

# Jerzy Kaczorowski

---

## Paradoks niekomunikatywności

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 133-143

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Roztrząsania i rozbiory

## Paradoks niekomunikatywności

*Albo się ukrywa swe zdanie, albo siebie się ukrywa  
poza swym zdaniem. Kto postępuje inaczej, nie zna  
drog świata lub należy do zakonu świętego szaleństwa.*

(Nietzsche)

*Powiem to, co myślę — odparła pośpiesznie Alicja —  
to znaczy, myślę to, co powiem... a to jedno i to samo  
jak wiesz (...)*

*— U ciebie to jest to samo — powiedział Ka-  
pelusznik i na tym rozmowa urwała się.*

(Przygody Alicji w krainie czarów)

**Dwa przykłady niekomunikatywności.** Każdy chyba, kto jechał warszawskim tramwajem, był świadkiem, jeśli nie uczestnikiem, takiej wymiany zdań: „Czy pani teraz wysiadam”? — pyta uprzejmie przeciskający się do wyjścia pasażer. „Nie wysiadam, wychodzę” — odpowiada zagadnięta urażonym tonem. Spójrzmy na przytoczoną rozmowę jako na akt komunikacji językowej. W ujęciu wielofunkcyjności komunikatu idźmy za koncepcją Jakobsona.

Dominującą funkcją dla naszego tekstu powinna być niewątpliwie funkcja referencyjna. Nadawcy chodzi o uzyskanie określonej informacji. Pytanie jego dopuszcza dwie możliwe odpowiedzi: „Tak, wysiadam” lub „Nie, nie wysiadam”. I tylko przy zaistnieniu jednego z tych dwu wariantów moglibyśmy mówić, że komunikat ten jako całość spełnia swój naturalny cel referencyjności. Czy zatem w wersji przytoczonej następuje pożądana odpowiedź? „Ależ jasne, że tak — możemy odrzec — tyle że jest ona wyrażona w sposób figuracywny. W ten sposób poza informacją przykuwa także uwagę jej kształt; pojawia się więc tutaj dodatkowo funkcja poetycka. Niemniej postulat informacyjności jest wyraźnie zachowany. Stosując ramę modalną, można by te słowa wyrazić: «Tak, wysiadam, *tylko uważam, że prawidłowo powinno się tę czynność nazywać słowem 'wychodzę'*». Należy więc tu mówić co najwyżej o nadmiarze informacji (część podkreślona)”.

Ujęte w cudzysłów rozumowanie powinno wydawać się trafne, gdyż jest to sposób podejścia usankcjonowany określoną konwencją badawczą. Powinno, ale rozmowa odbyła się w tramwaju, nie na

seminarium i prawdopodobnie gdy już wreszcie ta dama odkorkowała przejście i oboje znaleźli się na ulicy, on pomyślał o niej „ta chamka”, a ona nawzajem „co za prymityw”! Dlaczego tak o sobie pomyśleli? Bo — przyznajmy — ona wcale go nie chciała poinformować. To znaczy nie chciała odpowiedzieć mu na pytanie. O czym zatem mu komunikowała?

Prawdopodobnie w języku potocznym warszawiaków słowo „wysiadać” ma szczególnie mocny odcień pejoratywny, biorący się z używania go w funkcji, którą najogólniej ujmując pojęcie „kończyć się”. W stylizowanej na folklor warszawski piosence słyszemy (cytuje z pamięci): „Jutro zaś frajer znów i wysiadka”. To przenośne znaczenie słowa „wysiadać” jest zresztą obecne i w potocznym języku ogólnopolskim; używamy go w takich zwrotach, jak „serce mi wysiada” czy „Kowalski wysiadł” w znaczeniu „nie powiodło mu się”, „zachorował”, nawet „umarł”. Niemniej język literacki uznaje całkowicie poprawność zwrotów „wysiąść z pociągu”, „wysiąść z tramwaju” i dla mieszkańca Lublina czy Krakowa są one odbierane jako zupełnie naturalne, mimo iż mają oni świadomość znaczenia przenośnego. W mentalności przeciętnego warszawiaka jednak presja znaczenia przenośnego jest silniejsza; pasażerka w tramwaju odebrała pytanie „czy pani wysiada?” przede wszystkim jako insynuację „czy z panią jest kiepsko?”, tym mocniej, jeśli była w starszym wieku — i zareagowała przede wszystkim na to. Jej odpowiedź to oburzone „nie jest jeszcze ze mną tak źle, jak pan myśli”, a w drugiej dopiero kolejności znaczy ona „widać, żeś pan z prowincji” (gorszy) — gdyż owa dama dzieli ludzi na tych, którzy mówią „wysiadam z tramwaju” (gorsi, prowincjusze) i na tych, którzy z niego „wychodzą” (lepsi, swoi, tu-tejsi).

W rzeczywistości więc przytoczony dialog-komunikat ma charakter niespójny. Mamy tu przeciwstawienie dwóch kodów, których dominanty informacyjne wymijają się. *De facto* nie jest to więc dialog, lecz dwie wypowiedzi monologiczne. W drugiej wypowiedzi narzuca się mentalność interlokutora. Nie możemy jednak opisanego zjawiska przypisywać wyłącznie funkcji emotywniej, gdyż jego rzeczywista funkcja jest niekoherentna z przewidywaną rolą dialogu jako komunikatu. Jest ona w tym potencjalnym komunikacie czynnikiem destrukcyjnym. Sprawia, że przestaje on być tym, czym powinien się stać — komunikatem, a staje się, jak stwierdziliśmy, parą monologów.

Zachowanie naszej warszawianki przypomina raczej sytuację opisaną przez Wicklera (*Czy jesteśmy grzesznikami?*): gdy do samca powiana zbliża się inny pawian, a tamten to uważa za chęć agresji, demonstruje wtedy swój penis, co ma działać na przeciwnika odstraszająco. Dama poczytała pytanie pasażera właśnie za akt agresji i zareagowała wrogo, odpychająco, „antyinformacyjnie”. Dominu-

jąca więc funkcję tego członu dialogu, który należał do niej, możemy nazwać umownie funkcją *demonstratywną*.

Drugi przykład:

„— A więc spotkamy się jutro?

— Tak.

— Gdzie?

— Gdzie chcesz.

— O której godzinie?

— Obojętne.

— Dobrze. Tylko ja cię bardzo proszę: bądź punktualny!”<sup>1</sup>

Pozostawmy na boku możliwość, że powyższy dialog jest surrealistyczną igraszką; w takim wypadku sytuacja byłaby stosunkowo jasna: należałoby go potraktować jako tekst literacki o dominującej funkcji poetyckiej. Załóżmy, że rozmowa ta jest prowadzona serio. Zauważmy, że pierwszy interlokutor (pytający) zachowuje się podobnie jak pasażer z tramwaju: pragnie uzyskać określoną informację. Odpowiedzi drugiego można interpretować dwojako: albo rzeczywiście ma czas i chce pozostawić decyzję wyboru miejsca i terminu partnerowi, albo pragnie, by ten się od niego zwyczajnie odczepił. Kończąca dialog replika interlokutora pierwszego każe nam (ze względu na zachowanie spójności tekstu) przyjąć drugą możliwość. W takim wypadku interlokutor drugi ma dwie możliwości uzewnętrznienia swojej postawy: powiedzieć po pierwszym zadanym pytaniu „Odczep się” albo zacząć grać. Widzimy, że wybrał drugi sposób: udaje, że zgadza się na spotkanie. Partner traktuje jednak jego odpowiedź poważnie i dopiero po trzeciej dostrzega, że ma do czynienia z grą: z niechęcią ukrytą za maską akceptacji, że ich dialog to były właściwie dwa monologi, że kod jego i kod partnera były odmiennie — rozwijały się równolegle. Jeśli więc chciał uratować komunikatywność rozmowy, musiał przyjąć konwencję tamtego — gry; i tak też postąpił. Uratował w ten sposób spójność tekstu, sprowadzając go do poziomu nonsensu.

Jaka jest funkcja dominująca tego drugiego kodu występującego w analizowanym dialogu? Trudno mówić o referencyjności, skoro mamy tu przykład dezinformacji, przynajmniej dążenia do opóźnienia i osłabienia informacji. A więc właściwie antyreferencyjności. To „odgrywanie” chęci przez niechęć, tę antyreferencyjność nazwiemy metaforycznie funkcją *teatralną*.

Niedostrzeganie przez tradycyjną teorię komunikowania się pewnych istotnych aspektów tego zjawiska wydaje się być związane z jej nastawieniem „izolacjonistycznym”, inaczej mówiąc „immanentyzmem”. Komunikat jest na ogół rozpatrywany jako zamknięta struktura, której granic pilnują dwie kategorie — nadawcy i od-

<sup>1</sup> Dialog wyjęty z antologii H. Safrina *Przy szabasowych świecach* (Łódź 1967).

biorcy. Struktura ta przytłacza obie kategorie, toleruje tylko ich rolę służebną. Jeśli badacz zwróci się ku którejś z nich, wychodzić musi od komunikatu, co jest zresztą zrozumiałe, ponieważ istnienie nadawcy i odbiorcy jest uwarunkowane istnieniem komunikatu. To „wsobne” ujęcie zjawiska komunikowania się pozwoliło na dostrzeżenie wielu istotnych faktów. Pewnych rzeczy jednak nie jest w stanie uchwycić. Przeszkodą są tu dwie jego cechy: pierwsza — ignorowanie osobowego (ludzkiego) charakteru nadawcy, czyli pomijanie psychologicznego aspektu procesu komunikacji; druga — złudzenie, że każda wypowiedź jest komunikowaniem, czyli życzliwym wyjaśnieniem czegoś tam odbiorcy. Przy całych zasługach tego ujęcia wydaje się, że zbyt uważnie bada się tu zawartość tabakiery, zapominając, czemu ona służy. My zatem zaczniemy od nosa.

**Perwersja autofilii.** Po co w ogóle wypowiadamy się? Niewątpliwie po to, aby komuś coś oznajmić, ale to — tylko między innymi i od czasu do czasu. A poza tym? Często nasze wypowiedziane się bliższe jest czynności fizjologicznej niż aktowi informacji. Czasem potrzebujemy się „wygadać”, tak jak potrzebujemy umyć ręce czy napić się wody. Pijany feldkurat Katz ze *Szwejka* czy Bankier z *Matego księcia* niewątpliwie wypowiadają się, mają nawet potencjalnych odbiorców, a jednak kwestie dialogu wypowiedziane przez nich odziedzila od tego, co mówią ich rozmówcy, „przepaść semantyczna”. Nierzadko chodzi nam (obojętnie czy to sobie uświadomiamy, czy nie) o zademonstrowanie naszej inteligencji, błyskotliwości, dowcipu — innymi słowy o narzucenie drugiej osobie jakiegoś aspektu naszego obrazu siebie. Znakomite literackie opisy takich właśnie „dialogów” znajdziemy u Prousta, gdy mówi o salonach pani Verdurin czy księżnej Oriany.

Wreszcie mówimy, by podtrzymać elementarną więź społeczną. Nie-naturalne jest, by dwie osoby idące ulicą milczały przez dłuższy czas. Podtrzymujemy więc kontakt za pomocą banałów na temat pogody. Siedząc na ławce w parku, gawędzimy często jak dwaj starcy wygrzewający się na ławeczce przed dworkiem w Soplicowie.

«Tak, tak, Protazeńku» rzekł klucznik Gerwazy,

«Tak, tak, Gerwazeńku» rzekł woźny Protazy.

Jeśli można tu mówić o Jakobsonowskiej funkcji fatycznej, to tylko w takim rozumieniu, w jakim tę funkcję pełni rzucanie do siebie piłki przez dwóch graczy, to znaczy na płaszczyźnie jakiegoś nadkomunikatu, który już nie ma charakteru werbalnego. Na płaszczyźnie języka, którą się zajmujemy, funkcja ta w tym wypadku nie odgrywa roli. Wydaje się, że wszelkie truizmy, jakimi się obrzucamy każdego dnia, służą tylko do podtrzymania więzi w sensie socjologicznym, a nie językowym. Można przypuszczać, że taki właśnie sens przyświeca wielu zebraniom naukowym, których rola informacyjna bywa zepchnięta na dalszy plan.

W omawianych wypadkach komunikowanie ma więc charakter pozorony. Właściwie występuje tu *demonstrowanie*. Wektor skierowany w akcie informacji ku drugiej osobie jest tutaj zakrzywiony jak haczyk: wychodzi od nas, ale i na nas wskazuje.

**Fobia adresata.** Podczas gdy demonstrowanie jest ignorowaniem partnera, gra powodowana jest przesadnym lękiem przed odbiorcą. Nastawienie nadawcy na odbiorcę nabiera cech patologicznych, staje się dla niego czymś w rodzaju manii prześladowczej. Jeśli uznamy niekomunikatywność za patologię komunikatu, to w wypadku demonstrowania możemy mówić o perwersji autofilii, w wypadku zaś gry o fobii adresata.

Lęk przed adresatem wywołuje u nadawcy reakcję obronną — chęć ukrycia prawdziwego oblicza komunikatu za maską pseudoinformacji. Maskowanie to może mieć postać względną lub totalną.

Pierwszy wypadek zachodzi, gdy istnieje więcej niż jeden odbiorca. Następuje wówczas podział odbiorców na dwie kategorie: tych, dla których właściwa treść komunikatu ma być nieczytelna oraz takich, którzy dysponują kluczem do ewentualnego rozszyfrowania prawdziwych intencji nadawcy. Znana jest historia o tym, jak Boy wydanie Kartezjusza opatrzył banderolką z napisem „Tylko dla dorosłych”. Po śmierci Marii Ossowskiej ukazał się w jednym z dzienników nekrolog podpisany „Przyjaciele z KKK”. Dla tych, którzy wiedzieli, co ten skrót oznacza, informacja była czytelna, pozostali skazani byli na fałszywe odczytanie tego komunikatu. Nie trzeba chyba przekonywać, że właśnie liczne informacje prasowe są przykładem nastawienia na dwojakiego odbiorcę.

Z drugim przypadkiem mamy do czynienia, gdy intencją jest całkowita dezinformacja. Przykłady na to znaleźć można nie tylko w historii prasy i dyplomacji, lecz także w *Biblii*, na przykład w rozmowie starego Izaaka z synem Jakubem, który podstępnie przywłaszcza sobie przywilej pierworództwa<sup>2</sup>.

Dobrym przykładem fobii adresata jest zachowanie się baronowej de Cambremer w rozmowie z narratorem *W poszukiwaniu straconego czasu*:

„— Na Boga, po malarzu takim jak Monet, który jest po prostu geniuszem, niechże pan nie wymienia starego majstra bez talentu jak Poussin. Powiem wręcz, że on mi się wydaje najtępszą piłą, jaka istniała pod słońcem. Cóż pan

<sup>2</sup> „A mając udzielić mu błogosławieństwa, zapytał go jeszcze:

«Ty jesteś syn mój Ezaw?» Jakub powiedział: «Ja jestem». Rzekł więc: «Pодаj mi, abym zjadł to, co upolowałeś, synu mój, i abym ci sam pobłogosławił». Jakub podał mu i on jadł. Przyniósł mu też i wina, a on pił. A potem jego ojciec Izaak rzekł do niego: «Zbliż się i pocałuj mnie, mój synu!» Jakub zbliżył się i pocałował go”.

(Cytat za tzw. *Biblią Tysiąclecia*. Wyd. 2. *Księga Rodzaju*, w. 23—27).

chce, ja nie mogę przecież tego nazwać malarstwem. Monet, Degas, Manet, tak, to są malarze! (...).

Wkladała tyleż skrupułu co gorliwości w zaznajomienie mnie z ewolucją własnego smaku. I czuć było, że fazy, przez jakie przeszedł ten smak, były wedle niej nie mniej ważne niż różne etapy samego Moneta (...)

— Ale — rzekłem czując, iż jedynym sposobem zrehabilitowania Poussina w oczach pani de Cambremer jest powiadomić ją, że Poussin stał się znów modny — pan Degas upewnia, że nie zna nic równie pięknego jak Poussiny w Chantilly.

— A? Nie znam Poussinów w Chantilly — rzekła pani de Cambremer, która nie chciała być innego zdania niż Degas — ale mogę mówić o tych, co są w Luwrze; istne ohydy.

— On je także niezmiernie podziwia.

— Muszę je obejrzeć jeszcze raz. Wszystko to już zatarło mi się trochę w głowie — odparła po chwili milczenia, tak jakby przychylny sąd, jaki miała z pewnością niebawem wydać o Poussinie, miał zależeć nie od biuletynu, który jej właśnie zakomunikowałem, ale od dodatkowego i tym razem ostatecznego zbadania, jakiemu zamierzała poddać Poussina w Luwrze, aby mieć możliwość skorygowania swego sądu”<sup>3</sup>.

Baronowej w rzeczywistości nie stać na własny sąd o malarstwie. Nie ujawnia jednak tego, lecz udaje kompetencję, krytykując Poussina, gdyż jak się jej wydaje, taka jest powszechna opinia o tym artyście. W ten sposób zabezpiecza się przed demaskacją: wszak tak sądzi większość wyrobionej publiczności. Gdy narrator burzy w niej przekonanie o powszechności sądu, że Poussin jest słabym malarzem, baronowa, by móc dalej grać kompetentną, musi zmienić swoje „opinie” na użytek odbiorcy. Nie może tego uczynić jeszcze w trakcie tej rozmowy, gdyż byłaby to demaskacja; przy najbliższej okazji jednak będzie już wielbiła artystę Poussina, ratując w ten sposób szansę uznania jej za kompetentną przez osoby, które nie znały jej dawnych sądów.

Bywają wypadki, że nastawienie na podwójnego adresata jest nastawieniem na tę samą osobę jednocześnie. W czasie zamieszek w pewnym kraju zaniepokojony dyktator wezwał głównodowodzącego, by się upewnić, jakie są zamiary wojska. „Armia wypełni swój obowiązek” — odpowiedział generał, pozostawiając dyktatora w niepewności, czy jest to obowiązek wobec niego, czy wobec „ludu”, który się zbuntował. Odpowiedź była jednocześnie szyfrem i dezinformacją. Generał nie mógł odpowiedzieć jasno, gdyż nie wiedział, czego się powinien bać więcej — dyktatora czy gniewu ludu.

**A w dziele literackim?** Dzieło literackie, według powszechnie obowiązującej opinii będące komunikatem, także nie jest wolne od perwersji niekomunikatywności. Jeśli, zgodnie z naszą praktyką,

<sup>3</sup> *Sodoma i Gomora*. Warszawa 1974, s. 246—248.

wyjdziemy nie od komunikatu, lecz od nadawcy, czyli fizycznego autora, zauważymy tu również zjawiska demonstrowania i teatralności.

To pierwsze wiąże się ze specyfiką aktu tworzenia, który dokonuje się nie tylko jako próba znalezienia przez autora kontaktu z czytelnikiem, lecz także z imperatywem wewnętrznego, ignorującego gusta odbiorcy, a nawet jego istnienie.

Ów imperatyw wewnętrzny przejawia się w najprostszy sposób w zachowaniu dziecka, któremu dajemy do rysowania kredki i kawałek papieru albo pudełko z klockami. Rysunki dziecka ani inne jego twory o charakterze artystycznym nie są nastawione na odbiorcę. Są tylko rodzajem ekspresji nie liczącej na czyjeś zrozumienie. Dobrze, można by zapytać, ale czy w takim razie zachowanie takie nie jest przejawem funkcji ekspresywnej czy też, jak chce Jakobson, emotywniej? Gdyby to uznać, byłoby to tylko opowiedzeniem się za croceańsko-diltheyowską teorią twórczości. Rzeczywiście, zarówno twórczość dziecka, jak nasze samotne taneczne improwizacje wydają się pełnić tę rolę: być argumentami za słusznością teorii twórczości jako ekspresji. Sprawa wydaje się bardziej subtelna, gdy mówimy o twórcach dojrzałych. Tutaj słuszniejszy wydaje się pogląd, że dzieło jest rezultatem konfliktu między konwencją (kod, którym operuje odbiorca) a indywidualną ekspresją artysty. Autor staje się tu wrogiem czytelnika jako reprezentanta konwencji. W dziele znajduje to odbicie w przenikaniu się dwóch nawzajem zwalczających się kodów: „ekspresywnego” i „konwencjonalnego”. Przy słowie „ekspresywny” użyłem w tym wypadku cudzysłowu, gdyż pierwszy kod (wyraz) ma w stosunku do drugiego charakter antykomunikacyjny. Ekspresja nie wspomaga tu komunikatywności, lecz jej przeszkadza (sytuacja podobna jak w przykładzie z tramwajem). Dlatego wolimy ją tu określić jako demonstrację.

Wydaje się, że przedstawiony pogląd na dzieło literackie może wytłumaczyć przyczynę niedoceniaenia pewnych utworów przez współczesnych. Tę stronę utworu, która jest demonstrowaniem, współczesny autorowi odbiorca odbiera jako „szum” w kodzie „konwencji”, jako objaw zaciemnienia. Całość jest dla niego niespójna, a tym samym jej wartość umniejszona. Dopiero w dalszych swych dziejach utwór ma szansę zrobienia kariery. Dzieje takiego niezrozumianego dzieła, później na nowo „odkrytego”, można porównać do dziejów wielu metafor, które uległy procesowi leksykalizacji. W zleksykalizowanej metaforze ulega wytarciu szew dwurodności, dzięki czemu może ona wejść w obieg językowy. Niedoceniona twórczość może zostać odkryta, gdy historia wypracuje taki typ kodu, który będzie ją mógł ująć jako spójną całość.

Natomiast funkcja teatralna wydaje się być obecna w tych utworach, które z różnych względów szyfrują pewne komunikowane treści. Najpopularniejsze sposoby szyfrowania to ucieczka w historię



(Konrad Wallenrod, *Ciemności kryją ziemię*), fantastykę lub groteskę (Mroźek). Funkcja ta ma prawdopodobnie znaczenie w tzw. powieściach z kluczem i utworach przesyconych symbolizmem. W radykalnej postaci dezinformacji może się ona pojawiać w pewnych utworach skrajnie awangardowych, których przykładem może być koncert dwóch pianistów na ubiegłorocznej (1974) Warszawskiej Jesieni, którzy przez dwie doby bez przerwy tłukli na fortepianach ten sam krótki motyw muzyczny. Być może, że nie jest ona obca osławionemu *Finnegans Wake* Joyce'a, powieści, której nikt nie zrozumiał.

Wydaje się jednak, że funkcja ta może mieć dla literatury bardziej zasadnicze znaczenie. Z punktu widzenia teorii komunikacji dzieło przyjęte uważać za komunikat literacki. Komunikat z istoty swej musi zaś spełniać warunek prawdziwości. Powstaje pytanie czy, skoro, jak to — wydaje się — udowodnił Ingarden, elementarne części dzieła mają charakter quasi-sądów, całość dzieła nie jest jakimś komunikatem pozornym, *quasi-komunikatem*. Sprawa jest warta, sądzę, specjalnej uwagi i wnikliwej analizy. Gdyby tak było rzeczywiście, moglibyśmy mówić, że funkcja teatralna jest naczelną konstruktywną funkcją twórczości.

**Dialog czy monolog?** Ignorowanie paradoksu niekomunikatywności (sprawa „szumów” w komunikacie jest jednak innej natury; niekomunikatywność ma charakter celowy, zorganizowany i jest niejako komunikatem *à rebours*, jego parodią) wiąże się chyba w dużej mierze z tym, że na ogół przyglądano mu się jednostronnie: jako wypowiedzi monologicznej skierowanej przez nadawcę w stronę odbiorcy. Gdy odbiorcy zamknięto usta, sprawa przedstawiała się prosto. Tymczasem najnaturalniejsza postać komunikatu językowego ma kształt dialogu. W dialogu role nadawcy i odbiorcy ciągle zmieniają się, nadawca jest jednocześnie odbiorcą, sytuacja jest więc bardziej złożona. Oczywiście jeśli potraktujemy dialog w sposób naturalny jako jeden komunikat, a nie dwa odrębne, co jest chyba zbyt daleko idącym ułatwieniem. Taki, sądzę, powinien być punkt wyjścia analizy: od dialogu jako spójnej całości. Dopiero teraz, gdy uznamy ten fakt, możemy zabrać się do operacji, która wykaże, że spójność wielu komunikatów o charakterze dialogowym ma charakter pozorny. Tak postępowalem, analizując dwa przykłady w pierwszej części artykułu. Starałem się wykazać, że w pewnych typach komunikatów dialogowych spójność jest rujnowana przez dwie funkcje, z powodu których do komunikatu wkrada się monologowość. Jest tą jednak monologowość różna od tej, od której się przed chwilą odzegnałem, nie istnieje ona bowiem w izolacji, lecz jest negatywną reakcją osłabiającą czynniki integracyjne istniejące zwykle w przeciwnej części dialogu, jest rewoltą monologu przeciw dyktaturze komunikatu. W ekstremalnych przypadkach na skutek destrukcyjnej roli obu funkcji komunikat zamienia się w bełkot.

Zasada destrukcji dialogowości obowiązuje także na terenie dzieła literackiego. Dwa głosy: autora i konwencji są w nim z sobą sprzeczne.

**Trudno o wspólny język.** Dlaczego nie możemy się porozumieć? Dlaczego, ilekroć komunikujemy, komunikujemy nie to, co chcemy wyrazić? Bowiem nawet dobra wola poinformowania o czymś nie wystarcza. Gdy już wyłuszczyliśmy myśli, z niepokojem stwierdzamy, że oaza, do której chcieliśmy przybyć, była zwykłym mirażem. Darem fortuny możemy nazwać zbieg okoliczności, kiedy odkrywamy Amerykę, myśląc, że to Indie.

W historii myśli ludzkiej obok przekonania o komunikatywności istniał zawsze drugi nurt, który stwierdzał niemożność porozumienia. Nie ma powodu, by nauka o komunikacji dzisiaj ignorowała jego istnienie, tolerując refleksję o niekomunikatywności na terenie eseju filozoficznego i fabuły literackiej.

Refleksja ta winą za niekomunikatywność obarcza nieprzystawalność nazwy do rzeczy i słowa do myśli.

„Ludzie pierwotni — ironizował Nietzsche — tworząc jakieś słowo byli przekonani, że dokonują odkrycia. Jakże odmiennie przedstawiało się to w rzeczywistości! — potracali o jakieś zagadnienie i w mniemaniu, że je *rozwiązali*, tworzyli przeszkodę do jego rozwiązania. Obecnie przy każdym poznaniu potykamy się o skamieniałe, martwe słowa i łatwiej przy tym złamać nogę niż słowo”.

Nietzsche był zdania, że myśli nie można oddać w słowach, bowiem „wyrażamy swe myśli zawsze tymi słowy, które mamy na podorędziu. Lub, by wypowiedzieć me podejrzenie w zupełności: w każdej chwili mamy tylko taką myśl, dla której posiadamy na podorędziu słowa mogące ją w przybliżeniu wyrazić” (*Jutrzenka*).

Szczególnie mocno odczuwali tę niemożność wyrażenia się poeci. „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie” — utrzymywał Mickiewicz, to samo czuli Słowacki i Norwid. Romantycy zrozumieli niemożność jasności i zdecydowali się na ciemność. *Wielka Improwizacja* zostaje urwana nie tylko dlatego, by nie dopuścić do błuźnierstwa, lecz także, by wyrazić nieufność do słów niezdolnych unieść potęgi uczucia. Słowacki w ostatnim okresie twórczości pisał tylko fragmenty. Najważniejszy nurt poezji współczesnej jest syzyfową walką o adekwatność nazwy do rzeczy i myśli do wypowiedzi. Poezja ta nie doszła jeszcze tam, gdzie dotarli romantycy — do nienazywalnej sfery ciemności.

Możliwość porozumienia się zaprzepaszcza ludzka skłonność do strukturalizowania, upraszczania, ujmowania w schematy.

„Nie «poznawać», lecz systematyzować — pisał autor *Zaratustry* — narzucić chaosowi tyle regularności, form, ile wymagają nasze praktyczne potrzeby.

W kształtowaniu się rozumu, logiki, kategorii miarodajną była *potrzeba*: nie potrzeba «poznawania», lecz podporządkowywania, schematyzowania, w celu «porozumienia» się, obliczenia (...)» (*Wola mocy*).

Najgłębiej może w literaturze wyraził ten problem Gombrowicz. W jego powieściach świat jest tworzony sztucznie, strukturalizowany przez bohaterów — patyki, pocałunki w *Kosmosie* konstruuja groteskowy kształt fikcji.

Wreszcie nasze przywiązanie do stworzonych przez nas konstruktywów. Jakże często w dyskusjach dążymy nie do zwycięstwa racji, lecz do racji zwycięstwa. Znana replika Hegla: „Tym gorzej dla faktów” ujmuje to najlepiej. Zbyt często cieszymy się z sukcesów nauki nie dla prawdy, lecz dlatego, że jest to nauka polska lub francuska, marksistowska lub katolicka. Dzisiejszy kryzys autorytetów jest votum nieufności rzuconym kultowi fikcji przez autentyczność, czci przedmiotowości przez podmiot.

Następna przeszkoda to operowanie komunalem. Wymiana komunaliów nie jest wymianą informacji. Jest tylko podtrzymywaniem więzi społecznej. Sprawia ona tylko, że czujemy się tożsami ze społecznością, a więc bezpieczni. Sartre mówi o „trzech koncentrycznych kręgach powszechności”. Są to

„krąg charakterów, krąg komunali moralnego oraz krąg sztuki, właśnie powieści. Jeżeli (...) udaję szorstkiego poczciwca, zajmuję miejsce w kręgu pierwszym; jeżeli widząc, że jakiś ojciec odmawia pieniędzy córce, powiem: «Czy nie strach na to patrzeć? I pomyśleć, że ma tylko ją jedną na świecie... Ach, niechże pani da spokój, przecież nie zabierze tego z sobą do grobu» — znajdę się w drugim; w trzecim, jeśli powiem o jakiejś młodej kobiecie, że to Tanagra, o pejzażu, że to Corot, o historii jakiejś rodziny, że jest balzakowska. Natychmiast inni, którym te dziedziny są łatwo dostępne, godzą się ze mną i rozumieją mnie; moja postawa, mój sąd, moje porównanie znajdują w nich pełny oddźwięk, a tym samym zostają usankcjonowane. Działa to kojąco na innych, kojąco na mnie samego, ponieważ schroniłem się w tę neutralną i wspólną sferę, która nie jest ani całkowicie przedmiotowa, bo ostatecznie pozostaję w niej z własnej woli, ani całkowicie podmiotowa, bo wszyscy mogą mnie tam odnaleźć i znaleźć tam samych siebie, lecz którą można by nazwać jednocześnie podmiotowością przedmiotu i przedmiotowością podmiotu. Skoro utrzymuję, że jestem tylko taki, skoro zapewniam, że nie ma we mnie żadnych tajnych skrytek, wolno mi w tych granicach dyskutować, wzruszać się, oburzać, manifestować swój «charakter», a nawet zdobywać się na «oryginalność», to znaczy zestawić komunali w taki sposób, w jaki dotąd tego jeszcze nie uczyniono: wszakże istnieją nawet «banalne paradoksy». W sumie dana mi jest swoboda zachowania subiektywizmu w granicach obiektywności. I im bardziej będę w tych ciasnych granicach subiektywny, z tym większym spotkam się uznaniem: dowiodę w ten sposób, że subiektywizm jest niczym i że nie trzeba się go obawiać”<sup>4</sup>.

Paradoks niekomunikatywności jest wśród nas tak wszechobecny, że nie budzi naszego sprzeciwu. Żyjemy mimo niego jak mimo spraw codziennych. Opętani obsesją znaczenia, zachowujemy się w stosunku do rzeczy niezrozumiałych jak dwie Królowe wobec małej Alicji — wmuszamy w nie znaczenia:

„— Powiedziałam tylko «jeśli»! — zaczęła błagalnie Alicja żalnym tonem. Obie Królowe spojrzały na siebie i Czerwona Królowa zauważyła wzdrygając się lekko: — Ona *powiada*, że powiedziała tylko «jeśli»...

— Ach, lecz ona powiedziała o wiele więcej! — jęknęła Biała Królowa załamując ręce. — Och, o wiele więcej!

— To prawda, sama wiesz, że powiedziałaś więcej — powiedziała Czerwona Królowa do Alicji. — Zawsze mów prawdę... pomyśl, nim zaczniesz mówić... a później zapisuj wszystko.

— Jestem pewna, że to nie miało znaczenia, które... — zaczęła Alicja, lecz Czerwona Królowa przerwała jej niecierpliwie:

— O to właśnie mam pretensję! *Powinnaś była* chcieć, żeby to miało znaczenie! Jak przypuszczasz, jaki może być pożytek z dziecka, które nie ma znaczenia? Nawet żart powinien mieć znaczenie... a mam nadzieję, że dziecko chyba jest ważniejsze niż żart”<sup>5</sup>.

A my — pozostawmy znaczenie znaczeniu i idźmy w ciemność.

Jerzy Kaczorowski

## Horoskopy, czyli świat uporządkowany

Z pojęciem horoskopu jako wypowiedzi będącej prognozowaniem przyszłości opartym na wiedzy astrologicznej, mówiącej o potężnych wpływach ciał niebieskich na losy jednostki, wiąże się oczekiwanie powiewu metafizyki, tajemniczości i wieloznaczności. Adresat horoskopu, czyli ten jego czytelnik, który trak-

<sup>4</sup> We wstępie do *Portretu nieznanego* Natalie Sarraute.

<sup>5</sup> Autor ze wstydem przyznaje, że ukrył zakończenie tej rozmowy, które brzmi: „— Znajduje się ona w takim stanie umysłu — powiedziała Biała Królowa — że chce zaprzeczyć *czemuś*... ale nie wie, czemu”. Bał się bowiem, że słowa te czytelnik może odnieść do niego.

Lecz, jeśli dotyczą one rzeczywiście autora, to autor zwyciężył! Oto czytelnik rzeczywiście może się przekonać, że funkcje teatralna i demonstratywna są wśród nas.