

Siedem sekretów literatury i sztuki

ABSTRACT. Marek Hendrykowski, *Siedem sekretów literatury i sztuki* [Seven secrets of literature and art]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179–191. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.10>

This essay deals with some of the secrets that have been studied and explored for centuries by the science of literature and the sciences of art. The author searches for the logical-philosophical origins of the phenomenon of ‘mystery’, and discovers them in the sphere of the autotelic properties and anthropocultural functions of literature and art.

KEYWORDS: literature, word, image, literariness, art

Na początek wypada wytłumaczyć się z samego wyboru tytułu. Wiadomo, że literatura i sztuka to dwie nader tajemnicze istoty – pełne uroku dojrzałe niewiasty z niewyczerpane bogatą przeszłością, kryjące w sobie wiele różnych intrygujących sekretów. Skąd zatem wiadomo, że wypada zwrócić szczególną uwagę i powołać się ledwie na siedem z nich?

Cóż, to kwestia osobistego wyboru. Mnie samemu wydaje się, że opisać poniżej – ze względu na swą tajemniczość i właściwy im indywidualny rys – mogą posłużyć do sporządzenia pamięciowego portretu pomocnego w ich rozpoznaniu. Czy jednak tak jest w istocie, to się dopiero okaże. W tym miejscu należy jedynie zastrzec, iż żaden z odkrywanych poniżej sekretów nie jest wyłączną sprawą którejkolwiek z poszczególnych muz, a wszystkich siedem obejmuje je wszystkie uniwersalnie.

Pora wymienić i nazwać owych siedem sekretów. Oto one:

- 1) sekret prezentacji,
- 2) sekret ciągu dalszego,
- 3) sekret baśniowości,
- 4) sekret realności,
- 5) sekret zwięzłości,
- 6) sekret wieloznaczności,
- 7) sekret metamorfozy.

Ad 1. Sekret prezentacji

Przeszłość muz, córek Zeusa i Arachne¹, od mitycznego początku aż po dziś jest owiana mgłą tajemnicy. Nie wiadomo, która z nich była pierwotna, podobnie jak nie wiadomo, w jakim układzie starszeństwa pozostają kolejne. Zapewne, jak zazwyczaj bywa w mitach, rządzi tym godząca i znośząca wszelkie indywidualne roszczenia wieczysta synchronia. I tak już, zapewne na zawsze, w tym siostrzanym towarzystwie pozostanie – tyleż z nimi samymi, co z każdą z poszczególnych dziedzin, które personifikują.

Liczba muz nie jest bynajmniej pewna. Dziewięć? A może więcej? W świetle tego, co na ten temat dzisiaj wiadomo: przyjęto powszechnie sądzić, iż zamknięta i niezmienna pozostaje jedynie liczba muz olimpijskich. Co się tyczy istnienia innych – wolno nam, ludziom współczesnym, zarówno wierzyć, jak i wątpić. Mnie osobiście fascynują od dawna dwie, nienależące do tego wąskiego grona: wymieniona przez Cycerona Arche – muza początku oraz Melete – muza ćwiczenia, nauki i pracy.

Tak czy inaczej, same rozterki. Gdzie nie spojrzeć, w którą stronę się nie zwrócić – spotykają nas wahanie i niepewność. Ponad wszelką wątpliwość pewne wydaje się jedno, a mianowicie to, że wianuszek wszechstronnie utalentowanych córek Zeusa występował z Apollinem na Olimpie, współtworząc jego orszak.

Co ciekawe, nawet muzy nowe, zrodzone stosunkowo niedawno – jak dziesiąta z nich, czyli Filmia – choć wiadomo, kiedy przyszły na świat², najwyraźniej skłopotane swą świeżością i młodością chętnie powołują się na własną prastarą archeologię: grotę Lascaux, jaskinię Altamiry, teatr jawajskich cieni *etc.* Pozostawmy na boku kwestie genetyki i rodowodu, a zajmijmy się raczej tym, co muzy w ich rodzinnym pokrewieństwie łączy.

Kaliope, Melpomene, Euterpe, Terpsychora, Talia, Kliio... Wydaje się, iż owym pierwszorzędnie ważnym *iunctim* jest wspólne dążenie do prezentacji. Ukazać świat, opisać, zaprezentować, przedstawić, wyrazić pełnię ludzkiego doświadczenia, opowiedzieć jedna po drugiej życiowe przygody bohaterów opowieści – przenieść rzecz całą w inny wymiar, zachować i uwiecznić w przedstawieniu coś, co inaczej bezpowrotnie przepadnie.

¹ Ojcostwo muz wydaje się pewne, macierzyństwo już nie. Według niektórych wersji mitu ich matką była nie Arachne, lecz Mnemosyne.

² Akt urodzenia Filmii? Precyzyjnie wskazana data jej narodzin? Cóż, nawet i w tym nożowym przypadku nie potrafimy jej ustalić, skoro historycy kina po obu stronach Atlantyku przez długie dekady wiedli i nadal wiodą niekończący się spór o historyczne pierwszeństwo braci Lumière (1895) bądź Edisona (1893). Sedno tej różnicy i jej przepastne rozmiary są tak wielkie, iż ukuto nawet określenie *the Atlantic Divide*.

To, co dawne – przemienione w coś terazniejszego. Sekret prezentacji. Tu i teraz złączone z zawsze i wszędzie. Wspaniale uchwycił to niegdyś i sformułował Ludwig Wittgenstein: „Jeżeli przez wieczność (*Ewigkeit*) rozumiemy nie nieskończony okres czasu, lecz beczasowość, to żyje wiecznie, kto żyje w terazniejszości”³.

Przeszłość przeglądająca się w dzisiejszym zwierciadle. Z drugiej strony: dzisiaj odnajdujące własny obraz w przeszłości. *Hic et nunc* wyrażające to, co odwieczne – *semper et ubique*. Za sprawą sztuki i dzięki niej to, co jedyne i niepowtarzalne, staje się powszechnym i powtarzalnym. Własne – cudzym, jednostkowe – zbiorowym, osobiste – wspólnym. Jak to się dzieje? Jak do tego dochodzi?

Ad 2. Sekret ciągu dalszego

Tajemna moc czerpana z poczynionej prezentacji – z aktu przedstawienia czegokolwiek i opowiedzenia o czymkolwiek – zawsze fascynowała i nadal fascynuje nie tylko opętanych przez nią artystów wszelkich dziedzin, badaczy literatury i sztuki, lecz także – a może przede wszystkim – nieprzeliczoną rzeszę adresatów (czytelników, spektatorów, słuchaczy, widzów), czerpiących z kontaktu nawiązanego z artystą i jego dziełem własną – zarówno indywidualną, jak i zbiorową – satysfakcję.

Stąd nieodparta pragnienie niejednego z twórców, by natychmiast sprawdzić działanie owej mocy – udostępnić rękopis przyjaciółom, przeczytać tekst na głos w kręgu bliskich, ujrzeć przedstawienie na próbie generalnej, rzucić na papier szkic przyszłego obrazu bądź wyrzeźbić w glinie model tego, co ma powstać, zrobić makietę obiektu architektonicznego, sporządzić pierwotną odbitkę grafiki jako *épreuve d'art* – itp.

Charlie Chaplin, od momentu gdy się produkcyjnie usamodzielniał, testował nakręcone przez siebie gagi i scenki w salce projekcyjnej z widownią dobraną spośród zwykłych ludzi. Te, które widzów nie śmieszyły i nie poruszały, natychmiast bezlitośnie usuwał. Są jednak inni twórcy, którzy zazdrośnie bronią dostępu do kuchni swoich poczynañ, strzegąc jej sekretów i nie dopuszczając do niej nikogo przed zakończeniem prac nad dziełem.

Opowiadać, przedstawić, lecz nie sobie, tylko komuś drugiemu. Sekret dalszego ciągu można inaczej nazwać sekretem Szeherazydy. W jej przypadku stawką było ocalenie własnego życia. Legenda o pięknej i mądrej córce wezyra, która poślubiła okrutnego sułtana Szachrijara, głosi, iż przerywając

³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 86.

każdą ze swych baśni w najciekawszym momencie, zdołała ona przetrwać u boku okrutnika przez 1000 i jedną noc. Sultan nie tylko darował życie ukochanej żonie, lecz także pod jej wpływem stał się dobrym człowiekiem i wspinał się na tron. Oto prawdziwa potęga nigdy niekończącej się opowieści.

Przemożne pragnienie dalszego ciągu nie dotyczy tylko sfery fabularności. Ma ono również – a może przede wszystkim – powiązany z nią wieloraki wymiar dramaturgiczny⁴. Właśnie on wytwarza konieczne napięcie między biegunami początku i końca danej historii.

Wszelkie ukazywanie, przedstawianie, opowiedzenie o czymś stanowi akt komunikowania tak czy inaczej oparty na kontynuacji. CDN. – ciąg dalszy nastąpi. Poczynając od czasów starożytnych, na przestrzeni wieków wytworzyła się w dziejach ludzkości niezmiernie różnorodna i bogata kultura rozwijania i dramatyzowania toku opowieści, a wraz z nią – stale pomnażany repertuar rozmaitych chwytów i sposobów, które skutecznie absorbują uwagę adresata, ewokują jego oczekiwania, przeżycia i myśli i podtrzymują z nim kontakt.

Należą do nich m.in.: stopniowanie napięcia, zwroty akcji, schemat *call & answer*, scena, sekwencja, gag, elipsa, retardacja, antycypacja, *dé-nouement*, punkt kulminacyjny, *sostenuto*, *cliffhanger*, złożona z serii barwnych epizodów odyseja, powieść przygodowa, sensacyjna, detektywistyczna, śledztwo z finalnym rozwiązaniem zagadki, charakterystyczny dla Griffitha ratunek w ostatniej chwili, dwa wypróbowane Hitchcockowskie patenty – magofin, czyli tajemniczy obiekt na ekranie, oraz suspens, czyli zawieszenie, a także *flashback*, *flash forward*, powieść w odcinkach, serial, montaż akcji równoległych, ekran zmultiplikowany, *sequel*, *prequel* i wiele innych.

Ad 3. Sekret baśniowości

Na początku należy zastrzec, iż samo określenie tego sekretu słowem „baśniowość”, podobnie jak sześciu pozostałych, stanowi rzecz poniekąd umowną i z powodzeniem można by je zastąpić innym. Przykładowo, Władimir Propp, studiując blisko wiek temu narracyjny fenomen baśniowości na materiale rosyjskiej skazki, używał złożenia „bajka magiczna”⁵.

Pojęcie baśniowości niekoniecznie odsyła tylko do pojedynczego gatunku (literackiego, teatralnego, filmowego). I wcale nie musi się do niego ograniczać. Nie tylko legenda, podanie, bajka magiczna czy baśń. Fikcja artystyczna z motywem baśniowości wytworzyła własną subgatunkową

⁴ Zob. W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „IMAGES” 2015, vol. XVI, nr 25.

⁵ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.

poetykę i własne autonomiczne obszary wyobraźni (nieznanego autorstwa prastare baśnie Bliskiego i Dalekiego Wschodu, E.T.A. Hoffman, Andersen, Carroll, Leśmian, Czukowski, Brzechwa, Lindgren, Tolkien, Ozaki, Rowling, Murakami, Maleszka *etc.*), powołując do istnienia kreacje cieszące się podziwu godną trwałą popularnością wśród kolejnych generacji adresatów.

Literatura, muzyka, sztuki plastyczne, teatr, kino – zarówno na przestrzeni dziejów, jak i obecnie – nieustrudzenie eksploatują złoza tej sekretnej magii.

Nie chodzi tutaj bynajmniej o doszczętnie skomercjalizowaną i opatrzoną baśniowość wytworów kultury masowej w manierze Disneylandu czy Disneyworldu. *Notabene*, jeśli już mowa o produkcjach wytwórni Disneya, to zdecydowanie bardziej na skojarzenie z nią zasługuje tamtejsza klasyka animacji: krótkie metraże ze złotego okresu, a po nich *Królowna Śnieżka*, *Fantazja*, *Piotruś Pan*, *Dumbo*, *Zakochany kundel* oraz *Sto jeden dalmatyńczyków*.

Baśniowość nie jest walorem li tylko „literackim”, „plastycznym” czy też przypisanym księdze, scenie bądź ekranowi. Ani literatura, ani żadna inna ze sztuk nie mają w tym względzie monopolu i nie mogą sobie rościć praw do niego. Każda z nich wnosi coś swoistego. Wypada przeto poszerzyć perspektywę rozumienia sekretu baśniowości oraz repertuar jego egzemplifikacji.

Mówiąc: „baśniowość” w odniesieniu do słów, dźwięków i obrazów, mamy na myśli nie gatunek zwany baśnią, lecz najszerzej pojętą „fantastyczność”, a więc np.: piekło Dantego i Boscha, fantazje architektoniczne Giambattisty Piranesiego, balladę *Król olch* Johanna Wolfganga Goethego, mroczne pejzaże Caspara Davida Friedricha, *Ognistego ptaka* według libretta Michaiła Fokina, z muzyką Igora Strawińskiego i scenografią Aleksandra Gołowina, *2001: Odyseję kosmiczną* Stanleya Kubricka według opowiadania Arthura C. Clarke’a, *Księgę robotów* i *Cyberiadę* Stanisława Lema czy Spielbergowskiego *E.T.*

Nasuwa się w tym momencie kolejne pytanie: czy tego rodzaju fantastyczna „baśniowość”, z jaką mamy do czynienia w dziele sztuki, całkowicie zrywa z rzeczywistością? Czy powołuje do istnienia byt najzupełniej odrębny i wolny od tego, co realne? Nic podobnego. Nie na tym polegają sekret i magia działania estetyki tego typu.

Właściwy przedstawianiu światów baśniowych model narracji kursuje i oscyluje nieustannie między prawdą a nieprawdą, między rzeczywistością a zmyśleniem, kreując wyrowadzaną z tego pośrednictwa szczególną jakość. Powoduje ona, iż baśniowe zmyślenie zaprezentowane w dziele sztuki zyskuje atrybut prawdziwości, a światy zmyślone, *ergo* nieistniejące, fikcyjne tudzież hipotetyczne, pozwalają pomimo to projektować i komunikować niezmiernie pojemny modelunek wyobrażonej w nich rzeczywistości.

Poszczególne zdania – podobnie jak całość, która kojarzy je ze sobą i łączy – zawierają w sobie wyraz niezależny od pozabaśniowych faktów. Nierzeczywisty, autoteliczny charakter narracji baśniowej i jej autonomia

ustanawiają w jej ramach swoisty porządek, który w strukturze głębokiej przekazu okazuje się być metaforą realnego świata.

Kluczowy sekret poetyki baśniowości polega na tym, iż oddala ona od siebie i odrzuca wymóg prawdopodobieństwa. Miast niego rządzi w niej odmienna zasada – nieprawdopodobieństwa. Nie oznacza ona jednak, że zerwane zostają wszelkie logiczne więzi z przyziemną, powszechnie znaną empiryczną rzeczywistością.

Wprost przeciwnie, baśniowość – odrywając adresata od przyziemności realnego otoczenia – pozwala mu przejrzeć się w magicznym zwierciadle fantazji, by dostrzec oraz odkryć istnienie twardych reguł tego, co w nas i naszym otoczeniu odwiecznie rzeczywiste. Tym sposobem uniwersum baśniowe (*resp.* irrealne) wielorako koresponduje z realnością świata, w którym egzystujemy.

Ad 4. Sekret realności

Drzeworyty i rysunki Albrechta Dürera, obrazy malarskie Leonarda da Vinci, Jana i Pietera Brueghlów, Fransa Halsa, Michelangela Caravaggia, Gustave'a Courbeta (*Kamieniarze* oraz przesławne *Pochodzenie świata*), Stanisława Witkiewicza, Edwarda Hoppera i Francisa Bacona, *Germinal* i *Brzuch Paryża* Zoli, opowiadania Maupassanta i Babla, filmy Murnaua, Langa, Buñuela, Pabsta, Angera, Arrabala, Pasoliniego, Oshimy, Jarmana, Czekają, Wiszniewskiego, Smarzowskiego, turpistyczne wiersze Bursy, Grochowiaka, Wojaczka itd.

Weryzm, realizm, realizm krytyczny, naturalizm, reporterski dokumentaryzm, ekspresjonizm, kino-prawda, surrealizm, nowa rzeczowość (*Neue Sachlichkeit*), neorealizm, *cinéma vérité*, południowoamerykańskie *Cinema Novo*, hiperrealizm, programowe „wprost” poezji, teatru, filmu i sztuk plastycznych twórców pokolenia polskiej Nowej Fali itp.

Wszystkie te prądy i kierunki artystyczne, występujące w różnych miejscach i w różnych okresach historycznych, łączy jedno, a mianowicie waga odniesień danego typu przekazu do rzeczywistości, będąca pochodną dominanty jego funkcji referencyjnej. Z jednym ważnym zastrzeżeniem: iż funkcja ta równowazy się, koresponduje i wielorako przenika się z funkcją estetyczną.

Każde dzieło sztuki odnosi się do rzeczywistości i porównuje z nią. To jego wielka siła, a nie wada czy słabość. Analizowana wyżej baśniowość, choć na różne sposoby eksploatuje to, co nierzeczywiste – operując fantazją i zmyśleniem uwolnionymi od respektowania związków przyczynowo-skutkowych, zdroworoządkowych reguł oraz rozmaitych determinant realnego świata – nie wyklucza wcale istnienia realności. Wprost przeciwnie, nie-

ustannie ją ewokuje i przywołuje w domyśle, czyniąc z niej kontrapunktowy układ odniesienia niezbędny dla zaakcentowania własnej fantastyczności.

Elfów nie ma, nie istnieją – powie ktoś. Owszem, lecz widać istniało w nas ukryte pragnienie, by elfy, skrzaty i krasnoludki istniały. Podobnie jak rzesze miłośników baśni i baśniowych uniwersów pragnęły i nadal pragną, by trwała opowieść o nich i o wielu innych baśniowych istotach, złożona dzieciom przez dorosłych pod drzwiami dzieciństwa. Najpierw słuchana i widziana na książkowych ilustracjach i przezroczach latarni magicznych, a potem czytana i oglądana na dużym i małym ekranie.

Realność w przyjętym tu rozumieniu to nie tylko *mimesis*. Realność tego, co dozwolone w literaturze i sztuce, odgrywa w rozwoju każdej z dziedzin pierwszorzędnie istotną rolę. Z jednej strony wydaje się, że wolno w nich wszystko; z drugiej – niezbędne w procesie komunikowania jest im społeczne istnienie reguł i konwencji, choćby po to, by móc je łamać i przekraczać.

Tworzenie sztuki, a także obcowanie z nią jest grą. Jeśli tak – tocząca się z ich udziałem gra musi mieć pewne zasady. Ich istnienie warunkuje sens prowadzonej gry. Nie sposób grać w szachy, poruszając absolutnie dowolnie pionkami i figurami po szachownicy. Nie da się ułożyć sonetu, odrzucając jako całkiem zbędne układ rymów i strof oraz zasady kompozycji, które go definiują.

Ad 5. Sekret zwięzłości

Pod pewnymi względami komunikowanie jest grą. Artystyczne – grą wyższego rzędu, dokonującą się na wielu poziomach. Sekrety poetyki tej odmiany komunikowania pogłębiają intrygującą, nieustannie zaskakującą tajemniczość utworu. Im więcej uruchomionych sekretów, tym bardziej tajemnica gęstnieje.

O ile wszelki przekaz – werbalny, muzyczny, ikoniczny, audialny bądź audiowizualny – polega na dokonywaniu wyboru i kombinacji określonego materiału językowego, o tyle pewien ich wyróżniony przez atrybut zwięzłości zbiór łączy tożsame dążenie do uzyskania optymalnej lapidarności, osiąganego za pomocą najdalej idącej eliminacji. W rezultacie okazuje się, że im mniej, tym więcej.

Sekret zwięzłości tkwi w paradoksie minimaksowym. Umiejętnie wykorzystana w przekazie, zmierza ona do wyrażenia optymalnie nośnej treści – atrybutu poetyki osiągalnego dzięki uprzedniej maksymalnej redukcji użytych do zakomunikowania środków wyrazu. Małe wcale nie musi być znaczeniowo płytkie; potrafi być głębokie i piękne. Im bardziej oszczędnie, tym dostatniej po stronie znaczenia.

Poetyka małych form wytworzyła na przestrzeni wieków wielkie bogactwo gatunków: przysłowie, sentencję, aforyzm, epigramat, fraszkę, medalion, miniaturę, interludium, bajkę, pieśń, piosenkę, kuplet, arię, suitę, scherzo, impromptu, nowelę, obrazek, skecz, dowcip, grę półsłówki, szort (film krótkometrażowy), karykaturę, teledysk, mem *etc.* Wszystkie one generalnie czerpią swą energię w taki sam sposób: z zabiegu eliminowania w przekazie tego, co w nim zbędne.

Zwięzłość utworu artystycznego, zwięzłość sposobu prowadzenia narracji należy rozumieć znacznie szerzej niż tylko jako *brevitas*. Nie tylko w przypadku „małych”, miniaturowych gatunków zwięzłość niesie skrótowość i eliptyczność wysłowienia i obrazowania oraz wiązanie ze sobą poszczególnych elementów.

Tajemnica, o której mowa, obejmuje również o wiele większe, wielopiętrowe konstrukcje utworów, takich jak: powieść, wieloaktowy dramat, symfonia, panorama, saga *etc.* Ekonomia użytego materiału i środków ekspresji odgrywa bowiem kapitalną rolę we wszelkich odmianach sztuki.

Sonet musi się zmieścić w ramach ustalonego wzorca. Pierwsze filmiki braci Lumière – w ramach limitu taśmy, czyli 50 sekund akcji przed kamerą. To samo ze zdaniem, strofą, z wersem, akapitem, metrum rytmicznym, bryłą marmuru, z której zostanie wyrzeźbiony posąg, ramami obrazu malarskiego, subtelną konstrukcją instrumentu muzycznego, formatem drzeworytu bądź miedziorytu, fizycznymi rozmiarami terenu, na którym zostanie posadowiona i ma się pomieścić budowla.

Pozostaje nam jeszcze spróbować odpowiedzieć na pytanie o więź zachodzącą między opisywanymi tu siedmioma małymi sekretami a wielką, doniosłą tajemnicą dzieła sztuki. Otóż nie należy w żadnym razie utożsamiać ich ze sobą. Dzieło sztuki, nawet najbardziej monumentalne, jest chatką w głębi lasu, w której pod jednym dachem mieszkają i krasnoludki, i Królowna Śnieżka.

Co łączy ten baśniowy oktet? Harmonia zgodnej koegzystencji i podział zadań. One chodzą do pracy, ona dba o wszystko, zarządzając i opiekując się ich wspólnym gospodarstwem. Pamiętajmy, iż symboliczne moce, które uruchamiają i wyzwalają literatura i sztuka, kreują światy niemożliwe i materialnie nieistniejące, lecz mimo tego urzeczywistnione w słowach i obrazach.

Ad 6. Sekret wieloznaczności

Dzieło artystyczne żyje dążeniem do pełni swego wyrazu. Tajemnica, jaką ze sobą niesie i sobą wyraża, jest z istoty swej intrygująco wieloznaczna, ergo złożona i niełatwa do rozszyfrowania. Powiada się, iż w obiegu społecz-

nym, do którego dana rzecz trafia – zdawać by się mogło, sfinalizowana przez autora i tym samym definitywnie zamknięta – żyje ona własnym życiem, nabierając znaczeń niekoniecznie zgodnych z intencją twórcy.

Zafascynowany tym problemem Umberto Eco wielokrotnie do niego powracał, mając na uwadze doniosłość społecznych skutków owej permanentnej korekty. Jego rozważania na ten temat znajdziemy zarówno na kartach *Dzieła otwartego*, jak i w dyskursie i konfrontacji z poglądami innych badaczy prezentowanych w tomie *Interpretacja i nadinterpretacja*.

Niekończący się spór o znaczenie obejmuje w dziele sztuki wszystkie kondygnacje jego struktury: od poziomów najniższych (w tym również tych rozumowo niedostępnych) do najwyższych – wspólnie określających znaczenie każdego z poszczególnych elementów i wyznaczających tzw. przesłanie utworu.

Doniosłość problematyki rozpoznawania sensów dzieła sztuki dostrzegli dawno temu badacze. W naukach o sztuce i w samej sztuce interpretacji. Dzięki studiom jej mistrzów, takich jak: Benjamin, Kracauer, Panofsky, Żyrmunski, Jakobson, Mukařovský, Wyka, Białostocki, Bazin, Ziomek, Kępiński, Janion, Souriau, Bachelard, Barthes, Sławiński, Głowiński, Balcerzan, Aumont, Hopfinger, Barańczak i inni, funkcjonuje w naukach humanistycznych rozwinięta i zróżnicowana metodologia opisu, analizy i interpretacji przekazów artystycznych.

Oprócz tego w życiu społecznym występuje (nie tylko w szkole) przeciwna tamtej praktyka odbioru sztuki polegająca na symplifikacji sensu danego utworu. Jego redukcyjne ujednoznacznienie dokonuje się z oczywistą szkodą dla rozwoju świadomości jednostkowej i zbiorowej, niszcząc wartości i eliminując życiodajne soki.

Wieloznaczność bowiem jako jeden z sekretów oddziaływania sztuki zmierza do poszerzenia granic przeżywania i rozumienia siebie i innych w otaczającym świecie. Owszem, wymaga podjęcia wysiłku, lecz w rezultacie czyni człowieka i społeczeństwo, którego jest podmiotem, istotą wolną, poszukującą, aktywną i otwartą.

Wieloznaczność uruchamia dialog, otwiera pole do prowadzenia polifonicznego dyskursu, wymiany doznań i refleksji, stymuluje potrzebę i umiejętność rozumienia dzieła sztuki, wielorako wzbogacając jego przeżycie.

Znany artystów z energią rozsierdzonego lwa broniących pazurami wyrazu własnego dzieła, któremu inni narzucili taką czy inną jednoznaczną (*resp.* ograniczającą i zubożającą rzecz) egzegetyczną interpretację. Wyspiański, pytany, co oznacza postać Chochoła w *Weselu*, odpowiadał, iż chochoł znaczy po prostu chochoł. Bardzo podobnie zachowywał się Luis Buñuel, poirytowany pytaniami (a zwłaszcza odpowiedziami) na temat znaczenia różnych symboli i surrealnych sytuacji, jakie prezentuje w swych filmach.

Ad 7. Sekret metamorfozy

Literatura i sztuka w swych najwspanialszych, porywających przejawach są zdolne odmieniać ludzkie życie – nadawać mu głębszy od codzienności sens. W centrum Poznania setki tysięcy ludzi przejeżdżają codziennie przez ruchliwe, pełne ulicznego zgiełku skrzyżowanie. Właśnie tam, na frontonie starej narożnej kamienicy u wylotu mostu Teatralnego, ktoś nabazgrał zamaszystymi kulfonami na odrapanym murze: „Sztuka to pokarm dla duszy”.

Mniejsza o koślawą kaligrafię. Zresztą ta inskrypcja starannie wykalfigrafowana zapewne miała by dalece inną wymowę – bardziej niż owo strzeliste uliczne wyznanie wiary trącającą cytatem ze szkolnego wypracowania. Właśnie spontaniczna i byle jaka koślawość pisanego duktu nadaje anonimowo wymalowanemu graffiti jedyny w swym rodzaju wyraz czyjegós osobistego *credo*.

Literatura i sztuka dysponują ograniczonymi mocami. Wielu uważało i nadal sądzi, iż są one zdolne zmienić świat. Zdaniem innych to naiwność, typowe *wishful thinking*. Ani jedna bowiem, ani druga – mimo niezliczonych starań i wszelkich podejmowanych przez twórców mnogich wysiłków – w żaden sposób nie są w stanie go zmienić i pozostają wobec niego realnie bezsilne. Mogą nam go jednak pomóc przeniknąć i ogarnąć szerszym, więcej widzącym i rozumiejącym spojrzeniem. A to z kolei, w odróżnieniu od tamtych przesadnych żądań i oczekiwań, oznacza wiele – bardzo wiele.

Sekret metamorfozy, czyli przeobrażenia. O wszystkim decyduje, jak się zdaje, ów szczególny język, jakim w ramach przekazu zarówno literatura, jak i wszelka sztuka operują. Wszelako nie on sam, lecz unikatowej wartości funkcja komunikacyjna, którą mu nadano. Czy literatura i inne rodzaje sztuki mają własny, osobny język? Nie sądzę. W grę wchodzi tu nie tyle inny język, ile właściwie specyficzne (czytaj: niezwykle) użycie zwykłego języka, którym się powszechnie na co dzień posługujemy.

Jak to się dzieje? Co o tym decyduje? Rama modalna utworu artystycznego funkcjonuje niczym fokus. Koncentruje przebieg odbioru, skupia uwagę, wyróżnia i oddziela. Oddziela to, co ukazane, co znalazło się wewnątrz jej pola, od tego, co na zewnątrz. Przeznaczoną dla adresata i poleconą jego percepcji informację zawartą w utworze od entropii otoczenia.

Cokolwiek znajdzie się w ramie dzieła sztuki, w skoncentrowanym polu jej oddziaływania (widoczne i niewidoczne, percepcyjnie dostępne zmysłom i pozazmysłowe – zasugerowane, domyślne), wszystko to staje się niezwykle, inne niż w życiu codziennym. Oto sekret transformacji, za sprawą której sztucznie wykreowany porządek utworu artystycznego konfrontuje się ze światem, przeciwstawiając się chaosowi na zewnątrz.

W wierszu, prozie, rysunku, rzeźbie, kolażu, ambalażu, architekturze, muzyce, widowisku teatralnym i filmowym przekształceniem tym, z istoty swej funkcjonalnym, rządzi twórczo zaprojektowany i wykorzystany przez człowieka magiczny syndrom *ready mades* – rzeczy przemienionych w znak.

Transformacja czegokolwiek w znak odgrywa w sztuce kapitalną rolę. Sprawia, że w ramie dzieła artystycznego mamy do czynienia nie z rzeczą, lecz z jej obrazem (*resp.* wykreowanym wyobrażeniem). Nawet wówczas, gdy określona rzecz została materialnie użyta jako tworzywo do jego skonstruowania i wytworzenia.

Dzięki tej magicznej przemianie znajdujące się w powszechnym użyciu słowo, obraz – zarówno wizualny, jak i dźwiękowy – a także jakikolwiek prozaiczny przedmiot, nie tracąc kontaktu z tym, co skądinąd znajome i dostępne doświadczeniu odbiorcy, wszystko to jawi się w procesie zakomunikowania jako coś odmiennego.

Tragedia grecka, epos, oda, sonet, raki, drwiąca z siły przyciągania ziemskiego konstrukcja kopuły Panteonu, katedra Notre Dame, portret Mony Lisy, posąg Dawida wyrzeźbiony przez Michała Anioła, brudna stopa Szawła na obrazie Caravaggia, IX symfonia Beethovena, dom nad wodospadem Franka Lloyda Wrighta, porcelanowy pisuar zamieniony w dzieło sztuki przez Marcela Duchampa, przerzucone nad przepaścią mosty Roberta Maillarta, myśli nieuczesane Leca *etc.* – każde z tych dzieł przemienia rzecz wcześniej zwykłą w coś porywajaco niezwykłego.

Sekret metamorfozy, jaką zawiera w sobie i realizuje wszelkie dzieło artystyczne, wynika z (nad)organizacji językowej komunikatu, innymi słowy – z kunsztu, dzięki któremu dochodzi do głosu odmienny od dotychczasowych, oryginalny i twórczy sposób wyrażenia w danym języku.

To kunszt artysty przenosi całą rzecz w inny wymiar, unosi ją na wyższy poziom – sprawia, że zwykle przemienia się w niezwykle, a pospolite (powszechnie na co dzień używane) – w jedyne, nadzwyczajne i piękne (z efektem turpistycznym włącznie).

Duch i materia. Mocowanie się z opornym tworzywem. Symboliczne moce literatury pięknej i innych sztuk, jakie wyzwalają twórcy, kreuja światy inaczej niemożliwe – materialnie nieistniejące, lecz urzeczywistnione przez nich w słowach i obrazach. Materia bywa przy tym jedynie nośnikiem, tworzywem i przekąźnikiem (zgoda, że niezbędnym) tego, co dzięki jej pośrednictwu zostało wyrażone i może zostać zakomunikowane.

Sekret tej metamorfozy obejmuje jednak swym zasięgiem o wiele więcej. Wszelka sztuka i jej poszczególne dzieła istnieją i funkcjonują nie dla siebie samych, lecz „pomiędzy” – w przestrzeni relacji interpersonalnych. Zarówno sam tekst, jak i przekaz odgrywają przy tym rolę służebną. Umożliwiają komunikowanie, organizują i unoszą materialnie strukturę jego przebiegu.

Metamorfoza, która za sprawą sztuki po wielokroć dokonuje się w indywidualnych dziełach artystycznych, pozostaje w każdym z nich doniosłą alchemiczną tajemnicą. Istnieje ona dwoiście: dzięki twórcom i dzięki nam, odbiorcom. Jej fascynująco złożona psychospołeczna i antropokulturowa morfologia to umiejscowiony głęboko proces, którego każdy z nas jako wirtualny adresat i indywidualny podmiot (czytelnik, widz, słuchacz, odbiorca, uczestnik *etc.*) staje się integralną, niezbywalnie istotną częścią.

Człowiek i ludzie od zarania dziejów tworzą, aby coś doniosłego wyrazić, uwiecznić i przekazać innym. Stąd utwór artystyczny – jako przekaz służący do komunikowania – domaga się aktu odbioru, czyli urzeczywistnienia wprojektowanego weń uczestnictwa. Bez niego, bez koniecznego udziału adresata, mimo iż dane dzieło materialnie istnieje, to jednak istnieje ono nie w pełni – tylko jako wiadomość oczekująca w przesyłce *poste restante*.

Tekst utworu – ukończony i utrwalony przez twórcę zgodnie z jego intencjami – powinien pozostać na zawsze ten sam. Nie ma się zmieniać. Jego przekaz już tak. Komunikat (proces porozumienia) nie realizuje się inaczej jak tylko w działaniu. Dzieło i sztuka, która powołała je do istnienia, trwają, w przeciwieństwie do funkcjonalnego (czytaj: komunikacyjnego) aspektu istnienia przekazu. Ten zaś podlega wielokrotnym metamorfozom.

Dzieło, zwłaszcza wybitne, działa. Ta sama książka czytana po raz drugi, obraz i spektakl oglądany ponownie okazują się już czym innym. Tym bardziej po wielu latach. Dzieło sztuki wydaje nam się niezmiennie do momentu, w którym nie zetkniemy się z nim po raz kolejny. Odkrywamy wówczas z niemalym zaskoczeniem, iż jest ono różne od niegdyś przeżytego i zapamiętanego, że się zmieniło. Nic podobnego. To my się zmieniliśmy – także dzięki niemu.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1961.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy, oprac. E. Kraszkowska, E. Rajewska, Kraków 2012.
- Balcerzan E., *Humanisto, kim jesteś?*, Kraków 2018.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973.
- Eco U. *et al.*, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014.

- Jakobson R., *Co to jest poezja?*, przeł. M.R. Mayenowa, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*, red. nauk. M.R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Łotman J., *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*, przeł. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, red. nauk. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.
- Umiński W., *Z krainy czarów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1.
- Uspienski B., *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, red. nauk. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.
- Wysłouch S., *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Marek Hendrykowski – profesor nauk humanistycznych, afiliacja: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Ośrodek Badań na Komunikowaniem im. McLuhana, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Słownik terminów filmowych* (Poznań 1994), *Sztuka krótkiego metrażu / The Art of the Short Film* (Kraków 1996), *Film jako źródło historyczne* (Poznań 2000), *Andrzej Munk* (Warszawa 2011), *Eroica* (Poznań 2012), *Semiotyka ruchomych obrazów* (Poznań 2014), *Współczesna adaptacja filmowa* (Poznań 2015), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury* (Poznań 2016), *News. Antropologia – (po)etyka – kultura* (Poznań 2016), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* (Poznań 2017), *Semiotyka twarzy* (Poznań 2017), *Polska szkoła filmowa* (Poznań 2018), *Short. Małe formy filmowe* (Poznań 2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (Poznań 2019). Ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Członek Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Koła Scenarzystów SFP, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Założyciel, obecnie redaktor senior czasopisma naukowego „Images”. ORCID: 0000-0002-6217-3359. Adres e-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Marek Hendrykowski studied at Adam Mickiewicz University when he received his Ph.D. in Humanities. Founder of AMU film and media studies, he has taught since 1971 at Department of Polish and Classical Philology. Besides contributing to many scientific and cultural magazines, prof. Hendrykowski has written several monograph books on film and audiovisual Communication. Member of Polish Filmmakers Association, Polish Film Academy and European Film Academy. Recent affiliation: McLuhan Center of Communication Studies, AMU. ORCID: 0000-0002-6217-3359. E-mail address: <marekhendrykowski@gmail.com>.

