

## UNIWERSUM POETYKI. PROLEGOMENA

EWA SZCZĘSNA

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
e.szczesna@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-3708-8854

W tekście nie ma nic, czego byśmy nie pomyśleli. Tekst jest przede wszystkim konstruktym mentalnym: polem pracy doświadczenia wewnętrznego – dyspozycji sensotwórczej. Po drugie jest jego eksterioryzacją – znakową reprezentacją (co uwydatnia się zwłaszcza w postawie nadawczej użytkownika tekstu), która staje się w postrzegającym podmiocie źródłem impulsów aktywizujących wytwarzanie znaczeń (co z kolei dominuje w postawie odbiorczej użytkownika tekstu). Jeśli, w procesie nieskończonej semiozy, znaczenie zostaje uzewnętrznione, zyskuje nową postać znakową i może stać się kolejnym źródłem znaczeniowych impulsów. W efekcie tekst (reprezentację znakową angażującą medium, uczestniczącą w semiozie w postaci potencjalnej<sup>1</sup>) odróżnić należy od TEKST-u jako wielorako uwarunkowanego procesu (i jednocześnie zdarzenia) ustanawiania znaczeń, uczestniczącego w semiozie zarówno aktualnej, jak i potencjalnej (skoro to, co powszechnie nazywamy tekstem, jest zewnętrzną reprezentacją TEKST-u i jego punktem odniesienia).

Tekst powstaje w interakcji współtworzących go struktur znaczeniowych, które znajdują w nim swoje konkretyzacje. Konkretyzacje

---

<sup>1</sup> Kategorie semiozy aktualnej i potencjalnej przejmują z myśli Wojciecha Kalagi, adaptując je na poziom tekstu. Jak pisze Kalaga: „Przyjmując, iż relacja znakowa istnieje niezależnie od aktualnego odbioru, zakładamy równoległe dwa pojęcia semiozy – w jej postaci aktualnej w umyśle odbiorcy, tj. w rozumieniu przyjmowanym w subiektywistycznych teoriach znaku, oraz w postaci potencjalnej, poza aktywną myślą odbiorcy i wobec konkretnego czynnego odbioru chronologicznie pierwotną”. Zob. W. Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1985, s. 22. Tekst dostępny również online: [https://sbc.org.pl/Content/73142/znak\\_i\\_semioza.pdf](https://sbc.org.pl/Content/73142/znak_i_semioza.pdf) [dostęp 2.02.2021].

te mogą mieć różną formę znakową – uwarunkowane są typem dyskursu, który tekst reprezentuje, oraz medium, z którego ów dyskurs korzysta. W efekcie tekstowe struktury znaczeniowe są konstruktami wielorako modelowanymi. Takimi strukturami tekstowymi są chociażby tekstowe figury, które mogą mieć różny stopień komplikacji. I tak np. metafora może być zestawieniem dwóch słów, angażować wyrażenia i frazy w danym utworze, organizować cały utwór (narracja asocjacyjna, wymowa metaforyczna tekstu), a nawet kierunki artystyczne, gdy tendencje obecne w dyskursach nieartystycznych czy w jednych formach sztuki przenoszone są na inne jej formy – wówczas metafora staje się figurą dyskursywną. Może mieć konkretyzację słowną, ikoniczną, audiowizualną, interaktywną – jej tekstowa reprezentacja modelowana jest przez materię i warstwę wyrażania (teksturę) (np. metafory ikoniczne w malarstwie i grafice, ikoniczno-słowne w komiksie, plakacie czy dźwiękowo-ikonizacyjno-słowne w filmie). Może być wreszcie kształtowana przez funkcję dyskursu, który ten tekst reprezentuje (np. metafory żywe, pełniące funkcję estetyczną w sztuce, nazywające, pełniące funkcję poznawczą w nauce, perswazyjne w polityce).

Modelowanie figur – i szerzej: konstruktów znaczeniowych – jest w zasadzie nieograniczone, otwarte na coraz to inne czynniki ich kształtowania, które oddziałują na cechy drugorzędne struktur, prowadząc do krystalizowania się nowych konkretyzacji. Czynniki wpływu mogą być czas i miejsce powstania i odbioru tekstu, a w związku z nimi aspekty ideowe, światopoglądowe, funkcja, jaką tekst ma pełnić, stan kultury, moda, wreszcie indywidualne predyspozycje uczestnika kultury. Wszystkie te czynniki i wiele innych, niewymienionych tutaj, decydują o wielowariantowości figur, chwytów, zabiegów tekstowych. Czynniki te współtworzą TEKST. Ich siła decyduje też o tym, że mówi się o istnieniu różnych poetyk, gdy dyskursy organizują struktury tekstowe we właściwy dla siebie sposób, podporządkowując je własnym celom, pełnionym funkcjom w komunikacji kulturowej. Czynniki te mogą się łączyć, wchodzić w interakcje, tworząc nowe jakości, np. dyskurs feministyczny reinterpretuje zarówno dyskurs sztuki, jak i polityki czy dyskurs dziennikarski.

Modelowaniu może wreszcie podlegać poetyka jako całość. Dobrego przykładu dostarcza tu rozwój technologii cyfrowych, który spowodował istotny wzrost udziału ruchomej i modyfikowalnej warstwy wyrażania (zewnętrznej manifestacji) oraz sprawczości użytkownika w kształtowaniu

struktur tekstowych, a w efekcie znaczeń. Intencjonalne uczynienie ruchomej, udźwiękowionej, przekształcającej się pod wpływem działań użytkownika warstwy graficznej tekstu ważnym czynnikiem sensotwórczym, współtworzącym znaczenia w interakcji z językiem jako systemem znaków arbitralnych, sprawiło, że poetyka stała się *semio-poetyką*.

A zatem poetyka nieustannie podlega transgresji, nieustannie przekracza dotychczasowe granice, czego zresztą wymaga procesualny charakter semiotycznej, gatunkowej i dyskursywnej organizacji tekstu. W tej sytuacji stworzenie jednej, niezmiennej poetyki odnoszącej się w tej samej mierze do tekstów różnych dyskursów wydaje się zamiarem chybionym.

W czasach nam współczesnych – pisze Anna Burzyńska – w sytuacji zwielokrotnienia praktyk kulturowych, a także płynności ich granic, wobec coraz częstszych tendencji pluralistycznych i liberalistycznych w humanistyce – przekonanie nie tyle o niemożliwości, ile o zbędności tworzenia jednej uniwersalnej Poetyki, opartej na mocnych naukowych podstawach, staje się opinią niemal powszechną. Odwrót od Poetyki oznacza więc przede wszystkim odwrót od pewnego modelu świadomości teoretycznej: unifikującej, obiektywizującej, poszukującej trwałych gwarancji pewności<sup>2</sup>.

Jeśli zatem zbędne jest tworzenie jednej poetyki, obejmującej różne dyskursy w ich różnorodności semiotycznej, pełnionych funkcjach, modyfikowanej historycznie formie, użyteczne, choćby dla określenia istoty poetyki, może być wyabstrahowanie w postawie komparatystycznej tego, co stanowi jej *uniwersum*, mianowicie – jej rdzenia, stałej informacji genetycznej. Mam tu na myśli uniwersum elementarnych jednostek, mechanizmów tworzenia znaczeń, które poetyka (i retoryka) wikła w różne funkcje (estetyczną, perswazyjną, ekspresywną, informacyjną) i które znajdują się u podstaw nieskończonej liczby realizacji – ich wielowariantywności. Do mechanizmów tych należy np. implikacja, która konstytuuje narrację, czy interakcja pól znaczeniowych, która właściwa jest metaforze. Mechanizmy te, wyznaczające uniwersum poetyki, leżą u podstaw różnych figur, chwytów, zabiegów tekstowych – sposobów kształtowania znaczeń; mają zatem potencjał twórczy (*poeticos*). Myślę, że istnienie owego uniwersum

<sup>2</sup> A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 408.

umożliwiającego „rozszerzanie pola eksploracji przedmiotowej”<sup>3</sup> pozwoliło Januszowi Sławińskiemu nazwać strukturalizm niewywracalnym słoniem, Jerzemu Madejskiemu wyrazić przekonanie, że w dobie interdyscyplinarności „jest potrzebna taka poetyka, która jest do zaakceptowania z punktu widzenia różnych epistemologii”<sup>4</sup>, Edwardowi Balcerzanowi pisać o genologii multimedialnej, mimo towarzyszącej współczesnej myśli teoretycznej świadomości (wyrażanej choćby przez Stanisława Balbusa), że stworzenie jednej ogólnej poetyki tam, gdzie istnieje wiele równoprawnych porządków poznawczych, jest niemożliwe, a aprioryczne paradygmaty ich form zastępuje hermeneutyka<sup>5</sup>.

Spojrzenie na sprawę poetyki uniwersalnej zależy od tego, co staje się punktem odniesienia dla jej definiowania, a mianowicie, czy punkt ten lokuje się bliżej tego, co określiłam jako informację genetyczną poetyki, która znajduje się u podstaw figur, zabiegów tekstowych, tworząc uniwersum poetyki (tego, co wyabstrahowane z tekstów), czy też bliżej rozbudowanych, wielorako uwarunkowanych struktur tekstowych i dyskursywnych odpowiedzialnych za różnicujące poetyki cechy charakterystyczne struktur. Krótko mówiąc: czym innym jest myślenie o narracji jako modelu struktury, której podstawową jednostką jest implikacja, czym innym zaś myślenie o narracjach jako typach struktur organizujących twórczość pisarzy, szkoły filmowe, dyskursy historyczne czy nurty literackie. W tym drugim przypadku mówi się zwykle o poetyce czegoś (np. poetyka twórczości Żeromskiego, poetyka polskiej szkoły filmowej, poetyka romantyzmu). Dodatkowym czynnikiem komplikującym są metaforyczne użycia tej kategorii (np. poetyka doświadczenia, idei, epifanii, transgresji). Sprawy nie ułatwia też to, że poetyka może być jakaś (np. poetyka stosowana, pragmatyczna, kognitywistyczna, historyczna, teoretyczna, komparatystyczna). Wynika z tego, że poetyka zajmująca się sposobami kształtowania wypowiedzi, mającymi bezpośredni

<sup>3</sup> J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 10-11.

<sup>4</sup> J. Madejski, *Interdyscyplinarne problemy poetyki*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska, 2004, s. 62-63.

<sup>5</sup> Zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 407-430; S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19-32.

wpływ na znaczenie, jest zjawiskiem wielopoziomowym i wielopłaszczyznowym, by nie rzec – kategorią homonimiczną, co notabene dowodzi jej zdolności do transgresji.

A ponieważ poetyka jest nierozzerwalnie związana z tekstem, jej informacja genetyczna jest informacją genetyczną tekstu – kształtującym znaczenie sposobem istnienia tekstu aktualizującym się w procesie jego stawania się w każdej relacji użytkownik (nadawca, odbiorca) – warstwa wyrażania tekstu, której efektem jest ustanawianie znaczeń.

Wydaje się zatem, że tym bardziej przydatne do badań nad poetyką byłoby określenie owych elementarnych mechanizmów/struktur, które leżą u jej podstaw, a tym samym u podstaw figur, zabiegów tekstowych odmiennie realizowanych w różnych dyskursach i mediach. Jednostki te konstytuują to, co Gérard Genette uznał za przedmiot poetyki, a mianowicie transtekstualność (transcendencję tekstualną tekstu) definiowaną jako wszystko, co w sposób widoczny lub ukryty wiąże tekst z innymi tekstami, co znajduje swoją reprezentację tekstową w różnych dyskursach i mediach.

Istnienie tych struktur w najrozmaitszych formach tekstowych, medialnych i dyskursywnych nie wynika z ich przenoszenia z jednej przestrzeni do drugiej, z jakiejś formy adaptowania ich, ale ze wspomnianego zakotwiczenia ich w ludzkim myśleniu, które uobecnia się w tekstach i dyskursach. Mentalna istota tych struktur decyduje o ich uniwersalnym charakterze, różnotekstowej, wielodyskursywnej stosowalności. Różne są dopiero ich realizacje wynikające z osadzenia w odmiennym środowisku semiotycznym, medialnym, dyskursywnym tekstu. W realizacjach tych konkretyzują się cechy struktur charakterystyczne dla danego typu tekstów, środowiska medialnego czy dyskursu. To one sprawiają, że np. narracje literacka, filmowa, polityczna, historyczna różnią się między sobą. Owe cechy charakterystyczne struktur właściwe dla danego dyskursu (rejestru) przeniesione do innego dyskursu (innego rejestru – w inną przestrzeń stylistyczną, semiotyczną, gatunkową) dają efekt, który Jurij Łotman nazywa efektem retorycznym<sup>6</sup>, skutkującym gwałtownym wyzwoleniem się nowych znaczeń – eksplozją semantyczną, którą bada na przykładzie dyskursu sztuki.

<sup>6</sup> J. Łotman, *Retoryka – mechanizm generowania sensu*, [w:] idem, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 98-120.

W rzeczywistości – pisze – sztuka zawsze mówi wieloma językami. Języki te znajdują się przy tym w relacji niepełnej przetłumaczalności lub całkowitej nieprzetłumaczalności. [...] Właśnie przetłumaczalność nieprzetłumaczalnego, wymagająca dużego napięcia, tworzy sytuacje semantycznej eksplozji. Niemożliwość jednoznacznego przejścia z języka poezji na język malarstwa lub nawet na, zdawałoby się, bliższe języki teatru i filmu jest źródłem nowych sensów<sup>7</sup>.

Cechy semiotyczne, medialne, stylistyczne, gatunkowe, dyskursywne, dzięki którym struktury myślenia mogą zyskać formę zewnętrzną, utekstowioną, zdolną do angażowania w tekstowanie innego myślącego podmiotu, uczestniczą w tworzeniu reprezentacji tych struktur, sprawiają, że ukazują się one w określonej formie semiotycznej, medialnej i dyskursywnej. Efekt retoryczny uzyskiwany w przenoszeniu tych reprezentacji do innego środowiska, a więc w przekładzie semiotycznym, medialnym, stylistycznym, gatunkowym, dyskursywnym, zwykle wiążący się z przewyciężeniem oporu, efektem szoku, jaki związany jest z ulokowaniem danego sposobu istnienia struktury w nowym środowisku, jest zatem zakotwiczony w zmianie kontekstu, w jakim ulokowana zostaje tekstowa reprezentacja struktury, a nie w samej jej istocie, która jest niezmienna.

O stałości istoty poszczególnych struktur – konstruktów myślowych – świadczy chociażby fakt ich obecności na różnych poziomach organizacji wypowiedzi w tekstach zróżnicowanych semiotycznie, reprezentujących odmienne dyskursy. Dobrego przykładu dostarcza tu elipsa.

\* \* \*

Elipsa (wyrzutnia) obecna jest w przestrzeni różnych dyskursów: geometrii, gdzie nazywa typ krzywej zamkniętej przypominającej spłaszczony okrąg, językoznawstwa, retoryki, poetyki, gdzie nazywa wyrzutnię, czyli brak elementu wypowiedzi, którego jednak można się domyślić z kontekstu. Odmienność znaczenia tej kategorii w naukach ścisłych i humanistycznych można złagodzić, sięgając do źródłosłowu tej kategorii, która wywodzi się z grackiego *élleipsis* oznaczającego „brak, opuszczenie, pominięcie”. Odniesienie tej figury (formy elipsy, która nie jest okręgiem) do filozofii

<sup>7</sup> J. Łotman, *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, tłum. B. Żyłko, Poznań 2018, s. 65.

starożytnej (Platona, Arystotelesa), z której zresztą inne nauki wyrastały, a w której kula, koło i okrąg są kształtami najdoskonalszymi i najpiękniejszymi ze wszystkich<sup>8</sup>, uzasadnia postrzeganie spłaszczonego okręgu jako formy niedoskonałej, czegoś pozbawionej, zawierającej brak w stosunku do kształtu idealnego (brak łatwo identyfikowany w kontekście oczywistości kształtu najdoskonalszego). Takim brakiem jest też wyrzutnia, która w dyskursach humanistycznych definiowana jest zasadniczo tak samo, ale różni się wyakcentowaniem innej funkcji, jaką może pełnić (np. ekonomizacji wypowiedzi w językoznawstwie, zwrócenia uwagi na coś w retoryce, modelowania sposobu mówienia w poetyce). W każdej ze wspomnianych dyscyplin – językoznawstwie, retoryce, poetyce (i dyskursach, np. mowie potocznej, polityce, literaturze pięknej) – eliptyczność zakotwiczona jest w odbiorczym poczuciu czy wyobrażeniu formy pełnej, doskonałej (wiedzy o niej). Bez zaangażowania tej świadomości, elipsa nie zaistnieje. Nie pojawi się bowiem poczucie braku – przeprowadzenia operacji detrakcji.

W przestrzeni humanistyki elipsa definiowana jest zatem jako brak jakiegoś elementu wypowiedzi, którego jednak można się domyślić na podstawie kontekstu. W odniesieniu do funkcji informacyjnej i komunikacyjnej przekazu uzasadniana jest zwykle przeciwdziałaniem redundancji, ekonomią tekstu, która zaleca pomijanie tych elementów wypowiedzi, które są w sposób jednoznaczny podpowiadane przez jej kontekst, a których pominięcie nie tylko nie powoduje utraty spójności tekstu, ale wręcz sprzyja jej zachowaniu. Taka elipsa, określana jako gramatyczna, postrzegana jest jako naturalne zjawisko językowe<sup>9</sup>, ale nie tylko. Jej reprezentacje odnaleźć

<sup>8</sup> „Zaczem wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli, on się w każdym kierunku ciągnie równie daleko od środka aż do końców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny. Uważał, że taki kształt jednostajny jest bez porównania piękniejszy od niejednostajnego”. Zob. Platon, *Timaios*, [w:] idem, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa 1993, s. 312. Zob. też: D. Biedrzyński, *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”, 2014, nr 26, s. 15.

<sup>9</sup> Zob. np. M. Grochowski, *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z.1, s. 121-136, gdzie autor analizuje na materiale wypowiedzi językowych elipsę składniową, semantyczną, pragmatyczną, oddzielając je wyraźnie od elipsy rozumianej jako celowy zabieg artystyczny.

bowiem można zarówno na poziomie elementarnych jednostek tekstowych, np. zdań w tekstach słownych, ujęć w przekazach filmowych, jak i na poziomie jednostek bardziej złożonych, np. narracji, fabuły (w przekazach różnie zorganizowanych semiotycznie i reprezentujących różne dyskursy). Mamy zatem do czynienia z nieobecnością, która nie skupia na sobie uwagi. Dzieje się tak nie tyle z racji znaczącej łatwości uzupełnienia, ile z racji tego, że w odczuciu odbiorczym elipsa taka nie jest wręcz postrzegana jako brak – pod względem logicznym (jako konstrukt myślowy) odbierana jest jako nieartykułowana (z racji swej oczywistości) obecność. Co więcej, dopiero niezastosowanie jej, jak zauważa Jerzy Ziomek, mogłoby dać efekt retoryczny<sup>10</sup> lub być odbierane jako niepotrzebny nadmiar. Jej odpowiednikami na poziomie stylistycznym utworów artystycznych – a konkretnie literackich – są Ingardenowskie „miejsca niedookreślenia” istniejące we wszystkich warstwach dzieła, nazywające luki konieczne a wypełniane w procesie czytelniczej konkretyzacji, czy stanowiące ich odpowiednik, skonceptualizowane przez Stefanię Skwarczyńską, niedopowiedzenia<sup>11</sup>.

Analogicznie, zarówno na poziomie bardziej elementarnych jednostek tekstowych (np. zdania), jak i tych bardziej złożonych, istnieje elipsa, która jest nieobecnością zamierzoną, celową, taką, która skupia na sobie uwagę odbiorcy. Elipsę taką obecną w zdaniu Jerzy Ziomek nazywa elipsą retoryczną<sup>12</sup>. Za jej odpowiednik w świecie przedstawionym utworu (na poziomie fabuły) można uznać problematyzowane w pracy Skwarczyńskiej przemilczenie i rozmaite jego formy: przemilczenia pozorne, nierozwiązane, rozwiązane oraz nierozwiązalne. Te ostatnie stają się dla Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk podstawą do ukucia kategorii wielkiej elipsy, którą badaczka definiuje jako „przemilczenie nierozwiązalne, które polega na utajnieniu [...] przyczynowych wiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła,

<sup>10</sup> Ziomek posługuje się tu przykładem powtórnego czasownika, którego użycie dałoby figurę przez adiekcję „ja przyjdę we wtorek, a ty w piątek” a „ja przyjdę we wtorek, a ty przyjdiesz w piątek”. Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa-Wrocław-Kraków 2000, s. 214.

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] idem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.

<sup>12</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 214.



takich zwłaszcza, jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci)<sup>13</sup>. Wielka elipsa jest – w ujęciu badaczki – „dynamicznym, nośnym światopoglądowo i sfunkcjonalizowanym artystycznie elementem utworu”, figurą znaczeń nieuchwytnych, zasadą organizującą pewien typ „dzieł otwartych, ożywiających umysł i wyobraźnię potencjałem myśli nieokreślonej”, bezpośrednią formą „spotkania człowieka z Niepoznawalnym”<sup>14</sup>.

Pawłowska-Jądrzyk bada wielką elipsę na materiale fabuły nie tylko literackiej, ale też – lub przede wszystkim – filmowej, odnosząc ją do *Pikniku pod Wiszącą Skałą* (1975) w reżyserii Petera Weira. Wnikliwa, inspirująca analiza i interpretacja utworu zaproponowana przez badaczkę jest po z n a w a n i e m niepoznawalnego, wymyka się zatem (ostrożnie wszakże sformułowanej przez Skwarczyńską) tezie, w myśl której w przypadku przemilczenia nierozwiązalnego odbiorca wypełni swoje zadanie, jeśli pozycję przemilczenia zachowa<sup>15</sup>. Wymyka się słusznie, skoro Pawłowska-Jądrzyk zachowuje dla opisywanego zjawiska kategorię elipsy. Wniosek, jaki się nasuwa, jest zatem taki, że nierozwiązalność w przypadku wielkiej elipsy polegałaby nie tyle na niepodejmowaniu przez odbiorcę wysiłku uzupełnienia przemilczenia czy niemożności uzupełnienia braku, co raczej na n i e r e d u k o w a l n e j niepewności dotyczącej prawdziwościowego statusu uzupełnienia. Wiązałaby się z odbiorczym poczuciem, że proponowane uzupełnienie ma wartość domniemania, bardziej przypuszczenia niż pewności, że ma status uzupełnienia potencjalnego.

Skoro jednak można mówić o istnieniu w sferze świata przedstawionego przemilczeń nierozwiązalnych, to zapewne można też mówić o przemilczeniach r o z w i ą z a l n y c h oraz całej gamie form pośrednich. Przemilczenie rozwiązalne, podobnie jak nierozwiązalne, byłoby przede wszystkim reprezentacją elipsy retorycznej, motywowanej „chęcią zwrócenia uwagi na to, co zostało opuszczone”<sup>16</sup>. Byłoby formą intencjonalnego przemilczenia

<sup>13</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej („Piknik pod Wiszącą Skałą” według Joan Lindsay i Petera Weira)*, [w:] idem, *Uczta pod wiszącą skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 69.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>15</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 26.

<sup>16</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 214.

istniejącego na poziomie fabuły, w którym obecne w tekście fabularnym sygnały rozwiązalności pozwalałyby odbiorcy uzupełnić istniejący brak. Dopowiadając niewypowiedziane, odbiorca miałby przy tym poczucie, że dokonane przez niego uzupełnienie ma walor intersubiektywny. Nieobecność w samym tekście wyrazistego, jednoznacznego uzupełnienia braku, nieobecność w tekście sformułowanej w sposób jednoznaczny odpowiedzi na pytania, które ów brak stawia, pozwalały na objęcie takiej struktury pojęciem eliptyczności. Podjęte przez odbiorcę działanie intelektualne zmierzające do uzupełnienia uwydatnionego braku byłoby realizacją zasady eliptyczności. Działanie to w przypadku obu form przemilczeń – nierozwiązalnego i rozwiązalnego – różniłoby się towarzyszącym mu poczuciem statusu ontycznego jego skutków.

Przemilczeniu nierozwiązalnemu przysługiwałyby status koniecznej i nieredukowalnej niepewności, wielości (pochodzących z tekstu) sygnałów niejednoznacznych, niejasnych, nawet sprzecznych, często wymykających się logicznemu rozumowaniu, uciekających w metafizykę, skazujących odbiorcę na poczucie oglądu czysto subiektywnego, pozostającego w dowolnym związku z prawami rządzącymi światem przedstawionym. Status ten byłby następstwem niemożności odnalezienia w tekście jakichkolwiek sygnałów, które mogłyby lokować się poza wiedzą (i niewiedzą), świadomością (i nieświadomością) dotyczącą zdarzeń i postaci świata przedstawionego ujawnioną lub sugerowaną przez podmiot mówiący o nich lub je prezentujący. Tak jest w przypadku analizowanego przez Pawłowską-Jądrzyk filmu Petera Weira oraz wspomnianego przez nią *Powiększenia* (1966) w reżyserii Michelangela Antonioniego – przykładów filmowych, które można by uzupełnić o *Dziecko Rosemary* (1968), horror psychologiczny wyreżyserowany przez Romana Polańskiego.

Tak też jest w przypadku wspomnianego przez badaczkę opowiadania Julia Cortazára *Zajęty dom*, w którym elementem nierozstrzygalnym jest status tych, którzy zajęli dom, przyczyniając się do opuszczenia go przez dotychczasowych jego mieszkańców. W organizującej utwór narracji bohatera nie zostaje ujawniona żadna inna perspektywa poznawcza, która umożliwiłaby jej skonfrontowanie. W efekcie przemilczeniem nierozwiązalnym pozostaje kwestia, kim są ci, którzy zajęli dom, a których jedyną reprezentacją obecności są słyszane i interpretowane przez bohatera-narratora odgłosy.

Był to nieokreślony, głuchy dźwięk, krzesło upadające na dywan czy też może zduszony szept. Równocześnie, a może o sekundę później, usłyszałem to także w samym kuluarze prowadzącym od tych pokoi do drzwi. Rzuciłem się na drzwi, póki jeszcze nie było za późno, i zatrzasnąłem je [...] <sup>17</sup>.

Już od drzwi mojej sypialni (Irena robiła na drutach) usłyszałem hałas może w kuchni, może zresztą w łazience, zakręt korytarza zagłuszał dźwięki. [...] Wsłuchiwaliliśmy się w hałasy, zdając sobie doskonale sprawę, że pochodzą z tej strony dębowych drzwi, z kuchni lub z łazienki, może nawet z samego kuluaru, z miejsca, w którym zakręca korytarzyk tuż obok nas [...]. Chwyciłem Irenę za rękę i pociągnąłem za sobą do drzwi frontowych, nie oglądając się w tył. Odgłosy, ciągle głuche, słychać było coraz bliżej, tuż za naszymi plecami. [...]

– Zajęli tamtą część – powiedziała Irena [...] <sup>18</sup>.

W tekście trudno dopatrzeć się oznak świadomości weryfikującej, która pozwoliłaby stwierdzić, że ci, którzy zajmują dom, to np. byty niematerialne, metafizyczne lub np. że czytelnik ma do czynienia z wytworem imaginacji bohaterów czy też ich przywidzeniami spowodowanymi chorobą psychiczną: że owi „oni” to np. zwykli mieszkańcy – domownicy lub sąsiedzi, których bohaterowie postrzegają jako obcych, wrogich. Odbiorcza interpretacja skazana jest na błędzenie i wspomnianą już nieredukowalną niepewność dotyczącą statusu dokonywanego uzupełnienia.

Inaczej jest w przypadku opowiadania Cortáзара *Zdrowie chorych* ilustrującego dwa typy przemilczeń. Pierwszym z nich jest przemilczenie pozorne, stematyzowane – obecne na poziomie fabuły, drugim przemilczenie rozwiązalne – to, które pozostawia się do rozstrzygnięcia czytelnikowi. Oto domownicy – najbliżsi krewni chorującej kobiety (matki) – poinformowani przez lekarza, że złe informacje mogłyby zaważyć na jej zdrowiu i życiu, ukrywają je przed nią. Cała rodzina koncentruje się na organizowaniu mistyfikacji – ukrywaniu śmierci syna kobiety, Aleksandra, który zginął w wypadku samochodowym, na pisaniu adresowanych do niej listów od niego, fabrykowaniu wiadomości prasowych uzasadniających przedłużanie się jego pobytu służbowego za granicą. Kiedy ciotka Clelia, uczestnicząca

<sup>17</sup> J. Cortázar, *Zajęty dom*, [w:] idem, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1996, s. 477-478.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 480.

w działaniach rodziny, nagle rozchorowuje się, jej los również staje się przedmiotem mistyfikacji. Clelia zostaje wysłana do posiadłości pod miastem, a udawanie rozmów telefonicznych z nią ma przekonać chorującą matkę o dobrym stanie zdrowia krewnej, która w krótkim czasie umiera. Zaangażowanie rodziny w tworzenie fikcji jest tak duże, że sami zaczynają żyć organizowanym przez siebie zmysłem – granica między nim a rzeczywistością w ich świadomości zaciera się. Potwierdza to bezpośrednio zakończenie opowiadania, w którym córka Rosa, otwierając po śmierci matki ostatni list od Aleksandra (sfabrykowany przez rodzinę jak poprzednie), zastanawia się, jak zawiadomić Aleksandra o jej śmierci.

Z kolei innym, tym razem pośrednim, choć artystycznie ciekawszym świadectwem jest sposób prowadzenia trzecioosobowej narracji, w dominującej mierze personalnej. Oto narracja przesycona jest zbiorową perspektywą świadomości mistyfikującej, organizowanej przez troskę dorosłych dzieci o zdrowie kobiety – stąd słowami, które ją reprezentują w tekście są: „matka”, „mateńka”, „głuptaseczek”. Perspektywa mistyfikująca widoczna jest w nieustannym zakrywaniu w partii narracyjnej tego, co zakrywane jest przed kobietą – w ciągłym operowaniu przemilczeniami. I tak informacje o pogarszającym się gwałtownie stanie zdrowia ciotki Clelii oraz o jej śmierci są jedynie wzmiankowane, przemycane zdawkowo w nawiasach – jak gdyby w nich ukrywane poza oficjalnym tokiem narracji.

Carlos wybuchnął śmiechem, żeby jakoś pokryć to, co czuł (właśnie zdzwoniła Pepa, że stan ciotki jest beznadziejny) i cmoknął ją w policzek jak przekorone dziecko.

– Mateńka, głuptaseczek – powiedział, usiłując o niczym nie myśleć.

Tej nocy mama źle spała i od samego rana zaczęła pytać o Clelię, tak jakby już o tej porze można było mieć jakieś wiadomości z quinty (Ciotka Clelia przed chwilą umarła, zdecydowano nie przenosić ciała, tylko czuwać przy niej w kostnicy)<sup>19</sup>.

Parenteza, w otaczających ją beztroskich, rozbudowanych dialogach bohaterów skupiających się na zapewnieniu matce spokoju, kreujących zmyslenie, uczestniczy w skrywaniu tego, co ważne. Uczestniczy w metatezie

---

<sup>19</sup> J. Cortázar, *Zdrowie chorych*, [w:] op. cit., s. 163.

hierarchii wartości – jej wewnątrztekstowej subiektywizacji. Jest elementem przemilczenia, które ujawnia się w całej fabule – wypieranego i maskowanego wzajemnie przed sobą niepokoju, że matka domyśla się prawdy. Wyraźną reprezentacją tego przemilczenia jest powtarzający się w wypowiedziach bohaterów zaimiek „to”.

Pierwsza powiedziała to Maria Laura jeszcze tego samego popołudnia. Powiedziała to Rosie w bawialnym pokoju przed samym wyjściem, podczas gdy Rosa stała, patrząc na nią, jakby nie wierzyła własnym uszom. [...] – To wina Marii Laury – powiedziała Rosa. – Wbiła nam to w głowę i już nie umiemy zachować się swobodnie<sup>20</sup>.

Zaimiek „to” nazywający niezwerbalizowane w narracji i stanowiące tabu w rozmowach bohaterów podejrzenie, że matka domyśla się prawdy, kształtuje przemilczenie, wobec którego stawiany jest odbiorca. Przemilczenie to ujawnia się też w sposób mniej bezpośredni – w opisach reakcji matki oraz w komentarzach do nich. Sposób prowadzenia narracji sprawia, że czytelnik stopniowo odnajduje w niej impulsy naprowadzające na prawdopodobną treść przemilczenia.

Rosa zauważyła, że mama nie pocałowała arkusika [listu – przyp. E.Sz.] po podpisaniu go, że tylko z napięciem patrzyła na ten kawałek papieru, jakby chcąc wbić go sobie w pamięć. [...]

Carlos czytając list na głos, pomyślał, że mama słucha go inaczej niż dawniej. Od czasu do czasu spoglądała na zegarek, co oznaczało u niej zniecierpliwienie. [...]

Co trzy tygodnie bez komentarzy przyjmowała listy od Aleksandra. Wtedy mówiła Pepie, żeby mu odpisała, i zmieniała temat, jak zawsze uważna, uprzejma i z dystansem<sup>21</sup>.

Obecne w opowiadaniu przemilczenie nie zostaje wprost nazwane, spełnia więc warunki eliptyczności. Zamiast tego obecne jest sugerowanie wyjaśnienia, naprowadzanie na nie, co czyni przemilczenie możliwym do rozwiązania przez czytelnika. Sugestia widoczna jest w słowach, które matka wypowiada przed śmiercią:

<sup>20</sup> Ibidem, ss. 159, 165.

<sup>21</sup> Ibidem, ss. 156, 158, 161.

- Tacy dobrzy byliście dla mnie [...].
- Cała ta praca, którą wzięliście na siebie, żeby mi oszczędzić cierpień... [...].
- Teraz odpoczniecie [...]. – Już nie będziecie mieli z nami tyle roboty<sup>22</sup>.

Przemilczeniu rozwiązalnemu przysługiwałby status stosunkowo znacznej dozy weryfikowalności, pewności i prawdziwości w odniesieniu do świata przedstawionego, a tym samym intersubiektywności. Status ten wiązałyby się bardziej z domniemaniem niż z całkowitą pewnością i wynikały z ujawnionych w tekście sygnałów uruchamiających w odbiorcy aktywność zmierzającą do uzupełnienia braku czy nazwania nienazwanego.

Struktura przemilczenia rozwiązalnego bywa narzędziem gry prowadzonej z odbiorcą. Dzieje się tak wówczas, gdy w toku rozwoju fabuły dochodzi do podważenia prawdziwościowego statusu rozwiązania przemilczenia sugerowanego wcześniej. Oto odbiorca na podstawie sygnałów narracyjnych dokonuje interpretacji przemilczenia, którą sam finalnie musi podważyć, zweryfikować na podstawie innej ujawnionej perspektywy czy zdarzeń fabularnych. Tak jest chociażby w *Rozmowie* (1974) w reżyserii Francisca Forda Coppoli.

Bohater filmu Harry Caul (Gene Hackman), specjalista od podsłuchów, otrzymuje od prezesa dużej firmy w San Francisco zlecenie nagrania rozmowy prowadzonej przez dwoje młodych ludzi (żonę biznesmena i pracownika firmy) podczas ich spotkania w porze lunchu na zatłoczonym skwerze pełnym gwaru i muzyki ulicznych grajków. Pracując w swoim studio nad nagraniem, Harry z dźwięków muzyki zagłuszających rozmowę wydobywa zdanie: „Zabije nas, jeśli będzie miał okazję”. Przyczyna zlecenia nie zostaje ujawniona – istnieje na prawach przemilczenia, które jednak towarzyszący mu kontekst każe interpretować jako chęć potwierdzenia przez zazdrosnego męża zdrady jego żony. Miła aparycja kobiety, jej przerażenie oraz surowość prezesa i jego pełnomocnika, nadto obsesyjny lęk Harry’ego przed morderstwem budują w nim przekonanie o tym, że młodym, kochającym się ludziom, zwłaszcza kobiecie, grozi śmiertelne niebezpieczeństwo – że zostanie zamordowana. Przekonanie to staje się w znacznej mierze udziałem widza, który wie tylko tyle, ile wie Harry i który tak jak on nie zwraca uwagi na słowa współpracownika Harry’ego, Stana, który zauważa, że nagrywana

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 167.

rozmowa jest nienaturalna i dziwna – że jest o niczym. Widz przyjmuje sugerowane przez Harry’ego rozwiązanie przemilczenia mimo dystansu, jaki mogą do bohatera wytworzyć jego dziwne reakcje wynikające z obsesyjnego lęku przed odsłonięciem swojej prywatności. Zapośredniczenie perspektywy poznawczej<sup>23</sup> głównego bohatera sprawia, że widz podziela subiektywne w istocie przekonanie Harry’ego o tym, że ten stał się świadkiem zabójstwa kobiety – zabójstwa, do którego w jakiejś mierze się przyczynił, ale któremu chciał też zapobiec. Dopiero końcowe zdarzenia – przeczytana przez Harry’ego informacja w gazecie o śmierci prezesa firmy w wypadku samochodowym, widok jego żony w samochodzie przed budynkiem firmy, a następnie w środku – ujawniają, że dotychczasowe rozwiązanie przemilczenia było mylne: że to nie kobieta, ale jej mąż padł ofiarą spisku zawiązanego przez nią, towarzyszącego jej mężczyznę i pełnomocnika prezesa w celu przejęcia firmy. Co więcej, również i ich status poznawczy – ich interpretacja – ulegają zachwianiu w kontekście finałowej sceny, kiedy to Harry, przekonany o tym, że teraz on jest inwigilowany przez pełnomocnika prezesa, zrywa w swoim mieszkaniu tapety i podłogi w poszukiwaniu podsłuchu.

Zastosowana w filmie gra strategią przemilczenia jest chwytem artystycznym, którego koniecznym elementem jest aktywność interpretacyjna widza. Wtórne rozwiązanie przemilczenia, które stoi w sprzeczności z rozwiązaniem pierwotnym, również pozostaje w sferze prawdopodobieństwa, a nie całkowitej pewności. Podważając prawdziwościowy, intersubiektywny status rozwiązania pierwotnego, samo lokuje się w sferze niepewności wynikającej z operowania perspektywą poznawczą bohatera. Ponieważ i to rozwiązanie nie zostaje w pełni zobiektywizowane, a jedynie ponownie sugerowane przez zdarzenia, których Harry jest świadkiem, i inicjowane przez nie przekonania, ale też urojenia, status strategii eliptycznej ulega zachwianiu zarówno w jego wymiarze epistemicznym, jak i ontycznym. Oto bowiem interpretacja przemilczenia dokonywana przez widza w procesie narratywizacji prezentowanych w formie krótkich ujęć/fleszy wyobrażeń bohatera traci walor intersubiektywnej oczywistości, skoro wyobrażenia bohatera zdradzają objawy paranoi.

<sup>23</sup> O narracji subiektywnej zapośredniczonej zob. R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.

Przedstawione przykłady pokazują, że za uzasadnione można uznać objęcie kategorią wielkiej elipsy różnych, istniejących w sztuce (np. w utworach literackich, filmowych) form przemilczeń organizujących sposób istnienia świata przedstawionego, a przy tym danych odbiorcy do interpretacji. Możliwe formy przemilczeń lokowałyby się między przemilczeniem nierozwiązalnym a przemilczeniem rozwiązalnym. Byłyby to zarówno przemilczenia nierozwiązalne motywowane metafizycznie, jak i te wynikające ze specyfiki zamysłu kompozycyjnego (polemizującego np. z przyzwyczajeniami odbiorczymi, jak ma to miejsce w *Przygodzie* z 1960 roku w reżyserii Michelangela Antonioniego), wreszcie przemilczenia o różnym stopniu rozwiązalności. W ramach wielkiej elipsy nie mieściłyby się natomiast zagadki (np. obecne w filmach detektywistycznych) jednoznacznie rozwiązane w świecie przedstawionym. Akt ich literalnego rozwiązania kłóciłby się z zasadą eliptyczności, która stanowi, że wysiłek uzupełnienia braku podejmuje odbiorca. Obecność w tekście dosłownego wyjaśnienia (np. przez jednego z bohaterów) znosiłaby eliptyczność. W takim przypadku niedopowiedzenie elementu fabuły zyskiwałoby wartość suspense, który jedynie powstrzymuje rozwiązanie zagadki na jakiś czas.

Wielka elipsa w porównaniu z elipsą gramatyczną, istniejącą na poziomie wyrażenia czy zdania, byłaby operacją retoryczną i jednocześnie estetyczną, angażującą struktury tekstowe utworu artystycznego – dla niej reprezentacją zdania byłby cały utwór. Istniałaby jako strategia artystyczna nadbudowana nad elipsą funkcjonującą jako figura retoryczna obecna na poziomie wyrażen, zdań, a przy tym rządząca się analogicznymi prawami. Od miejsc niedookreślenia różniłaby się dominacją funkcji retorycznej wyrażającej się w zwróceniu czy wręcz przykuciu uwagi (emfaza) do tego, co opuszczone (tak, jak pisał o tym Jerzy Ziomek), czy – odwołując się do myśli Jurija Łotmana – ukierunkowaniem na uzyskanie efektu retorycznego. Tak rozumiana wielka elipsa byłaby strategią tekstową i dyskursywną organizującą utwór artystyczny.

\* \* \*

Przykład elipsy dowodzi, że celowe poznawczo dla namysłu poetologicznego wydaje się badanie różnotekstowych i różnoartystycznych realizacji elementarnych struktur. Chodzi tu o poszukiwanie i określanie specyfiki środowisk dyskursywnych, semiotycznych, które sprawiają, że w rozmaitych



dziedzinach i dyskursach (np. muzyce, literaturze, sztukach plastycznych, nauce, polityce) dominują nie te same, ale odmienne struktury tekstowe, że zyskują inną reprezentację. Interesujący badawczo jest więc w efekcie namysł nad zmiennymi w czasie semiotycznymi, gatunkowymi i dyskursywnymi czynnikami różnicującymi tekstową realizację figur i zabiegów stylistycznych. Zagadnienia te wyznaczają pole poszerzania poetyki. Okazuje się bowiem, że:

- po pierwsze: ta sama struktura może mieć różne reprezentacje w różnych dyskursach (np. metafora w sztukach wizualnych a w literaturze; w sztuce a w dyskursach perswazyjnych, informacyjnych; podobnie styl, kompozycja, kontrast w literaturze, muzyce, malarstwie);
- po drugie: dana kategoria może znaczyć coś innego (nazywać inne struktury i zjawiska tekstowe) w odmiennych dyskursach;
- po trzecie: struktura ujmująca takie samo lub analogiczne zjawisko tekstowe w różnych formach dyskursów może występować pod różnymi nazwami (np. oksymoron, antyteza w poezji i kontrast w muzyce, sztukach plastycznych), a formy jej reprezentacji uwarunkowane są panującą modą, obowiązującą estetyką, filozofią czy teorią.

Semiotyczno-dyskursywny sposób istnienia tekstu sprzyja kształtowaniu określonych typów struktur; te z nich, które zajmują pozycję uprzywilejowaną w jednych formach gatunkowych i dyskursywnych, w innych schodzą na plan dalszy, zdawać by się mogło, że wręcz muszą „przebijać się” przez nieprzychylne dla nich: tkankę semiotyczną, cechy gatunkowe, oczekiwanie odbiorcze czy szerzej – sytuację komunikacyjną. Owo „przebijanie się” daje jednak często efekt nieoczekiwany, twórczy – wytworzenia nowej reprezentacji figury lub struktury pokrewnej. Jeśli więc narracja organizująca formy epickie w literaturze pięknej, reportażowe w przestrzeni publicystyki, stanowiąca dominantę w filmie fabularnym, traci ten status w dramacie, felietonie, eseju (gdzie zostanie podporządkowana innym dominantom organizującym te gatunki, wyznaczającym ich specyfikę), to jednocześnie tworzy nowe reprezentacje ikoniczne oraz ikoniczno-słowne w reportażu fotograficznym, komiksie, malarstwie, powodując wykrystalizowanie się figury pokrewnej, za jaką uznać można *narraty w izowanię*<sup>24</sup> (dopowiadanie przez odbiorcę

<sup>24</sup> Zob. zwłaszcza: M. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, London-New York 2005.

zdarzeń i związków między nimi, uzupełnianie, kreowanie historii inspirowane przez układ elementów tekstowych).

W obrębie poetyki rozwija się aktualnie mówienie o figurach, dla których punktem odniesienia jest użytkownik kultury. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro jego aktywność jest koniecznym elementem tekstowym – jednym z warunków zadziania się sensu. Jednak wyeksponowanie tego faktu nastąpiło w wyniku zmian społeczno-technologicznych, zwłaszcza demokratyzacji życia społecznego i rozwoju mediów interaktywnych. Do struktur tego typu zaliczyć można, poza wspomnianą narratywizacją, figury interaktywne, które angażują użytkownika nie tylko intelektualnie, ale i fizycznie, oraz Barthesowską *tmęzę* – figurę przyjemności tekstu<sup>25</sup>, która jest zakotwiczona w odbiorze i która uczestniczy w kształtowaniu znaczeń, wreszcie *immersję* oraz *emersję*<sup>26</sup>.

To, co należy do uniwersum poetyki, ma więc zdolność do ujawniania się w tekstach nowo powstających dyskursów oraz do ich organizowania w specyficzny dla nich sposób (doskonałego przykładu dostarcza tekstualność cyfrowa). Co więcej, poetyka to przestrzeń uniwersum, w którym mieszczą się struktury, które w odniesieniu do jednych typów tekstów były opisywane wcześniej, w odniesieniu do innych – później (lub jeszcze czekają na opis). Przykładami mogą tu być: *fuga* opisana jako figura muzyczna, której obecność badana jest w tekście literackim; *ekfrazja* opisywana jako figura literacka – badana też w kontekście muzyki; *metafora* – figura pierwotnie odnoszona do tekstów słownych (estetycznych i perswazyjnych), później ikonicznych (np. do malarstwa) i mieszanych (film); *kołaż* wywodzący się ze sztuk plastycznych, a odnoszony do literatury, filmu, muzyki; *mise-en-scène* – kategoria wypracowana w odniesieniu do teatru, opisana następnie w odniesieniu do sztuki filmowej, literatury, rzeźby, podejmowana w odniesieniu do gier wideo (wydaje się kwestią czasu sproblematyzowanie jej w odniesieniu do wykonań utworów muzycznych). Przykładów takich struktur dostarczają też *rytm* i *rama*. Rytm, nadbudowany nad

<sup>25</sup> Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 18-19 (czy analizowana przez filmoznawców i groznawców przyjemność ekranowa; zob. *ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces*, eds. G. King, T. Krzywinska, London 2002, s. 4).

<sup>26</sup> Zob. P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.

powtórzeniem, odnoszony pierwotnie głównie do muzyki (jako jeden z podstawowych elementów dzieła muzycznego) i do związanego z nią tańca, jest też kategorią obecną w literaturoznawstwie – odnoszoną obecnie również do elementów dźwiękowych i ruchu w poezji kinetycznej<sup>27</sup>, wreszcie teorii sztuk plastycznych – by przywołać tu choćby koncepcję rytmu czasoprzestrzennego Katarzyny Kobro. „Rzeźby i architektury – pisze Kobro – nie należy ujmować wyłącznie jako rzeczy statycznej, składającej się z czterech stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie”<sup>28</sup>. Podobnie rzecz ma się z ramą, która na skutek metaforyzacji stała się narzędziem opisu formy kompozycji, ale też potencjału artystycznego różnych sztuk, np. literatury czy filmu, skoro – jak zauważa Rudolf Arnheim – to właśnie istnienie ramy w filmie daje impuls do ukazywania tej samej rzeczywistości na różne sposoby<sup>29</sup>.

Uniwersum poetyki, które jest miejscem wspólnym różnych form tekstowych, umożliwia niustanny rozwój poetyki – jej poszerzanie i modelowanie, które coraz częściej dokonuje się w procesie przekraczania granic: łączenia, konfrontowania odmiennych dyskursów, mediów, dyscyplin. Proces ten przebiega w sposób nieprzerwany na wszystkich poziomach kultury znaczeniowoczej: jednocześnie stałej i zmiennej, porządkującej i twórczej, dekonstruującej to, co zastane, by proklamować nowy porządek – nową formę gatunkową utkaną z form zastanych. Za przykład transdyskursywizacji tekstu, tworzenia formy o niezwykłym potencjale znaczeniowoczym, wprowadzającej w interakcje dyskursy: poetyki, retoryki, interpretacji, przy

<sup>27</sup> R. Simanowski, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis-London, 2011, s. 6.

<sup>28</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004, s. 69.

<sup>29</sup> R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 24. O ramie i ramowaniu w tekstach kultury zob. też m.in.: M. Bał, *Rama*, [w:] idem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 161-202; B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, tłum. P. Fast, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, Katowice 1997, s. 191-244.

jednoczesnym zderzeniu ich na prawach metafory z dyskursem fikcyjnym i krytycznym, niech posłuży narracyjny w swej istocie wywód Rolanda Barthesa rozważającego zagadnienie formy gatunkowej *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Nazywając ją trzecią formą, czymś co lokuje się gdzieś pomiędzy powieścią (którą uczony wiąże z metonimią) a esejem (wiązanym z metaforą), Barthes dla jej opisu znajduje formę adekwatną – hybrydyczną, by nie rzec: trzecią.

Proust znalazł się bowiem na skrzyżowaniu dwóch dróg, dwóch gatunków, targany przez dwie „strony”, nie wiedząc jeszcze, że są to dwie strony tego samego medalu (podobnie jak Narrator przez długi czas, aż do małżeństwa Gilberty z Saint-Loupem, nie wiedział, że strona Swanna styka się ze stroną Guermantes): stronę Eseju (Krytyki) i stronę Powieści [...].

Dwie „strony”, między którymi Proust nie może wybrać, to dwa człony opozycji zbudowanej przez Jakobsona: Metafora i Metonimia. Metafora określa każdą wypowiedź, która pyta: „Co to jest? Co to znaczy?”. Jest to pytanie każdego Eseju. Metonimia stawia natomiast inne pytanie: Co łączy się z tym, co mówię? Co powoduje epizod, który opowiadam?”. Jest to pytanie Powieści. [...]

Proust [...] jest podzielony: wie bowiem, że każde zdarzenie w życiu może wywołać bądź to komentarz (interpretację), bądź opowieść, która nada mu jakieś narracyjne przed i po: interpretować to wejść na drogę Krytyki [...]; wiązać zdarzenia i wrażenia w pewną całość to – przeciwnie – powoli, krok po kroku, spłatać opowieść. [...]

Proust rzucił się nagle w otchłań *Poszukiwania*. Znamy jednak formę, którą wybrał. Czy jest to powieść? Esej? Żadna z nich albo obydwie naraz: nazwę ją trzecią formą<sup>30</sup>.

## Bibliografia

- Rudolf Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
- Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, NCK Warszawa 2012.
- Stanisław Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001, s. 204-206.

- Edward Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013.
- Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Roland Barthes, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Robert Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków 2019.
- Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Julio Cortázar, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, Muza, Warszawa 1996.
- Dawid Biedrzyński, *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2014, nr 26.
- Monika Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, Taylor&Francis Group, London-New York 2005.
- Maciej Grochowski, *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- Wojciech Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1985, nr 668.
- Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] Nika Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.
- Piotr Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Universitas, Kraków 2016.
- Jurij Łotman, *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Jurij Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2008.
- Jerzy Madejski, *Interdyscyplinarne problemy poetyki*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t.1, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2004.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011.
- Platon, *Timaios*, [w:], idem, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Verum, Warszawa 1993.
- ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces*, eds. G. King, T. Krzywinska, London 2002.
- Roberto Simanowski, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011.
- Stefania Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] idem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Poligrafika, Łódź 1947.
- Janusz Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2002.

Borys Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawca Śląsk, Katowice 1997.

Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Warszawa-Wrocław-Kraków 2000.

## **The Universe of Poetics. Prolegomena**

The article analyzes the influence of semiotic systems typical of various artistic discourses on the poetics of the text (especially the modeling of rhetorical figures) and the creation of textual meanings. The thesis put forward is that the comparative characterization of textual forms makes it possible, on the one hand, to extract universal mechanisms of creating meanings (constitutive features of figures – ‘genetic information’ of poetics), and on the other hand, to examine their many representations that determine the multivariance of poetics. Migrations of figure variants from one discursive environment to another cause a ‘semantic explosion’ and determine the development of discursive forms and, as a result, the dynamics of culture. This issue is shown on the example of the forms of an ellipse in art – the ways of realizing the unsolvable and solvable concealment in literature and film. Literary and cinematic procedures are analyzed, which transform the grammatical and rhetorical ellipse into an artistic strategy.

**Keywords:** poetics, semiopoetics, rhetorical figures, ellipse, literature-film relations

Data otrzymania tekstu: 21.12.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 1.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 8.02.2021 r.