup>41</sup> N. Luhmann, *Zweckbegriff und Systemrationalität*. Frankfurt 1973, s. 182 n.

<sup>42</sup> Habermass, Luhmann, *op. cit.*, s. 63 n.

zawarte w strukturze systemu, zarazem jednak daje się aktualizować jako jego granica.

Wynika stąd szczególnie relacja przyporządkowania tekstu fikcjonalnego do systemów znaczeniowych bądź modeli rzeczywistości. Nie odzwierciedla on ich, ani nie należy go pojmować jako odchylenia od nich, jak to wciąż od nowa chcą nam wmówić teoria odbicia czy stylistyka dewiacji. Tekst fikcjonalny stanowi raczej reakcję na wybrane przez siebie i w jego repertuarze prezentowane systemy znaczeniowe. W ten sposób zostaje zarazem zlikwidowana perspektywa nie uwzględniająca wieloznaczności — w równym stopniu panująca w teorii odbicia i w stylistyce dewiacji. W takim przyporządkowaniu tekst nie jest już ujmowany z punktu widzenia jakkolwiek dogmatycznie ustalonej rzeczywistości jako jej zwierciadło albo odchylenie od niej, lecz jako stosunek interakcji pozwalającej uchwycić jego elementarną funkcję w kontekście rzeczywistości.

Opisany stan rzeczy da się zilustrować prostym przykładem. Filozofia empiryczna pochodząca od Locke'a ucieleśnia dominujący system znaczeniowy angielskiego oświecenia. Zawiera on pewną liczbę decyzji selekcyjnych pod kątem zdolności poznawczej człowieka, która zyskała rosnące zainteresowanie, ponieważ nowożytna problematyka ludzkiego zachowania wymagała odpowiedzi. Dominacja tego systemu manifestuje się w tym, że potrafił włączyć w siebie inne systemy epoki, czyniąc je subsystemami. Dotyczyło to przede wszystkim współczesnej teologii, która tak dalece przejęła założenia poznawcze empiryzmu, zdobywanie wiedzy przez doświadczenie, że w deizmie i teologii naturalnej zaczęła ograniczać swą własną nadprzyrodzoność. Podporządkowaniem teologicznych systemów znaczeniowych empiryzm zapewnił sobie ważność własnych założeń. Stabilność systemów powoduje jednak również, że określone możliwości nie stają się przedmiotem wyborów, nawet gdy są współreprezentowane. Rezygnacja z apriorycznych założeń ludzkiego poznania subiektywizuje zdobywanie wiedzy. Zaletą jej była zdolność wyjaśnienia możliwości poznawczych człowieka dostępnym mu doświadczeniem; słabością — konieczność wyparcia się wszystkich postulatów, które mogłyby regulować sferę zachowań międzyludzkich.

Tak więc zdarza się, że wymyślone przez ludzi nazwy bardzo złożonych pojęć, takich, jakimi głównie są wyrazy dotyczące moralności, rzadko są dokładnie tak samo rozumiane przez dwóch różnych ludzi, ponieważ rzadko złożone pojęcie u jednego człowieka zgadza się z pojęciem drugiego, a często różni się od jego własnego, od tego, które miał wczoraj lub które będzie miał jutro<sup>48</sup>.

Ujawnia się w tym granica systemowa empiryzmu — wszystkie takie granice z reguły dają się utrzymywać tylko przez neutralizację lub zanego-

<sup>48</sup> J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, III, 9. London 1968, s. 78.

wania. Przygotowana przez system teza ogólna o czerpaniu wiedzy z doświadczenia stworzyła w ten sposób jednocześnie niekorzystną sytuację, będąc zmuszona wobec obowiązujących założeń poznawczych przynajmniej wirtualizować sferę moralności.

W miejscu tym powstaje niedobór, a dla systemów znaczeniowych jest w ogóle charakterystyczne, że zapadające w nich rozstrzygnięcia z konieczności wytwarzają niedobory. Na te ostatnie powołuje się literatura. Przykładem mogą być nadmierne skłonności moralistyczne nawet wybitnych powieści i dramatów XVIII w. Bilansowały one niedobór orientacji wytworzony przez dominujące systemy znaczeniowe epoki w obrębie stosunków międzyludzkich. Powieść i dramat formułowały możliwości, które biorąc pod uwagę historycznie panujące systemy, właśnie nie istniały i wobec tego jedynie przez fikcję dawały się umieścić w rzeczywistości. Podobna funkcja literatury wyjaśnia następnie także, dlaczego wciąż od nowa pojawia się tendencja pojmowania fikcji i rzeczywistości jako pary opozycyjnej, gdy tymczasem zgodnie ze stanem rzeczy fikcja mówi raczej coś o tym, czego panujące systemy nie uwzględniają i czego w konsekwencji nie są w stanie wprowadzić do organizowanej przez nie rzeczywistości. Jeśli fikcja konstytuuje taki ogólny kontekst rzeczywistości, przestaje być jej opozycją, a staje się komunikowaniem.

Z tego stanu rzeczy można wyprowadzić kilka ogólnych warunków konstytutywnych dla repertuarów tekstów fikcjonalnych. Miejsce literatury wypada na granicach systemów znaczeniowych, dominujących w danych epokach. Dlatego też literatura informuje, który z systemów obecnie zajmuje najwyższe miejsce w hierarchii ważności. Ponieważ literatura stara się udzielić odpowiedzi na to, co aktualna postać historyczna systemu znaczeniowego pozostawia jako problem, przekazuje ważną informację o słabości funkcjonowania odnośnych systemów znaczeniowych i przez to umożliwia rekonstrukcję historycznego horyzontu problemowego. Nie powinno to wykluczać możliwości powoływania się literatury także na systemy niższej rangi. Ma to wszakże następstwa dla uczestnictwa zarówno współczesnego czytelnika, jak też czytelnika, który dany system znaczeniowy uważa za należący od dawna do historii. Jednakże samo powołanie się na takie systemy wskazuje, że musiały one mieć pewne znaczenie w epoce. Skoro funkcja literatury rozwija się poprzez słabości systemów, system odniesień, który tekst fikcjonalny czyni jego kontekstem, musi uwzględniać ramy epoki i nie może być dowolny.

Jeśli relację między systemami znaczeniowymi a tekstem fikcjonalnym ujmie się za pomocą schematu Collingwoodowskiej logiki pytania i odpowiedzi<sup>44</sup>, trzeba by rzec, iż tekst fikcjonalny przez swą odpowiedź

<sup>44</sup> Zob. R. G. Collingwood, *An Autobiography*. Oxford 1967, s. 29 n., 107 n.

na niedobory pozwala przede wszystkim rekonstruować to, co jawna postać systemu albo zakrywała, albo czego nie pozwalała opanować. Tekst fikcyjny jako artykulacja nadwyżki problemowej odnosi się bowiem do wirtualizowanych i negowanych możliwości systemu. Kiedy spośród nich wybiera i wybór ten w swoim repertuarze tematyzuje, musi z reguły dominujące, tzn. realizowane możliwości odpowiednich systemów znaczeniowych ze swej strony wirtualizować albo negować. Dzięki temu tekst fikcyjny ma w pogotowiu zarówno relewantne zarysy systemu bądź systemów, na które odpowiada, jak też niedobory, które artykułuje, oferując fikcyjny rozwiązanie. To ostatnie jako takie może być jednak recypowane tylko wówczas, gdy zarys problemu, do którego się odnosi, sam jest uprzytamniany w tekście. Podobny sens ma wypowiedź Rolanda Barthes'a:

dzieło jest w istocie paradoksalne, będąc zarazem znakiem jakiejś historii i oporem wobec niej. Ten fundamentalny paradoks ujawnia się mniej lub bardziej świadomie w naszych historiach literatury. Wszyscy czują dobrze, że dzieło wymyka się, że jest czymś innym niż jego historia, suma jego źródeł, wpływów lub wzorów: twardym niezmiennym rdzeniem w niewyraźnej masie wydarzeń, warunków, wyobrażeń zbiorowych<sup>45</sup>.

Z opisanego przyporządkowania tekstu fikcyjnego systemom znaczeniowym epoki wynika najważniejsza kwalifikacja repertuaru. Znaczenie pozatekstowych norm i wartości zawartych w tekście w procesie tym zostaje przekodowane. Znaczeniowo dominujące rozstrzygnięcia selekcyjne systemów są spychane na drugi plan dla wydobycia na wierzch możliwości systemowo drugoplanowych, które system odrzucił. Na tym opiera się wartość sygnałowa repertuaru. W zatarciu znaczenia tego, co znane, wyraża się reakcja tekstu na jego otoczenie. Reakcja ta wszakże nie daje się wywieść przyczynowo z wybranego przez tekst systemu odniesień, gdyż wywołany przez system niedostatek sam w jego strukturę nie jest wpisany. Ma on źródło w sytuacji historycznej, którą system usiłuje opanować. Z kolei wszakże decyzje wyboru, które zapadły w repertuarach tekstów fikcyjnych, wydobywają wobec takich sytuacji uwarunkowania odpowiedzialne za niedobór wytworzony przez systemy. Tekst, uwidaczniając funkcję systemu polegającą na tworzeniu deficytu, oferuje możliwy wgląd w funkcjonowanie systemu. Znaczy to, że odkrywa, w czym tkwimy.

W przeciwieństwie do systemów panujących w epoce teksty fikcyjne nie eksplikują swych własnych decyzji wyboru, tak iż czytelnik poprzez ujawnione przekodowanie znanych mu wartości musi odnajdywać pobudki decyzji wyboru, które zapadły w tekście. W procesie tym

---

<sup>45</sup> R. Barthes, *Historia czy literatura?* Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 254.

komunikacja dokonuje się jako konstytuowanie sensu tekstu, w którym czytelnik musi wchodzić w kontakt z rzeczywistością, nie oferowaną mu już jako uwarunkowanie jej znajomości.

Relacja między tekstem a systemem na przestrzeni historii przejawia się rozmaicie, we wszystkich wypadkach daje się jednak uchwycić zdolność tekstów do dokonywania specyficznych historycznych bilansów. Należałoby to zilustrować kilkoma przykładami.

Tekst fikcyjny może bezpośrednio odnosić się do systemu epoki. Zachodzi to np. w *Tristramie Shandym* Sterne'a w związku ze wspomnianym już wcześniej systemem empiryzmu w wydaniu Locke'a. Jak już wiadomo, filozof ten w asocjacji idei widział decydujące uwarunkowanie ludzkich możliwości poznania, gdyż asocjacja ta przynosiła dokładnie taki przyrost kombinacji, jakiego było trzeba, by proste idee do świadomości człowieka wnoszone przez przypadek wykorzystać do rozszerzenia i zapewnienia poznania. Asocjacja idei ucieleśniała w systemie empirystycznym znaczeniowo dominującą decyzję wyboru. W *Tristramie Shandym* była ona wirtualizowana, by móc to podkreślić, co w systemie Locke'a albo było odrzucone, albo pozostało ciemnym tłem<sup>46</sup>. Asocjacja idei miała bowiem problematyczne podłoże. Regulowana była zgodnie z zasadą chęci—niechęci, którą należało uznać za wrodzoną, gdyż wywołała asocjację idei, aczkolwiek Locke zakwestionował właśnie wrodzony charakter zasad apriorycznych, widząc w nich wycofany z użycia kod poznawczy. Zapewnienie niezawodności poznania wymagało, by asocjacja idei, jeśli nie miała być wyjęta spod wpływu człowieka, była sterowana. W *Tristramie Shandym* powraca ona jako *idée fixe*, która informuje o przekodowaniu decyzji wyboru znaczeniowo dominującej w systemie empirystycznym. Dla Sterne'a asocjacja idei w ogóle nie daje się utrwalić inaczej jak przez nawykowe zespolenie z określonymi czynnościami bądź z określonym użyciem językowym. Kaprysy braci Shandy wyrażają zasadę, wedle której zostaną powiązane idee. Stwarza to wprawdzie pewną stabilność, lecz zachowuje ona ważność jedynie dla wewnętrznego świata podmiotu, co prowadzi do tego, że poszczególne podmioty zawsze coś innego kojarzą z określonymi

---

<sup>46</sup> Ponieważ chodzi tu jedynie o unaocznienie systematycznego rozważania, nie zostały omówione wszystkie powołania się Sterne'a na system empiryczny. Są one liczniejsze, niż to wynika z ograniczenia do oczywiście prymarnego aspektu asocjacji idei. Ważne spostrzeżenia o stosunku Sterne'a do Locke'a znajdują się u R. Warninga, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 4). München 1965, s. 60 n. — Zob. także J. Traugott, *Tristram Shandy's World*. Berkeley, Los Angeles 1954, s. 3 n.

ideami i w rezultacie właśnie przez asocjację idei oddają stosunki międzyludzkie na pastwę totalnej nieprzewidywalności<sup>47</sup>.

Sterne podkreśla przez to w swej powieści jako znaczeniowo dominującą możliwość, która u Locke'a była wirtualizowana, jeśli nie zgoła ryczałtem odrzucona w świadomej rezygnacji z reguł zachowań międzyludzkich. Locke założył możliwość kombinacji prostych idei jako gwarancję wpisaną w postawę ludzką. W habitualizacji kojarzenia idei Sterne chwytła Locke'a za słowo. Tym wszelako, co Sterne odkrywa w przekodowaniu owej normy poznawczej, jest nieokreśloność połączeń idei, jaką niewzruszenie realizują Walter Shandy i wujaszek Toby. Jakkolwiek biorąc pod uwagę normę poznawczą systemu Locke'a, nieokreśloność może wydawać się bardzo destruktywna, to jednak w tym kontraposunięciu wydobywa na jaw subiektywizm zarówno w jej nieprzenikliwości, jak w nienaruszalnej tożsamości. Tym samym ważność normy Locke'a została nie tylko zanegowana. Owa negacja ujawniła raczej przemilczane u Locke'a odniesienie — mianowicie subiektywność jako selekcyjną i motywacyjną instancję asocjacji idei. Jest to wszakże tylko jedna strona dokonanej w *Tristramie Shandym* zmiany wartości normy empirystycznej. Odkrycie to może spowodować załamanie się niezawodności poznania, gdyż w najlepszym razie wydaje się ono stabilne jeszcze tylko w świecie wewnętrznym podmiotu — aczkolwiek w formie w najwyższym stopniu problematycznej. Stającą się problematyczną norma poznawcza przeobrazi się wówczas w tło, które zacznie kierować uwagę czytelnika na nowe zadanie — przemyślenie zachowań w stosunkach międzyludzkich. Objasnienia świata z perspektywy subiektywizmu kurczą się do rozmiarów kaprysu. Świadomość tego obca jest postaciom powieściowym, a ukazana naiwność sprawia, że czytelnik zyskuje dystans wobec poznawczych dokonań systemu empirystycznego. Podnieść owe dokonania do poziomu świadomości znaczy obudzić zainteresowanie znaczeniowo dominującymi decyzjami wyboru dokonanymi w powieści. Subiektywizm wynaleziony przez Sterne'a podkreśla przemilczaną referencję empirystycznej asocjacji idei, zgodnie bowiem ze stanem poznania tego systemu subiektywizm musiałby ulec rozbiciu. Wraz z przełamaniem oczekiwań stabilizuje się na tle przekroczonego systemu empirystycznego jeszcze nie pojęta społeczna natura człowieka, zawdzięczająca swe istnienie nie poznaniu, lecz działaniu. Przekodowanie centralnego konceptu empiryzmu dokonane w repertuarze powieści *Tristram Shandy* wysuwa na plan pierwszy ograniczoność systemu odniesienia. Przekreślenie znaczenia wybranej normy odsłania to, co właśnie norma już ukrywać przestaje.

<sup>47</sup> Zob. w związku z tym zwłaszcza sytuację między Walterem Shandym a wujaszkiem Tobym, w której Walter recytuje skargę pogrzebową Cycerona. Wobec istotnego dla wujaszka Toby'ego uwarunkowania użycia językowego recytacja wyzwała reakcję łańcuchową nieprzewidywalności.

Teksty nie zawsze muszą w tak bezpośredniej formie odnosić się do dominujących systemów ich otoczenia, aczkolwiek bezpośrednio odniesienie wskazuje na wybitną pozycję wybranego systemu w kontekście epoki. Głównie pośredni stosunek można wykryć w *Tomie Jonesie* Fieldinga, gdzie zgodnie z zadeklarowaną intencją autora miał być naszkicowany obraz natury ludzkiej. Obraz ten uwyrażnia się poprzez repertuar stworzony z nader rozmaitych systemów epoki. W ten sposób zostaje wciągnięta w tekst różnorodność współczesnych norm i przedstawiona jako aktualna zasada orientacji najważniejszych postaci. Allworthy ucieleśnia główną myśl liberalistycznego morału o życzliwości; Square, jeden z wychowawców bohatera, normę filozofii deistycznej głoszącą naturalny porządek rzeczy; Thwackum, inny jego wychowawca, normę anglikańskiej ortodoksji mówiącą o zepsuciu ludzkiej natury; Squire Western podstawową zasadę antropologii oświecenia o *ruling passion*, a Mrs. Western, na koniec, towarzyskie konwencje drobnej szlachty zakładające naturalną wyższość wysoko urodzonych<sup>46</sup>.

Opozycyjne usytuowanie postaci czyni z przedstawionych przez nie norm punkty widzenia pozwalające czytelnikowi każdą z owych norm tematyzować z perspektywy tej drugiej. Ujawnia się przy tym pewna wspólnota — wszystkie one mianowicie redukuują naturę ludzką do jednej reguły i w związku z tym wykluczają możliwości, które nie dają się z ową regułą zharmonizować. W rezultacie to, co normy reprezentują i co przez tę reprezentację jest wykluczone — na równi staje w polu widzenia czytelnika. Różnicowanie przeprowadza on sam, o ile normy repertuaru wchodzą we wzajemnie obce horyzonty obserwacji, które pozwalają norm tych oczekiwać w ich sproblematyzowanej ograniczoności. Takie uporządkowanie repertuaru opiera się na organizacji horyzontalnej, a to znaczy, że normy różnych systemów w rzeczywistości historycznej istniejące oddzielnie są tu ze sobą skombinowane. Repertuar zyskuje przez to charakter informacji, gdyż za pośrednictwem wybranych w nim kombinacji komunikuje, poprzez jakie systemy miałby być osiągnięty obraz natury ludzkiej. Poszczególne normy są o tyle przekodowywane, o ile natury człowieka nie daje się ograniczyć do reguły opartej na ścisłej definicji, lecz powinna być odkrywana jako potencjał za pośrednictwem możliwości odrzucanych przez poszczególne normy. Są one stosunkowo wyraźne; wykluczają kontakt danej reguły z rzeczywistością empiryczną człowieka. Na tej podstawie konstytuuje się temat powieści dotyczący właśnie owego kontaktu. Samozachowanie nie daje się już osiągnąć poprzez przestrzeganie reguł, lecz jedynie przez samorzeczywistnienie ludzkich potencjałów, których unaocznie-

<sup>46</sup> W jaki sposób współgrają normy reprezentowane przez postacie z ich zawieszeniem przez przeciwbieżne orientacje bohatera, próbowałem przedstawić szkicowo w mojej rozprawie *Die Leserrolle in Fieldings Joseph Andrews und Tom Jones*, zamieszczonej w tomie *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, s. 460 n.



nia może wszakże dokonać jedynie fikcja, nie zaś dyskursywność systemów.

*Tom Jones* nie sprowadza się więc bezpośrednio do jakiegoś dominującego systemu znaczeniowego oświecenia, lecz do nadwyżki problemowej pozostawionej przez panujące systemy. Uwidacznia przepaść, która rozwarła się między zorientowaniem systemów na reguły i rzeczywistością empiryczną człowieka. Systemy zorientowane według możliwości poznawczych ludzkiego rozumu pozostawiają otwartym pytanie o zachowanie w sytuacyjnej zmienności życia. Normy zachowań sformułowane przez liberalistyczną teologię przyjmowały istnienie natury ludzkiej, dla której uprawianie moralności było poniekąd wrodzone. Każdorazowa nadwyżka problemowa miała wpływ na ludzkie zaufanie wobec świata. Powieść starała się ją na powrót utrwalić, dając swym czytelnikom odkryć obraz natury ludzkiej, z którego mogliby czerpać pewność, że pośród zmiennych wypadków życiowych zdolni są do samokorektur. Tym sposobem repertuar wprowadzony do *Toma Jonesa* pozwala naświetlić horyzont historyczny, którego zarys problemowy wyraźnie jest wpisany w rozwiązania dawane w powieści<sup>49</sup>.

Wiadomo, że literatura może spełniać w kontekście historycznym rozmaite funkcje. O ile Fielding w *Tomie Jonesie* powołał się na nadwyżkę problemową panujących systemów, to z kolei Sterne w *Tristramie Shandy* odkrył ograniczone uzasadnienie ludzkiego poznania w dominujących systemach empiryzmu. Przy całej odmienności związków wewnątrz stosunkowo pokrewnego kontekstu historycznego ich wspólnota polega na przeciwstawieniu wybranym przez nie systemom odniesień. Teraz historia ukazuje wyraźnie sytuacje, w których dokonanie bilansu przez tekst fikcyjny dotyczy również zachowania zasobów samych panujących systemów. Użycie literatury utrwalające system nie musi nawet przy tym nabrać charakteru właściwego literaturze trywialnej, czego zawsze oczekuje się tam, gdzie literatura odtwarza określone normy kodu społeczno-kulturalnego dla wyćwiczenia w nim swoich czytelników.

<sup>49</sup> Jeżeli powieść w XVIII w. bilansuje problematykę stosunków międzyludzkich wytworzoną przez dominujące systemy, to jest to jedynie wymuszone, skoro pełnienie takiej funkcji także pozostawia problemy. Dopełniające dokonania powieści przyczyniały się do zaakcentowania potencjałów moralnych natury ludzkiej. W następstwie osiągały one taką dominację, że inne strony owej natury pozostawały całkowicie zakryte. W tym sensie wysiłek bilansowania ze strony literatury sam wytwarza nadwyżki problemowe, na które literatura ze swej strony reaguje, jak o tym świadczy powieść gotycka i poezja przedromantyczna. Odkrywa się w nich mroczne strony człowieka i zgubność postaw, które wobec funkcji realizowanych przez powieść i dramat pierwszej połowy wieku nie mogły być brane pod uwagę. W kontekście historii należy więc zawsze dostrzegać całościowy stosunek reakcji tekstu fikcyjnego, który swą historyczność ma wśród problemów pozostawionych otwartymi przez własne odpowiedzi.

Przykład literatury funkcjonującej w służbie panujących systemów znajdujemy w powieści dworskiej późnego średniowiecza. Rozdzielenie i powtórne scalenie tworzą schemat przygody, z której pomocą Chrétien przedstawia zarówno 'porzucenie społeczności dworskiej przez rycerza króla Artura, jak też jego przywiązanie do hierarchii wartości tej społeczności. W schemacie przygody manifestują się warunki życiowe, które o tyle mają charakter przypadkowy, o ile wychodzą z orbity systemu rycerskich stosunków lennych. Przygoda przez swój schemat rozdzielenia i powtórnego scalenia dostosowuje się do owej przypadkowości, jednakże tylko po to, by sytuacje problematyzowane przez system społeczności dworskiej ubezpieczyć przed wtargnięciem przypadkowej rzeczywistości<sup>50</sup>. W tym wypadku fikcja działa jako usunięcie faktyczności zagrażającej stabilności systemu.

Widać w tym operację kompensacyjną, jaką daje się zaobserwować również tam, gdzie literatura przekodowuje normy wybranych przez siebie systemów odniesień. W obydwu wypadkach czerpie ona jednak swą funkcję ze słabości funkcjonowania systemów; w pierwszym odgradza system od interwencji niedogodnych dla kontekstu, w drugim ujawnia jego problemy lub uwrażliwia na pozostawiony przez system nadmiar problemowy. Może przez to dojść do uczestnictwa czytelnika w tekście, który w postaci repertuaru, chociaż uniezwykły, otrzymał nakazany zasób konwencji pozwalający rozwinąć się relacji dialogowej.

Uczestnictwo to odnosi się jednak nie tylko do współczesnego czytelnika, który z normami repertuaru zapoznał się we własnym środowisku, lecz także do czytelnika historycznie późniejszego. Dystans historyczny między tekstem i czytelnikiem nie musi więc oznaczać, że tekst utracił swój charakter innowacyjny, gdyż charakter ten objawia się tylko w odmiennym kształcie. Jeśli tekst wywodzi się z rzeczywistości, w której tkwi czytelnik, wówczas przez dokonane w repertuarze przekodowanie funkcjonujących norm wydobywa je z ich kontekstu społeczno-kulturalnego, dając w ten sposób poznać zasięg ich skuteczności. Jeśli wszak-

<sup>50</sup> Zob. w związku z tym E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik* (Beihefte zur Zeitschrift „Romanische Philologie” 97). Tübingen 1956, s. 66—128. Köhler ujmuje wszakże stosunek między literaturą a rzeczywistością jako mimetyczne odbicie stosunku ideału do rzeczywistości, nie zaś jako odbicie interakcji między literaturą a systemem dworskim. Dlatego powieść dworska stanowi dla Köhlera zwierciadło, które pozwala społeczności spodziewać się własnego odbicia w całej doskonałości. Interesujące stwierdzenia Köhlera zyskują inny zasięg, gdy się ich relewancję pojmuje z perspektywy systemu dworskiego jako zapewnienie zagrożonego funkcjonowania. Przemawia za tym również fakt, że zakłócenia systemu społeczności dworskiej ze strony rzeczywistości skupiły się w antytetycznym cyklu Renarta, by w eposie zwierzęcym móc być z systemu tego usunięte. Jako świat przeciwny owe zakłócenia były zarazem czymś dającym się opanować i zostały zdeprecjonowane. O cyklu Renarta jako przeciwieństwie społeczności dworskiej zob. H. R. Jaus, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Beihefte zur Zeitschrift „Romanische Philologie” 100), Tübingen 1959.

że skutkiem dystansu czasowego normy repertuaru stały się dla czytelnika historią, gdyż przestał on partycypować w horyzoncie odniesień, z którego wywodzi się repertuar, wówczas z kolei normy przekodowane prezentują się mu jako odesłania do tego horyzontu. Daje się przez to otrzymać z powrotem sytuację historyczną, do której tekst odnosił się jako rozwiązanie problemowe.

W jednym wypadku chodzi o nastawienie czytelnika partycypujące, w drugim o kontemplacyjne, przy czym obydwie oczywiście są pomyślane jako typizacje. Wynikające stąd różnice dadzą się zilustrować poprzednio przytoczonym przykładem z Fieldinga. Dla współczesnych pierwszoplanowy był problem postępowania, jak o tym świadczą w XVIII w. gorące debaty nad pozorną amoralnością bohatera i jego autora. Zmienia się tymczasem perspektywa i od ujęcia kontemplacyjnego poprzez przekodowane normy skierowuje uwagę na kontekst odesłań, z którego został wybrany repertuar. Nasuwają się przy tym jako przedmiot obserwacji dominujące systemy znaczeniowe epoki, których brak powieść starała się wypełniać ową odpowiedzią na pytanie, czym mianowicie jest natura ludzka. W obydwu wypadkach ukonstytuowany kształt znaczeniowy powieści wykazuje odmienną konfigurację, przy czym żadnej z nich nie daje się uznać za dowolną. Zmiana nastawienia jest bowiem uwarunkowana preteritalnością [*Vergangensein*] historii, nie stanowi zaś przedmiotu osobistego wyboru ze strony czytelnika. Przekodowanie powracających norm wywołuje w ten sposób innowacyjny charakter repertuaru tekstu, który w wymienionych nastawieniach prowadzi do odmiennych konwencji. W nastawieniu partycypującym otwiera perspektywę na to, czego nie da się dostrzec w samych działaniach. W nastawieniu kontemplacyjnym umożliwia pojęcie tego, co dla czytelnika nigdy nie było rzeczywiste. Konsekwencje tego są dwojakie: 1. Tekst fikcyjny pozwala swym czytelnikom wyjść poza sytuację, do której są przywiązani w rzeczywistości. 2. Tekst fikcyjny nie stanowi odbicia danej rzeczywistości, lecz jest jej stworzeniem w aktualnie określonym sensie. Kosík w związku z tym swego czasu zauważył, że:

Każde dzieło sztuki w swej niepodzielnej jedności ma podwójny charakter: jest wyrazem rzeczywistości, ale także tworzy rzeczywistość, która nie istnieje obok dzieła, ani przed nim, lecz właśnie tylko w dziele (...) utwór artystyczny nie jest ilustracją wyobrażeń o rzeczywistości. Jako utwór i jako sztuka przedstawia rzeczywistość i tym samym równocześnie i nierozdzielnie tworzy ją<sup>51</sup>.

Repertuar tekstów fikcyjnych nie składa się więc wyłącznie z owych pozatekstowych norm zaczerpniętych z systemów znaczenio-

---

<sup>51</sup> K. Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*. Frankfurt 1967, s. 123 n.

wych epoki; w mniejszej lub większej mierze wciąga do tekstu także literaturę epok wcześniejszych, a często w cytowanych skrótach przywołuje całe tradycje. Elementy repertuaru zawsze prezentują się jako mieszanka wcześniejszej literatury i norm pozatekstowych. Można nawet powiedzieć, że na proporcjach takiej mieszanki opierają się podstawowe rozróżnienia gatunków literackich. Jedne w większym stopniu sprowadzają się do faktów empirycznych, przez co rośnie udział w repertuarze norm pozatekstowych — przede wszystkim odnosi się to do powieści. Istnieją jednak również takie, w których wcześniejsza literatura staje się magazynem repertuarowym, jak to np. daje się zaobserwować w liryce. Rozróżnienie to pozostaje aktualne również wówczas, gdy proporcje mieszanki odwracają się, jak w literaturze XX w. Powieść np. Joyce'a niesie teraz ze sobą duży ładunek literacki, gdy tymczasem liryka np. pokolenia beatu właśnie go odtrąca, by w wyborze kodów społeczno-kulturalnych nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego wprowadzić do wierszy różnorodność najróżniejszych norm.

Literatura trzymana w pogotowiu w mniej lub bardziej skondensowanych aluzjach pojawia się w repertuarze tekstu poddana podobnej redukcji, jak wybrane normy systemów znaczeniowych. Także tu nie chodzi bowiem o reprodukcję, lecz o sfunkcjonalizowanie tego, co zostało powtórzone. Jeśli w omówionym wyżej sensie prawdą jest, że teksty fikcjonalne osadzone są na granicach współczesnych systemów znaczeniowych, by ujawniając słabość swego funkcjonowania, odpowiadać na pytania postawione przez owe systemy, wówczas powtórzenie w repertuarze literatury wcześniejszej udziela ważnego wyjaśnienia, jak mianowicie należy ukonstytuować odpowiedź przypuszczaną przez tekst.

W konsekwencji repertuar literacki zachowuje relację do wybranych norm systemów znaczeniowych, które weszły w tekst fikcjonalny. Aluzja do literatury okresów wcześniejszych nie ogranicza się jednak do rzucenia światła na zmiany horyzontu, choć oczywiście i to ma miejsce. Ponadto przy okazji takiego zwrotu wstecz przy pomocy aluzji „cytuje się” rozwiązania zdezaktualizowanych problemów, które zarazem jednak wprowadzają orientację pozwalającą dotrzeć do tego, co pomyślane. W jak małym stopniu przywołanie na powrót literackich elementów może być pomyślane jako czysta reprodukcja, wynika choćby już z tego, że wykreślony został ich kontekst. Powtórzenie odpragmatyzowuje powtórzonego element i wprowadza go w nowy kontekst. Odpragmatyzowanie powoduje przede wszystkim uchylenie przyporządkowania wirtualizowanych i negowanych możliwości znaczeniowych powtórzonych elementów tekstowych gdzieś i kiedyś wybranym dominującym możliwościom znaczeniowym. Fielding, „powtarzając” w *Shameli* cnotliwość Richardsonowskiej Pameli, wirtualizuje obowiązującą dla Richardsona dominację znaczeniową stałości i uruchamia możliwości przez

niego wykluczone, które sprowadzają się do tego, że niezmożona wytrwałość w cnocie potrzebna jest tylko po to, by móc się dobrze sprzedać. Skoro jednak dawny kontekst zostaje zastąpiony nowym, nie znaczy to, że znika; pozostaje nadal, choć trudno mówić o jego funkcjonowaniu. Skutkiem tego przeobraża się w wirtualne tło, konieczne do uwyrażnienia tematyki tekstu organizowanej przez repertuar.

Repertuar tekstu fikcjonalnego wykazuje uchwytne stopnie spójności, które różnie wpływają na tworzenie sytuacji między tekstem a czytelnikiem. Wprowadzanie norm pozatekstowych i powtarzanie elementów literatury wcześniejszych okresów służy zaznaczeniu pewnych stopni określoności; za ich pośrednictwem dokonuje się w tekście usytuowanie horyzontu, które zarazem przygotowuje ramę sytuacyjną dla „dialogu” między tekstem a czytelnikiem.

Konieczność przenoszenia wybranych norm systemów znaczeniowych do repertuaru tekstu przy zmiennej ścisłości aluzji do literatury dawniejszej wynika z funkcji tekstu jako odpowiedzi. Im bardziej złożona jest nadwyżka problemowa, do której odnosi się tekst, tym silniej musi się zróżnicować repertuar. Chodzi bowiem o utrwalenie historycznej sytuacji, na którą tekst reaguje. Dochodzi zatem do rosnącego zróżnicowania w obrębie repertuaru, który wprawdzie teraz wymaga określonych generalizacji, jeśli kontury odpowiedzi nie mają się rozpląnąć. Konieczność ta stanowi istotną przyczynę włączania do danego tekstu elementów tradycji literackiej. Przynoszą one z sobą wymaganą generalizację, która pozwala tak uorganizować heterogeniczną różnorodność norm pozatekstowych, że motywacja ich wyboru staje się komunikowalna. Kiedy Fielding w *Tomie Jonesie* konstruuje fabułę utworu z elementów zaczerpniętych z romansu i powieści łotrzykowskiej, w schematach literackich znajduje możliwość organizacji, która pozwala „wygrywać” bohatera przeciwko systemowi norm (fabuła pikarejska) i jednocześnie opatrywać gwarancją sukcesu (fabuła romansowa) kwalifikacje natury ludzkiej wykazane w takiej opozycji<sup>52</sup>. Poprzez wybrane schematy literatury dawniejszej daje się tym sposobem osiągnąć specyficzną miarę generalizacji nieodzowną ze względu na charakter tekstu jako odpowiedzi na bardziej złożone relacje.

Powyższy stan rzeczy zachodzi również tam, gdzie repertuar tekstowy — jak np. w starszych gatunkach lirycznych — jest przeważnie pochodzenia literackiego. Dobrym tego przykładem mogą być eklogi Spensera. Zostały one pomyślane jako odpowiedź na historyczną sytuację problemową, a celem ich było uwypuklenie niebezpieczeństw grożących Anglii, jeśliby rzeczywiście miało dojść do związku Elżbiety z katolikiem. Spenser miał w tym celu do dyspozycji jedynie stosun-

<sup>52</sup> W związku z funkcją takich schematów literackich zob. mającą się niebawem ukazać pracę G. Birknera, *Wirkungsstrukturen des Romans im 18. und 19. Jahrhundert*.

kowo dokładnie określony inwentarz bukoliczny, aczkolwiek mógł się z tym liczyć, że dla publiczności dworskiej ekloga jako gatunek sygnalizowała odniesienie do rzeczywistości. Dla podkreślenia szczególności tego odniesienia Spenser nie mógł jednak zwyczajnie wybrać określonych norm społecznych, lecz musiał tak przekodować semantemy związane z topiką bukoliczną, że zdołał pozyskać zainteresowanie publiczności dla pożądanego przez siebie nastawienia. Jednak z kolei takie daleko idące zmiany bukolicznych toposów kryją w sobie niebezpieczeństwo, że mogą być źle zrozumiane. Spenser włączył więc do eklogi schematy innych gatunków, które mu pozwoliły przygasić określone znaczenia przekodowanego inwentarza bukolicznego, by innym nadać pełny blask. Dzięki temu był w stanie odpowiednio zorganizować dla publiczności dworskiej wartość znaczeniową przekodowanych toposów w duchu komunikatu, do którego zmierzał<sup>53</sup>. Znajduje w tym wyraz podwójność charakterystyczna dla elementów repertuaru literackiego. W toku przekodowywania znanych schematów te ostatnie przede wszystkim wytwarzają relację komunikacyjną, gdyż przez powrót określonych schematów tekst zyskuje horyzont. Potem jednak owe schematy jako generalizacje służą do tego, by cały repertuar tekstu na tyle wstępnie ustrukturuować, że dałoby się zorganizować przesłanie.

Wybrane normy rzeczywistości pozatekstowej i aluzje literackie jako główne części składowe repertuaru pochodzą z dwu różnych systemów. Pierwszy element pochodzi z systemów znaczeniowych epoki, drugi — z fikcjonalnych rozwiązań problemów przyniesionych przez wcześniejsze teksty. Wybrane normy i wybrane schematy nie są wzajemnie ekwiwalentne, a jeśli przypadkiem tak się zdarzy, wówczas spada stopień informacyjności tekstu. Cytowane odpowiedzi powtórzonego tekstu ważne kiedyś miałyby bowiem zachowywać znaczenie także dziś, choć stosunki historyczne uległy zmianie. Z reguły wszakże elementy repertuaru zaczerpnięte z różnych systemów nie są sobie ekwiwalentne właśnie pod względem stopnia znajomości. Zestawienie ich zarazem jednak sygnalizuje, że będą musiały być do siebie nawzajem odniesione, co występuje nawet tam, gdzie za ich pośrednictwem mają być zaznaczone różnice. Jeśli decyzje wyboru zredukują w tekście ekwiwalencję tego, co dobrze znane, nie oznacza to jeszcze rezygnacji w samym tekście z reguły ekwiwalencji. Raczej system ekwiwalencji tekstu objawia się przez to, że znajomość elementów nie ma już prowadzić do konstruowania odpowiedniości. Wynikają z tego dwa wnioski, pierwszy dla tekstu, drugi z kolei dla czytelnika. Merleau-Ponty swego czasu powiedział: „Znaczenie mamy zawsze wówczas, kiedy fakty rzeczywistości zostaną przez nas poddane »koherentnej deformacji«”<sup>54</sup>. Dzieje się to w fik-

<sup>53</sup> Zająłem się bliżej tym problemem w mojej pracy *Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*. Krefeld 1970.

<sup>54</sup> M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*. Übersetzung H. W. Arndt. Hamburg 1967, s. 84.

cyjnym tekście z elementami repertuaru rozmaitych systemów. Kiedy np. Joyce w *Ulissesie* rzutuje mnóstwo aluzji do Homera i Szekspira na dzień powszedni Dublina, narusza tym sposobem iluzjonistyczną zawartość realistycznej prezentacji; zarazem jednak liczne detale życia codziennego zostają sprzężone z aluzjami do Homera i dzięki temu stosunek przeszłości do terażniejszości nie wydaje się już stosunkiem ideału do rzeczywistości. Wzajemne projekcje wywołują deformacje repertuaru. Jaka ma być rola infiltracji literatury do repertuaru drobnomieszczańskiej powszedniości, a jaka infiltracji do archetypu całego bogactwa przekształconych materiałów zaczerpniętych z książek adresowych i gazet z początku wieku? Obydwie te sfery elementów wpływają na siebie nawzajem pobudzająco, równocześnie pod względem stopnia znajomości nie są ekwiwalentne. Dopiero przez ich deformację tworzy się system ekwiwalencji tekstu. Aluzje literackie rozrywają monotony rytm drobnomieszczańskiej codzienności nieznaną jej głębią czasową i „deformują” jej niezmiennosc, przeobrażając ją w iluzję. Realistyczne detale pozwalają stwierdzić, czegoż to nie było w idealnym archetypie historycznej dali, i „deformują” nieosiągalny już ideał, przekształcając go w historyczną manifestację tego, co dla człowieka możliwe.

W „koherentnej deformacji” tekstowy system ekwiwalencji wykazuje swą wartość; jest to w dużej mierze identyczne z tym, co zwykle określa się mianem stylu i co na początku zostało nazwane wartością estetyczną. Wartość estetyczna jest tym, czego tekst nie formułuje i co nie jest dane w całości repertuaru. Wywołując coś, nie może już być częścią tego, na co wywiera wpływ. Wpływ ten daje się odczytać z dwóch tendencji pozornie przeciwstawnych, w istocie jednak zbieżnych. W tekście fikcyjnym wartość estetyczna powoduje selekcję repertuaru; w toku jej dokonywania deformuje postać wybranych elementów, by przez to wskazać specyficzny dla tekstu system ekwiwalencji. W tym sensie tworzy konstytutywną pustą formę tekstu. Jako „energia strukturalizująca” tekstu jest ona wszakże równie relewantna dla procesu komunikacji. Zawieszenie przez nią ekwiwalencji elementów zestawionych w repertuarze nie oznacza bowiem, że tekst i repertuar dyspozycji jego możliwych czytelników przestaje łączyć analogia. W tym sensie wartość estetyczna jest zapoczątkowaniem aktu konstytuowania.

Dotykamy tym sposobem następstw, jakie mają dla czytelnika ekwiwalencje zawieszone w obrębie repertuaru tekstu. Repertuar wywołuje w czytelniku jedynie wrażenie czegoś znanego, gdyż za sprawą dokonanej w tekście „koherentnej deformacji” powracające elementy utraciły swe odniesienia, które stabilizowały ich aktualne znaczenie. Wynikają z tego dwie różne rzeczy: 1) obniżenie wartości tego, co znane, przede wszystkim uświadamia czytelnikowi znaną mu sytuację zastosowania zdewaluowanej obecnie normy; 2) obniżenie wartości tego, co znane, uwidacznia punkt kulminacyjny w tekście, który to, co znane, przynosi

w płaszczyznę obrazu pamięci. Stanowi to ukierunkowanie poszukiwań tekstowego systemu ekwiwalencji, gdyż musi on być uzyskiwany wbrew obrazowi pamięci bądź przed nim.

Proces ten dokonuje się zgodnie z ogólnymi założeniami komunikacji, które Moles opisał, jak następuje:

Zasadniczy proces komunikacji między nadawcą i odbiorcą (...) polega (...) na tym, by z repertuaru nadawcy zaczerpnąć rozpoznawalne znaki, połączyć je i wysłać kanałem komunikacyjnym. Odbiorca musi wówczas stwierdzić identyczność otrzymanych znaków z tymi, które ma w zasobach własnego repertuaru. Komunikowanie myśli następuje o tyle tylko, o ile obydwaj repertuary stanowią własność wspólną (...). Jednakże w miarę jak taki proces zachodzi w obrębie systemów, które jak inteligencja ludzka wyposażone są w pamięć i zdolność ujmowania statystycznego, konstatacja ciągle jednorodnych znaków powoli przeobraża repertuar odbiorcy i prowadzi ostatecznie do jego całkowitego stopienia się z repertuarem nadawcy. (...) Jako całość akty komunikacji przez nieustanny wpływ, jaki wywierają na repertuar nadawcy, nabierają charakteru kumulatywnego. (...) Semantemy najczęściej oferowane przez nadawcę stopniowo włączają się do repertuaru odbiorcy i przeobrażają go. Na tym polega urok obiegu społeczno-kulturalnego<sup>55</sup>.

Jeśli przesłanką tego obiegu jest częściowe pokrywanie się elementów repertuarowych tekstu z podobnymi — czytelnika, to w tekstach fikcjonalnych musi ono zbliżać się do wartości zerowej. Elementy repertuaru tekstu dające się zidentyfikować, które czytelnik zna z sytuacji ich zastosowania, z reguły utraciły bowiem wartość. Nieidentyczność tego, co znane, tworzy więc minimalny kontakt, który jeszcze istnieje między obydwoma repertuarami. W krańcowych wypadkach ich częściowa zgodność daje się rozciągnąć aż do tego punktu, przez co rośnie potencjał semantyczny tekstu.

Możliwość przesuwania takiego częściowego pokrywania się zasobów repertuarowych pozwala uzyskać kryteria skuteczności tekstów. Literatura retoryczna, dydaktyczna i propagandowa z reguły przyjmują do swych repertuarów system znaczeniowy uprzednio wspólny ich publiczności, w dużym stopniu nietknięty. Przejmują więc także wertykalnie ustabilizowane znaczenie systemu znaczeniowego i rezygnują z horyzontalnej organizacji elementów repertuarowych, która zawsze jest zapowiedzią przewartościowania. Taki stan rzeczy daje się powszechnie obserwować w literaturze nastawionej na publiczność, od średniowiecznego misterium po realizm socjalistyczny. Intencja komunikacyjna takich tekstów polega na tym, by od nowa komunikować publiczności ważność tego, co znane. Potwierdzanie poprzedniej wspólnoty między tekstem i czytelnikiem jako proces komunikacyjny ma sens tylko wówczas, gdy ważność taka jest kwestionowana w rzeczywistości, w której żyje publiczność. Aby wyłączyć przypadkowość, trzeba ustabilizować sy-

<sup>55</sup> A. A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Übersetzung H. Rongé. Köln 1971, s. 22.



stem. Dlatego takie teksty odtwarzają najważniejsze struktury systemów znaczeniowych, by przez afirmację ważności chronić je przed wtargnięciami z zewnątrz. Jednakże komunikatywny sens teksty te zyskują dopiero wtedy, gdy życiowe sytuacje wykażą nikłą sprawność systemu.

Bilans funkcjonowania tekstów fikcyjnych jest wszakże jednakowy, czy starają się przeciwdziałać słabości panujących systemów, czy też ją odsłaniają. W zależności od ukierunkowania owych funkcji za każdym razem inaczej będzie się przedstawiała selekcja repertuaru. W jednym wypadku mamy wysoki stopień konformizmu wobec systemu i stąd daleko idącą zgodność między zasobami repertuarowymi tekstu i czytelnika. W innym — stopień dewaluacji ważności jest wysoki i dlatego maleje zgodność nawarstwionych zasobów repertuarowych.

Na skali obrazującej proporcje mieszaniny biegun ten reprezentuje np. Joyce. Repertuar *Ulissesa* nie tylko został zaczerpnięty z licznych systemów, lecz także oferowany jest w takiej kondensacji, że czytelnikowi sprawia to poważne trudności. Trudności te wszakże w mniejszym stopniu polegają na nieznaności elementów, które przy odpowiednim wysiłku dają się zidentyfikować, ile raczej na ich nagromadzeniu, przez co repertuar zaczyna tracić kontury. Przekodowywane nie jest znaczenie poszczególnych elementów; wszystkie one wydają się nic już nie znaczyć, gdyż nie dają się odnosić. Częściowe pokrywanie się repertuarów nadawcy i odbiorcy jest tak urządzone, że liczne rozpoznawalne elementy wywodzące się z rzeczywistości i z literatury wywołują wrażenie niemal całkowitej rozbieżności zasobów repertuarowych tekstu i czytelnika. Jeśli to pokrywanie się zmierza do wartości zerowej, funkcja komunikacyjna repertuaru ulega zmianie. Zawiera wówczas mniej informacji, jak należy bilansować niedobory systemów odniesień, z których został wybrany. Zamiast tego jako medium komunikacji zwraca się ku sobie, a więc tematyzuje swe właściwe dokonanie: odnoszenie się do czegoś. Dlatego więc repertuar *Ulissesa* wydaje się tak oszołamiący, że nie jesteśmy już w stanie dostrzegać możliwości odniesień mnogości elementów zaczerpniętych z tak różnych systemów. Tekst oferuje zarazem przez zmianę stylu poszczególnych rozdziałów pewną liczbę możliwości, znów ich do siebie wzajemnie nie odnosząc. Ze zwracania się komunikacyjnych dokonań repertuaru ku sobie samym wynikają dwie konsekwencje ściśle ze sobą powiązane. Po pierwsze: odniesienie pozostawione jako nie wykorzystane wytwarza wśród elementów repertuaru pewną sumę miejsc pustych, które może wypełnić tylko wyobrażenie. Po drugie: poszczególne rozdziały sugerują odmienne możliwości odniesień, tak iż dochodzi do ciągłej zmiany wyobrażeń, która przy całej indywidualności tego, co zawiera, pozostaje intersubiektywną strukturą komunikacyjną *Ulissesa*. Zmiana wyobrażeń staje się więc konstytutywnym trybem postępowania, które codzienność przedstawioną w utworze czyni doświadczeniem czytelnika, gdyż codzienność jako taką można przekazać jedynie poprzez ciąg przedstawień.

Zwracanie się medium komunikacyjnego ku sobie samemu oznacza jednak również to, że znajdują w nim odbicie reguły jego kodu. Dla *Ulisses*a oznacza to, że wobec mnóstwa nie powiązanych detali czytelnik domyśla się, jak dokładne i selektywne są nasze procesy postrzegania i wyobrażania. Musimy zawsze dużo opuszczać, by zyskiwać orientację, a właśnie w tym przeszkadza nam gęstość repertuaru w *Ulissiesie*. Następnie zmiana stylu poszczególnych rozdziałów ukazuje w swym perspektywicznym powiązaniu, jak dalece postrzeżenie i wyobrażenie są w stanie funkcjonować poprzez konstelacje punktów widzenia. Podawane jest nam to do wiadomości przez zanegowanie perspektywy. Na koniec ładunek detali w repertuarze oznacza, że zawodzą tu nasze normalne automatyzacje postrzeżeń i wyobrażeń, a wraz z tym zanika orientacja, którą dzięki owym automatyzacjom uzyskujemy. Zmiana wyobrażeń może być więc uruchomiona jedynie poprzez zawieszenie przenikalności, perspektywy i automatyzacji jako reguł naszego kodu postrzegania. Wyobrażalności dnia powszedniego nie reguluje już kod, lecz staje się osiągalna przez zwrócenie się medium ku niemu samemu, które zarazem uprzytamnia nam funkcjonowanie owego kodu.

Ekstremalne wartości skali częściowego pokrywania się zasobów repertuarowych tekstu i czytelnika ukazują dobitnie, że uczestnictwo czytelnika w tekście ma różne stopnie natężenia. Jest ono stosunkowo nikłe, gdzie tekst w dużej mierze odtwarza uprzednią wspólnotę, a stosunkowo intensywne, ilekroć pokrywanie się zdąża ku zeru. W obu wszakże wypadkach repertuar organizuje nastawienie czytelnika wobec tekstu, a tym samym wobec konturu problemowego systemów odniesień trzymanego w pogotowiu przez repertuar. Repertuar tworzy więc strukturę organizacyjną sensu, którą w lekturze należy optymalizować<sup>56</sup>. Optymalizacja ta jest zależna od stanu wiedzy czytelnika i jego gotowości, by zawierzyć obcemu doświadczeniu. Zależy jednak również od nie omówionych tu już strategii tekstu, które jako potencjał sterowniczy wytyczają tory realizacji. Kiedy czytelnik w toku aktualizacji tekstu musi odkrywać system ekwiwalencji elementów repertuarowych, wynikający

<sup>56</sup> Struktura jest tu pojmowana w sensie, który J. Mukařovský (*O strukturalizmie*. Przełożył J. Mayen. W: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, s. 26) naszkicował następująco: „W naszym rozumieniu za strukturę można uważać tylko taki zespół składników, którego wewnętrzna równowaga ma charakter dynamiczny: ulega zakłóceniom i wciąż kształtuje się na nowo. Jedność owego zespołu przejawia się poprzez dialektyczne przeciwieństwa. W przebiegu czasu struktura zachowuje tożsamość, podczas gdy jej wewnętrzny porządek, współzależność elementów, nieustannie się zmienia. W swych wzajemnych stosunkach poszczególne składniki starają się uzyskać przewagę, każdy z nich objawia dążność do utwierdzenia się kosztem innych; słowem: hierarchia, wzajemna podrzędność i nadrzędność składników (nie będąca niczym innym jak objawem wewnętrznej jedności dzieła) znajduje się w stanie ciągłych przeobrażeń. Te zaś składniki, które chwilowo wybijają się na plan pierwszy, mają decydujące znaczenie dla ogólnego sensu struktury artystycznej, który zmienia się w wyniku każdorazowego ich przegrupowania”.

z tego sens nie jest dowolny. Elementy repertuarowe mają wysoki stopień określoności, a ich system ekwiwalencji jest o tyle tylko nie ustalony, o ile nie został sformułowany. Da się go uzyskać jedynie poprzez optymalizację oferowanych struktur. Ponieważ jednak repertuar jest charakteryzowany przez zmiany znaczenia, prezentuje zawsze układ odniesienia o zróżnicowanej dystrybucji z uwagi na wirtualizowane i negowane możliwości znaczeniowe. Optymalizacja struktury ma na celu stworzenie porządku, który układ odniesienia repertuaru czyni uchwytnym jako określony sens tekstu. Z konieczności ma on charakter pragmatyczny, gdyż nie wyczerpuje potencjałów semantycznych tekstu, lecz tworzy do nich dostęp. Ten ostatni nie jest arbitralny, ponieważ układ odniesienia repertuaru ma organizację ustopniowaną, która rozciąga się od możliwości znaczeniowo dominujących poprzez wirtualizowane aż do negowanych. Znaczenie pragmatyczne korzysta jednak z tego stopniowania zawsze tylko wybiórczo. Właśnie przez to jednak wskazuje, które rozstrzygnięcia ze strony czytelnika zapadły w kontekście odniesień repertuaru, a jakie nastawienie do konturu problemowego systemu odniesień wywołał u czytelnika tekst.

Znaczenie pragmatyczne jest znaczeniem użytkowym, które o tyle korzysta z funkcji tekstu fikcjonalnego, o ile jego charakter bycia odpowiedzialnością uruchamia proces komplementaryzacji ujawniający i bilansujący niedobory w systemach odniesień. Znaczenie pragmatyczne skłania czytelnika do określonej reakcji wobec wyobrażonej przez tekst „rzeczywistości”, co ma prowadzić do jej przetworzenia. Będzie przy tym dochodzić tyleż do przegrupowania nawarstwionych doświadczeń w postawie czytelnika, co do pragmatycznej wykładni oferowanego układu odniesienia — w repertuarze. Znaczenie pragmatyczne zapewnia tu swobodę działania przyswajaniu, aby mogło zostać osiągnięte to, co wskazuje jako wzór: imaginacyjne opanowywanie brakujących realności.

\*

Niniejsza rozprawa stanowi stosunkowo zamknięty fragment większej dopiero ukończonej całości zatytułowanej *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [Akt lektury. Teoria oddziaływania estetycznego]. W przedstawionym tu ujęciu nie wszystkie aspekty historycznofunkcjonalnego modelu tekstu zostały wzięte pod uwagę. Szczegółowego przedstawienia wymagałby zwłaszcza zespół strategii tekstowych, gdyż kierują one procesem konstytuowania, który ma przeprowadzić czytelnik. W związku z tym pozostaje mi wskazać wspomnianą książkę. Tu ograniczyłem się bowiem do omówienia problemu repertuaru tekstu, który ma uwyraźnić relacje tekstu do jego otoczenia, jak również funkcje owych relacji. Niektóre implikacje, obawiam się, staną się całkowicie wyraźne dopiero w kontekście całej książki i w związku z tym mogę tylko liczyć na wyrozumiałość.

Przełożył Ryszard Handke