

Wiklef Hoops

Fikcyjność jako kategoria pragmatyczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 74/4, 327-362

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WIKLEF HOOPS

FIKcjONALNOŚĆ JAKO KATEGORIA PRAGMATYCZNA

Jakkolwiek problem fikcji zawarty jest *implicite* w każdej teorii twórczości literackiej, to w ciągu ostatnich dziesięciu lat pod stosunkowo niedawno wprowadzoną nazwą „fikcjonalność” stał się jednym z tematów — jeśli nie wręcz tematem najważniejszym — teoretycznoliterackich dyskusji¹; dowodzi tego jasno stały przyrost publikacji *explicite* zajmujących się problemem fikcjonalności. W *Funkkolleg Literatur* Hans Ulrich Gumbrecht przypisuje dychotomii fikcjonalny/niefikcjonalny zgoła status nowego paradygmatu, który miałby zastąpić dotychczas dominującą alternatywę literacki/nieliteracki. To metodologiczne zalecenie byłoby uzasadnione o tyle, że — jak stwierdza Gumbrecht —

jest niemożliwością podać definicję obowiązującą dla wszystkich tekstów (uznawanych w różnych epokach za literackie), można natomiast wymienić obowiązujące dla wszystkich epok i kręgów kulturowych kryteria określające, co nazywamy fikcją².

Gdyby pogląd ten dało się utrzymać, oznaczałoby to istotny postęp w literaturoznawstwie.

Problem fikcjonalności odgrywa już od czasów starożytnych decydującą rolę w estetyce literatury jako pytanie o istotę literatury, jej wartość poznawczą i jej odniesienie do rzeczywistości³. Wywodzący się od Platona globalny zarzut kłamstwa i równie emfaticzna kwalifikacja

[Przekład według: W. Hoops, *Fiktionalität als pragmatische Kategorie*. „Poetica” 1979, z. 3/4, s. 281—317.]

¹ Zob. R. Lüthe, *Fiktionalität als konstitutives Element literarischer Rezeption*. „Orbis Litterarum” 29 (1974), s. 1. — G. Sauder, *Argumente der Fiktionskritik 1680—1730 und 1960—1970*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 26 (1976), s. 129.

² H. U. Gumbrecht, *Fiktion und Nichtfiktion*. W: *Funkkolleg Literatur. Studienbegleitbrief* 3. Weinheim/Basel 1976, s. 37. Zob. też hasło „paradygmat” w glossarium: „Jeśli uważamy tu parę pojęć fikcjonalny/niefikcjonalny za paradygmat, to dlatego, że określa ona na nowo przedmiot literaturoznawstwa” (s. 62).

³ H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. W: *Nachahmung und Illusion* („Poetik und Hermeneutik” 1). Hrsg. H. R. Jauss München 1969, s. 9.

poety jako pośrednika „prawdziwej natury” to prowokujące ekstrema tej dyskusji. Ponieważ w okresie postklasycznym platońską niechęć do fikcji przejęły w znacznym stopniu panujące nad życiem kulturalnym kościoły, literatura zmuszona była nieustannie tłumaczyć się ze swych uprawnień⁴, a uwolnić ją od tego mógł dopiero sformułowany w XVIII w. postulat autonomii literatury⁵.

W nowoczesnej, naukowej wersji teza ta występuje w formalizmie i w nurcie Nowej Krytyki, a jeśli się upowszechniła, to przede wszystkim dzięki doniosłej *Teorii literatury* Welleka i Warrena⁶, zgodnie z którą „pierwszą i zasadniczą” funkcją literatury jest „wierność swojej naturze”, zaś jej cecha dystynktywna polega na tym, że „zdania występujące w powieści, wierszu czy dramacie nie są w dosłownym znaczeniu terminu prawdziwe”. Głównym układem odniesienia tekstu jest „świat fikcji, wyobraźni”. Umieszczone w tym wymyślonym świecie elementy rzeczywistości historycznej zmieniają gruntownie charakter:

Istnieje zasadnicza różnica między zdaniem z powieści historycznej lub powieści Balzaka, które wydaje się komunikować o rzeczywistych zdarzeniach, i taką samą informacją przekazywaną przez książkę historyczną lub socjologiczną.

W skrajnych wersjach tego stanowiska dzieło literackiemu przypisuje się charakter rzeczywistości alternatywnej, której wartość należy upatrywać w jej formalnej spójności i całkowitym ustrukturuwaniu. Jakkolwiek dzieło literackie uznaje się za twór iluzyjny, może ono bronić swojej autonomii wobec rzeczywistości jako „*completed vision* [wizja całościowa]”⁷.

Pod pewnym względem teza o autonomii jest niezwykle dogodna: wskutek ścisłego rozdziału rzeczywistości i literatury ujawnia się charakter literatury jako „kompozycji”, a tym samym zarzutowi kłamstwa odbiera się główny argument. Zarazem takie wydzielenie literatury jako autonomicznego obszaru przedmiotowego pozwala bez trudu ugruntować specyficzną metodykę nauki o literaturze oraz jasno wyodrębnić jej wewnętrzne („*intrinsic*”) i zewnętrzne („*extrinsic*”) metody⁸. Jak wy-

⁴ Zob. Sauder, *op. cit.*, s. 132—136.

⁵ Zob. G. Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur* („Problemata” 51). Stuttgart — Bad Cannstatt 1975, s. 76—82. W sprawie powstania tej tezy w ujęciu socjologicznym zob. P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main 1974, s. 77—86.

⁶ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 44 i 26.

⁷ M. Krieger, *Fiction, History, and Empirical Reality*. „Critical Inquiry” 1 (1974), s. 360: „Ale (utwór poetycki) jest zbyt przywiązany do swej iluzyjnej totalności, by nie narzucał się, w swojej pełnej postaci, naszej recepcji jako wizja całościowa”.

⁸ L. Fietz, *Funktionaler Strukturalismus. Grundlegung eines Modells zur Beschreibung von Text und Textfunktion* („Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft” 22). Tübingen 1976, rozdz. 1, zwłaszcza s. 3—7.

kazał Siegfried J. Schmidt, tezę o autonomii można uzasadnić, nie odwołując się do problematycznych założeń ontologicznych na gruncie teorii komunikacji, mianowicie przez postulat pragmatycznej konwencji, nakazującej odbiorcom czytać teksty określone jako literackie tak, jakby nie zawierały żadnych odniesień do doświadczanej rzeczywistości⁹. Przydatność tezy Schmidta zależy od dotychczas jeszcze nie uzyskanego empirycznie dowodu na to, że konwencja taka istotnie pragmatycznie obowiązuje. Sam Schmidt rozumie podane przez siebie reguły recepcji jako sformułowanie pewnego „dogmatu”, który niestety dominuje w podstawowych środkach masowego przekazu i procesach socjalizacji i traktowany jest jak coś oczywistego, choć „nie zastanowiono się poważnie nad kwestią, co (...) naprawdę czyni masa czytelników czytających jeszcze teksty literackie (...), gdy czyta te teksty”¹⁰. Sugerowana w przytoczonym zdaniu możliwa rozbieżność między „dogmatem” a faktycznym zachowaniem dużej liczby czytelników nasuwa podejrzenie, że sam Schmidt przecenił ważność tego dogmatu, a jego reguły opisują tylko wątpliwe normy szkoły chwilowo dominującej w nauce o literaturze.

W każdym razie teza o autonomii prowadzi do skrajnie problematycznego ograniczenia nauki o literaturze zarówno pod względem przedmiotowym (wykluczenie wszelkiej literatury dydaktycznej w szerszym sensie), jak pod względem metodologicznym. Warto chyba wziąć sobie do serca radę Wolfganga Isera, by dawne przeciwstawianie fikcji i rzeczywistości zastąpić funkcjonalistycznym ujęciem fikcji, gdzie relacja między fikcją a rzeczywistością rozumiana jest nie jako relacja ontologiczna, ale jako relacja przekazywania¹¹.

Nawet nie w pełni podzielając optymizm Gumbrechta co do szans utworzenia metahistorycznie ważnego pojęcia fikcjonalności, należałoby wszak zrezygnować z zalecanego przez Welleka utożsamiania „literatu-

⁹ S. J. Schmidt, *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationaler Literaturwissenschaft* („Kritische Information” 38). München 1975, s. 170—190. Schmidt opisuje „socjohistoryczną konwencję” fikcjonalności w postaci następujących trzech reguł recepcji: reguła 0: „Nigdy nie wychodź bezpośrednio z kontekstu sztuki (i) przestrzegaj (...) reguł 1 i 2” (s. 189); reguła 1: „Jeśli czytelnik chce odebrać tekst literacki »adekwatnie«, jego zadanie polega przede wszystkim nie na tym, by podlegające referencji części tekstu lub teksty odnosić według kryteriów prawdziwości do referencyjnego układu odniesienia RD (rzeczywistość doświadczana) w momencie recepcji, ale na tym, by oceniać ów tekst według kryteriów takich jak »nowy«, »interesujący«” (s. 183); reguła 2: świat ukonstytuowany w tekście literackim należy traktować jako „świat autonomiczny” i rozpatrywać tylko ze względu na zamknięte *universum* tekstów literackich (por. s. 185 n.).

¹⁰ *Ibidem*, s. 188.

¹¹ W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* („UTB”, 636). München 1976, s. 87 n.

ry” i „fikcji”¹². Tylko wówczas bowiem można będzie analizować komunikacyjną wartość tekstów fikcjonalnych niezależnie od norm estetycznych bądź literackich oraz trafnie ująć ich swoistą ambiwalencję w stosunku do rzeczywistości.

Ponieważ poza mglistym konsensem nie ma dotychczas żadnej powszechnie uznanej definicji pojęć „fikcjonalność” i „tekst fikcjonalny”, zajmiemy się najpierw kilkoma zaproponowanymi w ostatnich latach definicjami, nie dlatego, by do już istniejących dorzucić jeszcze jedną, ale raczej, by w ten sposób uwydatnić niektóre aspekty problemu fikcjonalności, istotne dla dalszych rozważań.

Wobec obfитоści materiału i złożoności problemu nie możemy tu omówić jakiegogoś choćby w przybliżeniu tylko reprezentatywnego wyboru, ani też w każdym przypadku należycie przedstawić omawianych stanowisk. Kolejność określona jest względami raczej systematyki niż historii nauki.

1. W sprawie definicji fikcjonalności

Otwierając książkę określoną jako „powieść”, słowo „powieść” rozumiemy jako wskazówkę, że w dalszym ciągu oczekiwać należy wprowadzie nie relacji o faktach, ale też nie kłamstw. Wynikają stąd co najmniej dwa postulaty wobec każdej definicji fikcjonalności:

1. Musi ona liczyć się z tym, że historia została (przynajmniej częściowo) zmyślona.

2. Musi wykluczać kłamstwa i błędy.

Tym dwóm minimalnym wymogom czyni zadość np. często poprzedzająca filmy i powieści prawna formułka asekuracji: „Historia ta jest całkowicie tworem wyobraźni. Podobieństwo do żyjących osób lub faktycznych wydarzeń nie leżało w zamiarze autora i może być tylko przypadkowe”. Formuła ta może być powierzchownie trafna w przypadku powieści fantastycznonaukowej, ale nie w przypadku powieści będącej krytyką współczesnych stosunków, powieści satyrycznej lub powieści z kluczem. Również autor powieści realistycznej lub naturalistycznej chce uzyskać w tekście podobieństwo do żyjących osób (choć niekoniecznie do żyjących konkretnych jednostek), wydarzeń i stosunków. Problematyczność powyższej formuły oraz zasadniczy kłopot z każdą definicją fikcjonalności polega na tym, że orzeka ona *explicite* o relacji

¹² Wellek, Warren, *op. cit.*, s. 26: „Istota literatury staje się najwyraźniejsza, kiedy bierzemy pod uwagę jej stosunek do rzeczywistości”. Nawet wobec zasadniczego dla tezy o autonomii kryterium ustrukturywania odniesienie do rzeczywistości nie jest tak jednoznacznie dychotomiczne, jak to sugerują pary przeciwieństw Murraya Kriegera (*op. cit.*, s. 347): „mimetyczny” — „formalistyczny”, „przypadkowość świata empirycznego” — „przyczynowość sztuki”, „ład sztuki” — „chaos życia”.

między tekstem fikcjonalnym a rzeczywistością, co — jak można spostrzec na przykładzie niektórych z poniżej omawianych stanowisk — zbyt łatwo prowadzi do niepożądanych normatywnych ustaleń pojęcia fikcjonalności.

Problem ten omijają definicje lingwistyczne, które operują na poziomie zdania. Tak np. Teun van Dijk definiuje zdanie fikcjonalne na gruncie semantyki referencyjnej jako zdanie kontrfaktyczne („*statements referring to non-existent state of affairs* [stwierdzenia odnoszące się do nie istniejącego stanu rzeczy]”), którym nie przysługuje wartość logiczna¹³. Niezbędne wykluczenie kłamstw i błędów zapewnia drugie, pragmatyczne kryterium:

⟨...⟩ w intencji mówiącego jego wypowiedź nie powinna być przez słuchacza lub czytelnika interpretowana jako empirycznie prawdziwa (jak w przypadku kłamstwa), ani też on sam nie wierzy, że jego wypowiedź jest empirycznie prawdziwa (jak w przypadku błędu)¹⁴.

Na tej podstawie van Dijk dochodzi do następującej definicji tekstów fikcjonalnych:

Teksty fikcjonalne to teksty modalnie kontrfaktyczne i w płaszczyźnie pragmatycznej jako takie zamierzone przez mówiącego, który nie zaprzecza kontrfaktyczności w akcie mowy¹⁵.

Ta definicja jednak, jak potem stwierdził sam van Dijk, pomija fakt, że większość tekstów określanych jako fikcjonalne odnosi się do realnych przedmiotów i stanów rzeczy, zawiera prawdziwe zdania albo zgodnie z zamysłem autora ma być „literackim opisem pewnego fragmentu rzeczywistości psychologicznej lub społecznej”¹⁶. Tego rodzaju teksty van Dijk nazywa „semifikcjonalnymi” i przyznaje im referencję punktową albo „globalną”:

W takim przypadku możemy powiedzieć, że tekst ma odniesienie globalne (społeczeństwo, klasę), a nawet że posiada walor prawdziwości, jakkolwiek pojedyncze elementy nie mają przedmiotu odniesienia¹⁷.

Nieuchwytna za pomocą wcześniej stosowanych metod kategoria „semifikcjonalności”¹⁸ służy jako formuła kompromisowa wobec faktu, że teksty fikcjonalne zawierają zdania o najrozmaitszym statusie.

¹³ T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammar. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. „Janua Linguarum” 63, The Hague/Paris 1972, s. 290.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 337.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Kategoria semifikcjonalności u van Dijka zakłada w gruncie rzeczy kolejny specyficzny „*modus fictionalis*”, który występuje w niektórych językach indiańskich. Zob. W. Dressler, *Diskussionsbeitrag* [przyczynek do dyskusji]. W zbiorze *Textsorten, Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Hrsg. E. Gülich, W. Raible („Athenäum-Skripten Linguistik” 5). Frankfurt am Main 1972, s. 91.

Także John R. Searle w swojej teorii aktów mowy, wywiedzionej z pracy Johna L. Austina *How to do Things with Words*¹⁹, która tymczasem stała się integralnym elementem większości teorii fikcji, nie może się do końca uporać z problemem semifikcjonalności, aczkolwiek — w przeciwieństwie do van Dijka — posługuje się wyłącznie kryteriami pragmatycznymi. Według Searle'a wypowiedzi fikcjonalne („*fictional utterances*”) różnią się od niefikcjonalnych „*serious utterances*” tym, że nie są pomyślane poważnie: „(...) autor fikcyjnego dzieła domaga się uznania wykonanych przez siebie aktów illokucyjnych, zazwyczaj o charakterze przedstawiania”²⁰. Wyrażenie „domaga się uznania (*pretend*)” jest przy tym zdefiniowane następująco:

(...) domagać się uznania, że jest się czymś lub coś się robi, znaczy podjąć działanie językowe — performację — które jest takie, jak gdyby się to coś robiło lub tym czymś było, i jest pozbawione wszelkiej intencji oszukania²¹.

Pragmatyczną podstawą takich „*pretended illocutions* [rzekomych illokucji]”, dzięki której są one w ogóle możliwe i można je oddzielić od kłamstw, mają być według Searle'a nie skonkretyzowane bliżej „konwencje poziome, które zawieszają normalne zobowiązania illokucyjne wypowiedzi”²² albo „rozbijają związek między słowami a światem”²³.

Ponieważ w wielu powieściach występują „elementy niefikcjonalne”, w sferze faktów zarówno „jednostkowych”, jak „ogólnych”, a przeto także poważnie pomyślane akty referencyjne, to owe „konwencje poziome” nie obejmują całego tekstu, lecz

autor chce zawrzeć z czytelnikiem porozumienie, określające, do jakiego stopnia poziome konwencje fikcji rozbijają pionowe związki poważnej mowy²⁴.

Ponieważ według Searle'a w wielu powieściach występują ponadto także poważnie zamierzone akty mowy, nie będące jednak częścią „fikcyjnej historii”²⁵, Searle wprowadza dodatkowo rozróżnienie między „fikcjonalnym dyskursem” a „dziełem operującym fikcją”, precyzując,

¹⁹ L. Austin, *How to do Things with Words* Ed. J. O. Urmson. Cambridge, Mass., 1962.

²⁰ J. R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*. „New Literary History” 6 (1974—1975), s. 325.

²¹ *Ibidem*, s. 324. Por. B. H. Smith, *Poetry as Fiction*. „New Literary History” 2 (1970—1971), s. 259—281, zwłaszcza s. 271: „Twierdzą oto (...), że mówienie, zwracanie się do kogoś, wyrażanie i napomykanie są to same w sobie fikcyjne akty słowne”.

²² Searle, *op. cit.*, s. 327.

²³ *Ibidem*, s. 326.

²⁴ *Ibidem*, s. 331.

²⁵ Teoria powieści wykazała jednak przekonująco, jak wątpliwe jest z metodologicznego punktu widzenia tego rodzaju utożsamianie autora z anonimowymi komentarzami, maksymami itd.

że „dzieło operujące fikcją nie musi i na ogół nie składa się wyłącznie z fikcjonalnego dyskursu”²⁶.

Rezultat — podobnie jak u van Dijka — jest metodologicznie niezadowolający, gdyż używane przez Searle’a pojęcie fikcjonalności można stosować tylko do poszczególnych fragmentów tekstu. Obaj za punkt wyjścia biorą pojedyncze zdania, toteż na pierwszy plan wysuwa się heterogeniczność fragmentów, kosztem ich strukturalnego związku w nadrzędnej jedności tekstu, która wszak stanowi główny, a niekiedy jedyny przedmiot większości rozważań nad problemem fikcjonalności w literaturze.

Na końcu swej rozprawy Searle, domagając się „ogólnej teorii mechanizmów, dzięki którym także rzekome illokucje mogą być nośnikami poważnych intencji illokucyjnych”²⁷ zwraca uwagę na możliwe relacje paradygmatyczne między tekstami fikcjonalnymi a niefikcjonalnymi — tą interesującą kwestią zajmiemy się później bardziej szczegółowo.

Problemy, jakie nasuwa podejście strukturalistyczne, można zaprezentować na przykładzie pojęcia „fikcyjnego układu odniesienia”, wprowadzonego przez Johanna Anderegga. Anderegg wywodzi pojęcie fikcji z przeciwstawienia realnego i fikcyjnego „układu odniesienia”²⁸. W analizie pragmatycznej sytuacji komunikacyjnej „układ odniesienia” — synteza Bühlerowskich „pól” rozszerzona o obszar syntematyczny — zdefiniowany jest jako rzeczywistość istniejąca dla pojedynczego podmiotu historycznego; celem pragmatycznej komunikacji ma być zaś rozszerzenie lub przekształcenie układu odniesienia odbiorcy przez dopływ nowych informacji itd. W przeciwieństwie do realnego układu odniesienia fikcyjny układ odniesienia fikcyjnych postaci ukonstytuowany jest wyłącznie przez tekst i nie może być ujęty poza tekstem, czytelnik nie może go też odnosić do realnej sytuacji komunikacyjnej. Przy lekturze fikcjonalnego tekstu należy zatem wyłączyć własny układ odniesienia i przyjąć układ tekstu²⁹. Rozszerzenie układu odniesienia — jak w komunikacji pragmatycznej — jest tu niemożliwe, ponieważ tekst oddzielony jest od rzeczywistości³⁰.

²⁶ Searle, *op. cit.*, s. 332.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Göttingen 1973, s. 18 i 157.

²⁹ *Ibidem*, s. 36. Uwagi na s. 107 osłabiają jednak wymowę tego postulatu. Toteż zarzut Waltera Brunona Berga (zob. jego recenzję w „Poetica” 6 (1974), s. 517), np. w stosunku do uwag na s. 116, iż Anderegg reprezentuje jedynie romantyczną hermeneutykę wczucia, zasadny jest tylko warunkowo. To co wydaje się problematyczne w ujęciu Anderegga, to raczej dwuznaczność pojęcia „układ odniesienia” oraz niejasność pojęcia wyobcowania.

³⁰ Anderegg, *op. cit.*, s. 98 n. Twierdzenia tego nie da się w każdym razie zastosować do powieści historycznych i krytycznych. Powieści takie odwołują się m. in. także do historycznych zainteresowań czytelnika.

Analiza ta jest do przyjęcia pod warunkiem, że pojęcie układu odniesienia ogranicza się do subiektywnej rzeczywistości realnych i fikcyjnych jednostek. W toku dociekań pojęcie fikcyjnego układu odniesienia używa jednak jeszcze inne znaczenie, raczej nie do pogodzenia z powyższymi naszkicowanymi. Oznacza ono mianowicie „horyzont rozumienia, w którego obrębie całość tekstu okazuje się sensowna i zrozumiała”³¹ oraz dzięki któremu rzeczywistość przedstawiona staje się „immanentnie sensowna”, a tę jej sensowność odbiorca musi wydobyć drogą „interpretacji”³² — fikcyjny układ odniesienia to „układ, na którego gruncie i ze względu na który przedstawiona rzeczywistość wydaje się sensowna”³³. Ten „fikcyjny układ odniesienia”, którego nie można już uważać za zindywidualizowany układ odniesienia w sensie określonym na początku³⁴ — to według Anderegga rzecz, na którą tekst wskazuje i która jest komunikowana w toku „fikcyjnej komunikacji”. Fikcja spełnia swoją właściwą funkcję w ten sposób, że w procesie interpretacji własny układ odniesienia czytelnika zostaje przez układ fikcyjny zakwestionowany i ulega wyobcowaniu lub przezwyciężeniu³⁵. Tak zdefiniowanemu tekstowi fikcyjnemu przypisuje się tedy szczególną, wykraczającą poza zwykle ustrukturuowanie spójność, „ponieważ rzecz, na której gruncie albo ze względu na którą należy rozumieć tekst, nie jest założona poza tekstem, tzn. nie w obrębie układu odniesienia czytelnika, lecz sam tekst dopiero ją stwarza”³⁶. Wniosek ten nie jest bynajmniej oczywisty, gdyż fikcyjny świat jakiejś powieści może być ustrukturuowany w całości ze względu na zjawiska dobrze znane — sam Anderegg rozpatruje ten przypadek w związku z pojęciami spójności „uschematyzowanej” i „zaburzonej”³⁷ — jest to raczej konsekwencja normy, zgodnie z którą fikcją ma prowadzić do „wyobcowania”³⁸. Dokładne znaczenie tego pojęcia pozostaje niejasne, zwłaszcza niejasne jest, dlaczego nie wolno traktować wyobcowania jako intencji autora albo jako rozszerzenia układu odniesienia³⁹. Jeśli jednak tekst fikcyjny może być ustrukturuowany także

³¹ *Ibidem*, s. 95.

³² *Ibidem*, zwłaszcza s. 107 (rozdz. C 1, 4).

³³ *Ibidem*, s. 100.

³⁴ K. Stierle, *Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?* „Poetica” 7 (1975), s. 379. Andereggowi zarzuca się tam, że nie wprowadza rozróżnienia między historycznym a systematycznym układem odniesienia.

³⁵ Anderegg, *op. cit.*, s. 107.

³⁶ *Ibidem*, s. 95.

³⁷ *Ibidem*, s. 117—128.

³⁸ *Ibidem*, s. 107—112, 158 n. Por. też krytyczne uwagi Hansa V. Gepperta w książce *Der „andere” historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung* („Studien zur deutschen Literatur” 42). Tübingen 1976, s. 16 n., przypis 5.

³⁹ Anderegg, *op. cit.*, s. 156—159. Skoro porównuje się to z pozaliterackim zjawiskiem wyobcowania jako „wstrząsu” wskutek nieszczęścia oraz mówi się o „porażeniu” spowodowanym przez wyobcowanie, pojęcie to sytuuje się tym sa-

ze względu na coś już znanego, to „sąd o tym, co istnieje”⁴⁰, nie może być kryterium odróżniania tekstów pragmatycznych i tekstów fikcjonalnych.

Pozornie wyeliminowany w podejściu strukturalistycznym problem semifikcjonalności powraca tu zatem na poziomie zarówno świata fikcyjnego, jak i „fikcyjnego układu odniesienia”.

Także sformułowana przez Karlheinz Stierlego teoria fikcji odsyła — z pośrednictwem centralnego pojęcia „figury relewantnej” — do strukturalnej spójności tekstu fikcjonalnego. Punktem wyjścia tej teorii jest fikcja jako efekt kompozycji dokonanej przez twórcę, która w szczególności stwarza szansę umotywowanych odstępstw od danej rzeczywistości. Warunkiem jest zawieszenie zakładanej w przypadku tekstów pragmatycznych prawdziwości zdań⁴¹. Drugim wyróżnikiem mowy fikcjonalnej jest według Stierlego jej odniesienie do *implicite* fikcyjnej sytuacji komunikacyjnej, która skłania realnych partnerów komunikacji (autora i czytelnika) do przyjęcia „pragmatycznych ról”, niezależnie od konkretnego kontekstu ich życiorysów⁴². Ten model, często stosowany przy analizie tekstów fikcjonalnych i często bardzo użyteczny (por. podawany przez Stierlego przykład fantastyki naukowej) również nastęrcza pewne problemy, nie tyle ze względu na przyjęcie fikcyjnej sytuacji komunikacyjnej — taka sytuacja jest niekiedy w tekście *explicite* dana, niekiedy zaś można ją skonstruować tylko teoretycznie⁴³ — co ze względu na metaforę ról. Metafora ta bowiem raczej maskuje niż wyjaśnia faktyczne zainteresowania twórcy i odbiorcy i faktycznie zachodzące procesy, których nie można ujmować w oderwaniu od konkretnych życiorysów⁴⁴.

mym w dziedzinie bezpośrednich intensywnych przeżyć. Wskazuje na to także fakt, że Anderegg nisko ocenia wspomnienia o dawnych doświadczeniach lektury jako „wspomnienia o rzeczach zmyślonych”.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 157.

⁴¹ Tzn. w terminologii Stierlego (*Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten*. W: K. Stierle, *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* („UTB” 423). München 1975, s. 99—101) sformulowanym w tekście „sytuacjom” nie muszą odpowiadać „stany rzeczy”. Sformułowanie to nie tylko nie wyklucza, że sytuacje w tekstach fikcjonalnych wielokrotnie (por. powieści historyczne) odpowiadają faktycznemu stanowi rzeczy, ale również, że tekst *implicite* pretenduje do prawdy, bądź także, że jest odbierany ze względu na takie pretendowanie. Por. niżej uwagi o Gottfriedzie Gabrielu oraz R. Scholes, *Towards a Semiotics of Literature*. „Critical Inquiry” 4 (1977), s. 111, 117—119.

⁴² K. Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 357.

⁴³ Anderegg np. uważa, że tylko powieść-pamiętnik (*Ich-Roman*) zakłada fikcyjną sytuację komunikacyjną. Bardzo szczegółową analizę realnych i fikcyjnych odbiorców daje Peter J. Rabinowitz, *Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences*. „Critical Inquiry” 4 (1977), s. 121—144.

⁴⁴ Por. zastrzeżenia Isera (*op. cit.*, s. 63—65) wobec przyjmowania roli czytelnika. J. Landwehr (*Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen* („Kritische Information” 30). München 1975, s. 164, 174, 176) podjął — naszym zdaniem niefortunna — próbę

Jako trzecią cechę charakterystyczną wymienia Stierle „pseudoreferencyjne” używanie języka:

Przy pseudoreferencyjnym używaniu języka warunki referencji nie są przyjmowane po prostu jako dane spoza tekstu, ale są dopiero przez tekst tworzone ⁴⁵.

Kryterium to uwzględnia fakt, że teksty fikcjonalne odnoszą się z reguły do nie istniejących jednostek, sytuacji i wydarzeń. Godną uwagi pointą tej teorii jest okoliczność, że pseudoreferencja języka w tekstach fikcjonalnych ujęta jest jako szczególna forma „autoreferencji” charakterystycznej dla tekstu systematycznego, „który precyzuje warunki użycia występujących w nim terminów” ⁴⁶. Przyporządkowanie to objaśnione jest przez tezę Stierlego o świecie fikcyjnym jako konkretyzacji „figury relewantnej”, tzn. swoistej hierarchicznej organizacji konceptów:

Spójność fikcji nie ma charakteru systematycznego — jest to spójność skonkretyzowanej figury relewantnej jako równoważnika doświadczenia ⁴⁷.

Czytelnikowi fikcja przedstawia się zatem jako spójny „świat relewancji, do którego w przeciwieństwie do świata doświadczanego na co dzień nie ma dostępu rozsadzająca relewancję rzeczywistość” ⁴⁸. Z drugiej strony proces tworzenia można traktować jako wtórne unaocznienie konceptów ⁴⁹. Wynika stąd następująca różnica między tekstami systematycznymi a fikcjonalnymi:

W tekście systematycznym koncept utrwała jakieś doświadczenie, w tekście fikcjonalnym natomiast koncepty są przedmiotem, któremu dopiero kontekst, nie odsyłając do konkretnego doświadczenia, niejako dostarcza otoczki idealnego równoważnika doświadczenia ⁵⁰.

Koncepty, między którymi zachodzi relacja „autoreferencji”, określają się wzajemnie:

Indywidualny z założenia charakter fikcji jest podłożem konceptualnej rewersji, gdzie z jednej strony koncept wyznacza miejsce poszczególnych elementów, z drugiej strony poszczególne elementy nadają konceptowi swoiste oświetlenie, umieszczają go na tle swoistego zasobu doświadczeń ⁵¹.

zdefiniowania fikcjonalności jako gry ról w sensie „intencjonalnego zreinterpretowania czynników komunikacji w ich ontologicznym modusie”. Dla określenia fikcjonalności wystarczy stwierdzić, że autor konstruuje historię, a czytelnik czyta ją, świadomy, że jest to historia skonstruowana.

⁴⁵ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 362.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 363. Stwierdzenie to dotyczy, ściśle rzecz biorąc, tylko pojedynczych terminów, które są tematem tekstu.

⁴⁷ *Ibidem*. W odróżnieniu od ujęcia Anderegga stopień innowacji struktury sensownej, która wyznacza spójność tekstu, nie jest tu ustalony.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 360.

⁴⁹ Por. K. Stierle, *Über den Zusammenhang von Handlungstheorie und Handlungspoetik*. „Poetica” 8 (1976), s. 323.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 322 n.

⁵¹ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 367.

Na gruncie tak określonego „statusu fikcjonalności” pojęcia lektury „quasi-pragmatycznej” i lektury „ujmującej fikcję” pozwalają wyróżnić dwie zasadnicze możliwości recepcji tekstów fikcjonalnych. Przy lekturze quasi-pragmatycznej czytelnik wykracza poza tekst w kierunku iluzji, co można porównać z nastawieniem na sferę realnego działania w komunikacji pragmatycznej.

Bliskie sąsiedztwo quasi-pragmatycznej lektury tekstów fikcjonalnych i recepcji tekstów pragmatycznych podkreśla także Eckhard Lobsien, który za warunek powstania iluzji uważa „strukturalną ekwiwalencję” świata przedstawionego i świata danego w potocznym doświadczeniu. Ekwiwalencja ta jest spełniona wówczas, gdy perspektywa świata powieści skierowana jest na ukryty horyzont sensu. Wartościami granicznymi powstawania iluzji są według Lobsiena sens trudno dostępny (por. przykład poezji Mallarmégo u Stierlego) i sens sformułowany *explicite*⁵². Wynika stąd, że powstawanie iluzji i świadoma konstytucja sensu to dwie formy recepcji, które nie mogą zachodzić jednocześnie; tzn. ujęcie figury relewantnej albo warstwy konceptualnej — która według Stierlego dopiero konstytuuje fikcję — możliwe jest, gdy dokona się „rewersji perspektywy zwróconej od tematycznej iluzji do horyzontu konceptualności na konceptualną tematyczność i horyzont iluzji”⁵³. Dopiero w wyniku takiej abstrakcyjnej lektury — której pragmatyczna relewancja polega na „stałym treningu władzy sądenia” — fikcja staje się widoczna jako „swoista organizacja schematów organizacji doświadczenia”⁵⁴. Lektura konceptualna stanowi tedy według Stierlego wyższą i właściwszą w przypadku fikcji formę recepcji⁵⁵.

Swoistą funkcję pragmatyczną tekstów fikcjonalnych widzi Stierle w tym, że mogą one w formie figur relewantnych przedstawiać możliwe formy organizacji doświadczenia i tym samym jako orientacyjne modele doświadczenia określać horyzont życiowej praktyki⁵⁶. Takie określenie funkcji pozwala uniknąć ograniczania roli fikcji do „bilansowania niedoborów” w sensie Isera, a zarazem dostarcza modelu konkurencyjnego wobec propozycji czysto formalistycznych⁵⁷.

Celem, jaki sobie wyznaczył Stierle, jest określenie recepcyjnej war-

⁵² E. Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Stuttgart 1975, zwłaszcza s. 57, 62, 81.

⁵³ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 366.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 360 i 364. Ocena ta ma charakter normatywny. Zob. H. U. Gumbrecht, *Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie*. „Poetica” 7 (1975), s. 391.

⁵⁶ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 374 n. Funkcja ta jest bliżej objaśniona na s. 375, gdzie mowa o długotrwałym wpływie różnych form opisu literackiego na historyczny sposób doświadczania rzeczywistości. Dalsze przykłady zob. Gumbrecht, *Fiktion und Nichtfiktion*.

⁵⁷ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 375.

tości tekstów fikcjonalnych za pomocą „idealnego typu pojęcia fikcji”⁵⁸. Zasadniczym punktem w jego modelu jest przeto konceptualne przestrukturowanie tekstów fikcjonalnych w figury relewantne, możliwe dzięki zasadzie fikcjonalności. Konsekwentne umieszczenie problemu fikcjonalności w tej perspektywie nie powinno jednak wprowadzać w błąd co do tego, że „postulat teoretycznego ujęcia fikcji”⁵⁹ nie wynika z zasady fikcjonalności w sposób konieczny, a przeto nie stanowi też koniecznego elementu definicji tejszej zasady. Tak więc np. — niezależnie od „nieudanych” tekstów fikcjonalnych — można sobie wyobrazić też teksty wykazujące większą liczbę figur relewantnych, które nie dają się wzajemnie do siebie odnieść. W ramach estetyki twórcy można by traktować tekst fikcjonalny jako wyraz nie dającej się skonceptualizować indywidualności autora. Model ten jest też wreszcie niezbyt przydatny przy analizie tekstów przeznaczonych do recepcji *quasi*-pragmatycznych, gdzie główną sprawą jest wytworzenie określonych emocji (napięcia, przerażenia itp.) i brak wymagań wykraczających poza ten program.

W płaszczyźnie systematycznej Stierle uwzględnia wprawdzie konkretne odniesienia fikcji do rzeczywistości, ale skoro strukturalna spójność tekstu pojawia się jako temat, odniesienia te tym samym zepchnięte są na dalszy plan⁶⁰. Zgodność z rzeczywistością i pragmatyczny wymiar tekstów fikcjonalnych są natomiast *explicite* omówione w pracy Isera *Der Akt des Lesens*.

W bardzo szczegółowej analizie aktu recepcji Iser pokazuje, o ile i w jakim stopniu teksty fikcjonalne można traktować jako działania językowe, jakkolwiek nie wchodzą tu w grę decydujące założenia aktów mowy w sensie Austinowskim — konkretny kontekst sytuacyjny, konwencje i akceptowane procedury⁶¹. Iser najpierw bardzo ogólnie określa pragmatyczne możliwości tekstów fikcjonalnych, pisząc, że

napisane zdania tekstów fikcjonalnych stale wykraczają poza utrwalony tekst i w rezultacie odsyłają adresata do rzeczywistości zewnętrznej wobec tekstu⁶².

⁵⁸ Zob. K. Stierle, *Fiktion, Negation und Wirklichkeit*. W zbiorze: *Positionen der Negativität* („Poetik und Hermeneutik” 6). Hrsg. H. Weinrich. München 1975, s. 523.

⁵⁹ Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 370.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 356, 363, 380 i 385 oraz wyodrębnienie „recepcji jako »dalszej pracy« nad ukonstytuowanym tworem” (s. 347).

⁶¹ Iser, *op. cit.*, s. 99. Późniejsze stwierdzenie Isera, że poprzez repertuar tekstu, strategie tekstu i wzajemne oddziaływanie między tekstem a czytelnikiem wypowiedź fikcjonalna dysponuje konwencjami, procedurami i jakąś sytuacją, czyli „głównymi składnikami illokucyjnego aktu mowy” (s. 101), stwarza problematyczne analogie między obiema terminologiami. „Autorefleksyjne użycie języka” natomiast, tak jak je Iser definiuje na s. 106, nie jest bynajmniej specyficzną cechą tekstów fikcjonalnych, chyba że przyjmie się za Robertem Scholesem (*op. cit.*, s. 112), iż każdą wypowiedź, która nie odnosi się do kontekstu sytuacyjnego bezpośrednio obecnego dla odbiorcy, należy traktować jako „fikcję”. Por. też Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 374.

⁶² Iser, *op. cit.*, s. 91.

Bardziej konkretnie sytuuje teksty fikcjonalne w wymiarze pragmatycznym⁶³ pojęcie „repertuaru tekstu”, określone jako nowa kombinacja segmentów wyselekcjonowanych z różnych obszarów aktualnego modelu rzeczywistości i literatury — te segmenty składają się w sumie na „repertuar tekstu”⁶⁴. Tym samym wszystkie czynności odbiorcy można ująć jako pośrednią lub bezpośrednią dyskusję z modelem rzeczywistości albo jako jego modyfikację. Zasadnicze elementy repertuaru, w wyniku selekcji wysunięte na pierwszy plan, a więc szczególnie zaakcentowane, odsyłają do sfery potocznego doświadczenia, z której zostały zaczerpnięte i która stanowi ich tło. Zarazem owa dialektyczna relacja między pierwszym planem a tłem [*Vordergrund-Hintergrund-Beziehung*] powoduje przestrukturowanie tła w punktach decydujących o jego znaczeniu⁶⁵. Elementy repertuaru, wielorako przełamane przez „perspektywy tekstu” (narrator, postaci, fabuła, fikcja czytelnika)⁶⁶, będą w toku linearnego rozwoju tekstu łączone w sposób niezwykle, jeśli za płaszczyznę odniesienia przyjąć rzeczywistość daną w doświadczeniu, i jednocześnie będą ulegały wyobcowaniu. Sens, leżący u podstaw tych nowych połączeń — Iser mówi o „systemie ekwiwalencji” bądź o „przedmiocie estetycznym” — czytelnik musi ukonstytuować sam, kierując się strategiami tekstu. Ponieważ owa powstała w wyniku syntetyzujących czynności czytelnika postać sensu w dominującym modelu rzeczywistości nie występuje, to przez odniesienie postaci sensu do modelu rzeczywistości dochodzi do „uzupełniania” czyli zbilansowania niedoborów wykrytych w dominujących systemach sensu⁶⁷.

Takie określenie funkcji, które zakłada stosunek negacji albo przynajmniej znaczącą rozbieżność między literackim potencjałem sensu a historycznym systemem sensu, ma charakter normatywny — wskazywał na to Gumbrecht⁶⁸. Kolejne niepotrzebne ograniczenie tego ujęcia można widzieć w tym, że właściwym obszarem selekcji elementów repertuaru ma tu być niemal wyłącznie literatura i globalne systemy norm lub wartości. Wreszcie, jak to często bywa w ramach estetyki recepcji, Iser koncentruje się na „wzajemnym oddziaływaniu tekstu i czytelnika”, wskutek czego autor i jego intencja w swym pragmatycznym znaczeniu schodzą na dalszy plan, toteż retoryka tekstu ukazuje się głównie jako środek sterowania czynnościami czytelnika przy konstytuowaniu „przedmiotu estetycznego”. A przecież, zwłaszcza przy rozpatrywaniu powieści z tezą

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 136.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 159.

⁶⁶ Interesującą próbę opisu retoryki w tekstach fikcjonalnych stanowi podane przez Isera (*op. cit.*, s. 171—174) rozróżnienie czterech głównych modusów określających możliwe wzajemne relacje między perspektywami tekstu („kontrafaktyczne”, „opozycyjne”, „ustopniowane” i „seryjne”).

⁶⁷ *Ibidem*, s. 120—143, zwłaszcza s. 143. Stanowisko Isera omówione jest bardziej szczegółowo w recenzji Gumbrechta, „*Poetica*” 9 (1977), s. 522—534.

⁶⁸ Por. recenzję Gumbrechta, s. 534.

i wszelkiej literatury zaangażowanej warto niekiedy zakładać jako źródło tekstu i jego retoryki jakąś intencję autora, która w danym przypadku kieruje się wprost na historyczny świat działania. Podobnie jak w przypadku tekstów niefikcyjnych w ogóle, podstawową sytuacją komunikacji byłyby wówczas dla współczesnych odbiorców aktualna rzeczywistość, do której odsyła wszak większość tekstów.

Iser uwzględnia teorię aktów mowy raczej tytułem analogii. Natomiast teoria ta stanowi teoretyczną podstawę definicji „wypowiedzi fikcyjnej [*fiktionale Rede*]”, jaką formułuje Gottfried Gabriel. W przeciwieństwie do ostatnio omawianych ujęć, autor i jego intencja są tu silnie zaakcentowane⁶⁹. Gabriel stara się opisać, do czego teksty są zobowiązane bądź z jakich zobowiązań zwolnione, gdy się je kwalifikuje jako fikcyjne⁷⁰, i dochodzi do następującej definicji „wypowiedzi fikcyjnej”:

„Wypowiedzią fikcyjną” nazywać będziemy wypowiedź, która niczego nie stwierdza⁷¹, ponadto nie pretenduje do możliwej referencyjności⁷² ani do spełnienia^{73, 74}.

Upraszczając, można by tę definicję sparafrazować w takim sensie, że ani wypowiedź fikcyjna nie wymaga uznania, że zawarte w niej zdania są prawdziwe, ani nawet, że występujące w nich *individua* lub *generalia* naprawdę istnieją. Definicja ta nie zawiera żadnych ustaleń normatywnych i w przeciwieństwie do definicji Searle’a można ją stosować do całego tekstu pojmowanego jako złożone zdanie twierdzące⁷⁵

⁶⁹ G. Gabriel, *op. cit.*, s. 13: „Odpowiednio o wypowiedzi (*Rede*) będziemy mówili tylko wtedy, gdy występuje (daje się rozpoznać) przynajmniej jeden zamysł (intencja) wypowiedzającego się”.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 30 n.

⁷¹ Gabriel (*op. cit.*, s. 46) podaje tu następujące rozróżnienie: „Z wypowiedzią niestwierdzającą mamy do czynienia wtedy, gdy nie jest spełniony żaden z (konstytutywnych dla aktu stwierdzenia) warunków 1—4”. „Stwierdzenie” określają następujące reguły: „1. Stwierdzenie jest prawdziwe. 2. Wypowiadający stwierdzenie wierzy (jak odbiorcy wolno zakładać), że wypowiedziane przez niego stwierdzenie jest prawdziwe. 3. Wypowiadający stwierdzenie spełnia (na żądanie odbiorcy) obowiązek obrony stwierdzenia. 4. Wypowiadający stwierdzenie spełnia (na żądanie odbiorcy) obowiązek uznania stwierdzeń wynikających z wypowiedzianego przezeń stwierdzenia” (s. 45).

⁷² Tzn. nadawca tekstu nie domaga się uznania, że imiona własne, określony opis lub opisy, zaimki oraz wskaźniki czasu i przestrzeni w tekście mają odpowiedniki w rzeczywistości.

⁷³ *Ibidem*, s. 21: „W wypowiedzi fikcyjnej brak wymogu spełniania predyktorów przy podstawianiu podmiotu i nazw w wyrażeniach kwantyfikowanych. Predyktor jest »spełniony« wtedy, gdy istnieje co najmniej jeden przedmiot, do którego się on odnosi”.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 28.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 44.

bądź jako całościowy akt mowy pierwotnego nadawcy⁷⁶ (z reguły tożsamego z autorem⁷⁷). Definicja ta wydaje się problematyczna o tyle, że interpretuje „wyrażam, że *p*” jako akt mowy, do czego Gabriel daje następujące objaśnienie: „Akt mowy polega tu tylko na tym, by przedstawić w formie językowej jakieś zdanie, bez żadnych poza tym zamiarów illokucyjnych”⁷⁸. Taki akt mowy o tyle zasługuje na uwagę, że zachodzi wówczas, gdy „unieważnione są warunki udanych illokucyjnych aktów mowy, zwłaszcza zdań twierdzących”⁷⁹. Searle wszak mówił, że wypowiedzenie jakiegoś zdania nie jest równoznaczne z aktem mowy⁸⁰ — i słusznie, gdyż to, co Gabriel podaje jako akt mowy, to właściwie raczej „nie-akt mowy”, ponieważ nie można mu przypisać ani konkretnej intencji, ani żadnych reguł, ani konkretnego efektu perlokucyjnego.

Główna funkcja wypowiedzi fikcjonalnej polega według Gabriela na adekwatnym przedstawieniu bądź ucieleśnieniu czegoś ogólnego, (np. jakiejś właściwości, jakiegoś ogólnoludzkiego doświadczenia) w tym, co szczególnie⁸¹. W obrębie tej kategorii „literatury pretendującej do prawdy” oprócz omówionej grupy rozpatruje się jeszcze inną grupę tekstów fikcjonalnych, których podstawą jest „akt wypowiedzania”, który od aktu stwierdzenia różni się tym, że nie wchodzi tu w grę obowiązek bronięcia wyrażonego sądu⁸²:

Tekst literacki pretenduje do prawdziwości wówczas i tylko wówczas, gdy w wyniku interpretacji można w nim wykryć (przynajmniej) jedno zdanie wypowiedziane przez pierwotnego nadawcę i usytuowane na poziomie refleksji⁸³.

Tego rodzaju akt mowy, o którym decyduje dopiero interpretacja dokonana przez czytelnika, czyli recepcja, można traktować jako akt mowy tylko przy nader problematycznym założeniu, że czytelnik zawsze trafnie wychwytyuje intencję autora — inaczej mielibyśmy do czynienia jedynie z nieudanym aktem mowy dowolnego innego rodzaju. Ten zarzut

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 93.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 17, przypis 7. Por. Stierle, *Der Gebrauch der Negation*, s. 101, gdzie Stierle, nawiązując do B. Juhosa (*Der „positive“ und der „negative“ Aussagegebrauch*, „Studium Generale” 9, 1956, s. 78—85), określa swoisty charakter tekstów fikcjonalnych w tym sensie, że „w fikcji zdanie samo jest tematem jako fikcja, a nie jego pozytywne lub negatywne użycie”. Por. też H. Grabes, *Literaturwissenschaft oder Textwissenschaft? Zur Rolle der „hohen Literatur“ in der Lehrerausbildung*, „Anglia” 91 (1973), s. 466 n.

⁷⁹ Gabriel, *op. cit.*, s. 17, przypis 7.

⁸⁰ J. R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969, s. 25 i 29.

⁸¹ Gabriel, *op. cit.*, s. 99—102. Por. Stierlego pojęcie „wtórnego uzmysłowienia konceptów”. Oczywiście u Stierlego funkcja tekstów fikcjonalnych nie polega wyłącznie na unaocznianiu uznanych konceptów.

⁸² *Ibidem*, s. 87.

⁸³ *Ibidem*, s. 94.

dotyczy również Searle'owskiej idei ogólnej teorii wykonywania istotnych aktów mowy za pomocą „rzekomych aktów mowy”. Nie ulega wprawdzie wątpliwości, że za pomocą tekstów fikcjonalnych można osiągnąć najrozmaitsze efekty perlokucyjne, ale efekty te bardzo rzadko tylko dadzą się przyporządkować specyficznym schematom aktów mowy, dlatego choćby, że pośredni charakter komunikacji stanowi istotną cechę przynajmniej tych tekstów fikcjonalnych, które chcą uchodzić za wartościowe⁸⁴. Bardziej problematyczne wydaje się jednak, że Gabriel dochodzi w ten sposób do dwóch konkurencyjnych pojęć fikcji, które się wzajemnie wykluczają jako odrębne akty mowy i do których konsekwentnie można by dorzucić dalsze, np. specyficzny akt apelowania w przypadku powieści propagandowych, w których interpretacja ujawnia niekiedy jakiś apel, wezwanie ze strony pierwotnego nadawcy.

Wskazane tu problemy sformułowanej przez Gabriela teorii fikcji wynikają stąd, że teoria ta nawiązuje zarazem do teorii aktów mowy i do historycznych określeń funkcji literatury. Jeśli z punktu widzenia teorii aktów mowy interpretować definicję wypowiedzi, fikcjonalnej jako „wypowiedzi niestwierdzającej”, to należy koniecznie ustalić szczególnie cel, który chcemy osiągnąć przez wypowiedź fikcjonalną⁸⁵. Próba wypełnienia tej pragmatycznej luki każe odwołać się w definicji do historycznego określenia funkcji literatury. Jeśli tak jak Gabriel zrezygnuje się przy tym z ustaleń normatywnych, trzeba wziąć pod uwagę najrozmaitsze określenia funkcji. Wówczas jednak pojęcie fikcji — jak to mogliśmy zauważyć u Gabriela — traci ostrość i rozpada się na otwarte *spectrum* poszczególnych historycznych określeń funkcji literatury. Oznacza to, że jeśli chce się zachować ostrość pojęcia fikcjonalności i jednocześnie możliwość stosowania go do różnych określeń funkcjonalnych, trzeba zrezygnować z definiowania wypowiedzi fikcjonalnej jako swoistego aktu mowy. Skądinąd bardzo użyteczną definicję Gabriela można by zatem zmodyfikować, utrzymując odniesienia do teorii aktów mowy, która jednak służy tu już tylko jako tło:

Wypowiedź fikcjonalna to wypowiedź, która zgodnie z zadeklarowaną wolą autora nie zawiera aktów mowy autora ani też w całości nie może być ujęta jako akt mowy⁸⁶.

⁸⁴ Por. wyżej, przypis 27. Należałoby jednak zbadać dokładniej, czy hipotezy Searle'a nie da się utrzymać dla niektórych silnie skonwencjonalizowanych podgatunków (np. wiersze panegiryczne i dedykacyjne, a także określone formy literatury dydaktycznej), z którymi w pewnych epokach zarówno autor, jak czytelnik, wiązali swoiste, jednoznaczne oczekiwania pragmatyczne. Zob. też K. Stierle, *Historia jako exemplum — exemplum jako historia*. Przełożyła M. Łukasiewicz z „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 341.

⁸⁵ Tego rodzaju ustalenie jest konieczne m. in. dlatego, że skądinąd główna w teorii aktów mowy kategoria „sukcesu” lub „niepowodzenia” aktu mowy nie stosuje się do wypowiedzi fikcjonalnej.

⁸⁶ Nawiązując do ukutego przez Herberta Grabego pojęcia „funkcji zdementowanego stwierdzenia”, można by tu mówić o „dementi reguł teorii aktów mowy”.

Definicja ta ma cztery znaczące implikacje:

1. Autor tekstu fikcjonalnego nie musi przestrzegać żadnych reguł, zarazem jednak pozbawia się możliwości utrzymywania, że w „falszywych” jego zdaniem typach recepcji naruszono pewne reguły — chyba że odczytano jego tekst jako niefikcjonalny.

2. Stopień zgodności z rzeczywistością i odniesienia do rzeczywistości — a zatem także i „pożytki” — takich tekstów są zasadniczo nieokreślone⁸⁷.

3. Czytelnik nie ma żadnych pragmatycznie uzasadnionych wymagań w stosunku do autora. W szczególności nie może oczekiwać relacji o faktach ani wyrazu „szczerych” opinii autora.

4. Kategoria fikcjonalności odnosi się do całego tekstu i jest wyłącznie rezultatem językowych czynności autora⁸⁸.

Wskaźnikami fikcjonalności, za których pomocą czytelnikowi sygnalizuje się, że chodzi tu o tekst fikcjonalny, są przede wszystkim tradycyjne określenia gatunków literackich jak „powieść” itd., pewne kryteria umieszczone wewnątrz tekstu, wskazujące na określony gatunek (jak np. tradycyjna formuła zaczynania bajki)⁸⁹, odpowiednie przedmowy, określone konteksty zdarzenia jak „teatr”, „wieczór literacki”, wreszcie czynniki, które trudno jest dokładniej ustalić, jak wydawnictwo, tytuł, oprawa książki (tekst na skrzydełkach), objętość, podział itd.⁹⁰

⁸⁷ „Zgodność z rzeczywistością [*Wirklichkeitsgehalt*]” oznacza tu zawarte w tekście — zdaniem partnera komunikacji — odpowiedniki rzeczywistości i odstępstwa od rzeczywistości, „odniesienie do rzeczywistości [*Wirklichkeitsbezug*]” — pragmatyczny spłot tekstu bądź intencje autora, jeżeli odnoszą się do rzeczywistości. Otwarte odniesienie do rzeczywistości implikuje szczególnie w przypadku tekstów narracyjnych, że autora nie należy utożsamiać ani z *explicite* występującymi działaniami językowymi składającymi się na opowiadanie, ani z działaniami *implicit*e w tekście zawartymi i dającymi się zeń wydedukować.

⁸⁸ Znaczy to m. in., że także teksty (np. powieści historyczne), w których cytowane są autentyczne źródła (np. przemówienia, dokumenty) należy traktować jako fikcjonalne. Z drugiej strony teksty, które niemal w całości składają się z elementów fikcyjnych lub nonsensownych, uchodzą za niefikcjonalne wtedy, gdy zawierają jednoznaczne i wykonalne wskazówki działania; por. np. zagadki jak „*Logeleien*” w tygodniku „*Die Zeit*”. Podobnie fikcyjny przypadek omawiany w tekście prawniczym jest w naszym rozumieniu niefikcjonalny, ponieważ odniesienie do rzeczywistości jest wówczas *explicite* zdefiniowane.

⁸⁹ Większość wskaźników wewnątrztekstowych zazwyczaj wymienianych w dyskusjach o fikcjonalności (por. np. gramatyczne kryteria Käte Hamburger w *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968) można uwzględniać tylko z poważnymi zastrzeżeniami. Por. też Schmidt, *op. cit.*, s. 180—182, i K. Baumgärtner, *Der methodische Stand einer linguistischen Poetik*. „*Jahrbuch für Internationale Germanistik*” 1/1969, s. 15—43. Nawet kryterium pozornie tak jednoznaczne jak „rym” bynajmniej nie jest jednoznaczne, skoro liczne poważnie zamierzone przemowy i zwroty używane w gronie rodzinnym lub na forum jakiegoś zrzeczenia są rymowane.

⁹⁰ W kontekście „dziennika” data 1 kwietnia pełni poniekąd funkcję wskaźnika, często przez prostodusznych czytelników nie dostrzeganego. Oznaczenia literac-

W tej kwestii nie dysponujemy dotychczas użytecznymi wynikami badań empirycznych, dlatego choćby, że nie uzyskano jeszcze konsensu co do pojęcia fikcjonalności, czyli tego, na co poszukiwane wskaźniki wskazują. Ostatecznego katalogu wskaźników nie uda się nigdy sporządzić, ponieważ określonych wskaźników w określonym czasie przestaje się używać, tracą one swoją funkcję bądź zyskują nową⁹¹. Trudno byłoby zwłaszcza ustalić wskaźniki fikcjonalności dla bardziej odległych epok.

O „wtórną fikcjonalizację” można mówić w tych przypadkach, gdy wbrew intencji autora tekst jest przedstawiony jako fikcjonalny przez wydawnictwo lub innego autora albo odczytywany przez czytelnika jako tekst fikcjonalny.

Zaproponowana tu definicja fikcjonalności jako rezultatu językowych działań autora zapośredniczonych przez swoiste wskaźniki prowadzi do dychotomicznego podziału na teksty fikcjonalne (zaopatrzone we wskaźniki) i niefikcjonalne (pozbawione wskaźników). Większość przykładów, jakie przeciwko również dychotomicznemu ujęciu Stierlego przytacza Wolfgang Preisendanz⁹², należy przeto zaklasyfikować jako teksty niefikcjonalne, ponieważ zgodnie z naszą definicją miarodajnym kryterium zaszerzegowania nie jest zgodność tekstu z rzeczywistością, ujawniona w drodze badań historycznych bądź biograficznych, ale obecność lub brak podanych przez autora wskaźników⁹³.

kich podgatunków jak „fantastyka naukowa” implikują wskaźnik. Jeśli wskaźnika brak lub nie jest dość wyraźny, może to prowadzić do fatalnych następstw dla autora lub odbiorcy. Por. np. *A Modest Proposal* Swifta i *Shortest Way with the Dissenters* Defoe. W dziejach radia znana jest nadana w Stanach Zjednoczonych 30 X 1938 audycja Orsona Wellesa według *Wojny światów* H. G. Wellsa, którą wielu słuchaczy odebrało jako komunikat o inwazji Marsjan, co spowodowało masową histerię.

⁹¹ Por. cytowaną na początku prawną formułkę asekuracji.

⁹² W. Preisendanz, *Sachverhalte in Fiktionen*. W zbiorze: *Positionen der Negativität*, s. 520—522. „Powieść” *Zielony Henryk* Gottfrieda Kellera i *Reise von München nach Genua* Heinricha Heinego to w naszym rozumieniu teksty jednoznacznie fikcjonalne. Przypadkiem problematycznym jest *Zmyślenie i prawda* Goethego, gdyż w tytule zawarty jest niejako sprzeczny podwójny wskaźnik.

⁹³ Nie wyklucza to, że tekst fikcjonalny może być zgodny z rzeczywistością w większym stopniu niż niefikcjonalny, nie wyklucza to także rozmyślnie fałszywych wskaźników podanych przez autora. Przedstawiona przez Haraldą Weiricha (*Fiktionssignale*. W zbiorze: *Positionen der Negativität*, s. 525 n.) skala ciągłych przejść między wielkościami skrajnymi „prawo” i „bajka” odnosi się do zgodności z rzeczywistością, a nie do problemu fikcjonalności, tak jak go tu rozumiemy. W tej mierze nawet powieści historyczne nie są przypadkiem szczególnym, wymagającym specjalnego potraktowania. Z tych samych względów fikcjonalność tekstu nie zależy też od historycznych przemian obrazu rzeczywistości lub samej rzeczywistości. Por. natomiast H. Grabes, *Fiktion — Imitation — Ästhetik: Was ist Literatur?* (Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Fernstudienmaterialien für Englischlehrer der Sekundarstufe II). Tübingen

Czy można twierdzić — teza taka wymagałaby oczywiście empirycznych dowodów — że definicja ta ujmuje co najmniej metajęzykowo faktycznie obowiązującą, tzn. znaną większości nadawców i akceptowaną przez nich konwencję — ta kwestia pozostaje otwarta⁹⁴. Teza taka byłaby zresztą dwojako ograniczona. Po pierwsze przytoczone wyżej wskaźniki są po części natury złożonej, tzn. wskazują nie tylko na fikcjonalność, ale jednocześnie na określony gatunek literacki (np. „powieść”), określony program wydawniczy (np. *rororo-thriller*), określony typ instytucji kulturalnych, albo dodatkowo mówią coś o zgodności z rzeczywistością (np. „fantastyka naukowa”). W tych przypadkach wskaźnik fikcjonalności jest jedynie implikowany. Po drugie, na podstawie nielicznych do tej pory badań nie można przewidzieć, jak przedstawiałaby się ważność takiej konwencji w perspektywie diachronicznej. Dostępne prace dotyczące tej problematyki, o ile mi wiadomo⁹⁵, są tylko warunkowo konkluzywne, ponieważ z reguły odnoszą się tylko do estetycznych programów lub idealnych wyobrażeń wybitnych przedstawicieli epoki.

Niemniej jednak można stwierdzić: od czasów starożytnych istnieją teksty jawnie odbiegające od rzeczywistości. W okresie odrodzenia były akceptowane pod warunkiem, że nie stały w widocznej sprzeczności z „*known truth* [uznanymi prawdami]”⁹⁶. Nie były natomiast akceptowane opowiadania „bliskie rzeczywistości”; przynajmniej według Williama Nelsona „kategoria literatury, która dopuszczałaby fikcję prawdopodob-

1980, rozdz. 4.1.1 i 4.1.2, gdzie zakłada się, że tekst fikcjonalny (np. utopia) może utracić status fikcjonalności, „jeśli rzeczywistość zmieni się tak, że tekst nabierze charakteru proroctwa”. Por. też u Grabesa przykład Biblii, która dla niechrześcijan jest tekstem fikcjonalnym.

⁹⁴ Wyrażenie „akt mowy” w definicji jest zapewne terminem znanym tylko niewielu czytelnikom; termin ten w badaniach empirycznych dla tekstów narracyjnych można by potocznie opisać mniej więcej tak: „W wypowiedzi fikcjonalnej autor nie domaga się uznania, że opowiedziana historia faktycznie się wydarzyła, ani że sądy i oceny, które nie są częściami historii, zamierzone są jako prawdziwe i poważne”. Por. też Lüthe, *op. cit.*, s. 9—14.

⁹⁵ W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* („UTB” 163). München 1972. — L. Fietz, *Fiktionsbewusstsein und Romanstruktur in der Geschichte des englischen und amerikanischen Romans*. W zbiorze: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. H. Kreuzer. Stuttgart 1969, s. 115—131. — B. Heimrich, *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik*. Tübingen 1968. — W. Nelson, *The Boundaries of Fiction in the Renaissance. A Treaty between Truth and Falsehood*. „Journal of English Literary History” 36 (1969), s. 30—58.

⁹⁶ Por. Nelson, *op. cit.* Następstwem tego ograniczenia była mnogość opowiadań z odległej przeszłości lub odległych krajów, z trudem lub w ogóle nie dających się sprawdzić. Również formuła Sidneya cytowana często w skróconej postaci: „*Now, for the poet, he nothing affirmeth and therefore never lieth* [Otóż co do poety, ten niczego nie twierdzi i dlatego nigdy nie kłamie]” odnosi się tylko do tych przypadków.

ną”, jest nieuprawniona⁹⁷. Tego rodzaju „bezprawne” teksty musiały się przeto tym częściej posługiwać opisanymi technikami fikcji autentyczności⁹⁸. Jeśli teksty takie były przez większość czytelników uważane faktycznie za autentyczne, należy je uznać za prawdziwe manewry zwodnicze, a zatem najwyżej za teksty fikcjonalne *avant la lettre*.

Ponieważ ważność hipostazowanej przez nas konwencji nie została dotychczas dostatecznie zbadana w płaszczyźnie synchronicznej i diachronicznej, można jej na razie przypisać tylko status konstrukcji hipotetycznej i oceniać przede wszystkim ze względu na jej właściwości operacyjne (jakie drogi ta konstrukcja otwiera, a jakie zamyka?).

2. Komunikacyjna wartość tekstów fikcjonalnych

Od definicji fikcjonalności ważniejszy wydaje się problem komunikacyjnych konsekwencji, specyficznych możliwości i problemów wynikających z istnienia takiej (lub podobnej) konwencji. Za punkt wyjścia w dalszych wywodach przyjmujemy hipotezę, że pod względem komunikacji między tekstami fikcjonalnymi a niefikcjonalnymi nie zachodzi żadna zasadnicza różnica, obie bowiem formy komunikacji na równi posługują się językiem *per se* związanym z rzeczywistością, obu też wspólny jest ogólny schemat czynności językowych intencja → tekst → zamierzony bądź osiągnięty efekt⁹⁹. Na ogół zakładana dysjunkcja między tekstami „pragmatycznymi” i „fikcjonalnymi” wydaje się konieczna tylko wtedy, gdy zestawiać ze sobą przykłady skrajne, np. wezwanie sądowe (zagrożenie wysoką karą) albo prywatna wiadomość (rozumienie zależy od znajomości silnie zindywidualizowanego kontekstu sytuacyjnego), a z drugiej strony w wysokim stopniu zaszyfrowane dzieło sztuki jak *Finnegans Wake*. Jeśli jednak porównywać ze sobą zwykle teksty niefikcjonalne i „realistyczne” teksty fikcjonalne, założenie o ciągłym przechodzeniu między tekstami niefikcjonalnymi i fikcjonalnymi pod względem komunikacyjnym wydaje się trafniejsze niż często postulowana dysjunkcja. Np. fikcjonalna satyra¹⁰⁰ może być znacznie bardziej „pragma-

⁹⁷ Nelson, *op. cit.*, s. 46. Por. też Sauder, *op. cit.*, s. 134.

⁹⁸ Nelson zwrócił uwagę, że techniki te były stosowane na długo przed powstaniem nowoczesnej powieści przez autorów apokryfów i legend o świętych, w autentycznym zamiarze oszukania czytelnika. Lothar Fietz i Iser pokazali, jakie były strukturalne konsekwencje tych technik, dziś używanych już tylko dla zabawy.

⁹⁹ Dotyczy to w szczególności powieści: „Powieść to najbardziej bezpośredni rodzaj komunikacji, jaki uznaje się za sztukę <...>, to przestrzeń społecznych kontaktów realizowanych innymi środkami. Jej <...> potok słów <...> dotyczy <...> tego, jak ludzie żyją i jak powinni żyć” (Teza Johna Bayleya cytowana w: P. Honan, *Realism, Reality and the Novel. A. Symposium*. „Novel” 2 (1969), s. 199).

¹⁰⁰ Por. J. N. Schmidt, *Satire, Swift and Pope*. Stuttgart 1977, rozdz. 1.2, *Satire als Zweckliteratur*, oraz s. 139.

tyczna” niż nastrojowy obrazek jesieni w niefikcyjnym felietonie w gazecie. Swoistość tekstów fikcyjnych nie polega na tym, że są one z konieczności „apragmatyczne”, ale na tym, że skutek konwencji fikcyjności rozszerza się sfera językowych działań autora, uprawnione, a przeto *implicite* uznane za sensowne jest zwłaszcza wymyślenie indywidualnych postaci historii, klas przedmiotów i stosunków. Tym samym o zasadniczej choć nie zawsze w pełni realizowanej wartości komunikacyjnej tekstów fikcyjnych decyduje nie faktyczne występowanie, ale możliwość odstępstw od rzeczywistości, a istotnym kryterium analizy staje się pytanie o zgodność z rzeczywistością¹⁰¹.

Zgodność z rzeczywistością w tekstach fikcyjnych

Zgodność tekstu fikcyjnego z rzeczywistością (ściślej: zgodność wyobrażeń, jakie tekst ewokuje u czytelnika) jest funkcją zawartych w nim odpowiedników rzeczywistości (= elementów realnych) i odstępstw od rzeczywistości (= elementów fikcyjnych)¹⁰². Komunikacyjnie relevantną płaszczyzną odniesienia nie jest wówczas ani „empiria” w sensie nauk przyrodniczych (jak u van Dijka), ani „rzeczywistość” w jakimkolwiek sensie filozoficznym (jak u Blumenberga i Landwehra), ale jedynie rzeczywistość doświadczana przez określoną jednostkę będącą twórcą lub odbiorcą tekstu, bądź wspólna praktyka określonych grup, epok itd.

Owa rzeczywistość doświadczana składa się nie tylko z mniejszej lub większej liczby ściśle określonych i uporządkowanych wyobrażeń o tym, „co jest i co było”, oraz jakie wypowiedzi o tym, co — wedle tych przeświadczeń — istnieje, są trafne. Rzeczywistość doświadczana obejmuje także najrozmaitsze interesy, wyobrażenia o wartościach i celach, stanowiska, maksymy, wzory zachowań i reakcji itd. Zasadniczą cechą charakterystyczną rzeczywistości doświadczanej jest jej ustrukturywanie nie tyle według systematycznych, co według subiektywnych kry-

¹⁰¹ Por. Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 356. W odróżnieniu od Stierlego chodzi tu jednak nie tyle o jakościowe optima, które konwencja fikcyjności pozwala osiągnąć, co o *spectrum* wynikających z tej konwencji możliwości oddziaływania, jakościowo bardzo różnych.

¹⁰² Por. wprowadzone przez Rabinowitza (*op. cit.*, s. 131) pojęcia publiczności [audiences] aktualnej, autorskiej, narratorskiej oraz idealnej publiczności narratorskiej. Nasze pojęcie zgodności z rzeczywistością odpowiada relacji publiczność aktualna — narratorska, której dotyczy też stwierdzenie: „Chcę wykazać, że dystans między tymi typami publiczności (autorską — narratorską) stanowi główny element każdej struktury powieściowej. W istocie sędzę, że można stworzyć klasyfikację literatury narracyjnej, wychodząc od jakiejś teorii »realizmu« wyrażonej w kategoriach tego dystansu”. Nasze pojęcie odpowiedników rzeczywistości obejmuje — w przeciwieństwie do pojęcia „repertuaru tekstu” u Isera — nie tylko wartości i normy.

teriów ważności, a od obszaru tego, co nierzeczywiste, nie dzieli jej wyraźna granica, lecz coś w rodzaju szarej strefy¹⁰³ płynnych przejść¹⁰⁴.

Zgodność z rzeczywistością tej odmiany tekstu, jaką stanowi tekst fikcjonalny, nie jest wprawdzie określona przez żadne reguły, dane teksty można jednak opisywać i klasyfikować ze względu na tę zgodność. Poniżej krótko naszkicowane kryteria, po części przecinające się bądź wzajemnie się implikujące, mają zatem charakter czysto opisowy. Ich funkcję można określić za każdym razem tylko w stosunku do konkretnego tekstu.

Najczęściej stosowanym w tym kontekście kryterium jest kryterium *scopus*¹⁰⁵, tzn. pytanie, w jakich dziedzinach rzeczywistości określony tekst fikcjonalny wykazuje znaczące¹⁰⁶ odstępstwa. Ponieważ nie istnieje coś takiego jak powszechnie ważna segmentacja rzeczywistości, trzeba posługiwać się otwartym, odpowiadającym praktyce nauki o literaturze zestawem kryteriów segmentacji. Napotykamy przy tym rychło cały szereg dobrze ugruntowanych pojęć literaturoznawczych.

Jeśli wyjdziemy np. od kryteriów naukowych, w polu widzenia pojawia się określenia gatunkowe takie jak „utopia” i „antyutopia” (odstępstwa w dziedzinie ekonomicznej, socjologicznej lub politycznej), „fantastyka naukowa” (odstępstwa przede wszystkim w dziedzinie nauk przyrodniczych i techniki)¹⁰⁷, „bajka” albo „powieść gotycka” (założenia ist-

¹⁰³ Ta „szara strefa”, wokół której krąży także wiele rozmów potocznych, wykorzystywana jest nie tylko w żartach primaaprilisowych i w dziennikarskich kaczkach — korzystają z niej także pseudonaukowi autorzy jak Däniken i inni. Zjawisko to było wyraźnie widoczne w programie telewizyjnym *Wer 3 × lügt* [kto 3 razy kłamie], gdzie przedstawiono za każdym razem sześć dość nieprawdopodobnych wynalazków, spośród których widzowie mieli wskazać trzy fikcyjne.

¹⁰⁴ Por. pojęcie „świata codziennego doświadczenia [*Lebenswelt*]” u Alfreda Schütza (*Das Problem der Relevanz*, Frankfurt am Main 1971, s. 180—187, 201 oraz 113): „Zasób wiedzy dostępny w każdej chwili naszego świadomego życia nie jest bynajmniej jednorodny ani spójny. Jego elementy nie wiążą się wzajemnie ze sobą, nie zawsze też muszą być wzajemnie niesprzeczne. Można je uporządkować (...) według stopnia prawdopodobieństwa: od pewnego przekonania, przez wszystkie odmiany zapatrywań i opinii aż do ślepej wiary i obojętności, czyli postawy w rodzaju »niech sobie wszystko będzie, jak jest«”. Por. też u Fietza (*Funktionaler Strukturalismus*, s. 78—82) pojęcie „czytelniczego programu wstępnego [*leserseitiges Vorprogramm*]”.

¹⁰⁵ *Scopus* oznacza w lingwistyce zasięg operatora (np. kwantyfikatora, negacji). Tu używamy tego terminu w znaczeniu „zasięgu odstępstw”.

¹⁰⁶ „Znaczące”, ponieważ chodzi tu nie o drobne odstępstwa albo przypadkowe błędy autora.

¹⁰⁷ Pojęcie „odstępstwa od rzeczywistości” jako „*representational discontinuity with life* [nieciągłość przedstawienia w stosunku do życia]” odgrywa zasadniczą rolę w badaniach Scholesa nad pojęciem i konkretnymi przykładami fantastyki naukowej; zob. R. Scholes, *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, Ind., 1975, s. 61 n.: „Ze spekulatywną fabulacją (...) mamy do czynienia wówczas, gdy zachodzi choćby jeden przypadek wyraźnej nieciągłości przedstawienia w stosunku do życia takiego, jakie znamy”.

nienia specyficznych zjawisk nadprzyrodzonych). Za pomocą tego kryterium można też uchwycić różne literackie metody przedstawiania, jak określone perspektywy narracyjne (odstępstwo epistemologiczne lub antropologiczne), *pathetic fallacy* (animizm) albo określone formy symboliki (pseudoprzyczynowość)¹⁰⁸. Jako odstępstwo od zwykłego sposobu przeżywania rzeczywistości przez człowieka można wreszcie określić nasyconie znaczeniem albo „fikcyjność konstrukcji”¹⁰⁹ większości tekstów literackich.

Jeśli natomiast za podstawę przyjmujemy rozróżnienia takie jak *individua—generalia* bądź świat historyczny—świat systematyczny, natykamy się na gatunki takie jak powieść z kluczem (odstępstwo dotyczy wyłącznie imion własnych), powieść historyczna (realne *generalia*, realne i fikcyjne *individua*), powieść realistyczna (fikcyjne *individua*, realne *generalia*), i romance w sensie wyróżnionym przez Clarę Reeve (fikcyjne i realne *generalia*, fikcyjne *individua*), a także na pojęcia dotyczące epok literackich jak realizm i naturalizm. Występowanie bądź brak fikcyjnych generalistów jako kryterium prawdopodobieństwa było używane przy klasyfikacji tekstów narracyjnych w w. XVIII, ale także już w starożytności¹¹⁰. Jeśli z drugiej strony wyjdziemy od zgodności z rzeczywistością tradycyjnych kategorii powieściowych jak przestrzeń, postaci i akcja, dochodzimy do rozmaitych permutacji fikcyjności i realności, które nie doczekały się jeszcze ustalonych określeń.

Rozróżnienia takie jak „utopia” i „realna utopia” odnoszą się natomiast raczej do intensywności odstępstwa¹¹¹. Kryteria *scopus* i intensywności przecinają się częściowo o tyle, że fikcyjne *generalia* odczuwa się z reguły za odstępstwo większe niż fikcyjne *individua*. W języku potocznym istnieje wiele sformułowań na określenie intensywności — „życiowy”, „realistyczny”, „przekonujący”, „wiarygodny” itd., dodatkowo

¹⁰⁸ U. Brumm, *Symbolism and the Novel*. W zbiorze: *The Theory of the Novel*. Ed. by P. Stevick. New York/London 1967, s. 354—368.

¹⁰⁹ Por. pojęcia „immanentnej sensowności” u Anderegga, „świata relewancji” u Stierlego, „różnicy narracyjnej” u Scholesa. Por. ponadto Lobsien, *op. cit.*, s. 127, przypis 19. Na przykładzie *Młodości* Sartre’a Frank Kermode (*The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York 1967, s. 138—152) pokazał konkretnie, że próba oddania w powieści przypadkowości życia skazana jest nieuchronnie na niepowodzenie.

¹¹⁰ Por. Cyceronowskie rozróżnienie „*argumentum*” i „*fabula*” (w czasach odrodzenia określanej jako „*Milesian tale*”) albo słynne wprowadzone przez Clarę Reeve (*Progress of Romance*, 1785) rozróżnienie między „*novel*” i „*romance*”. W niemieckim oświeceniu zasadniczą rolę gra pojęcie prawdopodobieństwa, np. u Gottscheda. Por. Heimrich, *op. cit.*, i Nelson, *op. cit.*

¹¹¹ R. Ingarden (*O dziele literackim*. Przekład M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 237—241) wyróżnia trzy stopnie intensywności odstępstw: „symboliczne”, „współczesne” oraz takie literackie dzieła sztuki, „które chcą istotnie być »historyczne«; które podejmują się jak najbardziej »własnego« przedstawienia pewnych znanych z historii faktów i przedmiotów”.

zróznicowane przez negację i przysłówki „bardzo”, „mało”, „dosyć”; nie pokrywają się one bynajmniej z używaną przez Jürgena Landwehra kategorią modusów ontologicznych¹¹².

Szereg pojęć takich jak: groteskowe, dziwaczne, hermetyczne, absurdałne, zniekształcone¹¹³, wyidealizowane, idylliczne, satyryczne, fantastyczne itd. charakteryzuje nie tyle dziedzinę, ile swoisty modus odstępstwa.

W wielu tekstach napotykamy wtręty lub dygresje (sny, przypowieści, dokumenty historyczne itd.), które pod względem zgodności z rzeczywistością różnią się znacząco od reszty tekstu, toteż zwłaszcza w przypadku nowoczesnych kolaży tekstowych i montażu należy zadać także pytanie, czy zgodność tekstu z rzeczywistością ma charakter jednordny.

W wielu przypadkach wreszcie, zwłaszcza przy uderzającej niejednorodności, warto podjąć analizę tekstów ze względu na to, w jakim stosunku pozostają do siebie zawarte w nich elementy realne i fikcyjne.

Za pomocą tych kryteriów — które można by jeszcze dalej różnicować — można opisać teksty fikcjonalne pod kątem ich zgodności z rzeczywistością oraz wydobyć uwarunkowane gatunkowo bądź historycznie cechy wspólne i różnice. Zgodność z rzeczywistością okazuje się tedy nie tylko centralną kategorią przy interpretacji poszczególnych tekstów, ale także przy objaśnianiu problemów gatunków i epok literackich.

Fikcjonalność i autor

Znaczenie konwencji fikcjonalności dla komunikacji można będzie ująć konkretnie dopiero wtedy, gdy się je odniesie do możliwych intencji komunikowania. Należy przy tym też sprecyzować, czy i w jakiej mierze fikcjonalność i niefikcjonalność pozostają względem intencji komunikacyjnych i typów komunikacyjnych sytuacji w stosunku paradygmatycznym, tzn. jakie działania językowe (i z jakimi specyficznymi efektami) mogą być spełnione w ramach konwencji fikcjonalności.

Obok intencji ujętych w Horacjańskim „*delectare*”, którymi zajmujemy się tylko marginesowo, chodzi tu przede wszystkim o grupę intencji, którą w przybliżeniu określa „*prodesse*”, intencji znanych też z codziennej praktyki życiowej jak informowanie, wyjaśnianie, rozważanie, krytyka, oskarżenia, przestrogi, przekonywanie, namowa, wezwanie, propozycja¹¹⁴; odnoszą się one do treści najrozmaitszego pochodzenia, abstrak-

¹¹² Por. wyżej, przypis 44.

¹¹³ Por. Schmidt, *Satire*, s. 28, 36, 77, 79—88, gdzie pojęcie zniekształcenia rzeczywistości gra zasadniczą rolę przy analizie satyry.

¹¹⁴ Tzn. do tej grupy należą nie tylko intencje w węższym sensie dydaktyczne lub intencje krytyki współczesności, ale także wszelkie cele przypisywane zazwyczaj „wielkiej” literaturze; por. pojęcie „poznawczej funkcji w literaturze”

cyjnych i złożonych, oraz mogą występować w bardzo różnych kombinacjach i w mniej lub bardziej zaszyfrowanej postaci.

Przy realizacji takich intencji elementy fikcyjne (w najszerszym sensie) mogą być używane dwojako: jako mniej lub bardziej samodzielne nośniki znaczenia albo jako elementy czysto funkcjonalne. W pierwszym przypadku fakt i charakter odstępstwa od rzeczywistości jest istotny dla zamierzonego efektu, w drugim — nie¹¹⁵.

1. Elementy fikcyjne w funkcji semantycznej: tę możliwość zastosowania elementów fikcyjnych najlepiej chyba pokazuje przykład utopii i antyutopii, które pragmatycznie można uznać za „proklamacje” określonych społecznie celów bądź jako „przestrogi” przed niebezpiecznymi tendencjami rozwojowymi współczesności. W utopiach np. za pomocą fikcyjnych generaliów konstruuje się świat tekstu, który w określonych aspektach różni się wyraźnie¹¹⁶ i systematycznie od implikowanego tła — rzeczywistości doświadczanej czytelników. Intencja jest tu uchwytana w za każdym razem odmiennej różnicy między światem powieści a rzeczywistością doświadczaną jako krytyka rzeczywistości doświadczanej, jako propozycja alternatywy i jako wezwanie do urzeczywistnienia tej alternatywy. Podobnie, choć w mniej jawnej formie, używa się elementów fikcyjnych w większości tekstów fikcjonalnych.

2. Elementy fikcjonalne w użyciu funkcjonalnym: w użyciu czysto funkcjonalnym elementy fikcyjne służą naturalnie przede wszystkim konstytucji¹¹⁷ fikcyjnej rzeczywistości i jej elementów, zwłaszcza na poziomie indywidualnych (postaci, przestrzeń, wydarzenia itd.). Z czysto funkcjonalnym użyciem elementów fikcyjnych mamy do czynienia zawsze wów-

u Scholasa (*Towards a Semiotics of Literature*, s. 117—119) albo pojęcie „literatury zaangażowanej”. Nie tylko marksistowska teoria literatury, ale także poetologiczne programy wielu autorów niemarksistowskich mówią wprost o intencjach pragmatycznych; por. *Was will Literatur?* Hrsg. J. Billen, H. H. Koch („UTB” 401—402). Paderborn 1975. Zob. też Fietz, *Funktionaler Strukturalismus*, s. 90.

¹¹⁵ Poniżej pokrótce przedstawione funkcje elementów fikcyjnych w konkretnych przypadkach z reguły nie występują osobno, m. in. dlatego, że funkcja konstytutywna w mniejszym lub większym stopniu warunkuje wszystkie inne.

¹¹⁶ Jak pokazał Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, część 3, zwłaszcza s. 389) na przykładzie *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya i na innych przykładach, autorzy często przeceniają oczywistość tej różnicy dla czytelnika i wskutek tego zamierzony efekt nie następuje.

¹¹⁷ Rzeczywistość fikcyjna jest w całości konstruowana, a przeto konstytuowana (co nie znaczy wcale, że wszystko musi być „wymyślone”) przez autora — „przedtem jej nie było” — albo też tekst ewokuje ją u czytelnika. Fakt ten należy dobitnie podkreślić, ponieważ w rozmaitych interpretacjach wciąż jeszcze zdarza się czytać, iż na stronie X została opisana określona postać lub określone miejsce. Zwrot taki wprowadza w błąd: „opisuje” się jakiś realny przedmiot przez przyporządkowanie uznanych za adekwatne predykatów zmysłowym — aktualnym lub minionym — postrzeżeniom nadawcy. Przedmiot fikcyjny jest natomiast konstruowany przez określoną kombinację cech semantycznych; w takim przypadku przedmiot i właściwości wzajemnie się warunkują.

czas, gdy fakt i charakter odstępstw od rzeczywistości nie ma znaczenia dla zrozumienia tekstu: np. w powieści-pamiętniku fakt, że ta sytuacja narracyjna wyznacza perspektywę, której w rzeczywistości nie można przyjąć, jest równie bez znaczenia, jak konwencja mówiących zwierząt w bajkach albo niespotykane w rzeczywistości cechy powieściowych bohaterów jak Orlando Wirginii Woolf, Gregor Samsa Kafki, Oskar Matzerath Grassa albo olbrzymi i lilipuci Swifta.

Od tych funkcji związanych raczej z techniką powieściową istotniejsze jest bogactwo możliwości retorycznych, co umieszcza konwencję fikcjonalności w wymiarze argumentacji i perswazji o tyle, że pozwala autorowi konstruować świat tekstu zawsze optymalnie dostosowany do jego intencji i zamierzonych efektów. Bardzo prostym przykładem użycia elementów fikcyjnych w funkcji pierwotnie retorycznej jest „poetycka sprawiedliwość” — kategoria, która zdążyła już skostnieć w czystą konwencję. Wedle jej reguł bohater postępujący w zgodzie z normami zostaje wynagrodzony, a ten, kto normy narusza — ukarany; mamy tu przykład rażącego odstępstwa od wszelkich ludzkich doświadczeń. Dla zintensyfikowania tej skrajnej retoryki można postaci postępujące zgodnie z normami wyposażać w pozytywne właściwości i sprawić, by budziły pozytywne skojarzenia, natomiast postaci naruszające normy w odpowiednio negatywne atrybuty i przez introspekcję okazać, jak szczęśliwi są ci pierwsi, a jak nieszczęśliwi ci drudzy. Autor może wreszcie wyjaśnić „morał” za pośrednictwem postaci komentatora albo pozwolić, by wydarzenia „mówiły same za siebie”, tzn. pozwolić, by czytelnik sam „odkrył” tezę i uzyskał przy tym dodatkową, sprzyjającą intencjom autora satysfakcję, iż okazał się szczególnie bystry¹¹⁸.

W tak skróconej formie strategia retoryczna wydaje się prymitywna, w zasadzie jednak można ją wskazać zarówno w wielkich dziełach literackich, jak w powieściach brukowych i w tekstach niefikcjonalnych¹¹⁹. Różnica jakościowa wynika nie z retorycznej strategii, ale ze sposobu jej realizowania. Dotyczy to *mutatis mutandis* także większości powieści edukacyjnych i powieści poszukiwań, gdzie świat tekstu zbudowany jest tak, że główny bohater w sposób przekonujący dla czytelnika „uczy się przez doświadczenie”, tzn. dochodzi do akceptacji norm bądź do „poznania prawdy”, tak jak rozumie ją autor.

W obu naszkicowanych przykładach można wykryć tę samą strategię

¹¹⁸ Por. „kryteria strategii wypowiedzi satyrycznej” u Johanna N. Schmidta (*Satire*, s. 139 n.).

¹¹⁹ Por. Fietz, *Funktionaler Strukturalismus*, rozdz. 5.2: *Intentionen und Strategien der Werturteilslenkung*, zwłaszcza s. 111: „Strategie rozbudzania uczuć (...) należą w całej historii funkcji tekstu do repertuaru strategii tzw. wielkiej literatury jak również politycznych przemówień i kazań”. Por. też analizę *Króla Lira* u Fietza, s. 111 n.

perswazji¹²⁰, przekonywania za pośrednictwem możliwie dobitnego opisu jednego lub większej liczby konkretnych „przypadków”. Procedura taka leży u podstaw także wielu tekstów niefikcyjalnych, tyle że autor jest tu skazany wyłącznie na metodę selekcji¹²¹ i nie może konstruować swoich przykładów ani całego świata tekstu optymalnie ze względu na dane normy lub tezy. Przez szczególnie oryginalne, fascynujące i poruszające przedstawienie, autor tekstu fikcyjnego może wywołać u czytelnika dodatkowe sympatie, sprzyjające realizacji jego intencji. Wolno mu ponadto stosować środki retoryczne, jakimi można posługiwać się w tekstach niefikcyjalnych, np. postać będąca „tubą” autora albo ekstensywny komentarz autorski.

Jeśli na pojedynczych przykładach można wykazać, że określone intencje i strategie retoryczne pojawiają się w tekstach zarówno fikcyjnych, jak niefikcyjnych, to analogicznie do retoryki tekstów niefikcyjnych można by ułożyć retorykę tekstów fikcyjnych i porównać z tą pierwszą¹²². Za punkt wyjścia można by przy tym przyjąć — nawiązując do Noama Chomsky’ego — intencjonalne albo pragmatyczne „struktury głębokie”¹²³, realizowane w rozmaitych fikcyjnych i/lub niefikcyjnych „powierzchniach”.

Dotychczas najbardziej wyczerpująco ujął retoryczny wymiar tekstów fikcyjnych Wayne C. Booth. W swojej *Rhetoric of Fiction* analizuje wielość chwytów artystycznych, jakimi dysponuje autor powieści. Od naszkicowanego tu podejścia Booth odbiega jednak w kilku istotnych punktach:

¹²⁰ Podczas gdy fikcja jako nośnik znaczenia skuteczna jest tylko wtedy, gdy czytelnik uświadamia sobie jasno fakt i rodzaj odstępstwa, to przy retorycznym użyciu elementów fikcyjnych autor musi starać się w miarę możliwości ukryć przed czytelnikiem ich fikcyjność. Silne zaangażowanie emocjonalne czytelnika osiąga się przez stworzenie iluzji; por. Lobsien, *op. cit.* W niemieckim oświeceniu stwarzanie iluzji nie było bynajmniej oceniane tak negatywnie jak dziś — uchodziło raczej za wypróbowany środek poetyki dydaktycznej; por. Heimrich, *op. cit.*

¹²¹ Przekonstruowanie zwyczajowych wyobrażeń czytelnika — które Iser uważa za swoisty skutek procesu selekcji wyznaczającego repertuar tekstu — można osiągnąć także za pomocą tekstów niefikcyjnych. Cel i retoryczna strategia byłyby w tym przypadku identyczne — różnice (prawdopodobnie tylko różnice stopnia) można by znaleźć tylko w dziedzinie zastosowanych środków.

¹²² Podstawą takiego porównania miałyby być empirycznie uzasadniona retoryka. Trzeba by przy tym uwzględnić także retorykę agitacji, która często posługuje się technikami fikcyjnymi (por. odnośne analizy Anderegga). Por. też „sposoby realizacji tematu” u Fietza (*Funktionaler Strukturalismus*, rozdz. 1.2), które zresztą stanowią raczej „media” niż „typy” retoryki tekstu.

¹²³ Pokrewne pojęcie „tematycznej struktury głębokiej” u Fietza (*Funktionaler Strukturalismus*, rozdz. 2) nie ma mimo wszystko statusu pragmatycznego, ale semantyczny — świadczy o tym „pytanie wstępne” prowadzące do objaśnienia tematycznej struktury głębokiej (s. 41: „<...> czy w zespole znaków składających się na tekst są znaki, których przedmioty można uporządkować zgodnie z jakimś semantycznym paradygmatem”).

1. Jako przedmiot swoich rozważań Booth przyjmuje wyraźnie „fikcję niedydaktyczną”, w odróżnieniu od „fikcji dydaktycznej”, używanej w propagandzie i nauczaniu. Jego wywody, zwłaszcza rozdział 3, wykazują jednak dobitnie, że to tradycyjne w refleksji nad literaturą zastrzeżenie jest właściwie nie do pogodzenia z jego ujęciem.

2. Ośrodkiem rozważań nie jest — jak u nas — relacja czytelnik *versus* rzeczywistość, ale „dostępne pisarzowi zasoby retoryki (...) pozwalające narzucić czytelnikowi świat fikcji (...)”¹²⁴, a więc relacja czytelnik—świat fikcyjny.

3. Deklarowanym celem jego analiz są techniki powieściowe (jeśli technikę traktować jako retorykę), a nie swoiste możliwości retoryczne, wynikające z zasady fikcjonalności. Głównym problemem są przeto nie pytania o zgodność tekstów fikcjonalnych z rzeczywistością, ale pytania o skuteczność i trafny dobór określonych technik powieściowych. Chodzi mu przede wszystkim o to, kiedy np. jakaś postać powieściowa jest do przyjęcia jako taka, nam natomiast o to, jak postać albo inne elementy fikcyjne mogą wpłynąć na czytelniczy obraz rzeczywistości¹²⁵.

Podskórna, właściwie niespójna z jego ujęciem polemika Booth'a z „*unreliable narrators*” — zwłaszcza w ostatnim rozdziale *The Morality of Impersonal Narration* — pozwala mniemać, że był on całkowicie świadomy możliwości i problematyki moralnej naszkicowanej tu „retoryki tekstów fikcjonalnych”¹²⁶. Tak więc niejako wbrew swej woli dowodzi on, że także retoryczne analizy tekstów fikcjonalnych nie mogą zrezygnować z kryterium spłotu pragmatycznego i zgodności z rzeczywistością.

Raz jeszcze podkreślmy w tym miejscu, że nasze ujęcie nie przesądza, jakim celem służy retoryka tekstów fikcjonalnych. Może chodzić o bardzo konkretne cele społeczno-polityczne, ale również o niuanse życia wewnętrznego (np. akty demonstracyjne w rodzaju „*Schau, so schön sind die kleinen Dinge*”, jakie można znaleźć u Rilkego); cele mogą być natury reakcyjnej, zachowawczej, postępowej, innowacyjnej lub rewolucyjnej. Nie chcemy też imputować, że sens tekstów fikcjonalnych polega wyłącznie na takich działaniach językowych. Pozostaje wszak cała sfera estetyki i przyjemności gry. Twierdzimy wyłącznie, że z punktu widzenia intencji autora teksty fikcjonalne, choć w formie niebezpośredniej, mogą być co do swych założeń i skutków zasadniczo równie pragmatyczne i retoryczne jak teksty niefikcjonalne.

¹²⁴ Booth, *op. cit.*, *Preface*, s. II.

¹²⁵ Fietz (*Funktionaler Strukturalismus*, s. 73) określa pytanie „w jakim celu za pośrednictwem tekstu wytwarza się jakieś wyobrażenia” na zasadniczy problem swego ujęcia.

¹²⁶ Booth, *op. cit.* s. 383: „Jakkolwiek Céline sięgnął do tradycyjnego usprawiedliwienia — proszę pamiętać, że to nie ja mówię, tylko moja rola — to jednak nie możemy mu wybaczyć, że napisał książkę, która — jeśli zostanie przez czytelnika potraktowana poważnie (!) — musi go zgorszyć”.

Fikcjonalność i czytelnik

Jak okazano w ostatnim rozdziale, z perspektywy autora teksty fikcjonalne i niefikcjonalne różnią się wyłącznie tym, że konwencja fikcjonalności dostarcza autorowi dodatkowego zestawu środków semantycznych i retorycznych. Teraz wypada omówić swoistość tekstów fikcjonalnych z perspektywy odbiorcy.

Istotną cechą sytuacji recepcji w przypadku tekstów fikcjonalnych jest ich nieokreśloność, jeśli chodzi o czynniki takie jak temat, intencja autora, zgodność z rzeczywistością i oczekiwane zachowanie odbiorcy. Czytelnik wie jedynie¹²⁷, na podstawie (zakładanej tu) znajomości konwencji fikcjonalności, że w przeciwieństwie do tekstów niefikcjonalnych nie powinien brać tego, co znajduje się w tekście (bądź tego, co sam w nim odczyta), za „dobrą monetę”.

Jeżeli tekst jako tekst fikcjonalny nie zawiera żadnych instrukcji odbioru, czytelnik może tu daleko silniej niż przy tekstach niefikcjonalnych angażować własne zainteresowania i potrzeby. Ponieważ z drugiej strony tekst nie jest przypadkowym zbiorem słów, ale tworem ustrukturuowanym ze względu na określone intencje, swoboda odbioru jest przez tekst ograniczona i sam czytelnik nie zdaje sobie sprawy ze stopnia tych ograniczeń. Sprzężenie zwrotne między czytelnikiem a autorem jest z reguły niemożliwe — tu natykamy się też na granicę stosowalności pojęcia komunikacji — czytelnik nie wie zatem, w jakim stopniu jego rozumienie tekstu jest produktem swobodnego odbioru, a w jakim jest rozmyślnie sterowane przez autora. Niemniej jednak może czytać *Kochanka Lady Chatterley* jako powieść pornograficzną albo metafizyczną, a którąś z powieści Dickensa jako powieść rozrywkową albo jako krytyczny opis społeczeństwa (jedno zresztą nie wyklucza drugiego). Sama konwencja fikcjonalności nie dostarcza żadnych podstaw do osądu rozmaitych sposobów recepcji. Chybiona byłaby tylko taka recepcja, która miałaby autorowi za złe odstępstwa od rzeczywistości jako naruszenie pragmatycznych reguł, recepcja, która wskutek nieznamości konwencji interpretowałaby tekst fikcjonalny jako niefikcjonalny albo która blokowałaby wszelkie odniesienia do rzeczywistości — w duchu tezy o autonomii. Pragmatyczna nieokreśloność tekstów fikcjonalnych powoduje, że ich oddziaływanie — więc także i realizacja intencji autora — zależy od odbiorcy w większym stopniu niż przy tekstach niefikcjonalnych, ponieważ w toku recepcji zachodzą niekiedy złożone, wzajemnie na siebie wpływające procesy hermeneutyczne: zależnie od tego, jaką intencję czytelnik hipotetycznie przyjmuje, odstępstwa od rzeczy-

¹²⁷ Pomijamy tu okoliczność, że w wielu przypadkach czytelnik — na podstawie podanej nazwy gatunkowej tekstu, która zresztą może być użyta ironicznie, albo przypadkowych wiadomości o autorze — posiada bardziej szczegółowe uprzednie pojęcie o tekście, niż tu zakładamy.

wistości bądź (nie-)fikcyjność określonych elementów uzyska taką lub inną ważność, i odwrotnie, hipoteza czytelnika zależna jest od wagi, jaką czytelnik przypisuje fikcyjności bądź niefikcyjności określonych elementów.

Spośród wielu rozmaitych zainteresowań i sposobów formułowania pytań, które rządzą recepcją tekstów fikcjonalnych, w literaturoznawstwie — jako naukowo wypracowanej formie recepcji — naczelnym miejscem zajmuje problem intencji autora. Można to rozmaicie uzasadniać. Nuta rezygnacji brzmi w uzasadnieniu E. D. Hirscha, który problem intencji autora traktuje jako jedyny naprawdę „naukowy” problem pozostały badaczom literatury¹²⁸. Bardziej przekonujące wydaje się uzasadnienie nawiązujące do teorii komunikacji, które koncentruje się na komunikacji między obcymi sobie indywidualnościami i jej historycznych uwarunkowaniach¹²⁹. Z perspektywy pragmatycznej wreszcie wyróżnienie intencji autora — jak to wykazał Gumbrecht — wydaje się niezbędne:

Gdy tylko jednak teksty czyta się w oderwaniu od przesłanek dotyczących kontekstu tworzenia, rozumienie tekstu chwyta wyłącznie akcją i nie poza tym¹³⁰.

Pytanie o intencję autora wyróżnia się na tle innych motywów recepcji tym, że wymaga wielu dodatkowych czynności (np. badań dotyczących autora, jego biografii, jego innych wypowiedzi pisemnych, jego epoki i odpowiadającego jej stanu języka). Bez względu na podjęte wysiłki odbiorca tylko bardzo rzadko może mieć pewność, że naprawdę osiągnął swój cel.

W przypadku historii „prawdopodobnych” zgodność tekstów fikcjonalnych bądź ich określonych części z rzeczywistością często jest dla czytelnika bez znaczenia, ponieważ fikcyjność bądź niefikcyjność określonych indywidualów lub generalistów nie ma dla niego żadnej wartości informacyjnej¹³¹. Zgodność z rzeczywistością gra natomiast ważną rolę

¹²⁸ E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. New Haven 1967. Przy takim uzasadnieniu zachodzi dodatkowe niebezpieczeństwo normatywnego ustalenia znaczenia, a zatem wątpliwej obiektywizacji tekstu.

¹²⁹ Należy jednak wziąć pod uwagę, że komunikacją z reguły bardziej zainteresowany jest autor niż czytelnik: większość autorów pisze dla komunikacji, większość czytelników czyta dla rozrywki.

¹³⁰ Gumbrecht, *Konsequenzen der Rezeptionsästhetik*, s. 396; por. też s. 393 i 401.

¹³¹ Podobnie w tekstach niefikcjonalnych, np. w gazetowych doniesieniach o wypadkach drogowych w egzotycznych krajach pojedyncze szczegóły nie mają dla europejskiego czytelnika żadnej wartości informacyjnej. Dotyczy to w zasadzie także opisów poświęconych księżniczce X w prasie brukowej. Fakt, że takie elaboraty są mimo to czytane z zainteresowaniem, pozwala przypuszczać, iż tego rodzaju „relacje” zaspokajają potrzebę śnienia na jawie. W zmodyfikowanej i bardziej wysublimowanej formie takie zainteresowanie w gruncie rzeczy blahymi indivi-

zawsze wtedy, gdy czytelnik chce odnieść jakiś tekst lub fragmenty tekstu do własnej rzeczywistości, czy to dlatego, że posiada szczególną wiedzę o określonych aspektach świata tekstu, czy że chce zaczerpnąć z tekstu jakieś informacje, czy że domyśla się u autora intencji nakierowanej na rzeczywistość, czy wreszcie że chce się „chronić” przed retoryką tekstu fikcyjnego.

Przyjrzyjmy się nieco dokładniej tym przypadkom. Przypadek pierwszy zachodzi zawsze wtedy, gdy czytelnik na podstawie szczególnej wiedzy (np. o określonych, wspomnianych w tekście miejscowościach, zawodach lub środowiskach) stwierdza w tekście nie umotywowane jego zdaniem odstępstwa od rzeczywistości. Jakkolwiek odstępstwa te nie mają znaczenia dla całości tekstu, to jednak mogą prowadzić do poważnych zakłóceń procesu recepcji, ponieważ odbiorca przyjmuje owe negatywnie przez siebie oceniane odstępstwa za decydujące kryterium oceny całego tekstu¹³². Najwidoczniej bardzo specyficzne oczekiwania czytelników i granice tolerancji pozwalają akceptować jawne odstępstwa, nawet jeśli są one bez znaczenia dla tekstu w całości, ale nie takie „małe fałszerstwa” faktów. Oczekiwania takie są wzmocnione przez relacje o starannych studiach środowiskowych i badaniach prowadzonych przez pisarzy. Wspomnijmy wreszcie o proteście kręgów policyjnych przeciw telewizyjnemu serialowi *Der Alte*, gdzie tytułowy bohater posługiwał się niedozwolonymi przez prawo metodami przesłuchiwania: obawiano się, że widzowie wyrobiją sobie na tej podstawie błędny obraz policji.

Te poniekąd naiwne reakcje świadczą nie tylko o dziś jeszcze żywionych w stosunku do tekstów fikcyjnych oczekiwaniach informacji, ale są także całkowicie zgodne z konwencją fikcyjności — konwencja ta nie zaprzecza wszak, iż w tekście występują odpowiedniki rzeczywistości, lecz pozostawia tę kwestię otwartą. Konwencja ta implikuje jedynie, że czytelnik może informacje zawarte w tekstach fikcyjnych przyjmować tylko na własne ryzyko, a nie, jak przy tekstach niefikcyjnych, na odpowiedzialność autora. Gdyby zainteresowanie informa-

duami znajduje wyraz nie tylko na łamach „Der Spiegel”, ale także w kręgach literaturoznawczych, np. gdy wielbiciele Arno Schmidta sprawdzają „empirycznie” opisany w dziełach mistrza dźwięk, jaki wydaje pewien typ płotu, albo gdy po kongresie Joyce’owskim wykupiono nagle w określonym sklepie określony, wspomniany w *Uliksie* gatunek mydła (księga V, chodzi o mydło cytrynowe); por. J. Drews, *Zitronenseife aus der Lower Merrion Street*, „Süddeutsche Zeitung” nr 148, 1 VII 1977, s. 35).

¹³² Chirurgia może np. porządnie rozłożyć źle opisana operacja w skądinąd dobrze napisanej powieści. Na ogólną ocenę tekstu mogą także poważnie wpływać błędy językowe; por. M. Manzalaoui, *Curate’s Egg. An Alexandrian Opinion on Durrell’s (Alexandria) Quartet*. „Études Anglaises” 15 (1962), s. 248—260, gdzie m. in. zarzuca się Durrellowi, iż źle opisał Aleksandrię, a w — rzadkich zresztą — wtrętach arabskich popełnił błędy. Tego rodzaju krytyk nie należy pochopnie odrzucać jako „naiwne”; jako dane empiryczne zasługują one na poważne potraktowanie.

cjami uznać za nieuprawnione albo za niezgodne z konwencją fikcjonalności, byłoby to równoznaczne z redukcją tekstów fikcyjnych do rangi czysto emocjonalnych towarów konsumpcyjnych albo nic nie znaczących formalistycznych zabawek.

Pytanie o zgodność z rzeczywistością pojawia się w zaostrej formie wtedy, gdy czytelnik dopatruje się w tekście intencji nakierowanej na rzeczywistość, więc odbiera jakąś powieść jako powieść z kluczem, powieść (auto-)biograficzną, historyczną albo krytyczną wobec stosunków społecznych. W wielu przypadkach zależy to nie tylko od adekwatnego przedstawienia generalistów, ale często także od autentyczności indywidualów. Od takich (bądź tak ujmowanych) powieści oczekuje się wprawdzie przede wszystkim modelowej interpretacji rzeczywistości; jednakże np. każda krytyka współczesnej epoki będzie jałowa, jeśli przedmiot krytyki nie ma odpowiedników w rzeczywistości. Czytelnik znajduje się wówczas w trudnej sytuacji. Wobec konwencji fikcjonalności nie może — jak przy tekstach niefikcyjnych — polegać na tym, że „fakty się zgadzają”¹³³, z drugiej strony często nie potrafi sam sprawdzić trafności sugerowanych mu przez tekst tez lub sądów¹³⁴. Jedynym bezpiecznym stanowiskiem dla czytelnika jest wówczas krytyczny dystans, w daleko większym stopniu niż przy tekstach niefikcyjnych. Z punktu widzenia strategii czytelniczych, przestroga Platona przed niekompetencją poetów, którzy mają do zaoferowania tylko obrazy obrazów, wydaje się pewniejszym wyjściem niż Arystotelesowskie zaufanie do „prawdy poety”¹³⁵. Także wewnętrzna logika tekstu — wobec retorycznych możliwości, jakie daje konwencja, nie jest niezawodnym kryterium, lecz raczej środkiem przytępiającym krytyczną uwagę. Fatalnie zniekształcony obraz rzeczywistości Don Kichota nie musi być traktowany jako skutek uchybień tekstu¹³⁶ — za przyczynę można uznać równie dobrze niedostatek krytycznego dystansu i znajomości świata.

¹³³ Reguły aktu mowy służą m. in. potencjalnemu ubezpieczeniu czytelnika/słuchacza w tej relacji. Są wszak warte dokładnie tyle, co wszelkie inne prawa i reguły: można je oczywiście przekraczać, grożą za to jednak odpowiednie sankcje.

¹³⁴ Co jeszcze bardziej pogarsza sytuację czytelnika: na mocy konwencji fikcjonalności czytelnik ponosi w znacznej mierze odpowiedzialność za wydobyte z tekstu tezy o rzeczywistości.

¹³⁵ Arystoteles mówi oczywiście o poetach, nie o dowolnych autorach tekstów fikcyjnych. Omówione tu ryzyko recepcji rysuje się — podobnie jak retoryczny wymiar zasady fikcjonalności — niewyraźnie, jeśli teksty fikcyjne utożsamiać z tekstami literackimi, albo przynajmniej tak je traktować, ponieważ zaklasyfikowanie jakiegoś tekstu jako „literackiego” z reguły implikuje, że tekst — jeśli sugeruje jakąś tezę — to tezę rozsądną. Ryzyko jest wówczas znacznie mniejsze, czytelnik może tylko skorzystać i można bezpiecznie analizować retorykę jako oderwaną od wartości technikę powieściową oraz dyskutować o estetycznych zasługach tekstu.

¹³⁶ Por. Stierle, *Was heisst Rezeption...*, s. 360.

Czy zgodność fikcjonalnego tekstu z rzeczywistością ma dla recepcji jakieś znaczenie, czy nie, to zależy w przeważnej mierze od zainteresowań itd. czytelnika. Ale także wtedy, gdy czytelnik nie stara się wyraźnie i wprost odnosić tekstu do rzeczywistości — np. dlatego, że przyjmuje tekst fikcjonalny jako lekturę czysto rozrywkową — to pytanie o zgodność z rzeczywistością nie jest całkiem nieistotne, ponieważ lektura pozostawia niewątpliwe — choć trudno je oszacować — ślady w podświadomości, a tym samym wpływa też na wizję świata i zachowania czytelnika. Od rozmiarów owych nieświadomianych efektów zależy w dużym stopniu znaczenie przypisywane wciąż rozwijającym się, zamierzonym poniekąd jako krytyka ideologii badaniom nad literaturą brukową. Jeśli bowiem nawet można wykazać, że określony tekst zawiera w sposób ukryty lub jawny „zdeformowany” zdaniem analizującego obraz rzeczywistości, nie stanowi to jeszcze dostatecznego dowodu, że owe wyobrażenia przenoszą się faktycznie w istotnej mierze na czytelnika.

Inaczej nieco kształtuje się sytuacja odbiorcy, gdy odstępstwa od rzeczywistości pełnią w tekście funkcję semantyczną. W powyżej omawianych przypadkach porównywanie z rzeczywistością doświadczaną stanowiło dla czytelnika pożądany — choć nie zawsze do końca wykorzystywany — „środek ochronny”; tutaj natomiast czytelnik musi wnieść swoje własne rozumienie rzeczywistości jako tło, na którym dopiero ujawni się istotna dla intencji tekstu różnica między rzeczywistością doświadczaną a światem tekstu. Ponieważ autor tylko w znikomym stopniu jest zdolny kierować tą aktywnością czytelnika, może dojść tu do poważnych z punktu widzenia autora zakłóceń komunikacji, np. wtedy, gdy czytelnik nie stwierdza wcale znaczącej różnicy między światem tekstu a własną rzeczywistością doświadczaną (w ten sposób chybiła swego celu miedjedna satyra) albo jako tło rozumienia wprowadza rzeczywistość doświadczaną silnie odbiegającą od projekcji autora (np. z powodu dużego dystansu historycznego).

W sumie przy recepcji tekstów fikcjonalnych wchodzi w grę te same operacje, co przy tekstach niefikcjonalnych (abstrahowanie, porównywanie z rzeczywistością doświadczaną, ocena). Z drugiej strony zachodzą też znamienne różnice: z powodu swoistej nieokreśloności tekstów fikcjonalnych odbiorca musi wykazać więcej aktywności, wprowadzając własną rzeczywistość doświadczaną jako tło rozumienia i oceny tekstu; ponieważ z reguły styka się ze zindywidualizowanym światem tekstu, dokonywane przez niego procesy abstrakcji bardzo niekiedy odbiegają od procesów abstrakcji niezbędnych przy tekstach niefikcjonalnych; czytelnik musi wreszcie rozszyfrować swoiste procedury tworzenia tekstu jak symbolika itd.

Formuowany z różnych stanowisk światopoglądowych (m. in. platońska teoria poznania, purytański obraz świata, współczesna krytyka

społeczna w literaturze zaangażowanej) i wciąż na nowo wysuwany wobec literatury fikcjonalnej zarzut kłamliwości lub przynajmniej bezużyteczności wobec problemów życiowej praktyki odpierano w toku historii na dwa sposoby. Obok czasowo późniejszej tezy o autonomii, która „uciekając naprzód”, interpretowała rzekome wady jako zalety, w XVII i XVIII w. powstawała literatura fikcjonalna o dużym stopniu zgodności z rzeczywistością i często o bardzo bezpośrednim (dydaktycznym) odniesieniu do rzeczywistości, do której tradycyjny zarzut z trudem dałoby się zastosować. Istnienie takich tekstów także *de facto* wydawnie poszerzyło pragmatyczne *spectrum* literatury fikcjonalnej w kierunku życiowej praktyki. Analogicznie literatura „dokumentalna” w latach sześćdziesiątych powstała jako reakcja na zarzut formułowany na gruncie krytyki społeczeństwa. Wiele z tych tekstów, dla których Truman Capote ukuł paradoksalne pojęcie „*non-fiction-novel*” [powieść dokumentalno-reportażowa]¹³⁷, stanowi pod względem zgodności z rzeczywistością i odniesień do rzeczywistości nieprzekraczalne *extremum* — niektórych nie można już w ogóle sensownie zaliczać do tekstów fikcjonalnych, inne same odrzucają taką klasyfikację¹³⁸.

Rachuby w kategoriach estetyki recepcji albo retoryki, które zapewne tkwią u podstaw wielu z tych tekstów, sformułował Capote następująco:

Miałem pewną teorię reportażu. Zawsze czułem, że sprawozdanie, jeśli łączy sztukę powieściopisarską i dziennikarską technikę — fikcję i zalety faktycznej prawdy — musi osiągnąć największą głębię i największą siłę przekonania¹³⁹.

W jakim stopniu rachuby te się potwierdzają, to okazały ostatnio telewizyjne seriale *Korzenie* i *Holocaust*¹⁴⁰. Oba stanowią zarazem bardzo przekonujące dowody na rzecz sformułowanej przez Searle'a i reprezentowanej także przez nas tezy, iż za pomocą fikcji i ich swoistej re-

¹³⁷ Por. E. Plessen, *Fakten und Erfindungen, Zeitgenössische Epik im Grenzbereich von fiction und nonfiction* („Literatur als Kunst”), München 1971, s. 25.

¹³⁸ Por. Sauder, *op. cit.*, oraz *Dokumentarliteratur* (Hrsg. H. L. Arnold, S. Reinhardt. München 1973), gdzie w licznych artykułach rozważa się m. in. pytanie, czy literatury dokumentalnej nie należy uważać za nowoczesny wariant fikcji autentyczności. Por. też następujące oświadczenie Günthera Wallraffa (*Neue Reportagen*, cyt. według fragmentu w „Sprache im Technischen Zeitalter” 1972, z. 43, s. 229): „nie literatura jako sztuka, ale rzeczywistość! Rzeczywistość ma wciąż jeszcze więcej siły wyrazu i możliwości oddziaływania, jest dla większości ludzi poznawalna i daje się odtwarzać, i raczej ona zdolna jest prowadzić do jakichś konsekwencji niż fantazje poety. (...) Dokładnie zaobserwowana i zarejestrowana rzeczywistość jest zawsze bardziej fantastyczna i ma w sobie więcej napięcia niż najsmielsze fantazje pisarza”.

¹³⁹ Cyt. w Plessen, *op. cit.*, s. 25 n.

¹⁴⁰ Problem środków przekazu, pisemnych lub audio-wizualnych, można tu pominąć, ponieważ chodzi najwyżej o różnice stopnia oddziaływania.

toryki można osiągnąć bardzo jednoznaczne i przekonujące efekty¹⁴¹ — w przypadku *Holocaust* fikcja okazała się o wiele bardziej skuteczna niż większa liczba tekstów niefikcjonalnych o podobnej intencji.

Tego rodzaju paradygmatyczne relacje między tekstami fikcjonalnymi i niefikcjonalnymi można naszym zdaniem ująć adekwatnie tylko za pomocą takiego pojęcia fikcjonalności, które byłoby neutralne bądź otwarte względem kryteriów intencji autora (łącznie z konkretnym bądź abstrakcyjnym odniesieniem do rzeczywistości), zgodności z rzeczywistością, jakości estetycznej i zachowań odbiorców. Niewątpliwie niektóre intencje można zrealizować wyłącznie za pomocą tylko jednego z tych dwóch sposobów komunikacji. Podobnie nie zaprzeczamy, że istnieją teksty fikcjonalne, które można odbierać sensownie tylko w jeden sposób, albo gdzie kwestia zgodności z rzeczywistością jest bez znaczenia. Wątpliwe wydaje się tylko, by terminologicznej dychotomii fikcjonalny/niefikcjonalny miała koniecznie odpowiadać odnośna dysjunkcja w wymienionych zakresach kryteriów. Zarzut ten dotyczy przeto także wielokrotnie wspomnianej pragmatycznej nieokreśloności tekstów fikcjonalnych: stanowi ona wprawdzie cechę charakterystyczną tej klasy tekstów, ale nie koniecznie wszystkich jej elementów. Konkretnie znaczy to, że intencja i recepcja oraz poszczególne recepcje tekstów fikcjonalnych mogą się wprawdzie, ale wcale nie muszą, wyraźniej i częściej różnić.

Zaproponowana tu minimalna definicja fikcjonalności niewiele mówi o tekstach, których dotyczy, i o ich realizacji do rzeczywistości, ponieważ stosowanie fikcyjnych elementów uprawnione przez konwencję fikcjonalności ujmuje przede wszystkim jako udostępnienie dodatkowego

¹⁴¹ Cenzura stosowana także wobec tekstów fikcjonalnych w totalitarnych państwach służy bynajmniej nie tylko — jak się to często sugeruje — kontroli abstrakcyjnej sfery swobody wyobraźni, ale ma również eliminować niepożądany bezpośredni pragmatyczny wpływ na czytelników. Analogiczną uwagę — przy odwróconych znakach — można odnieść do równie częstego zjawiska zobowiązania literatury do ideologicznej indoktrynacji. Podczas gdy u podstaw konstytucyjnie zagwarantowanej w RFN (art. 5, p. 3) wolności sztuki leży przeświadczenie o braku praktycznego znaczenia sztuki bądź literatury, to paragrafy 88 a („sprzeczne z konstytucją pochwalanie przestępstwa”) i 130 a (nawoływanie do przestępstwa) kodeksu karnego liczą się raczej z praktycznym oddziaływaniem sztuki, w pewnych okolicznościach bardzo konkretnym. Plastyczny materiał pogładowo obrazujący ten prawny i literaturoznawczy dylemat stanowi powieść Petera O. Chotjewitza *Die Herren des Morgenrauens* (Berlin 1978), odrzucona w końcu przez Bertelsmann Verlag z uzasadnieniem, iż autor nie sprecyzował dość wyraźnie swego stanowiska wobec terroryzmu; por. N. Neumann, *Ende per Einschreiben*, i G. Grünewald, *Kein Freibrief für Selbstzensur*. „Stern” 1978, nr 33, s. 120 n. Ogólnie w sprawie pragmatycznego działania tekstów fikcjonalnych por. J. Rockwell, *Fact in Fiction* (London 1974), gdzie jednakże trochę przeceniono możliwość sterowania zachowaniami za pośrednictwem tekstów fikcjonalnych. Zwróćmy też uwagę na coraz częstsze stosowanie retoryki fikcjonalnej w reklamie; por. analizy Andregga, *op. cit.*, s. 142—149.

zasobu środków semantycznych i retorycznych, które jak widzieliśmy, mogą być stosowane z myślą o bardzo różnych celach — zbliżenia lub oddalenia od rzeczywistości, czego z zasady fikcjonalności systematycznie nie można wydedukować. Stosunek tekstu fikcjonalnego do rzeczywistości jest przeto wynikiem nie zasady fikcjonalności, lecz udanego lub chybionego — względem intencji tekstu — przebiegu komunikacji między autorem a czytelnikiem.

Nawet jeśli tak lub podobnie sformułowana zasada fikcjonalności nie ma powszechnej ważności — minimalnym założeniem historycznym jest np. dysjunktywne rozumienie „prawdy” i „fałszu” — para pojęć fikcjonalny/niefikcjonalny wydaje się metodologicznie bardziej użyteczna¹⁴² niż tradycyjne rozróżnienie tekstów literackich i nieliterackich, ponieważ w przypadku pojęcia fikcjonalności — w przeciwieństwie do raczej wartościująco używanego pojęcia literatury — chodzi o termin czysto opisowy. Jeśli za podstawę przyjmiemy klasę „teksty fikcjonalne”, pojęcia „literatura” można nadal używać w wartościującym sensie dla określenia historycznie zmiennej klasy tekstów fikcjonalnych¹⁴³ ocenianych jako szczególnie wartościowe. Tym samym zbędna stałaby się niefortunna para pojęć literatura wysokiego lotu — literatura brukowa.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

¹⁴² W praktyce, np. w wypożyczalniach, zawsze stosowano tylko podział na teksty fikcjonalne (beletrystyka) i niefikcjonalne (literatura faktu).

¹⁴³ Ponieważ z jednej strony oczywista jest potrzeba wartościującego pojęcia na oznaczenie takich tekstów, a z drugiej strony przyjęło się używać terminu „tekst” w sensie czegoś napisanego, nie ma właściwie powodu, by używać słowa „literatura” w sensie „tekstu”, jak to w ciągu ostatnich lat często proponowano.