

Zbigniew Bauer

Czy potrzebna jest nam nowa teoria literatury?

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 3, 5-22

2003

Artykuł został 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.

Zbigniew Bauer

Czy potrzebna jest nam nowa teoria literatury?

1. Bóg i faraon – czyli nowe jest straszne

W platońskim dialogu Sokrates przytacza Fajdrosowi podanie o egipskim władcy Tamuzie, panującym w Tebach. Słynął on z mądrości i sprawiedliwości, a ponadto z zainteresowania wszelkimi sztukami. Przyszedł tedy do faraona bóg Teut i podzielił się z nim wiedzą i wynalazkami, które były jego dziełami, każąc je rozpowszechnić dla dobra całego egipskiego ludu:

O każdej sztuce miał Tamuz Teutowi wiele dobrego i złego do powiedzenia, o czym długo byłoby opowiadać. Otóż kiedy doszli do liter, powiedział Teut do Tamuza: Królu, ta nauka uczyni Egipcjan mądrzejszymi i sprawniejszymi w pamiętaniu; wynalazek ten jest lekarstwem na pamięć i mądrość. A ten mu na to: Teucie, mistrzu najdoskonalszy; jeden potrafi płodzić to, co do sztuki należy, a drugi potrafi ocenić, na co to się może przydać

i w czym zaszkodzić tym, którzy się zechcą daną sztuką posługiwać. Tak też i teraz: Ty jesteś ojcem liter; zatem przez dobre serce dla nich przypisałeś im wartość wprost przeciwną tej, którą one posiadają naprawdę. Ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek, który się tego wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć; zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego. Więc to nie jest lekarstwo na pamięć, tylko środek na przypominanie sobie. Uczniom swoim dasz tylko pozór mądrości, a nie mądrość prawdziwą. Posiedzą bowiem wielkie odczytanie bez nauki i będzie się im zdawało, że wiele umieją, a po większej części nie będą umieli nic i tylko obcować z nimi będzie trudno; to będą mędrzy z pozoru, a nie ludzie mądrzy naprawdę¹.

Fragment ten przypomina Umberto Eco, pisząc o przyszłości książki w dobie mediów elektronicznych i dodaje jeszcze jeden, tym razem z *Katedry Marii Panny* w Paryżu. W. Hugo, kiedy to zakonnik Frollo, widząc przed sobą jeden z pierwszych

¹ Platona *Fajdros*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 120–21.

druków książkowych, z przerażeniem wykrzyknął, iż druk zabije katedrę, czyli w jakimś sensie wielki, pisany przez stulecia i pokolenia manuskrypt:

Nic takiego się nie stało – uspokaja Eco. – Wręcz przeciwnie, pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiła się fotografia i kino, malarstwo nie umarło: po prostu nie musiało już zajmować się portretowaniem czy świętowaniem albo uwiecznianiem wydarzeń historycznych; zyskało swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze (nie przypadkiem impresjonizm i fotografia są rówieśnikami) lub po prostu wkroczenie na drogę abstrakcji².

Oczywiście – możemy nie brać poważnie głosu włoskiego teoretyka naszej kultury, przypisując mu nadmierną fascynację technologicznymi nowościami, które, szczególnie w Europie Środkowej i szczególnie w naszej strefie Europy Środkowej, mogą niepokoić lub – w najlepszym razie – wywoływać odruchy lekceważenia. Ciągle jeszcze bowiem rozważania o naturze komunikacji medialnej i nowych mediach chcielibyśmy – jako filologowie, a więc przyjaciele twórczego Słowa – pozostawiać socjologom, specjalistom od komunikacji, politykom i ekspertom w zakresie wąskich dziedzin życia społecznego. Media, nowe sposoby komunikowania się jednostek i grup, całe otoczenie kulturowe, jakie z tymi nowymi środkami komunikacji są związane (a o wielu z nich po prostu niewiele wiemy i wstydzimy się do tego przyznać) uznajemy *a priori* za kulturę “niższą”, “gorszą” lub przynajmniej za młodszą i niedobrze się zapowiadającą “siostrę” Kultury Wysokiej, jaką chcemy się zajmować i jaką chcemy propagować wśród naszych uczniów.

Nikogo nie zamierzam przekonywać do zmiany nastawienia np. do Internetu: korzystając z niego na co dzień wiem doskonale, że jest on z jednej strony wielkim mózgiem, zbiorową pamięcią, wirtualną superencyklopedią lub superbiblioteką, z drugiej – przekonuję się wielokrotnie, że jest także Wielką Stertą, Globalnym Śmietnikiem lub Globalnym Bagnem, w które wciągają nas błędne ogniki i świtezianki coraz doskonalszych wyszukiwarek.

Ale Światowa Sieć istnieje – podobnie jak istnieje kultura cyfrowych ekranów (poddajemy się jej działaniu nawet wyciągając pieniądze z bankomatu), kultura przekazów produkowanych na gigantyczną skalę przez wyspecjalizowanych fachowców, a nie tylko pięknoduchów; istnieje ogromna przestrzeń obrazów, dźwięków, sygnałów docierających do nas z intensywnością o wiele większą niż w latach 60. XX wieku, gdy tzw. kultura masowa dopiero się rodziła i budziła tak lęki, jak fascynacje – chociażby Tadeusza Różewicza³. Ignorowanie istnienia tego wszyst-

² U. Eco, *Przyszłość książki*, przeł. A. Szymanowski, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 540–41.

³ W dyskusji po moim wystąpieniu w Maniowach dr J. Ossowski zwrócił mi uwagę, że próby powiązania teorii komunikacji z teorią dzieła literackiego są w świecie i w Polsce stare (powoływał się na prace J. Stawińskiego, M. Głowińskiego, S. Balcerzana, S. Żółkiewskiego i in.). To prawda, tyle że prowadzi nas to do klasycznego sporu o pierwszeństwo kury i jaja. Zainteresowanie teorii literatury sferą medialną zostało sprowokowane pracami M. McLuhana i gwałtowną rewolucją w sferze komunikowania masowego na Zachodzie.

kiego, co dziś tworzy przestrzeń komunikacyjną czy też – by użyć bliższego nam wszystkim terminu – sytuację komunikacyjną, byłoby stawianiem siebie w roli bohatera starego jak świat dowcipu o żyrafie w ogrodzie zoologicznym. Udawanie, zwłaszcza przed naszymi uczniami, że nie istnieje osobliwa, ostentacyjnie, prowokująco agramatyczna polszczyzna SMS-ów, list chatowych i IRC-ów, że media tak staroświeckie jak radio dałyby sobie radę, gdyby nie zostały wsparte przez Internet i pocztę elektroniczną, że zasoby WWW nie są bardzo pociągające, gdy człowiek ma przez sobą do wykonania jakąś intelektualną pracę – otóż to wszystko byłoby czymś w rodzaju przedśmiertnego paroksyzmu “przyjaciół słowa” czy też (wolę to określenie) “przyjaciół komunikacji”. Niechęć do tej nowej przestrzeni komunikacyjnej jest dziś po prostu rodzajem mody, niestety, niemożliwej do nazywania “nie-szkodliwą”. Ona jest szkodliwa, odcina nam bowiem szansę rozumienia świata, który przeszedł w następne stulecie i tysiąclecie tak, jak to zapisał Platon w *Fajdro-sie*: spierając się o humanistyczny wymiar nowych sposobów komunikowania się ludzi, grup społecznych i całych narodów.

2. Filtr medialny, “przetak” Sieci

Uważam się za teoretyka literatury i być może dlatego chcę, by ta dziedzina refleksji o sztuce słowa przetrwała i by nie została zdominowana przez refleksję czysto socjologiczną, czysto antropologiczną i czysto technologiczną o komunikacji ludzkiej. Uważam się za teoretyka literatury i dlatego być może wiem, że tak się nigdy nie stanie, bowiem to w naszym warsztacie, w naszym zasobie pojęciowym znajdują się terminy, procedury poznawcze, schematy i algorytmy interpretacyjne, które pozwalają się zmierzyć współczesnej humanistyce ze zjawiskami, których nie знаła teoria literatury czasów Romana Ingardena czy Stefana Kołaczowskiego⁴. Nie da się bowiem – prosto i bez naciągania wniosków – wyjaśnić takiego zjawiska, że oto mieszkanka Manhattanu, widząc 11 września 2001 roku *collaps* gmachów WTC przez okno własnego mieszkania, woli oglądać to wszystko na ekranie telewizora, w wiadomościach CNN. Co tu jest “fikcją”, co “warstwą przedmiotów przedstawionych”? Być może dopiero sięgnięcie do najgłębszych pokładów, na których ustanowiono pojęcie *mimesis* – a więc do zawiloci Arystotelesowskiej *Po-*

⁴ Tekst niniejszy został w znacznym stopniu wywołany pytaniami zgłoszonymi m.in. przez E. Balcerzana (*Jak starzeje się literaturoznawstwo*, “Teksty Drugie” 1992, vol. 18, z. 6); por. także: S.J. Schmidt, *O pisaniu historii literatury*, tłum. M.B. Fedewicz, “Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3; T. Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury*, Kraków 1993; *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, pod red. A. Gwóździa i S. Krzemień-Ojaka, Białystok 1998. Myślenie o związkach teorii mediów z teorią kultury (mediami a kulturą) jest w naturalny sposób inspirowane pomysłami W. Benjamina (m.in. sławną pracą *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji* z 1936 roku; polski przekład K. Krzemieniowej w: *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972). Uwspółcześnienia teorii Benjamina podejmowali się różni uczeni, m.in. B. Nichols, *Dzieło kultury w epoce systemów cybernetycznych*, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, pod red. A. Gwóździa, Kraków 2001, s. 78 i nn.

etyki – daloby się ten mechanizm wyjaśnić. W obliczu takich zdarzeń nawet baudrillardowska teoria symulacji nie wytrzymuje konfrontacji z nimi.

Ale to właśnie teoria literatury dysponuje pojęciami, które można – po głębokiej modyfikacji, po ponownym ich sprecyzowaniu i przemyśleniu – zastosować do **opisu naszego świata, który jest, czy chcemy tego czy nie, wyznaczony granicami naszych mediów**. Nie zachęcam także, byśmy tworzyli – jako literaturoznawcy – jakąś specyficzną “ogólną teorię wszystkiego” (by użyć złośliwego określenia Stanisława Lema). Nie, przedmiotem naszych zainteresowań, naszą miłością i, mówiąc z Kazimierzem Wyką, “węglem naszego zawodu” pozostaje słowo. Jest to jednak już słowo inne niż w wieku XVII, XIX, a nawet w pierwszych latach XX stulecia, gdy nowe (wówczas!) media, takie jak radio czy coraz doskonalsze fotografia i film, fascynowały Karola Irzykowskiego, Tadeusza Peipera i Witkacego. Jest to słowo rodzące się, poruszające się i umierające w przestrzeni, której modelem komunikacyjnym nie jest już literatura – ale telewizja⁵. Nie literatura, a więc także nie Księga, nie Biblioteka i nawet nie Encyklopedia, choć to właśnie tej ostatniej przypisano największe znaczenie w wirtualnej, sieciowej rzeczywistości i najwybitniejszemu encyklopedyście wczesnego chrześcijaństwa, św. Izydorowi z Sewilli, powierzono (za sprawą papieża Jana Pawła II, pierwszego w dziejach Kościoła biskupa Rzymu, który wysłał swe słowo w świat naciskając klawisz Enter na klawiaturze laptopa) zadanie opieki nad Internetem. Modelem przestrzeni komunikacyjnej dla Słowa jest składający się z pikseli obraz cyfrowy pojawiający się na taktylnym ekranie, któremu towarzyszy również cyfrowy (czyli sprowadzony do poziomu komunikacji z maszynami) dźwięk. To wszystko, co widzimy i słyszymy możemy dowolnie przetwarzać, modyfikować, transmitować w dowolne miejsca na świecie, wzbogacać o elementy sprowadzone również z rozmaitych miejsc świata. Możemy rozmawiać z ludźmi, których nie znamy, możemy korzystać z zasobów ich wiedzy, ich emocji, z ich tradycji, które albo zaakceptujemy, albo też wywołają one w nas lęk lub wstręt. Słowo zapisane lub wypowiedziane w tradycyjnym, a więc linearnym, procesualnym języku literatury nie jest “alternatywne” wobec słowa umieszczonego w strukturach hipertekstu. To literaturę otacza morze hipertekstualności, w którym jest ona pięknym, bo rzadkim, światem dawnych skamienielin i raf. Tę prawdę musimy nauczyć się przekazywać naszym uczniom, gdyż w przeciwnym razie utracimy to, o co najbardziej nam przez wiele lat chodziło: **zdolność komunikacji siebie samych**.

W kulturze współczesnej – pisze Maryla Hopfinger – sztuka oraz komunikacja społeczna sytuują się [...] nie hierarchicznie, lecz obok siebie i mają inne założenia, cele, zadania. Ich charakterystyka i ocena powinny to uwzględniać, by nie tkwić w błędnym kole nieporozumień, by nie traktować komunikacji jako gorszej czy niższej sztuki oraz nie przepowiadać nieuchronnej śmierci “sztuki prawdziwej”. Gruntownie zmieniony kontekst globalny zapewnia miejsce zarówno sztuce, jak komunikacji, choć różnicuje ich rolę. Ujawnił nadto realne sytuacje konkurencyjne. Przykładowo, literaturze pięknej grożą

⁵ Tak widzi to W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 1998.

konkurencją i zasilają ją nieustannie – formy niebeletrystyczne: reportaże, dokumenty osobiste, wspomnienia, zapiski popularyzujące rozmaite dziedziny nauki. Narracje fikcyjne, narracje “wzięte z życia”, metanarracje podlegają kontaminacji i rywalizują o uznanie i o popularność⁶.

Nie tyle w intencji polemicznej, ile gwoli sprecyzowania poglądu badaczki chcę dodać, iż owo “przenikanie się” obu stref komunikacyjnych – sztuki i komunikacji społecznej – nie dokonuje się przecież bezwiednie, samoczynnie, niejako “samo z siebie”. W praktykach komunikacyjnych XX wieku, a kto wie, może jeszcze znacznie wcześniej, mamy do czynienia – z jednej strony – z procesem świadomie stymulowanym, kontrolowanym, stanowiącym fundamenty myślowe i strukturalne przekazu, z drugiej – z dowodami istnienia elementów nieprzewidywalnych, stochastycznych: zdumiewających współbrzmień i równie zaskakujących dysonansów. I pierwsze, i drugie sytuacje stawiają nas, interpretatorów tych zjawisk w sytuacjach odmiennych. Raz dysponujemy odpowiednim instrumentarium badawczym, innym razem jesteśmy bezradni wobec przedmiotu, który chcemy poznać i opisać, a także – co jest bardzo często niedocenionym składnikiem naszych wysiłków – poznać i opisać zakomunikować komuś. Jeśli zatem w pierwszej fazie interpretatorskiej pracy możemy przyjąć tezę o niehierarchicznej rozdzielności “sztuki” i “komunikacji społecznej”, o tyle w drugiej musimy zgodzić się na ich, co najmniej, synergiczność czy też konwergencyjność. Współczesny badacz literatury nie dysponuje już – bo taki stał się świat – modelem komunikowania się z odbiorcą “wyłączonym” z całości aktów komunikacyjnych. Mówi, pisze, przekonuje do swoich racji, chwali i ocenia w przestrzeni zdominowanej przez takie odmiany komunikacji, które są wobec “sztuki” zewnętrzne: wrogie jej, lekceważące lub w najlepszym przypadku obojętne.

I znów – co chcę mocno podkreślić – nie ma najmniejszych powodów, by taki stan rzeczy uznawać za przerażający i by płakać nad wodami wszetecznego Babilonu (lub pod szczytem zbyt wyniosłego Olimpu). Musimy po prostu zacząć sobie zdawać sprawę z własnej sytuacji, z własnych uwarunkowań, tak jak zdała sobie z nich sprawę sama sztuka. I uczyniła to dawno, bo jeszcze w 20. i 30. latach minionego wieku, gdy wydawała się olśniona nie tylko możliwościami technicznymi, ale nową filozofią i antropologią, jaką przyniosły media elektroniczne i fotomechaniczne (radio, film). Gdybyśmy zastanowili się, ile mediom tym zawdzięczają np. da-

daizm, ekspresjonizm, nadrealizm, nowa powieść, to okazałoby się, że jest to dług trudny do splacenia, choć dotyczy przede wszystkim strukturalnego aspektu dzieła (alinearność, kolażowość, typ metaforyki etc.). Model komunikacji społecznej, jaki wytworzył się na przelomie XX i XXI wieku, uczynił te związki jeszcze głębszymi – dotyczy bowiem ontologii świata przedstawionego, zagadnienia fikcji, tożsamości nadawcy i odbiorcy oraz podziału ról między nimi. Jest to także pytanie o rolę auto-

⁶ M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji...*, s. 458.

ra (twórcy czy wytwórcy), medium (przekaznika czy także przekazu) oraz konsumenta (czy również partnera aktu twórczego/produkcyjnego).

Prześledzenie reakcji krytyki i literaturoznawstwa na te procesy dowodzi zarazem, że ich podstawą były kategorie wywiedzione z XIX-wiecznej sytuacji komunikacji artystycznej – wystarczy wspomnieć spór o realizm czy kompletne niezrozumienie książki Adorna o filozofii nowej muzyki i serializmu (dodekafonii) Arnolda Schönberga. Sytuacja ta jest o wiele bardziej wyrazista np. w Polsce, gdzie najsilniejszy konserwatyzm wykazywały środowiska literaturoznawcze zbliżone z jednej strony do orientacji marksistowskiej – na Zachodzie identyfikujące się prze-

ważnie z rewolucją artystyczną, z drugiej do tradycji pozytywistycznej i katolickiej. Nie chcę tej tezy rozwijać, zapewne wymaga ona pogłębienia i osadzenia w analizach konkretnych tekstów i dzieł. Można jednak powiedzieć, że projekt literaturoznawstwa “towarzyszącego” samej literaturze w dwudziestoleciu międzywojennym nie został, być może z historycznych przyczyn, rozwinięty i awangardowe kierunki artystyczne zmuszone były przyjąć na siebie, niekiedy z kiepskim skutkiem, również rolę autointerpretatora.

Tymczasem właśnie w przestrzeni komunikacyjnej, jaką otwarły polityczne przeobrażenia początku lat 90. XX wieku oraz technologiczne możliwości stwarzane przez nowe media na przełomie stuleci przed literaturoznawstwem i krytyką sztuki powstała niepowtarzalna, być może porównywalna jedynie z tym, co stało się z ludzkością pod koniec XV stulecia (a więc wtedy, gdy dotarliśmy do “Galaktyki Gutenberga”) szansa przeżycia ogromnej intelektualnej przygody. Drogi literatury i literaturoznawstwa zbiegły się i dziś – jako badacze sztuki słowa i jego “przyjaciele” – jesteśmy w analogicznej sytuacji duchowej, myślowej, emocjonalnej jak sami twórcy. To zejście się widoczne jest w typie literatury, jaka dziś wydaje się odnosić największe i najbardziej spektakularne zwycięstwo. **Jest to literatura akceptująca własne istnienie w otoczeniu medialnym.**

3. Gry fikcji i przypadku

To, co napisałem, nie oznacza bynajmniej, że literatura ta akceptuje zarazem negatywne wymiary komunikacji zmediatyzowanej – jej aksjologiczne próżnie czy mielizny myślowe. Akceptować istnienie, nie znaczy akceptować w aspekcie wartościowania. Obecność tego otoczenia nie jest jednak przez współczesną sztukę w arystokratyczny sposób ignorowana: owa obecność jest dla sztuki przełomu XX i XXI wieku zadaniem emocjonalnym, intelektualnym i aksjologicznym.

Jeśli na przykład, idąc za znanymi koncepcjami Henryka Markiewicza, za wyznacznik tzw. literackości uznać fikcjonalność, to samo pojęcie fikcji musi zostać zmodyfikowane głównie dlatego, że zmienia je obecność przekazów należących do sfery (i tu ponownie odwołajmy się do terminów używanych przez M. Hopfinger) komunikacji społecznej. I wcale nie jest tak, że w sferze tej samo pojęcie fikcji zostało wyeliminowane. Przeciwnie, jest to sfera, gdzie struktury fikcjonalne mają się

bardzo dobrze, po trosze stanowią jej twardy fundament i wcale nie zamierzają ustąpić. Ale w sferze tej np. literaturoznawcze pojęcie fikcji – wysterylizowane tak bardzo choćby przez Romana Ingardena – miesza się z pojęciami takimi jak “mit” i “stereotyp”, które tradycyjnie do instrumentarium literaturoznawczego nie należą, a jeśli tam je znajdujemy, to za sprawą samej literatury, a nie refleksji o niej!

Gdy zatem zaczynamy myśleć o kategorii fikcji w przestrzeni komunikacji zmediatyzowanej (społecznej), przestajemy odczuwać ją jako rezultat opozycji “świat konstruowany” – “świat realny”. Bo cóż to jest świat realny? Nelson Goodman, którego koncepcje są mi, zarówno jako filologowi, jak komunikologowi najbliższe, powiada, że “fakty to zawsze artefakty”⁷. Prowadzi to do stwierdzenia, że tak naprawdę to fikcji... po prostu nie ma! Ściślej, nie ma jej wtedy, gdy myśląc o niej opieramy się na wspomnianej opozycji. Istnieje po prostu wiele wersji światów realnych: realny jest obraz upadających wież WTC widziany z okna nowojorskiego mieszkania i realny jest obraz, jaki przekazuje sieć CNN. Dlatego też nie ma, według Goodmana, światów potencjalnych, równoległych itd. Jesteśmy zawsze, chcąc czy nie chcąc, zawsze skazani na “jakiś” sposób komunikowania, który jest uprzedni wobec zdarzenia, wobec samego świata. Jeśli pokażę świat poprzez metaforę (w obrazie lirycznym), poprzez syntezę “typowych” (czyli opisywanych przez teorię prawdopodobieństwa, *vraisemblance*) elementów czy też poprzez suchą, beznamiętną rejestrację fotograficzną – będzie to ten sam świat.

Ta Goodmanowska koncepcja nieistnienia fikcji skłoniła mnie kiedyś do zdefiniowania gatunków dziennikarskich jako “umowy”, paktu faktograficznego, zawieranego milcząco między nadawcą i odbiorcą przekazu dzięki rodzajowi transmisji, czyli sposobowi mediatyzacji⁸. Gdybyśmy kwestię tę przenieśli w obszar “klasycznego” literaturoznawstwa, musielibyśmy ją związać z zagadnieniem “konwencji”. To konwencja rozstrzyga o tym, czy świat odnajdujemy jako “prawdziwy” czy też jako “literacki” – co zarazem nie wywołuje kolizji między tymi dwoma przymiotnikami. Ale klasyczne pojmowanie “konwencji” nie rozwiązuje bynajmniej problemu, gdyż nie da się przenieść na obszar komunikacji medialnej.

Rozważania tego typu prowadzą do jeszcze innego ujęcia zagadnienia “literackości” – w końcu fundamentalnego dla całego literaturoznawstwa. Myślę tutaj o pytaniach zadawanych przez niedawno zmarłego Hansa-Georga Gadamera. Gadamer w pewnym sensie kwestionuje Ingardenowską koncepcję dzieła sztuki jako bytu czyto intencjonalnego, jednocześnie jednak z jej własnych “miejsc niedookreślenia” wyciąga znakomite i trudne do podważenia wnioski. Dla Gadamera bowiem dzieło sztuki to zarazem substrat i produkt gry, przy czym pojęcia tego sędziwy niemiecki filozof nigdy nie używa w aspekcie negatywnym, jakie zwykliśmy mu nadawać w polskiej tradycji kulturowej. “Gra” sama jest swoistym podmiotem aktu komunikacji, w którym niknie podmiotowość nadawcy i odbiorcy, czyli to, do czego

⁷ Por. N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 1997.

⁸ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera i E. Chudzińskiego, wyd. II uzupeł., Kraków 2000.

przywzyczały nas tradycyjne modele wszelkiej komunikacji, w tym także komunikacji artystycznej:

Sens gry, jej przebieg i wynik wykraczają poza zasięg sfery subiektywności osób w niej uczestniczących, można nawet powiedzieć, że następuje tu swoiste odwrócenie ról: podmiotem gry nie jest żaden z jej uczestników – lecz ona sama, to ona niejako “ogarnia” grających, wciąga i pochłania ich uwagę, sprawia, że stają się niejako jej “przedmiotami”. Każdy proces gry charakteryzuje się obecnością tzw. wewnętrznego znaczenia, co oznacza, że określona gra jest zawsze “graniem czegoś”. Wewnętrzne znaczenie gry zespała jej autoteliczność i ludyczny charakter oraz jej zdolności symboliczne, jest możliwością uświadamiania sobie przez uczestników jej immanentnego sensu⁹.

W sferze komunikacji społecznej, w świecie mediów odbywa się zatem “gra w fikcję rzeczywistości”, w sztuce mielibyśmy do czynienia z “grą w rzeczywistość fikcji”: skoro jednak te dwie sfery przenikają się i uzupełniają, to takie przeciwstawienie traci sens. Chodzi o **grę w rzeczywistość** – i tak jest dziś w powieści, w eseju antropologicznym czy historiozoficznym, a nawet w teologicznym traktacie¹⁰. “Gramy” w rzeczywistość w powieści eksploatującej strukturę autobiografii czy “Bildungsroman”; gramy w rzeczywistość w dokudramie, telenoweli dokumentalnej czy *talk-shows*. I nie chodzi tu wcale o wrażenie “realności”, jakie zamierzamy wywrzeć na czytelniku, widzu czy słuchaczu. Chodzi o wciągnięcie go do gry, o czystą przyjemność, jaką daje wykonywanie w niej kolejnych posunięć, na dodatek przy pełnej świadomości, że to tylko gra.

Jeszcze inaczej ujmuje tę sprawę Wolfgang Welsch, pisząc:

Dzisiejsza filozofia traktuje wszystkie światy – czy to świat codzienności czy świat fizyczny, czy świat literacki – jako konstrukcje i o tyle przynajmniej coś więcej niż artefakty. We wszystkich światach zachodzą sztuczne lub fikcyjne dokonania, począwszy od podstawowych schematów percepcji poprzez sposoby symbolizowania do form oceny przedmiotów. O żadnym z tych procesów lub kryteriów nie można powiedzieć, że wywodzą się po prostu z rzeczywistości w sobie. **Wszystkie światy są w gruncie rzeczy światami sztucznymi** [podkr. – Z.B.]¹¹.

Naturalnie, można by przytoczyć tu zbliżone poglądy Jeana Baudrillarda, który uważa, że:

Przedstawienie wychodzi od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli ta ekwiwalencja jest utopijna, jest to założenie podstawowe). Natomiast symulacja wychodzi od utopii zasady ekwiwalencji, wychodzi od radykalnej negacji znaku jako wartości,

⁹ F. Chmielowski, *Medialność jako problem filozoficzny*, [w:] *Piękno w Sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 1999, s. 125; por. także poglądy G. Kłausa na związki teorii poznania

i cybernetyki wyrażone w pracy *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, Berlin 1972, przypominające teorię Lotmanowską (*Lekcyi po strukturalnoj poetikie*, Tartu 1964).

¹⁰ Por. E. Stawowczyk, *Realizm fikcji, fikcja realizmu*, [w:] *Intermedialność w kulturze XX wieku...*, s. 203 i n.

¹¹ W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, [w:] *Nowe media w komunikacji...*, s. 463.

wychodzi od znaku odzyskującego pełnię praw po śmierci wszelkiej referencji. Podczas gdy przedstawienie dąży do wchłonięcia symulacji uznawanej za przedstawienie fałszywe, symulacja traktuje cały gmach przedstawienia jako jedno wielkie simulakrum. [...] Przejście od znaków, które coś dysymulują, do znaków, które dysymulują, że niczego nie ma, oznacza decydujący zwrot. Pierwsze odsyłają do teologii prawdy i tajemnicy (ciagle jej częścią pozostaje ideologia). Drugie otwierają erę symulaków i symulacji, w której nie ma już Boga rozpoznającego swoich, nie ma już Sądu Ostatecznego oddzielającego prawdę od fałszu, rzeczywistość od jej sztucznego zmartwychwstania, bo wszystko umarło i od razu zdażyło zmartwychwstać.

Kiedy rzeczywistość przestaje być tym, czym drzewiej bywała, pełnię praw zyskuje nostalgia. Idą w górę mity założycielskie i realne świadectwa. Idzie w górę prawda, obiektywność i autentyczność z drugiej ręki. Winduje się prawdziwość, przeżycie i wskrzesza figuratywność tam, gdzie zniknęły już przedmioty i substancje. Oblędnie, z większą nawet przesadą niż w obrębie produkcji materialnej, produkuje się realność i referencjalność: tym, jak się zdaje, jest symulacja w bezpośrednio dotyczącej nas fazie – strategią realizmu, neorealizmu i hiperrealizmu, dublującą wszędzie strategię gry na zwłokę¹².

Można także przytoczyć pomysły R. Rorty'ego, Michaela Riffaterre'a (nb. jednego z nielicznych teoretyków fikcyjności, który z taką ostrością stawia pytanie o to, jak się to dzieje, że czytelnik, zdając sobie doskonale sprawę z fikcyjności – a więc Goodmanowskiej czy raczej Gadamerowskiej “gry w realność” – ufa tradycyjnemu podziałowi na “naturalne” i “sztuczne”) czy Wolfganga Isera. Można znaleźć przykłady w obrębie prac należących do nurtu feministycznego i neopsychoanalitycznego, które starają się na nowo zdefiniować “złudzenie” i “prawdę”. Znakomity, krytyczny przegląd rozmaitych stanowisk w sprawie kategorii fikcji – a tę uważam za centralną kategorię współczesnego literaturoznawstwa czy, mówiąc inaczej, antropologii literatury – zawiera książka Anny Łepkowskiej¹³.

Warto wszakże zwrócić uwagę na charakterystyczny moment w zacytowanym fragmencie sławnego tekstu Baudrillarda. Pisząc o fikcji, realności i symulacji – jako cesze współczesnej nam sytuacji komunikacyjnej (właściwej tak sztuce, jak temu, co tradycyjnie za sztukę nie jest uważane) dotyka on kwestii tak fundamentalnych jak problem transcendencji, eschatologii, Boga i jego obecności np. w świętych obrazach, figurach czy relikwiach. Nagle, zupełnie nieoczekiwanie dla tradycyjnie myślącego teoretyka sztuki czy literatury, otwierają się oto obszary z rzadka przez literaturoznawstwo eksplorowane i pozostawiane głównie filozofom. Idąc dalej, możemy spytać, czy współczesna nam kultura nie znalazła się na kolejnej pętli spirali, czy np. nie stajemy wobec nowych, XXI-wiecznych form ikonodulii lub ikonoklazmu?

Tych i podobnych pytań nie byłibyśmy w stanie zadać – tak jak w ogóle nie byłibyśmy w stanie podjąć intensywnego sporu o samo pojęcie fikcji w literaturze, gdyby nie obecność komunikacji, zwanej przez M. Hopfinger, “społeczną”: komunikacji medialnej. To media, zwłaszcza elektroniczne, wymuszają na nas weryfika-

¹² J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Nowe media w komunikacji...*, s. 632–33.

¹³ A. Łepkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

cję dotychczasowych kategorii opisu – i to opisu nie tylko mediów, ale całości naszej kultury. To media sprawiają, że stajemy się w specyficzny sposób “podejrzliwi” wobec tekstów, komunikatów i samych aktów komunikacyjnych, których dotąd z mediami nie wiązaliśmy. Z drugiej zaś strony owa “podejrzliwość” ewoluuje w stronę równie osobliwego “zaufania”: teksty i komunikaty nie wiązane dotąd ze sztuką postrzegamy jako w naturalny sposób “osadzone” w przestrzeni kultury.

4. Medialna odmiana intertekstualności

Wspomniałem o hipertekście, który przez literaturoznawstwo traktowany jest z nieufnością, choć, jak już wiemy, każda encyklopedia jest hipertekstem, czyli mamy do czynienia ze zjawiskiem znanym człowiekowi od blisko półtora tysiąca lat (wtedy bowiem zaczęły pojawiać się encyklopedie z tzw. odsyłaczami). Jednak hipertekstualność nie jest ciągle problemem literaturoznawczym – zarówno w sensie badawczym, jak i dydaktycznym. Rezerwujemy go niemal powszechnie dla świata komputerów i Sieci, wybierając “oblaskawiony” termin “intertekstualność”, który – mimo że stanowi niemal magiczne zaklęcie wiedzy o literaturze – jest zbyt wąski, by mówić o dzisiejszym stanie kultury i sensownie go opisywać.

“Intertekstualność” bowiem to dla większości z nas po prostu związki pomiędzy tekstami tego samego typu, czyli skonstruowanymi w języku naturalnym. Związki te wykrywamy na różnych poziomach, wprowadzając przeważnie kategorię “uprzedniości” jednych tekstów wobec drugich, czyli pewne teksty czynimy “wzorami” dla innych. Skoro tak, to teksty “uprzednie” osadzone są na **osi czasu**, jak w klasycznych teoriach narracji: pozostają ze sobą w związkach kauzalnych lub teleologicznych. W bardziej skomplikowanych strukturach narracyjnych odkrywamy układy symultaniczne lub asocjacyjne, mówimy o technikach kolażowych lub brikolazach (wprowadzenie tych terminów do literaturoznawstwa zawdzięczamy również dzielnym sztuki, pozostających w związkach z mediami). Teksty “dialogują” ze sobą w przestrzeni tradycji, wchodzą w zależności imitacyjne, parodystyczne lub inne, jednak nigdy w opisie takich zjawisk nie możemy porzucić **myślenia linearnego**, narzucanego nam przez dominujący przez stulecia literacki model kultury.

Literatura na temat intertekstualności jest ogromna – podobnie wielka jest dziś literatura na temat hipertekstu¹⁴. Cały problem tkwi w tym, że tych ogromnych zasobów wiedzy i pomysłów nie potrafiliśmy związać ze sobą w sensowną całość. Gdzieś tam, w bardzo odległej już dziś przestrzeni, pomysłem tym patronuje słynna książka Rolanda Barthes’a *S/Z*, w której każdy tekst splata się z siecią innych, stając się organizmem, tkaniną, całością, która nie ma ojca. Czy trzeba bardziej dosadnej definicji Internetu, będącego globalnym hipertekstem?¹⁵ Jeszcze wyraźniej pisze

¹⁴ Wyszukiwarki internetowe podają dziś ok. 8 tysięcy tytułów prac naukowych związanych z hipertekstem; większość z nich jest dostępnych *on-line*.

¹⁵ Hipertekst jest wynalazkiem Amerykanina Theodora Nelsona, który w 1967 roku podał teoretyczne zasady cyfrowego łączenia ze sobą plików komputerowych różnego typu (tekstowych, graficznych, muzycznych, obrazów i sekwencji video). Warto zwrócić uwagę, że książka Barthes’a pochodzi z 1970 roku. Sugestię, iż Barthes jest nieświadomym “ojcem” hipertekstualności zawiera tekst Z. Suszczyńskiego *Hipertekst a “Galaktyka Gutenberga”*, [w:] *Nowe media w komunikacji...*, s. 530.

o randze hipertekstualności w naszej kulturze Jay D. Bolter: w strukturze powiązań hipertekstualnych dostrzega on *analogon* ludzkiego umysłu, który przecież nigdy nie posługuje się układami *stricte* linearnymi, nie sytuuje ani obrazów, ani pojęć w konkretnych przestrzeniach i czasach¹⁶. Nasza kultura zrywa z sekwencyjnością, z następstwem i “uprzedniością” jednych faktów (czy artefaktów) wobec innych: one istnieją przecież jednocześnie, gdyż przestrzeń tradycji, kultury, związki między tekstami, które pracowicie ujawniamy, zdzierając z nich, jak z palimpsestu kolejne warstwy znaczeń – istnieją równocześnie. Są, mówiąc inaczej, synchroniczne, a nie diachroniczne. Hipertekstualność nie ma tedy “składni”: gdybym musiał najkrócej definiować hipertekst, powiedziałbym prawdopodobnie, że jest to tekst, który nigdy nie zaczyna się wielką literą i zawsze nie kończy się kropką.

Ta niesekwencyjność, która nie jest wprawdzie wynalazkiem epoki mediów elektronicznych, ale została przez tę epokę tak mocno nam uświadomiona, stawia zatem pytanie o fundamenty pojęć, które dla literaturoznawstwa (a przede wszystkim dla filozofii – ontologii i epistemologii) są zasadnicze: przestrzeni i czasu. “Wirtualna przestrzeń”, a pojęcie to zostało zaakceptowane nawet przez najsurowszych krytyków technologicznej hegemonii nad światem, nie jest w żadnej mierze podobna do przestrzeni “realnej” (znów: co to znaczy “realnej” – w świetle wątpliwości, jakie zgłasza wspomniany przeze mnie wcześniej Goodman?). Nie jestem zwolennikiem tezy, że w Sieci przestrzeń, a zwłaszcza czas, po prostu znikają, że tak znajdujemy się w jakimś nieustającym “tu i teraz”¹⁷. Kto z nas czyta encyklopedię “linearnie”? Przecież zawsze wybieramy sobie jakąś ścieżkę (*path*), jakiś szlak, dzięki któremu nie musimy wcale wykorzystywać wszystkich “potencjalnych” (czyli “wirtualnych”) linii, z jakich składa się stająca przed nami przestrzeń.

Ta ścieżka, linia “surfowania” jest pewnym następstwem sekwencji – a zatem dokonuje się w czasie. Przypomina nam zatem klasyczne teorie narracji, w których to, co się wydarza, posiada swoje wymiary czasowe i przestrzenne: różnica jednak polega na tym, że owa linia nawigacji po hipertekście jest czymś chwilowym, momentalnym, zależnym od chwilowego kaprysu “użytkownika” hipertekstu. O ile zatem hipertekst przełamał ograniczenia przestrzenne, o tyle nadal nie może wyrwać się spod tyranii owej “momentalnej” linearności, spod presji “wykonywania”, spe-

¹⁶ J.D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale 1991, s. 207–10; *Hyper/Text/Theory*, pod red. G.P. Landowa, Baltimore 1994 (tu zvl. szkic D.J. Yellowleesa, “How Do I Stop This Thing?”. *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*).

¹⁷ Przestrzeń Internetu, a więc i hipertekstu, po prostu ustawicznie się “rozszerza”, nawet jeśli ów hipertekst zostanie umieszczony na nośniku CD-R (o pojemności standardowo ok. 700 MB, czyli mieszczącej wiele tysięcy stron maszynopisu). Owszem, liczba powiązań międzyskwencyjnych (*nodes, links*) jest w takim przypadku olbrzymia – a zatem i liczba możliwych układów poszczególnych sekwencji przekracza nasze wyobrażenie. Jeśli zdamy sobie sprawę, że duża encyklopedia internetowa (np. działająca na portalu Interia.pl) to kilka milionów “węzłów” – powiązań między hasłami, zdajemy sobie sprawę, że stajemy bezradni wobec oceanu. Ale czy naprawdę “bezradni”?

cyficznej “interpretacji”, a więc i “czasowości” – tyle, że niemożliwej do jakiegokolwiek utrwalenia¹⁸.

Moglibyśmy w tej chwili skończyć nasze rozważania o związkach “intertekstualności” i “hipertekstowości”. Przypomnę jednak, że wcześniej postawiłem tezę, iż to telewizja jest dziś modelem kultury. Można by ją teraz uzupełnić sądem, że kiedy minie naturalny strach i nieufność ludzi wobec nowości (taka sama, jaką miał prze-mądry Tamuz wobec nauk boga Teuta), Sieć okaże się pożądanym modelem przyszłej kultury – właśnie dlatego, że nie rezygnuje z tekstowego wymiaru komunikacji i dlatego, że sam tekst jest dla Internetu problemem filozoficznym, tak jak dla dzisiejszej teorii literatury¹⁹. Pomiedzy nieskończonością, beczasowością i “bezpłaszczyznością” Internetu a linearnością “tekstu”, jaki powstaje, gdy żeglujemy w Sieci, wytwarza się napięcie przypominające opozycję między *universum* ludzkiej kultury a pojedynczym tekstem – dziełem artystycznym. Jest to napięcie między ustawicznym “upodmiotowieniem” owego *universum*, między tym, co istnieje potencjalnie a tym, co realne, między oczywistym brakiem jakiegoś “centrum”, ośrodka organizującego i strukturującego całość kultury/Sieci, a naturalną potrzebą wytwarzania przez ludzi pewnych punktów oparcia: ideologii, religii, estetyk czy poetyk.

Obecność tekstu, który jest zawsze takim ośrodkiem czy raczej płaszczyzną organizującą nieskończone *universa*, uświadamia nam z niezwykłą sugestywnością właśnie natura Sieci. Powiedzmy jeszcze inaczej: natura cyfrowych mediów audio-wizualnych, czyli tzw. nowych mediów. “Tekst” dzieła literackiego, który – choć być może zabrzmi to obrazoburczo – z natury rzeczy jest “cyfrowy”, rozpada się bowiem na coraz drobniejsze elementy (od wielkich figur narracyjnych do niskich poziomów syntagmy aż po morfem i fonem)²⁰, znajduje odpowiednik w płaszczyźnie cyfrowego ekranu. I znów, jak w przypadku “intertekstowości” i “hipertekstualności”, literatura zarówno na temat “tekstu”, jak i specyficznej “filozofii ekranów” (uznawanych za “interfejsy”, czyli odpowiednio skonstruowane płaszczyzny wizualne, dzięki którym możemy wejść w jakiś świat ukryty “poza” czy “w głębi” ekranu) jest dziś potężna. Ale jak związać te typy refleksji ze sobą? Uważam, że dokończyć tego może właśnie współczesna teoria literatury.

¹⁸ Tak właśnie ujmuje ten problem Z. Suszczyński, *Hipertekst a “Galaktyka Gutenberga”*, s. 533–36.

¹⁹ Pisze o tym m.in. D. Rushkoff, *Cyberia. Life in the Trenches of Hyperspace*, London 1994, s. 252 i n.; por. także: M. Sandbothe: *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, [w:] *Widzieć, myśleć, być...*, s. 205 i nn.

²⁰ Fenicjanie, a później Grecy, wynajdując swój alfabet, który dał początek kulturom pisma Zachodu, dokonali pierwszej w dziejach ludzkości “cyfryzacji” świata. Alfabet ten składał się przeciwieństwem z ograniczonej i niewielkiej liczby znaków oznaczających podobne we wszystkich językach dźwięki mowy, pozwalając wyrażać “realność” i pojęcia abstrakcyjne nawet nieznanym danym kręgom kulturowym (por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992; P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 38–44).

5. "Ja" wobec lustra

Kolejnym problemem stawianym przez Sieć, a także przez cyfrowe media audiowizualne, jest pytanie o tożsamość aktorów (aktorów, gdyż podświadomie akceptujemy już tezę, iż uczestniczą oni w "grze") aktów komunikacji – we współczesnej sztuce, jak też w świecie medialnym. Jest to pytanie o tożsamość ontologiczną, jak też psychologiczną, światopoglądową, religijną, kulturową, socjologiczną czy polityczną. Ten obszar budzi największe emocje, szczególnie w odniesieniu do komunikacji społecznej (medialnej). A przecież jest on niesłuchanie istotny także dla tej sfery komunikacji którą uznawaliśmy zawsze za wyższą, za tożsamą z "humanistycznym dialogiem". Tak było w całym XX wieku – poczynając od sławnego dzieła Oswalda Spenglera *Zmierzch Zachodu*, Jose Ortegi y Gasset, poprzez np. refleksje Stanisława I. Witkiewicza, Mariana Zdziechowskiego, Floriana Znanieckiego, książki Aldousa Huxleya, George'a Orwella aż po wielkie antyutopie czy nurt katastroficzny w kulturze masowej ostatnich dekad stulecia. Problemem było tu zawsze zanikanie, roztopianie się indywidualności twórczej (i wszelkiej ludzkiej jednostkowości) w homogenicznej masie, motłochu, stercie. U podstaw tych poglądów tkwiło nieodmiennie przekonanie, że sztuka jest *sacrum*, zaś artysta to kapłan strzegący nienaruszalności świętego obszaru.

Złamanie tej zasady dokonało się chyba pod wpływem I wojny światowej, przybierając najbardziej wartościowe formy w ekspresjonizmie i w drugiej, mrocznej, fazie nadrealizmu. Artysta utracił swoją hegemonię, zatarciu uległy różnice między podmiotem a przedmiotem przedstawienia. Te same procesy zaważyły na kształcie XX-wiecznej teorii poznania i dały się odczuć w naukach empirycznych, takich jak chociażby fizyka materii. Sztuka zaś weszła w sfery mediów – i od tej pory nie potrafi się z ich objęć uwolnić. Jak się okazuje – nawet nie chce. Witkacy z typową dla siebie wściekłością konstatawał, że artysta sam się unicestwia, zasilając w ten sposób anonimowego Lewiatana społeczeństwa. Ale taka postawa była możliwa w czasach, gdy świat medialny był jeszcze ogrodem osobliwości, który można było omijać

z wyniosłością. Relacje między obiema sferami uległy jednak potężnym i dla niektórych dramatycznym przekształceniom. Dzisiejszy badacz ma rację, pisząc:

Nie wiem, jak będzie wyglądała przyszłość, może istotnie pytanie o prawdę, jak i cały paradygmat przedmiotowo-podmiotowy okażą się zabytkiem czasu dawno minionego. Wiem natomiast, że sztuka postmodernistyczna, która to pytanie i ten paradygmat już dzisiaj odrzuca, jest dzieckiem kultury masowej albo co najmniej jej młodszą siostrą z o tyle szczęśliwszym dzieciństwem, że zrodzona w salonach nie zaznała tułaczki po jarmarcznych budach. Siostrą kultury masowej wyróżnionej oczywiście nie ze względów na charakter mediów, ale dzięki tym właściwościom, które spędzały sen z oczu arystokratycznym krytykom. Poza jedną: skomplikowaniem kodu artystycznej wypowiedzi, ciągle trwałym postulatem odnowienia, odświeżania języka, a przynajmniej zaskoczenia odbiorcy odmienną kombinatoryką. Wszystko inne pozostaje wspólne: prymat gry z odbiorcą w obrębie dominującej konwencji, umowność świata przedstawionego, a przede wszystkim eliminacja podmiotowej ekspresji i funkcji poznawczej wobec ludzkiej rze-

czywistości. Sztuka postmodernistyczna jest również sztuką rozrywkową, ale dla tych, których nie zadowala trywialność schematycznych rozwiązań, sztuką masową, popularną, ale – paradoksalnie – dla elity²¹.

Cytowany przed chwilą Andrzej Werner dostrzega tu specyficzną tendencję w metodach opisu transformacji zależności między kulturą wysoką a popularną, szczególnie w późnym, “radykalnym” strukturalizmie, za którego reprezentantów uznaje Michaela Foucaulta i Umberto Eco. Analizowano szczególnie chętnie struktury zamknięte, odporne wobec podmiotowej interwencji, np. wyraźnie skonwencjonalizowane systemy językowe, nieprzyjazne wszelkiej interwencji podmiotowej wprowadzającej w obszar konwencji radykalne innowacje. Tym samym analizy np. U. Eco sprawdzają się wobec świata mody, pozostają jednak bezradne wobec arcydzieł literackich czy filmowych.

Jest to uwaga słuszna, ale tylko wtedy, gdy zgodzimy się, iż wiemy, co ogarnia dzisiaj termin “arcydzieło”, podobnie jak termin “geniusz twórczy”. Tymczasem obydwa terminy są, jak sądzę, jednymi z najbardziej płynnych i nieprecyzyjnych, jakimi posługuje się współczesna krytyka i teoria sztuki. Są one niejako “cieniem” przeszłości literaturoznawstwa, okresu dominowania w nim pewnych odmian psychologii

i klasycystycznych fascynacji. Nie są to kategorie użyteczne opisowo – mogą być, jak sądzę, same przedmiotem pochylonej w stronę historii refleksji o literaturze.

Sądzę, że w dyskusji o relacjach między “sztuką” a sferą “komunikacji społecznej” powinniśmy całkowicie zarzucić anachroniczne terminy. W znacznie większym stopniu chodzi o indywidualność ludzką definiowaną w kategoriach psychologicznych czy też filozoficznych. Kim jesteśmy istniejąc w Sieci? Kim jesteśmy, próbując z naszym pisarstwem włączyć się w system medialnej kreacji wielkości? Czy np. Katarzyna Grochola – autorka książek królujących na listach bestsellerów – jest rzeczywistą gwiazdą pisarstwa polskiego, czy meteorem, którego istnienie zauważyliśmy tylko dzięki mediom, poddającym się epidemii genderyzmu?

Osobiście nie chciałbym, by grafoman był poddawany sprawdzianom ułożonym według kategorii pisarskiego geniuszu i chciałbym, by mógł spokojnie pozostać tam, gdzie jego miejsce. Tymczasem istnienie w świecie medialnym nakłada na nas znacznie więcej ograniczeń niż w obszarze sztuki. Przykładu tej niewspółmierności obu sfer dostarczył Karl-Heinz Stockhausen, nazywając atak na WTC – i wizualne jego efekty – największym happeningiem ludzkości. Jak by to nie zabrzmiało, zgadzam się z nim. Czy można odmówić prawa wielkiemu kompozytorowi współczesnemu, by na to, co zdarzyło się 11 września, spoglądał tak, jak niepodległa jakim-

²¹ A. Werner, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 323. Przywołuję tę opinię, mimo że A. Werner uważa, iż media nie tworzą odrębnego typu cywilizacji i dominującej ludzkiej mentalności, ale są “jednym z silnych prądów rzeki, który płynie w dół ładu – na tyle silnym, że porywa ze sobą napotkanych ludzi, przedmioty, ludzi w przedmioty właśnie przemieniając” (s. 322). Niniejszy artykuł jest próbą udowodnienia tezy akurat odwrotnej.

kolwiek schematom wartościowania, jednostka? Przecież wojna od setek lat była dla artystów przedmiotem estetycznych fascynacji: od majestatycznych fresków, rzeźb i figur starożytnych po naszych Matejków. Fascynowała artystów śmierć: heroiczna i najzwyczajniejsza. Ale to, co np. stało się z Dürerem, gdy oglądał śmierć swojej matki, nie może już być traktowane w kategoriach powielania konwencji. Czy artysta może spoglądać na śmierć w kategoriach estetycznych, zwłaszcza wtedy, gdy jest to śmierć osoby najbliższej?

Pytał o to m.in. Ortega y Gasset – i odpowiadał twierdząco. Ale w świecie komunikacji społecznej, mediów, taka odpowiedź spotkałaby się z gwałtownym potępieniem. Dlaczego perwersje londyńskich młodzieńców z przełomu XIX i XX wieku traktujemy dziś z aprobatywną wyrozumiałością? Dlaczego narkotyczne seanse paryskiej bohemy, w czasie których nagwałcono tyle nimfetek, są przez współczesnego historyka literatury traktowane jak fakty do barwnego opisanie, a nie wydarzenia godne potępienia? Dlaczego to, co znajdujemy np. w tekstach Apollinaire’a znajduje naszą ironiczną wyniosłość?

Dzisiaj się tak m.in. dlatego, że media – wbrew temu, co się o nich mówi – są obszarem nie tyle zmiany rzeczywistości, ile jej konserwacji. Jest to sfera, gdzie co chwilę spotykamy stereotypy, konwencje, nakazy “politycznej poprawności”. Dlatego sztuka, wchodząc dziś w mariaż ze sferą medialną, traci swoją wyrazistość, jednostkowość ekspresji, niepowtarzalność. Jeśli dziś artysta chce szokować przez media, to musi sobie zdawać sprawę z tego, że jest to szok na sprzedaż, że akt prowokacji udaje mu się jedynie dlatego, że media reprezentują konserwatywną opinię publiczną, masowego odbiorcę, który bynajmniej nie jest gotowy do spotkań z niezwykłością, woląc otrzymywać przede wszystkim to, co dobrze zna.

Ale to zderzenie zindywidualizowanej ekspresji z anonimowością sfery medialnej jest problemem dla dzisiejszej teorii literatury. Sądzę więc, że redefinicji wymaga dziś, stosowane od lat, pojęcie podmiotu mówiącego w dziele literackim: narratora, podmiotu lirycznego, a wreszcie – postaci literackiej. Redefinicji wymagają także skomplikowane z filozoficznego punktu widzenia pojęcia autora i odbiorcy, których w modelu dzisiejszej, interaktywnej komunikacji społecznej łączą zupełnie nowe relacje²².

6. Modele interpretacji świata to modele świata

²² Pewne istotne inspiracje do prób takich redefinicji znajdują się w pracach mediologów należących do tzw. szkoły Birmingham (S. Hall, R. Williams, G. Turner), wprowadzającej kategorię “przeciwstawnego dekodowania”. Analiza treści przekazów medialnych staje się wg tych badaczy możliwa jedynie wtedy, gdy wyodrębnimy i opiszemy różnice między sposobami kodowania i dekodowania tych przekazów. A więc nie “dialog”, a “kontrowersja” między nadawcą a odbiorcą jest dla tych teorii centralną kategorią poznawczą (por. A. Szkudlarek, *Cultural Studies – brytyjska teoria krytyczna*, [w:] *Nauka o komunikowaniu. Podstawowe orientacje teoretyczne*, pod red. B. Dobek-Ostrowskiej, Wrocław 2001, s. 181 i n., tenże, *Wydarzenie, urzeczywistnienie, różnica: edukacyjna autokreacja społeczeństwa*, [w:] *Różnica, tożsamość, edukacja*, pod. red. T. Szkudlarka, Kraków 1995).

Na zakończenie chciałbym jedynie zasygnalizować wagę, jaką dla tak rozumianego projektu teorii literatury mają kategorie **narracji i metafory**. Obydwie, uwolnione od ich tradycyjnego uwikłania jedynie w struktury dzieł literackich, mogą być oglądane bardziej jako **modele poznania i interpretacji rzeczywistości** niż jako “aspekty” języka artystycznego. Ponownie znajdujemy się dziś w sytuacji, gdy mamy do dyspozycji, jeśli idzie o obydwie kategorie, z ogromem materiału teoretycznego, zarówno historycznego, jak i najnowszego. W latach 70. i 80. byliśmy świadkami narodzin nowej orientacji w tzw. narratologii, wyrażającej się nieufnością do dotychczasowych metod badawczych, dla których najważniejsze było wyodrębnianie w narracji poszczególnych segmentów wypowiedzi, ich hierarchia i podmiotowe umocowanie. To rozwarstwienie nurtów refleksji o narracji (wiązące się zresztą silnie z zagadnieniem fikcji i kwestionowaniem dotychczasowych koncepcji *mimesis*) zostało – jak słusznie zauważa Bogdan Owczarek²³ – wywołane przeobrażeniami w naukach historycznych, dokonujących się pod wpływem tendencji postmodernistycznych. Owe zmiany wywołały pojawienie się w “narratologii” tzw. drugiej fali:

Składa się na nią wyraźne rozwarstwienie dotychczasowego przedmiotu badania, postrzeganego jednolicie i ograniczonego do opowiadania artystycznego lub folklorystycznego, przekształcenie go i poszerzenie o praktyki narracyjne w życiu potocznym, historiografii, w myśli społecznej i filozofii. Nowa sytuacja badawcza w dziedzinie różnych form i praktyk opowiadania ujawniała przede wszystkim wyraźną nieadekwatność dominującego w narratologii strukturalnego modelu opowiadania i domagała się pilnej jego reinterpretacji, a nadto uprzytomniła szereg nowych problemów, które wniosły ze sobą nowe zainteresowania narracją. Tak, na przykład, dokonujące się we współczesnej praktyce artystycznej przemieszczenie od fabuły do dyskursu dobrze współlistnieje z zastrzeżeniami pragmatystów, zgłaszanymi do istniejących koncepcji opowiadania. Nie chodzi bowiem, jak twierdzą, o charakter następstwa elementów, czy hierarchię poziomów narracyjnych w modelu “gramatyki” opowiadania, ale o praktyczny wymiar komunikacji narracyjnej opowiadającego i odbiorcy²⁴.

Niniejszy projekt chce uzupełnić te czynniki zmiany w pojmowaniu funkcji – a zatem także poziomów opisu narracji, proponowane przez B. Owczarkę – o cechy specyficznej narracji przekazów medialnych: od języka informacji agencyjnej, poprzez wielki reportaż prasowy i narrację dokumentalną po takie składniki kultury masowej, jak wideoklip czy film reklamowy. Bo właśnie w takich narracjach czy quasi-narracjach jest “zanurzony” narrator powieściowy czy narracja historyczna. Wchodzi z nimi w specyficzne dialogi czy raczej – by utrzymać się w języku przy-

²³ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitoska, W. Grajewskiego, Kraków 2001; por. także: J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, tamże; R. Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. A. Rysiewicz i Z. Kloch, “Pamiętnik Literacki” 1984,

z. 3; L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 335 i n.; J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię? Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996.

²⁴ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadanie*, s. 15.

wolowanych wyżej badaczy z kręgu szkoły Birmingham – “kontrowersje” i w rezultacie “przeciwstawnych dekodowań” wylania sama z siebie specyficzny swój kształt. Czy kształt ten rysuje się na poziomie płaszczyzny przedstawienia, czy na poziomie samego dyskursu? Odpowiedzieć trzeba, odwołując się do rozmaitych koncepcji *mimesis* i do różnych teorii fikcji.

Bardzo podobnie sprawa wygląda z pojęciem metafory – starym jak teoria języka artystycznego. W związku z tym stosownie okazale przedstawia się literatura przedmiotowa poświęcona metaforze. Ale dopiero G. Lakoff i M. Johnson wykazali niezbicie, że metafora jest nieodzownym składnikiem naszego bytowania codziennego, że wcale nie trzeba być poetą, by metafory tworzyć i by poddawać się ich sile²⁵. Równie interesujące jest, jak się wydaje, spojrzenie na metaforę jako swoisty *analogon* kultury opartej na strukturach binarnych: obserwacja rozmaitych “przesunięć” semantycznych stosowanych w przekazach medialnych – zwłaszcza obrazowych. Dopiero uchwycenie istoty metafory na poziomie życia codziennego pozwala pojąć znaczenie metafory jako tworzywa obrazu poetyckiego, a nie odwrotnie. Pozwala nam to także pojąć, dlaczego w sztuce nam współczesnej, tak dominująca staje się estetyzacja codzienności i zarazem zwulgaryzowanie tego, co uznawane za “kulturę wyższą”.

Omówiony powyżej projekt teoretycznoliteracki ma dwa zasadnicze aspekty. Wychodząc z założenia, że zmieniona sytuacja komunikacyjna przekazów literackich/artystycznych wymaga zmienionych metod ich opisu i interpretacji, zmierza do wyodrębnienia kilku zasadniczych pól badawczych, na których powinna się dziś skupiać teoria literatury. Są to zagadnienia

- fikcji, teorii reprezentacji (*mimesis*), naśladownictwa i symulacji;
- tekstu, tekstualności i intertekstualności widzianych w perspektywie hiper-tekstualności współczesnej kultury;
- podmiotu/przedmiotu poznania, postaci mówiącej/przedstawianej, nadawcy/odbiorcy przekazu w aspekcie ich tożsamości w świecie komunikacji medialnej;
- narracji i metafory jako modeli poznawczych.

Skupiając się na tych zagadnieniach zupełnie nieoczekiwanie znajdujemy się w rejonach takich samych, jakie zajmują współczesną sztukę i literaturę. Zaczynamy opisywać naszą własną sytuację, nasze usytuowanie w świecie – od najwyższych zagadnień bytu po estetykę, politykę, szczegółowe problemy społeczne. Zbliżenie, a może nawet synteza wiedzy o mediach z teorią literatury i komunikacji artystycznej stawia nas w szczególnej pozycji wobec przedmiotu naszych zainteresowań: nie jesteśmy obok literatury, ale razem z nią. Nie mówimy metajęzykiem, ale językiem własnym, który tworzy specyficzny kontrapunkt wobec tego, czym chcemy się zajmować. Dokonuje się wówczas coś w rodzaju Barthesowskiego “trawersu” – nie tyle stylu, ile myśli i emocji między podmiotem a przedmiotem poznania.

²⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988; por. także: J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. A. Gierczak, Wrocław 1999, zwł. rozdz. 5 i 6.

Ma ów projekt również drugi wymiar: pragmatyczny. Jest on próbą wyodrębnienia z wielkiego przecież obszaru badawczego literaturoznawstwa kilku centralnych kręgów tematycznych, które dzięki związaniu z pytaniami ważnymi dla dzisiejszego odbiorcy literatury, a także dla adeptów sztuki nauczania o niej, mogą stać się bardziej czytelne. Ma to, jak sądzę, znaczenie dla samej metodyki nauczania teorii literatury – zarówno na poziomie podstawowym, jak też i bardziej zaawansowanym.

Sfera komunikacji medialnej i refleksji o niej nie jest wcale zagrożeniem dla tradycyjnej teorii literatury – jak dla króla Tamuza zagrożeniem dla ludzkiej pamięci była sztuka liter. Przeciwnie, szukając punktów zbiegu dochodzimy do wniosku, że praktycznie mówimy o tym samym. I że mówić możemy podobnie, a nawet tak samo.

Do we need a new theory of literature?

Abstract

Since the beginning of the 1960-ties, literature has appeared in its altered communicative situation in comparison to the centuries of its history. This otherness has been shaped by the more and more conspicuous presence of mass media and mass culture. Theoretical reflection on literature, however, either disregards this alteration or applies notions and terms which in the area of intensely developing media theories are used in a different manner (“virtual reality”, “possible worlds”, “intertextuality”, “hypertext”, “fiction” and “simulation”).

The present paper postulates the necessity to revise the traditional theoretical-literary perception in view of the alterations both in the author’s position (“author’s death”), and the recipient’s position (increase in the recipient’s involvement in the ultimate formulation of the literary work). The alterations are described with reference to the emergence of Internet as a powerful medium, and dominance of audiovisual transfer affecting the awareness of all participants in social communication.

The author of the paper puts emphasis on the fact that the most serious alterations have taken place in the sphere of reflection on text comprehension, as well as on the notions of fiction, narration and metaphor (as structures of the world cognition), as well as on the subject of discourse and the literary character. The necessity to introduce new definitions of these notions is associated both with the interpretation of individual works and the establishment of literary syntheses, and the demands put forward by modern education.