

Janusz MISIEWICZ

Fikcja artystyczna (studium encyklopedyczne)*

Fiction artistique (étude encyclopédique)

I. Fikcja artystyczna [łac. *factio* — kształtowanie; domniemanie, zmyślenie, od *ingere* — modelować (w glinie), kształtować; wyobrażać sobie, zmyślać] — ukształtowanie świata przedstawionego w dziele sztuki przez kreowanie nie istniejących stanów rzeczy, przedmiotów i zdarzeń. Potocznie: wytwór wyobraźni, zmyślenie, fantazja artystyczna.

II. A. **Historyczne początki** refleksji o fikcji w sztuce sięgają czasów średniogreckich. Zrazu dotyczyły one wyłącznie twórczości poetyckiej i łączyły się z zagadnieniem oceny waloru prawdziwości tego, co przedstawione. O znaczeniu fikcyjności rozstrzygano zatem w aspekcie prawdziwości logicznej; poezja była więc wówczas pojmowana po prostu jako fałsz lub kłamstwo. Jednakże w kwestii tego, jakie jest znaczenie poetyckiego „kłamstwa”, występowało charakterystyczne zróżnicowanie poglądów. Jedni, jak Gorgiasz, utrzymywali, że kłamstwo jest niezbędnym warunkiem efektu artystycznego („najwyżej ceni się tego artystę, który najlepiej wprowadza w błąd”), inni, jak Platon, stawiając prawdę przed iluzją, skłonni byli potępiać złudotwórcze czynności artystów. Pierwsza z tych postaw wiązała się z **apatetyczną** (iluzjonistyczną) koncepcją sztuki, druga łączyła się z **mimetycznym** (naśladowczym) rozumieniem twórczości artystycznej. Oprócz tych dwu stanowisk, istniało jeszcze, pochodzące z archaicznej fazy kultury, pojęcie poezji — wieszczania, twórczości niefikcyjnej o najwyższej doniosłości poznawczej. (Poeta jest tym, przez kogo przemawia bóstwo — Homer.)

* Pierwotnie tekst był przeznaczony do encyklopedii *Filozofia a sztuka*, Ossolineum, która nie ukazała się z przyczyn obiektywnych.

Pierwszym myślicielem, który sformułował nową koncepcję fikcji artystycznej oraz wysubtelnił środki jej opisu, był Arystoteles. W logice dał on historycznie najwcześniejsze pojęcie zdania fikcjonalnego, tj. takiego, które nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe, bo dotyczy rzeczy nie istniejących (Zdania te mieszczą się w domenie poezji.)

Porównując poetę z historykiem, stwierdzał Arystoteles, że „jeden opowiada o tym, co się rzeczywiście stało, a drugi, co się mogło stać”. Historia jest więc prawdziwa, poezja tylko prawdopodobna, jednakże „poezja jest filozoficzniejsza i głębsza od historii, bo przedstawia więcej, to, co jest ogólne, a historia to, co jest szczegółowe, indywidualne”. Fikcja, w ujęciu Arystotelesa, warunkowała osiągnięcie prawdy artystycznej, którą stawiał zresztą przed prawdą historyczną. Jego rozumienie fikcyjności opartej na prawdopodobieństwie rozciągało się na obszar wypowiedzi retorycznych, zbudowanych według reguł wnioskowania prawdopodobnego (tzw. entymemów). Fikcji artystycznej przysługiwała w ujęciu Arystotelesa funkcja naśladowania świata realnego, przy czym naśladowanie to dotyczyć miało raczej istoty rzeczywistości niż jej szczegółów.

Postulat wierności reprezentowania przez dzieło sztuki świata realnego był jedną z podstawowych zasad całej estetyki greckiej, jako dziedzictwo tradycji przejęły go czasy nowsze, jednakże poglądy Arystotelesa na fikcję artystyczną pozostawały zapoznane i przez długi okres szacowano ją „grubo” w kategoriach prawdy i fałszu i z tego punktu widzenia również oceniano.

B. **Średniowieczne** poczucie fikcyjności było nader swoiste i raczej odległe od współczesnego jej rozumienia. Dla objaśnienia tej sytuacji wskazane jest odróżnienie dziedziny twórczości fikcyjnej od średniowiecznych poglądów na fikcję.

W różnych formach twórczości językowej (historycznej i poetyckiej) pisarze średniowieczni swobodnie łączyli składniki fikcyjne z niefikcyjnymi. Na przykład kroniki średniowieczne zawierały wiele fragmentów pełnych zmyśleń, przeinaczeń i poetyckiej przesady, które w intencjach twórców miały służyć do stworzenia obrazu świata nie tyle wiernego, ile atrakcyjnego i budującego moralnie. Ponieważ twórczość, którą z dzisiejszego punktu widzenia nazwałoby się „artystyczną”, sięgała dość często do tematyki historycznej, obie dziedziny („historyczna” i „artystyczna”) tworzyły jakby wspólne terytorium twórczości w znacznym stopniu fikcyjnej, której fikcyjne składniki jest w stanie ujawnić dopiero szczegółowa analiza historyka i znawcy literatury.

Średniowieczne widowiska teatralne, zwłaszcza w odmianie misteryjnej, przynajmniej początkowo, nie były odbierane w aspekcie fikcyjności (i przeżyć estetycznych), ale w aspekcie przeżyć religijnych, jako naoczne urzeczy-

wistnienie prawd wiary. Służebny charakter sztuki tego okresu manifestuje się równie wyraźnie na terenie wytworów sztuk plastycznych, z reguły stanowią one bowiem ilustracje i przykłady centralnych motywów religii chrześcijańskiej. Mówiąc całkiem ogólnie, średniowieczne poczucie fikcyjności dotyczyło raczej środków realizacji twórczości artystycznej niż jej istoty.

Nie dopracowało się też, w gruncie rzeczy, średniowiecze spójnego zespołu poglądów na fikcję artystyczną, zmieniały się one bowiem wraz z przeobrażeniami filozofii chrześcijańskiej.

Już w początkach ery średniowiecznej sformułowano zarówno skrajne potępienie, jak i skrajną apologię fikcji artystycznej. Potępienie jest wyrażone przez Tertuliana, który uważał fikcję za fałsz, a nawet bluźnierstwo („Bóg zabronił czynić jakiegokolwiek wizerunki z tego świata”), apologia zaś jest zawarta w rozważaniach św. Augustyna, który uznawał fikcję za niezbędny warunek prawdy artystycznej. Św. Augustyn nie miał fikcji artystycznej za prawdę w rozumieniu logicznym, ale uważał, że do takiej prawdziwości dzieło wcale nie dąży. Jego zdaniem, sztuka stoi poza prawdą i fałszem, i to właśnie jest warunkiem osiągnięcia przez nią wyższego wymiaru prawdziwości artystycznej. („Jakżeby obraz przedstawiający konia mógł być prawdziwym obrazem, gdyby wymalowany na nim koń nie był fałszywym koniem?” — zapytywał.) Również Izydor z Sewilli oddzielał *falsum* od *fiktum*, stwierdzając, że na sztukę składają się nie prawda i fałsz, lecz prawda i fikcja.

Ostatecznie, te różne, a po części również sprzeczne poglądy myślicieli średniowiecza zamyka system filozoficzny św. Tomasza z Akwinu, który nawiązuje do starożytnej koncepcji sztuki naśladowującej przyrodę. W ujęciu św. Tomasza fikcji artystycznej przysługuje więc funkcja naśladowcza i w tej mierze jest ona „prawdziwa”, w jakiej zbliża się do swego wzoru.

Szczególnie ważne dla szczytowej fazy kultury średniowiecznej jest pojęcie tzw. *sensus alegoricus*, tj. metaforycznej wykładni twórczości artystycznej, która osiąga prawdziwość nie wprost, lecz przenośnie. Opiera się ona na przekonaniu, że świat przedstawiony w dziele sztuki stanowi pewien układ symboli odwzorowujących rzeczywiistość transcendentną.

C. W czasach nowszych, począwszy od **odrodzenia** ustaliło się rozumienie prawdy artystycznej polegające na dążeniu do odtworzenia rzeczywistości w sztuce. Początkowo sądzono, że dążenie do prawdy w sztuce narzuca określone formy kształtowania fikcji artystycznej. Jeszcze w XVI wieku G. Francastoro pisał: „[...] ten kto zasługuje na imię poety, nie powinien tworzyć fikcji ani przyjmować nic, co jest niezgodne z prawdą. Natomiast wolno mu tworzyć fikcje, które zbliżają się do prawdy dzięki wyglądowi, znaczeniu albo alegorii, albo dzięki zgodności z opinią powszechną”. Równocześnie dojrzywało nowożytne pojmowanie działalności artystycznej jako

twórczości. Pod wpływem zmiany poglądów na istotę twórczości zmieniał się też i rozszerzał zakres pojęcia „fikcji artystycznej”. Przyjęto mniemać, że oprócz prawdopodobieństwa ukazanych w dziele sztuki sytuacji i zdarzeń, jego prawdziwość jest współwarunkowana przez wysoki poziom artystyczny. Michał Anioł stwierdzał na przykład, że „jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to fałsz ten jest prawdą”. W dążeniu do osiągnięcia postulowanej zgodności z rzeczywistością dopuszczano różne, także metaforyczne środki kreacji świata przedstawionego w dziele sztuki. Niektórzy z teoretyków, jak np. G. Vico, sądzili nawet, że „przenośnia jest doskonalszą postacią prawdy”. Doszło na koniec do takiego sformułowania pojęcia „fikcji artystycznej”, w którym fikcja stanowi niezbędny warunek prawdziwości dzieła sztuki. A. Baldinucci w *Żywocie Berniniego* pisał: „[...] w sztuce wszystko powinno być fikcyjne, a zdawać się rzeczywiste”.

W XVII wieku zostało sformułowane przez M. Sarbiewskiego nowożytne pojęcie twórczości artystycznej. (Artysta tworzy na podobieństwo Boga.) Nawiązał do niego **romantyzm** ostatecznie przeformułując pojęcie „fikcji artystycznej” w intencji nadania twórczości artystycznej rangi kreowania utworów całkowicie oryginalnych i samodzielnych, sięgających wymiarów najwyższej duchowej prawdy. Fantazja, inwencja i oryginalność stały się w romantyzmie podstawowymi środkami kreacji zastępując klasycystyczne: umiar, umiejętność i odtwórczość. W tym ujęciu miernikiem znaczenia (i wartości) fikcji artystycznej przestała być zgodność z zewnętrzną rzeczywistością, a stała się sprawność dzieła w unaocznianiu duchowego wymiaru rzeczywistości.

W II połowie XIX wieku powróciło jednak odtwórcze rozumienie celów sztuki, które ponownie nałożyło na fikcję artystyczną rygor zgodności z zewnętrzną rzeczywistością. Zarysowała się nawet tendencja do przekraczania granic fikcji artystycznej w twórczości, przedstawiania rzeczywistych zdarzeń i sytuacji w celu uzyskania pożądanych społecznie efektów. (Koncepcja powieści-protokołu E. Zoli, reportaż.)

III. „Fikcja artystyczna” jest pojęciem o niewyraźnym konturze znaczeniowym, w istocie kompleksem sensów zbiegających się w rozległym polu możliwych zastosowań słowa: „fikcyjny”.

„Fikcyjny” — znaczy więc bądź: „wymyślony”, w przeciwieństwie do „autonomicznie istniejącego”, bądź: „nieprawdziwy”, w przeciwieństwie do „prawdziwego” (tj. zgodnego z rzeczywistością), lecz także „kreowany”, w przeciwieństwie do tylko „rejestrującego”, oraz „pozorny”, w przeciwieństwie do „faktycznego”, a nawet „nieautentyczny”, w przeciwieństwie do „autentycznego”.

Niemal wszystkie z wymienionych znaczeń słowa „fikcyjny” są oparte na

pojęciu „fikcyjnego stanu rzeczy”, który jako „tylko kreowany” pozbawiony jest charakteru bytowego i momentu egzystencjalnego właściwego dla „faktycznie zachodzących stanów rzeczy” lub prościej mówiąc — „realnych stanów rzeczy”. Tylko niektóre z „fikcyjnych” stanów rzeczy mają zastosowanie w twórczości artystycznej, niektóre inne służą bowiem do budowania teorii naukowych i systemów normatywnych, jako odpowiedniki twierdzeń hipotetycznych, eksperymentów myślowych czy decyzji normotwórczych (fikcje „ekonomiczne”, „prawnicze” etc.).

Rozgraniczenie fikcji artystycznej od nieartystycznej (względnie różnych fikcyjnych stanów rzeczy) stanowi wstępny moment precyzowania zakresu tego pojęcia. Jak się okazuje w konfrontacji z różnymi odmianami twórczości artystycznej (literaturą, malarstwem, widowiskiem teatralnym), ich fikcyjność nie jest jakościowo identyczna i tożsama funkcjonalnie. Inaczej „fikcyjne” jest dzieło sztuki literackiej niż widowisko teatralne, a jeszcze inaczej malarstwo. Nadto pojęcie „fikcji artystycznej” nie znajduje żadnego zastosowania do opisu sztuk nieprzedstawiających, zwłaszcza (choć z różnych względów) muzyki i architektury. Nie posiadające określonego świata przedstawionego muzyczne dzieło sztuki nie zawiera też żadnych stanów rzeczy, które można by kwalifikować jako fikcyjne (podobnie architektura), a więc stojące w opozycji do „rzeczywistych stanów rzeczy”. Można się wszakże spotkać z takim rozumieniem słowa „fikcyjny”, że za fikcyjne jest uważane każde dzieło sztuki (więc również muzyczne) w odróżnieniu od jego mniej lub bardziej fikcyjnej zawartości. Charakter fikcyjności jest więc tym samym przeniesiony na całą sferę twórczości artystycznej, bez względu na jakościowe zróżnicowanie jej konkretnych odmian (literatury, malarstwa, teatru). W tym względzie wskazane jest raczej mówienie o „intencjonalnym” (lub „artystycznie intencjonalnym”) charakterze dzieła sztuki niż o jego „fikcyjności”. W świecie realnym dzieło sztuki uczestniczy w zachodzeniu rzeczywistych stanów rzeczy (np. aktów kreacji i odbioru) co najmniej tak samo wyraźnie jak wszystkie pozostałe wytwory kultury ludzkiej.

Tak więc pojęcie „fikcji artystycznej” we właściwym tego słowa znaczeniu ma zastosowanie do przedstawiających odmian sztuki (literatura artystyczna, widowiska teatralne i filmowe, część sztuk plastycznych), choć w każdej z nich domaga się osobnego szczegółowego określenia.

A. **Fikcja literacka** jest wyznaczona przez formę językową literackiego dzieła sztuki. Dzieło literackie jest zbudowane z dwojakich składników — językowych (brzmień i jednostek sensów) i niejęzykowych (w znaczeniu świata przedstawionego w dziele), przy czym składniki niejęzykowe (przedmioty i ich losy) są pochodne względem językowych. Zdania, z których zbudowany jest każdy utwór literacki (ściśle mówiąc — zdaniowe zespoły sensu), wyzna-

czają fikcyjne stany rzeczy, te zaś przedstawiają świat ukazany w utworze, w całej rozległości jego przejawów, od elementarnych szczegółowych cech rzeczy aż po złożone przebiegi fabularne.

Fikcyjny charakter twórczości literackiej jest więc rozważany na dwu płaszczyznach — fikcyjności poszczególnych zdań składających się na utwór literacki i fikcyjności całego dzieła jako strukturalnie i funkcjonalnie połączonego kompleksu zdań i ich odpowiedników („świata przedstawionego”).

O fikcyjności poszczególnych zdań, składników utworu literackiego (zwłaszcza w formie tzw. zdań orzekających z wyłączeniem pytań i rozkazników) rozstrzyga kryterium logiczne w postaci tzw. klasycznej (Arystotelesowskiej) definicji prawdy, mówiące o tym, że zdanie prawdziwe to zdanie zgodne z obiektywną rzeczywistością. Ta definicja prawdy należy do systemu logiki dwuwartościowej, tj. rozstrzygającej zasadniczo w kategoriach prawdy lub fałszu, z wyłączeniem jakiegokolwiek innej możliwości, według której o każdym dowolnym zdaniu orzekającym twierdzi się, że prawdziwe jest bądź ono, bądź jego zaprzeczenie.

Na podstawie tego kryterium prawdziwości (w ścisłym sensie logicznym) niektóre ze zdań występujących w twórczości literackiej, a wszystkie te, które mówią o obiektach nie istniejących (np. fikcyjnych bohaterach literackich), trzeba by zakwalifikować jako fałszywe. Przyjęcie takiego poglądu na fikcję literacką prowadzi jednak do paradoksalnych konsekwencji. Oto bowiem, zgodnie z tym, co zostało wcześniej stwierdzone, prawdziwe powinny być wszystkie zaprzeczenia zdań fikcjonalnych (mówiących o nie istniejących postaciach i zdarzeniach), a przecież jako zdania o obiektach nierzeczywistych są one równie fałszywe jak ich pozytywne odpowiedniki. (Istnieje próba usunięcia tego paradoksu na gruncie klasycznej definicji prawdy w postaci tzw. teorii deskrypcji B. Russela.)

Fikcyjność literacka nie polega zatem na fałszywości w sensie logicznym, a jej specyfika domaga się odpowiednich narzędzi opisu, sięgających poza ograniczenia klasycznej definicji prawdy i jej zastosowań.

W nowszej teorii literatury i estetyce rysuje się tendencja do wydzielania osobnej klasy literackich zdań fikcjonalnych, które sytuują się poza terenem działania tradycyjnych pojęć logicznych. Zdania te (Ingardenowskie „quasi-sądy”, Richardsowskie „pseudostatements”) jedynie „na pozór” twierdzące, nie mogą być oceniane w kategoriach prawdziwości logicznej, ich celem jest bowiem wytworzenie „fikcyjnych stanów rzeczy”, które wiodą do prezentacji świata przedstawionego w dziele literackim. W odróżnieniu od tylko odtwórczych, sprawozdawczych zdań (sądów w ścisłym sensie), quasi-sądy kreują autonomiczny świat fikcji literackiej.

Jakkolwiek nie są prawdziwe (w sensie dosłownej zgodności z zewnętrzną

rzeczywistością), to przysługuje im pewien walor prawdopodobieństwa lub „prawdziwości” w sensie „wierności reprezentowania świata realnego”. Fikcyjność jest w tym znaczeniu warunkiem reprezentatywności, że niefikcyjne zdania sprawozdawcze i należące do ich treści stany rzeczy „wprost” uobecniają świat realny, natomiast zdania fikcjonalne i wyznaczone przez niefikcyjne stany rzeczy mogą być porównywane z rzeczywistością zewnętrzną jako jej obraz względnie artystyczny odpowiednik. Fikcyjny charakter dzieła literackiego jest więc niezbędnym warunkiem jego „prawdziwości” rozumianej jako wierność reprezentowania świata realnego przez świat ukazany w dziele sztuki.

Przyjęcie zdania fikcjonalnego jako podstawowej jednostki utworu literackiego projektuje różne możliwości rozwiązania zagadnienia jego całościowej struktury.

Albo strukturę tę pojmuje się jako konglomerat zdań o różnym stopniu prawdziwości logicznej — prawdziwych i fałszywych, obok fikcjonalnych (propozycja H. Markiewicza), albo pojmuje się ją jako kompleks zdań jednolicie fikcjonalnych (quasi-sądów, quasi-pytań etc.), w którym nawet zdania o uznanej pozaliterackiej prawdziwości nabierają charakteru zdań jedynie „na pozór” twierdzących (koncepcja R. Ingardena).

Pierwsza z tych koncepcji fikcji literackiej jest oparta na prawdopodobieństwie zdań fikcjonalnych pod względem ich zgodności z wiedzą historyczną i potocznym doświadczeniem. (Najmniej prawdopodobne są zdania kontrempiryczne i wykraczające poza wiedzę historyczną.)

Tak pojmowane prawdopodobieństwo zdań fikcjonalnych nie gwarantuje jednak prawdopodobieństwa całego utworu w wymiarze jego reprezentatywności wobec świata realnego. Jest bowiem regułą kreacji literackiej wielość sposobów reprezentowania świata na przykład w odmianie groteskowej lub symbolicznej, które nie wymagają ani historycznego, ani doświadczonego prawdopodobieństwa.

Określony utwór literacki jest w omawianym ujęciu zespołem zdań, z których jedne kierują się wprost do rzeczywistości (jako sądy prawdziwe), inne są logicznie fałszywe, jeszcze inne zaś (fikcjonalne) stają poza kategorią prawdziwości, nie wiadomo też, w jaki sposób te różne zdania wspólnie stwarzają świat przedstawiony w utworze literackim.

Drużga z wymienionych koncepcji (Ingardena) okupuje jednolity charakter fikcji literackiej, opartej na pojęciu quasi-sądu, brakiem zastosowania na terenie tych zjawisk językowych, które wyróżniają się niefikcyjnym lub nie w pełni fikcyjnym charakterem (jak *Uczta Platona* czy *Beniowski* Słowackiego), a które realizują przynajmniej określone z zespołu jakości i wartości specyficznie literackich. Ta koncepcja fikcji literackiej polega zatem

na normatywnym określeniu istoty dzieła literackiego, utożsamiającym „literackość” z „fikcyjnością” i wyłączającym wszelką twórczość niefikcyjną z obszaru „czystej krwi” literackiego dzieła sztuki.

Między skrajnościami normatywizmu i opisowości sytuuje się większość istniejących koncepcji sztuki literackiej. Różne koncepcje fikcji formułują odmienne propozycje typologiczne, sprowadzające się wszakże do wyznaczenia kilku podstawowych odmian, np.: fikcji fantastycznej, realistycznej, historycznej (quasi-historycznej), symbolicznej etc. Propozycje te wynikają z rozważenia charakteru świata przedstawionego w określonej grupie zjawisk literackich i jego stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, są więc systematyzacją form reprezentowania świata realnego przez fikcję literacką. Przysługująca dziełu literackiemu „wierność reprezentowania” jest pojmowana bądź jako „zgodność obrazu świata zawartego w utworze literackim ze światem realnym”, bądź jako „sprawność w uzewnętrznianiu przekonań i emocji podmiotu wypowiedzi”. (Funkcje — „reprezentowania” i „wyrażania”.) Pierwsza urzeczywistnia się na przykład w „obiektywizującej” epice literackiej, druga zaś — w „subiektywnej” z istoty liryce.

Na pozór o wierności reprezentowania przez utwór literacki, w sensie zgodności artystycznego obrazu świata z zewnętrzną rzeczywistością, przesądzają właściwości określonych zjawisk literackich, w istocie zaś decydują o niej odbiorcy literatury. Nie ma bowiem jakiejś ogólnej, pozahistorycznej „reprezentatywności”. O tym, co jest reprezentatywne, dla kogo i w jakich warunkach, rozstrzygają historycznie uwarunkowane konkretyzacje odbiorcze. Nie ma więc takiego utworu literackiego, który byłby z góry pozbawiony reprezentatywności, ani takiego, którego reprezentatywność jest po wsze czasy zagwarantowana.

Podobnie sprawność utworu literackiego w funkcji wyrażania mniemań i przeżyć podmiotu wypowiedzi jest współwarunkowana przez historyczne konwencje uczuciowe i intelektualne, projektujące społeczne formy odbioru. Sprawność „wyrażania” jest zawsze kwalifikowana z historycznego punktu widzenia, nie jest więc czymś raz na zawsze danym.

Nie tylko walor prawdziwości („reprezentatywność”) fikcji literackiej, ale niekiedy sama fikcyjność utworu literackiego podlega mechanizmom odbioru. Na przykład *Uczta* Platona (oraz pokrewne zjawiska literackie) może być odczytywana jako traktat filozoficzny z wyłączeniem momentu fikcyjności bądź jako fikcyjny utwór literacki o postaci dialogu filozoficznego, a więc w postawie estetycznej albo poznawczej.

Ogólnie fikcyjność, obok jakości artystycznych, jest w sferze zjawisk językowych jednym z głównych wyznaczników „literackości”. We współczesnym literaturoznawstwie utrzymuje się wciąż podział na fikcyjne i niefikcyjne ga-

tunki piśmiennicze, mimo iż coraz wyraźniej zarysowują się tendencje do „fabularyzowania” gatunków niefikcyjnych (reportaż „kreowany”, felieton operujący fikcją) oraz nadawania gatunkom tradycyjnie fikcyjnym charakteru dokumentarnego (powieść faktograficzna, artystyczna biografistyka).

Pojęcie „fikcji artystycznej” jest więc użyteczne w tej mierze, że wyznacza jednolity zespół zjawisk literackich (w rozumieniu „czystej krwi” dzieł sztuki), poza którym rozpościera się rozległa sfera zjawisk granicznych, pośredniczących między literaturą *sensu stricto* a nieliterackimi twórcami językowymi. Specyfika fikcji literackiej, w zestawieniu z innymi typami fikcji artystycznych, polega na tym, że fikcyjne stany rzeczy są w niej wyznaczone przez środki językowe, owe zaś stany rzeczy fundują świat przedstawiony w dziele literackim porównywalny ze światem ludzkiego doświadczenia.

B. Widowiska artystyczne (teatralne i filmowe), mimo różnic w sposobach prezentacji świata przedstawionego charakteryzują się podobnym typem fikcyjności. Zarówno w widowisku teatralnym, jak i filmowym polega ona na kreowaniu fikcyjnych stanów rzeczy przez działania ludzkie umiejscowione w określonej scenerii. Różnica między widowiskiem teatralnym a filmowym dotyczy tego, że w przedstawieniu teatralnym owe działania odbywają się na żywo i bezpośrednio, podczas gdy film jest jedynie fotograficzną rejestracją takich zachowań. Szczególnie istotne dla kreacji teatralnej (i filmowej) są zachowania aktorów uosabiających fikcyjne postacie, przy czym ich działania (w widowiskach słownych) są częściowo zaprojektowane przez tekst literacki (dramat lub scenariusz).

Specyficznym rysem widowisk artystycznych jest to, że fikcyjność jest w nich pochodna względem konkretności i realności. Każdy gest aktora jest bowiem pewnym określonym fizycznym (i rzeczywistym) działaniem, które jednak „symbolizuje” czynności przedstawianej przez niego postaci. Zaistnienie określonych realnych stanów rzeczy jest więc niezbędnym warunkiem powstania stanów rzeczy fikcyjnych należących do świata przedstawionego w widowisku teatralnym. Mówimy, że aktor „odgrywa” lub „przedstawia” pewną postać, a nie po prostu jest nią, mając na uwadze właśnie ową dwoistość kreacji teatralnej.

„Fikcyjny” — znaczy więc w widowiskach — teatralnym i filmowym tyle, co „kreowany przez działanie”, w przeciwieństwie do tylko „dziejącego się” lub „zachodzącego” stanu realnego.

Odróżnienie rzeczywistych zachowań ludzkich od „na pozór” realnych czynności aktorów jest podstawą podziału twórczości filmowej na tzw. film fabularny (artystyczny) i film dokumentalny. (Film dokumentalny jest rejestracją postaci rzeczywistych i zdarzeń faktycznych.) Między artystyczną fikcją filmową a „czystym” filmem dokumentarnym plasują się zjawiska gra-

niczne tzw. fikcji faktograficznej i dokumentu inscenizowanego. Fikcja faktograficzna jest to na przykład widowisko, w którym aktorzy przedstawiają postaci historyczne, z nastawieniem na wierne naśladowanie sposobu bycia i zachowania się tych postaci, co jest wspomagane przez tekst słowny, historycznie autentyczny lub na „autentyk” stylizowany. Dokument inscenizowany jest typem widowiska, w którym postaci rzeczywiste „grają” same siebie w scenerii skonstruowanej dla podkreślenia zamierzonej wymowy filmu i nośnej dla intencji jego twórców.

Widowisko teatralne w zasadzie nie podlega podziałowi na fikcję i dokument, aczkolwiek są realizowane przedstawienia teatralne odpowiadające formule fikcji faktograficznej. Najbardziej w stronę dokumentu przesuniętym zjawiskiem parateatralnym jest tzw. happening. Z widowiskiem teatralnym łączy go czysta zdarzeniowość i bezpośredni charakter odbioru, z życiem zaś to, że działania happenerów mają sens konkretny, nie zaś „symboliczny”, jak w typowym widowisku teatralnym, natomiast w odróżnieniu od spontanicznych i „przypadkowych” zdarzeń rzeczywistych happeningi są zamierzone i projektowane.

Fikcyjność widowisk teatralnych i filmowych zależy więc wprost od tego, czy działania ludzi w nich występujących mają ów wymiar symboliczny i sens, który przenosi je do świata przedstawionego w dziele sztuki. Czy są to działania „przedstawiające”, czy tylko proste realne czynności.

Gra aktorska oraz inne środki kreacji teatralnej łączą się w całość mającą postać określonej wizji świata ukazanego w widowisku teatralnym, która to wizja bywa oceniana pod względem reprezentowania świata realnego. Wielość form kreacji widowiska teatralnego, sposobów gry aktorskiej, konwencji inscenizacyjnych etc. sprawia, że teatralne „obrazy świata” są różnokształtne i wielorakie. O tym, które z nich i z jakich powodów uchodzą za reprezentatywne wobec zewnętrznej rzeczywistości, decydują odbiorcy, ich przekonania i upodobania. (Na przykład przedstawienie teatru klasycznego poddane właśnie postulatowi wiernego naśladowania rzeczywistości musiałoby się wydać współczesnej widowni niezwykle konwencjonalne i pozbawione realności.) W ocenie wierności reprezentowania przez dzieło sztuki świata zewnętrznego pośredniczą bowiem zawsze określone historyczne obrazy świata ukształtowane w kolejnych stadiach kultury. Historyczny światopogląd stanowi dla zjawisk artystycznych jakby cezurę oddzielającą „reprezentatywne” formy ekspresji artystycznej od „niereprezentatywnych”. Na przykład odczucie „fikcyjnego” charakteru zdarzeń ukazanych w widowisku teatralnym jest ściśle związane z czysto estetyczną formą odbioru widowiska. Są podstawy do przypuszczenia, że w kultowych początkach teatru starożytnego i średniowiecznego poczucie „dwoistości” kreacji scenicznej, fikcyjności

świata przedstawionego nie stanowiło formy recypowania widowiska. Nie był to zresztą zapewne świat „przedstawiony”, lecz pewna realność manifestującego się wierzenia i nie „aktor”, lecz ucieleśnienie postaci „misterium”. Ówczesne widowiska nie tyle przedstawiały misterium, ile je po prostu urzeczywistniały. (Pewną analogię w stosunku do zjawisk historycznych teatru europejskiego stanowią „obrzędowe” postacie teatru obecne w dawnych formach kultur dalekowschodnich, Indii, Chin i Japonii.)

Współczesnym refleksem odbioru, nie respektującym fikcyjnego charakteru widowiska teatralnego (lub filmowego), są odczucia naiwnego widza, który pozór realności bierze za nią samą, a działania teatralne za rzeczywiste. Znamienne jest to, że z punktu widzenia „prawidłowego” przeżycia estetycznego odbiór taki jest odrzucany jako niewłaściwy oraz to, że część współczesnych eksperymentów teatralnych programowo zmierza do odfikcyjnienia i odestetycznienia widowiska teatralnego.

Podobnie zatem, jak w literaturze, również w widowiskach — teatralnym i filmowym pojęcie „fikcji artystycznej” dość dokładnie odpowiada zakresowi „artystycznej” odmiany zjawisk teatralnych i filmowych, specyficzne natomiast jest dla nich budowanie fikcji artystycznej na realnych działaniach ludzkich.

C. W zespole **sztuk plastycznych** tylko niektóre, tj. przedstawiające ich odmiany znajdują się w zasięgu obowiązywania pojęcia „fikcji artystycznej”. W celu dokładnego ukazania tej sytuacji wskazane jest wybranie przykładu określonej dziedziny twórczości plastycznej, która, jak np. malarstwo, w części składa się ze zjawisk przedstawiających (i ewentualnie „fikcyjnych”), w części zaś z nieprzedstawiających.

Podstawową „warstwą” każdego obrazu malarskiego jest warstwa plam barwnych umiejscowionych i w pewien sposób zorganizowanych na płaszczyźnie. W malarstwie typu przedstawiającego plamy barwne „przechodzą” w jakość wyglądown przedstawiających określone przedmioty (w szerokim znaczeniu, tj. zarówno ludzi, jak i rzeczy). Na podłożu plam barwnych nadbudowane są wyższe „warstwy” obrazu malarskiego, w sensie przedmiotów i sytuacji przedstawionych, a ogólnie — świata ukazanego w malarskim dziele sztuki. Malarstwo nieprzedstawiające (tzw. abstrakcyjne) rezygnuje z kształtowania plam barwnych sposobem prowadzącym do pojawienia się wyglądown, a w następstwie przedmiotów przedstawionych, ograniczając się do takiej ich organizacji, która dąży do powstania czysto malarskich jakości i wartości estetycznych.

Jeśli zatem uznamy, że warunkiem fikcyjności określonej dziedziny twórczości artystycznej jest występowanie w roli środków kreacji fikcyjnych sta-

nów rzeczy, to trzeba stwierdzić, że malarstwo nieprzedstawiające żadnych takich stanów rzeczy nie zawiera.

Tym, co pozwala mówić o przedmiotowym (względnie przedstawiającym) charakterze części malarstwa, jest moment naocznego podobieństwa świata przedstawionego na obrazie malarskim do zewnętrznej rzeczywistości. Podobieństwo to jest urzeczywistniane w wielkiej mnogości odmian, które są pochodne względem przyjętych technik artystycznych, mód, konwencji i stylów historycznych. (Na przykład „płaskość” malarstwa średniowiecznego i „głębia” perspektywiczna renesansowego.) Radykalnie upraszczając tę sytuację, można wyróżnić dwie podstawowe i zarazem skrajne odmiany malarstwa przedstawiającego — „naśladowczą” i „kreatywną”.

Malarstwo skrajnie naśladowcze kieruje się tendencją do maksymalnie wiernego odtworzenia realnych stanów rzeczy, a przedmioty i sytuacja ukazane na obrazie mają kopiować przedmioty i sytuacje rzeczywiste. Ta relacja między światem przedstawionym obrazu malarskiego a rzeczywistością przypomina relację zachodzącą między sprawozdawczą wypowiedzią o rzeczywistości (np. zdaniem orzekającym) a realnym stanem rzeczy, do którego się ona odnosi w intencji uzyskania zgodności, prawdziwego orzekania o świecie. Nieprzypadkowo skrajnie naśladowcze malarstwo bywa nazywane „fotograficznym”, jego zamierzona „wierność reprezentowania” jest bowiem tak wielka, że zmierza ono nie tyle do „reprezentowania” świata za pośrednictwem fikcyjnych stanów rzeczy, ile raczej do uobecniania realnych stanów rzeczy środkami malarskimi. Fotografia (w sensie portretowym) nie jest jednak „reprezentacją” określonej osoby, lecz dokumentem jej wyglądu. Tylko więc o takiej „fikcyjności” tej odmiany malarstwa można mówić, która polega na aktualizowaniu realnych stanów rzeczy środkami malarskimi. „Fikcyjne” stany rzeczy to w tym wypadku „stany rzeczy quasi-rzeczywiste”, zawarte w świecie ukazanym na obrazie malarskim.

Malarstwo „kreatywne” tym się przede wszystkim różni od naśladowczego, że podporządkowuje ogólny obraz świata jego subiektywnemu oglądowi. Jako kreatywne może więc projektować zupełnie fantastyczne sytuacje, nie mające realnych odpowiedników, lub kształtować przedmioty w sposób, który aktualizuje jakości czysto indywidualnego punktu widzenia. Malarstwo to zastępuje pełnię naocznego podobieństwa świata przedstawionego do rzeczywistości pewnym aspektem podobieństwa istoty lub formy, stanowiącym jedyną więź łączącą fikcję obrazu ze światem realnym. (Nawiasem mówiąc podział na malarstwo „kreatywne” i „naśladowcze” grupuje nie intencje artystyczne, lecz fakty. W odmianie „kreatywnej” występują bowiem dość często zjawiska projektowane jako naśladowcze.) Można więc powiedzieć, że o ile fikcyjność malarstwa kreatywnego jest jakby „wyraźniejsza”,

o tyle zarazem prowadzi ono do zatarcia konturu przedmiotowego tego typu twórczości, a w konsekwencji obniża moment wierności reprezentowania pod względem naocznego podobieństwa „treści” obrazu do rzeczywistości zewnętrznej. Ocena wierności reprezentowania malarstwa tego typu nie jest możliwa z jakiegoś intersubiektywnego punktu widzenia, wymaga ona bowiem przyjęcia tego właśnie ściśle subiektywnego punktu widzenia, który przejawia się w określonym obrazie. Fikcyjność tego typu twórczości jest więc zabarwiona jakością subiektywności uzewnętrzniającej się w kształtowaniu świata przedstawionego w dziele sztuki.

„Fikcja malarska”, podobnie jak fikcyjne światy przedstawione w widowiskach artystycznych, jest ufundowana w naocznych jakościach i stanach rzeczy. W odróżnieniu od pozostałych sztuk przedstawiających pojęcie „fikcji artystycznej” nie wyznacza na terenie malarstwa zakresu dorównującego zakresowi „malarskiego dzieła sztuki”. Istnieją dwa typy artyzmu malarskiego — przedstawiający i nieprzedstawiający, pojęcie fikcji artystycznej ma zastosowanie tylko do tego pierwszego. W obrębie przedstawiającej odmiany malarstwa zachodzi rozwarstwienie fikcyjności odpowiadające dwu głównym typom artystycznym. Fikcyjność malarstwa kreatywnego określają takie jakości, jak subiektywność i kreacyjność. Fikcyjność malarstwa naśladowczego ma sens wyznaczony przez opozycję pojęciową: oryginał — naśladownictwo. Obie odmiany malarskiej fikcji artystycznej projektują też zasadniczo różne kryteria oceny przysługującej im wierności reprezentowania.

IV. Fikcyjny charakter każdej ze sztuk przedstawiających ma odmienne zabarwienie jakościowe i odrębną formę realizacji. Kategorię ogólną „fikcji artystycznej” wyznaczają zjawiska artystyczne należące do typów: fikcji literackiej, teatralnej etc., w malarstwie (lub w sztukach plastycznych) fikcyjność przysługuje tylko niektórym formom artystycznym, i to w różnym stopniu. W kulturze współczesnej obserwuje się ruch zjawisk w kierunku nadawania charakteru fikcyjnego (i artystycznego) tradycyjnie nieartystycznym środkom przekazu oraz wprowadzenia obiektów niefikcyjnych w obieg tradycyjnych form komunikacji estetycznej.

Przykładem pierwszej z tych sytuacji jest artystyczna kariera fotografii służącej pierwotnie dokumentowaniu ludzi i zdarzeń, współcześnie zaś dość często traktowanej także jako samodzielne zjawisko artystyczne, przesunięte formalnie w stronę malarstwa kreatywnego. (Również film ewoluował od dokumentu do fabuły.)

Przykładem drugiej jest w dziedzinie literatury rosnąca aprobatą czytelnicza dla tekstów autentycznych i pseudoautentycznych: pamiętników, relacji, wspomnień, a także powieści faktograficznych, reportaży kreowanych, biografistyki. W pewnej analogii do tych form odbioru literackiego należa-

łoby umiejscowić działania animatorów życia plastycznego, zmierzających do nadania wymiaru estetycznego gotowym, standardowym wyrobom (tzw. ready-made) oraz pożytkujących w roli środków kreowania tzw. aranżacji przestrzennych zjawiska naturalne: ogień, wodę etc.

Mediami, które — przynajmniej formalnie — zrównują fikcyjne i niefikcyjne odmiany komunikacji, są radio i telewizja. (Fikcyjna audycja radiowa O. Wellesa została odebrana jako autentyczna transmisja najazdu marsjan na Ziemię, wywołując akty paniki i zniszczenia.)

Jest więc tak, jakby fikcyjność coraz bardziej przemieszczała się z płaszczyzny kształtowania wytworu artystycznego w sferę odbioru estetycznego. Do takiego stopnia poszerzono znaczenie „fikcyjności” (w sensie kreowania), że za moment kreacji uchodzi sam dobór zdarzeń autentycznych (np. w reportażu), pochodny względem intencji autorskich. To rozszerzenie sensu pojęcia sprawia, że nie wyznacza ono jednolitego zespołu zjawisk. W obrębie refleksji o sztuce rysuje się również tendencja do ścisłego precyzowania zakresu „fikcji artystycznej” jako pojęcia konstytutywnego dla opisu budowy i działania dzieła sztuki. Jeśli wziąć pod uwagę na przykład poglądy tak reprezentatywnego estetyka XX wieku, jak R. Ingarden, to okazuje się, że w jego systemie pojęć „fikcja artystyczna” zajmuje miejsce centralne.

W teorii literatury fikcja oparta na pojęciu quasi-sądu stanowi jeden z podstawowych wyznaczników literackości. Także Ingardenowskie ujęcie przeżycia estetycznego związane jest ze świadomością fikcyjnego charakteru przedmiotu tego przeżycia. Dorównane przeżycie estetyczne to — zdaniem Ingardena — tylko takie przeżycie, które wykracza poza sferę uwarunkowań życiowych i doznania w postawie „na serio”.

Sytuacja rozziemu między teorią a praktyką artystyczną jest w ogóle charakterystyczna dla doby współczesnej. W normatywnej koncepcji dzieła sztuki opartej na fikcyjności nie mieści się wiele praktyk wdrażania w obieg kulturowy wartości artystycznych, lecz brak jednolitego pojęcia sztuki uniemożliwia rozstrzygnięcie o tym, co jest, a co nie jest artystyczne.

RÉSUMÉ

L'auteur tente de définir le concept de la «fiction artistique», de déterminer sa genèse, ses transformations historiques et sa portée. Il fonde la catégorie de la fiction sur la présence dans l'oeuvre d'art d'«états de choses créés (inexistants)». Comme ces états de choses sont réalisés en une matière diversifiée, la typologie de la fiction correspond en gros domaines essentiels d'arts représentatifs, bien que d'autres subdivisions interviennent aussi à l'intérieur des domaines artistiques particuliers (cinéma, peinture).