MAGDALENA ŻOŁUD
ORCID: 0000-0002-9008-1355
Uniwersytet Opolski

Wartość poznawcza sztuki filmowej. Implikacje Stanisława Lema filozofii literatury*

Wstęp

W poglądach na temat sztuki często pojawia się przekonanie, że jednym z jej ważniejszych walorów jest posiadanie wartości poznawczych. Wiedza dostępna na drodze odmiennej od naukowej wzbogaca całość poznania. Dzięki niej można spojrzeć na świat z innej perspektywy. I właśnie o tę inną perspektywę chodzi. O inny sposób mówienia o świecie. Przedmiot poznania pozostaje taki sam jak w nauce i filozofii, różny jest natomiast sposób patrzenia na niego¹. Czytelnicy bardzo często traktują literaturę jako źródło wiedzy. Takie przyzwyczajenie może wyrastać z systemu edukacji, w którym lektury szkolne są ważnym elementem. Dzieła literackie uczą postaw, wpajają wartości, zatem ich wybór ma ogromne znaczenie. Już od najmłodszych lat dzieciom pokazuje się, że z literatury pięknej mogą wyciągać różnorodną wiedzę. Film coraz częściej pełni podobną rolę. Poza tym oglądanie filmów fabularnych jest jedną z ulubionych form spędzania wolnego czasu.

W związku z powyższym powstaje wiele pytań. Na ile możemy ufać takiej wiedzy? Na ile wizje literackie czy filmowe są wiarygodne? Czy przesłanie każdego utworu można brać za dobrą monetę? Jak się o tym przekonać? Stanisław Lem w książce *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii* prowadzi rozważania dotyczące, między innymi, literatury i poznania. Porównuje dzieło literackie do modelu. Modelowanie polega na wykrywaniu podobieństwa. Tekst ma obrazować sytuację ze świata. Model literacki pod wieloma względami różni się od modelu nauki. Odznacza się mniejszym stopniem pewności wyników, a jego odczytanie może podlegać różnym interpretacjom. Poza tym dzieło staje się modelem dopiero wtedy, gdy jest społecznie uznane za wybitne. Natomiast jego kariera, zmierzająca

* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2016/21/N/HS1/03480 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

¹ E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986, s. 39.

do tego celu, jest w dużej mierze przypadkowa. Niemniej, traktując dzieło jako model, łatwiej wychwycić wiedzę z niego płynącą, a także dostrzec granice poznania, na jakie niechybnie natrafimy.

Celem artykułu jest prezentacja rozważań Stanisława Lema dotyczących literatury i poznania oraz przeniesienie jego teorii na grunt sztuki filmowej. W pierwszej części przedstawię cybernetyczną metodę omawianego autora. Zostanie pokazane, że zarówno dzieła literackie, jak i filmowe mogą być traktowane jako przekaz informacyjny. Następnie utwory tych dziedzin będą porównane do modelu. Ostatnia część poświęcona będzie karierze dzieł, od której zależy to, czy utwór stanie się modelem.

Analiza metody Stanisława Lema ma pomóc w odpowiedzi na poniższe pytania: czy film może być modelem pomagającym poznać samego siebie, swoje miejsce w świecie, relacje z innymi? A jeśli tak to, na ile można ufać takiej wiedzy? W dzisiejszych czasach, opanowanych przez tę sztukę, warto zastanowić się nad powyższymi pytaniami. Nie bez powodu w holu Łódzkiej Szkoły Filmowej długo widniały słowa Włodzimierza Lenina: „Ze wszystkich rodzajów sztuk film jest dla nas najważniejszy”².

Teoria odbioru dzieła

Literaturę można rozpatrywać z różnych pozycji. Lem odwołuje się do teorii informacji, zgodnie z którą dzieło to przekaz informacyjny. Patrząc z tej perspektywy, utwory bada się ze względu na procesy ich nadawania oraz odbioru. Każdy taki przekaz może być nadany tylko raz (napisanie tekstu), a odbierany dowolną ilość razy. Lem podchodzi do relacji odbioru i nadawania w szerszym sensie niż tylko jako do komunikatu od autora do czytelników. Autor wywodzi się z jakiegoś konkretnej kultury, jakiegoś czasu, które kształtowały jej/jego osobowość. Im więcej czasu upłynie od powstania utworu do jego odczytania, tym wyraźniej widać, że nadany komunikat przedstawia pewien zespół cech charakterystycznych dla samej epoki. Nie chodzi tu o umniejszenie roli twórcy. To, co szczegółowe, lokalne w dziele, zależy od niej/niego. Niemniej dzieło literackie jest wypadkową wielu czynników. Działają tu masowo-statystyczne procesy, będące częścią złożonych zjawisk kulturowych³.

Przed zastosowaniem swojej metody w humanistyce Lem wprowadza pewne istotne założenie. Ani za czasów Lema, ani obecnie teoria informacji nie zajmuje się przeżyciami estetycznymi. Dzieła odbiera się na niejednakowych poziomach integracji. Można je zarówno inaczej przeżywać, jak i rozumieć — po pierwsze, od innych ludzi, a po drugie, nasze własne interpretacje mogą zmieniać się w czasie. Teoria dzieła skupia się na stosunku utworu do świata, do kultury czy języka. Aspekt przeżyciowy dzieła musi zostać pominięty; w *Filozofii przypadku* czytamy:

Lecz o wszystkich możliwych rodzajach i rozmiarach przyjemności (albo udręki), jakie sprawiają różne postacie odbioru, cybernetyka musi koniecznie milczeć. Może natomiast wypowiadać się hipo-

² R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 95.

³ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Warszawa 2010, s. 55.

tezującą przynajmniej na temat, jak prawdopodobnie przebiegają akty nadawania i odbioru w ich faktycznie zróżnicowanych oraz w ich zmienniczo podobnych postaciach⁴.

Trzeba tu dodać, że nie chodzi o to, aby czytać tekst czy oglądać film „na chłodno”. Do właściwego zrozumienia sztuki trzeba uruchomić stronę emocjonalną, empatię. Emocje są jednym z elementów potrzebnych do prawidłowego włączenia dzieła, czyli interpretacji. Kiedy jest już ona gotowa, badany jest sam aspekt poznawczy. Oczywiście może się zdarzyć, że wszelakie wartości artystyczne ukonstytuowały przebieg fabuły tak, że bez nich nie można mówić o wartościach poznawczych. Jednak badany jest sam efekt, a nie to, jak piękne kadry ułożyły się na film cenny poznawczo. Nie zajmujemy się artystycznymi walorami, abstrahujemy od wszelkich innych cech dzieła. Dzieło staje się konstrukcją, która ma pomóc zrozumieć pewne mechanizmy działające w świecie. Pozbycie się z pola zainteresowania wartości artystycznych jest uprawnionym zabiegiem idealizacyjnym⁵, który ma na celu uwypuklenie wartości poznawczych. Idealizacja stosowana jest powszechnie w nauce, polega na celowym pominięciu czynników, które mają znikomy wpływ na badany obiekt, czy zjawisko.

Wracając do metody Lema, dzieło literackie można potraktować jako program sterowniczy. Staje się ono wtedy macierzą przekształceń, którym ma być poddany umysł czytelnika. Jednak takie przekształcenia zachodzą prawidłowo tylko wtedy, gdy jednoznacznie podlega się sterowaniu. W praktyce czytelniczey zawsze mniej lub bardziej świadomie obiera się jakąś taktykę odbioru po to, aby zrozumieć dzieło, czyli włączyć jego treści do szerszego (znanego czytelnikowi) kontekstu. Jednak, przynajmniej do pewnego stopnia, taktyka odbioru musi przebiegać zgodnie z regułami narzuconymi przez sam tekst⁶.

Lektura jest grą kulturową, można łamać jej zasady, ale nie przynosi to satysfakcji. Zlekceważenie reguł bajki lub powieści prowadzi do pozbawienia ich sensu. Można też zmienić zasady danej gry, ale skutkuje to zmianą jej istoty, staje się ona wtedy inną grą (parodią czy pastiszem)⁷. Zasady „gry w film” trochę się różnią. Panuje potoczna opinia głosząca, że każdy dorosły człowiek powinien móc zrozumieć każdy film. Ta gałąź sztuki nadal postrzegana jest jako prostsza w odbiorze niż literatura. Niedocenianie komplikacji gry może okaleczać przekaz.

Przyjmując, że dzieło literackie jest grą kulturową, Lem przechodzi do badania mechanizmów odbioru. Podczas lektury czytelnik dąży do ustalenia jednoznacznych sensów. Początkowy tor wyznacza sytuacja. Jest nią pochodzenie książki, znajomość autora, gatunek i wiele innych znanych czytelnikowi aspektów. Gdy nie ma takiego kontekstu, na przykład gdy czytelnik natrafia na książkę pozbawianą okładki, odbiorca stara się wyciągnąć wskazówki (odnośnie tego, jak zakwalifikować dany tekst) ze stylistyki wypowiedzi, a dalej z całej treści książki. Podobnie

⁴ *Ibidem*, s. 115.

⁵ A. Grobler, *Metodologia nauk*, Kraków 2006, s. 168–169.

⁶ S. Lem, *op. cit.*, s. 115–116.

⁷ *Ibidem*, s. 116–117.

działa osoba niedosłyszająca, która dopowiada sobie resztę na wpół usłyszanego słowa lub zdania⁸.

Przenosząc myśl Lema w sferę kina: te same czynniki wyznaczają kontekst, w skład którego wchodzi jeszcze aspekt miejsca. Inaczej nastawiamy się, przychodząc na seans opatrzony etykietą „kina konesera”, a inaczej, gdy wybieramy się na nocny maraton horrorów. Staramy się nadać komunikatowi jednolity sens, właśnie przez włączenie go do szerszego kontekstu, do którego prowadzi przyjęta strategia odbioru. Taką strategię przyjmujemy automatycznie (w przypadku, gdy od razu wiadomo, że czytamy na przykład bajkę czy oglądamy komedię) lub staramy się właściwie dobrać ją do jakiegoś nieznanego dzieła.

Kody literatury

Lem wskazuje, że utwór jako informację przedstawia się za pomocą kodów. Ich znajomość potrzebna jest do zrozumienia przekazu. Językiem niecybernetycznym można powiedzieć, że kodowanie jest stylem, sposobem przekazu, jaki wybrał nadawca. Wyeksponowane jednostki kodowe są elementami, na które czytelnik powinien zwrócić uwagę lub mają pośrednio na celu uwidocznienie danego sensu. Organizacja kodów może tworzyć różne stopnie przejrzystości tekstu. Lem wprowadza tu pojęcie ziarna znaczeniowego, które odpowiada właśnie za efekt przejrzystości. Ziarnistość to ilość pojedynczych kodów jednostkowych. Jeśli jest niska, znaczy to tyle, że autor jest oszczędny w słowach, może nawet wyraża się lapidarnie. Jeśli jest wysoka, to twórca wyraża się kwieciście, bogato. W pierwszym przypadku widać wyraźnie każdy pojedynczy kod, w drugim — gubią się one w natłoku znaczeń. Ponadto niska ziarnistość powoduje, że większa waga położona może być tylko na jedno słowo, a wysoka ziarnistość sprawia, że ciężar przeniesiony jest z poszczególnych wyrazów na obraz całości⁹.

Niektóre zabiegi autorów nie mają na celu sprawnej komunikacji, są raczej po to, aby zakłócać łączność. Szum jest nadmiarem informacji utrudniającym wydobycie danych istotnych dla przekazu. W literaturze powstaje, na przykład gdy mamy do czynienia z bardzo dużym zagęszczeniem ziarna znaczeniowego. U Lema pojęcie to jest dość szerokie:

W pewnych okolicznościach można uważać za „szum” nie tylko określone luki bądź wtręty w potok językowy dzieła, lecz cały jego tekst, a to wtedy, gdy nie tyle pewne wiadomości nam przynosi, ile nam jakieś wiadomości, jakąś wiedzę stara się „odebrać”¹⁰.

Luki powstają, gdy pewne sytuacje, osoby czy wydarzenia przedstawione w dziele są niedookreślone. Luki z konieczności są w każdym utworze, mogą jednak występować z różnym natężeniem. Im jest ich więcej, tym dany tekst jest bogatszy interpretacyjnie i tym większą inicjatywę w procesie dekodowania musi wykazać czytelnik. Cały tekst można nazwać szumem wtedy, gdy jakąś wiedzę stara się unieważnić, podważyć, zmącić wątpliwościami. W literaturze szum może

⁸ *Ibidem*, s. 119–121.

⁹ *Ibidem*, s. 128–130.

¹⁰ *Ibidem*, s. 126.

pełnić ważniejszą rolę od samej informacji, zależy to od nastawienia nadawcy i odbiorcy¹¹.

Komunikat może być przekodowywany dowolną ilość razy. Zmienia to początkowo przyjętą recepcję, może też zmienić strategię odbioru. Same kody można podzielić według różnych kryteriów. Można je też łączyć z sobą, przekształcać. W języku można tworzyć też „subkody”, jak na przykład kody specjalistyczne danego języka (obrzędowe, religijne, towarzyskie, drogowe). Stosowanie określonej strategii nadawania informacji to tyle co dokonywanie wyboru odpowiednich subkodów¹². Czyli, mówiąc jeszcze prościej: w dziele stosowane są różne kody, od samej określonej organizacji tekstu (na przykład powieść pozytywistyczna) do subkodów danej kultury czy nawet samego autora. Właściwy odbiór musi uwzględniać tło kulturowe, z jakiego wyrasta dzieło. Dokonanie odpowiednich włączeń jest tym samym, co odbiór rozumiejący. Włączenia są właściwe, jeśli nową informację wprowadza się w adekwatny „układ odniesienia”. Można rozumieć wypowiedź językowo, ale nie znaczy to, że rozumie się ją przez to pozajęzykowo. Rozumieć przekaz pozajęzykowo to tyle, co włączyć go do kulturowych układów odniesień.

Żeby zrozumieć zdanie: „Pewien pan szedł za pomocą kwadratu” — wystarczy znać reguły języka i składni. Żeby osadzić takie zdanie w pozajęzykowym kontekście sytuacyjnym, jako opis zachowania sensownego lub wariackiego, trzeba posiadać wiedzę pozajęzykową. Dostarczają jej układy odniesień stanowiące produkt procesów kulturowych. „Być tekstem literackim” jest to kulturowo zrelatywizowana własność, o której obecności przesądza dany kulturą układ odniesień kryterialnych¹³.

Zdanie, które w powyższym cytacie jest przykładem, doskonale pokazuje tę zależność. Znajomość samego języka jest niewystarczająca, trzeba mieć jeszcze właściwy układ odniesienia. Jest to cały system powiązań kulturowych wypracowanych przez dane społeczeństwo i utrwalonych w czasie, co do których obowiązuje powszechna zgoda. Stąd też wynikają częste błędy interpretacyjne, kiedy odczytywane jest dzieło z obcego kręgu kulturowego. Patrzymy na dzieło przez pryzmat swojej własnej tradycji, co zwykle jest nie do końca uświadomione.

Mogłoby się wydawać, że w takiej sytuacji wystarczy znaleźć i odczytać kody, aby właściwie zinterpretować utwór. Tak jednak nie jest. W *Filozofii przypadku* czytamy:

gdy układ bodźczy, jakim jest dzieło, przedstawia ogromną złożoność i gdy jest programem sterownym pełnym luk, czyli bogato interpretowalnych, mając swobodę wyboru taktyk i strategii odbioru, czytelnik może „dostrzegać” to, co „nie całkiem” i „niekoniecznie” jest w dziele, i tym samym wyróżnia w nim kody, jakich tam może i „nie ma”¹⁴.

Rozgraniczenie pomiędzy kodem i nie-kodem jest nieostre, a także zrelatywizowane ze względu na różnych czytelników. Nie można mówić o ich obiektywności. Jeśli ktoś bardzo chce zobaczyć coś konkretnego w dziele, to zapewne tak się stanie. Jednak zazwyczaj czytelnicy potrafią odróżnić interpretację uzasadnioną od złudnej. Mimo różnych taktyk i strategii odbioru, odczytania mogą być bardzo

¹¹ *Ibidem*, s. 125–126

¹² *Ibidem*, s. 130–131.

¹³ *Ibidem*, s. 151.

¹⁴ *Ibidem*, s. 132.

zbliżone do siebie. Zatem można mówić o statystykach najczęstszych interpretacji danych utworów¹⁵.

Kody filmu

Przenosząc na grunt sztuki filmowej zastosowane do literatury ujęcie Lema, trzeba przyjrzeć się istotnym różnicom pomiędzy kodami. Dla przeciętnego widza użyte środki wyrazu są zazwyczaj niewidoczne. Pochłonięty jest jedynie śledzeniem fabuły. Tak jak w innych sztukach różne metody można stosować do wywołania tego samego efektu bądź jedną metodą dla uzyskania wielu rezultatów. Rozpatrując film zgodnie z teorią informacji, również abstrahuje się od środków wyrazu, skupienie pada na poznawczy efekt. Jednak w przypadku filmu nieznaną owych środków może prowadzić do przeoczenia ważnych elementów dzieła, wpływających na interpretację. O takim właśnie zjawisku pisze Jerzy Płażewski w swojej książce *Język filmu*:

publiczność uboga, odbierająca samą tylko powierzchnię filmu, okradająca się z większości wzruszeń estetycznych, jest publicznością nieumiejącą czytać, niezdolną do wyczytania i połowy intencji zawartych w dziele. Publiczność taka, przeważająca dziś jeszcze we wszystkich kinach świata, przypomina osobę bardzo słabo znającą język autora, która chwyta jedynie proste informacje w rodzaju „to jest stół” lub „zabili go”, ale traci wątek, gdy tylko przychodzi do subtelniejszych opisów lub motywacji psychologicznych¹⁶.

Oczywiście, aby prawidłowo zrozumieć arcydzieła literatury, trzeba również mieć pewne obycie w tej materii, czego jednak nikt nigdy nie kwestionował. Natomiast w przypadku filmu nadal pokutuje obiegowa opinia, że jest on i powinien być zrozumiały dla każdego. Analfabetyzm filmowy trudniej dostrzec przez, między innymi, jego powszechność i to, że przejawia się w olbrzymiej i bezkrytycznej konsumpcji.

Język filmu operuje zarówno swoimi własnymi kodami, jak i kodami zaczerpniętymi z innych sztuk. Dopiero ich odpowiedni dobór i połączenie dają zamierzone rezultaty. Jednym z prostszych przykładów środka wyrazu w filmie jest rodzaj zastosowanego planu¹⁷. W zależności od odległości głównego obiektu od kamery zmienia się charakter ujęcia. Środków wyrazu jest w filmie mnóstwo, przytaczanie większej ilości przykładów mija się z celem. Można natomiast zająć się ich mnogością. W literaturze jednocześnie mamy do czynienia zawsze z jednym kodem. Po nim następują kolejne i kolejne, jednak dzieje się to w czasie. W filmie wiele kodów może występować jednocześnie, jak na przykład obraz (i tu może pojawić się całe mnóstwo kodów: wszystko co składa się na wygląd postaci, czas i miejsce akcji), muzyka, a także wypowiedziane przez postacie słowa. Oczywiście film również rozgrywa się w czasie. Jednak przez to, że operuje obrazem wizualno-dźwiękowym, wiele kodów działa jednocześnie. Komplikuje to proces rozszyfrowywania. Problem

¹⁵ *Ibidem*, s. 141.

¹⁶ W.J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 16.

¹⁷ Termin „plan” — odległość kamery zdjęciowej od głównego obiektu filmowanego w danym ujęciu, *ibidem*, s. 37.

uwidacznia się, gdy przyjrzymy się możliwościom uwagi i koncentracji widza, które są z konieczności ograniczone. Dlatego też większa znajomość zastosowanych środków wyrazu pozwala lepiej dekodować przekaz.

Kody oraz subkody, szum informacyjny i stopień przejrzystości ziarna znaczeniowego w sztuce filmowej tworzy się innymi sposobami, jednak same idee pozostają takie same. Prowadząc analogię, trzeba zwrócić uwagę na włączenia w system odniesienia, jakim jest kultura. Już wcześniej zostało zauważone, że aby zrozumieć zdanie „Pewien pan siedł za pomocą kwadratu”, trzeba włączyć je do szerszego kontekstu. W przypadku filmu na ekranie już widać, jak wygląda ta sytuacja. Pewne przyporządkowanie już zostało zrobione. Chyba że ów pan umieszczony jest na czarnym, sztucznym tle, co pozbawia go określonej przestrzeni; mimo to zarówno sam mężczyzna, jak i kwadrat muszą być „jacyś”. Tu dochodzimy do ważnej kwestii. W filmie można pokazać kobietę, mężczyznę, dziecko, ale już nie „człowieka” w ogóle. Można sfilmować psa, kota, żabę, słonia, ale nie da się bezpośrednio pokazać pojęcia „zwierzę”. W języku mówionym abstrakcyjność, ogólność może uwidocznic się już w najmniejszej jednostce — w słowie. W filmie najmniejsza jednostka z konieczności jest konkretna. Abstrakcji i ogólności szuka się dopiero w większych jednostkach (sceny, sekwencje) czy po prostu w całym filmie¹⁸. Przez to że kadr¹⁹ musi być konkretny, trzeba zachować czujność przy interpretacji, bowiem uogólnienie pozostawione zostaje widzowi.

Przy badaniu odpowiednio literatury i filmu narzędziami teorii informacji trzeba zwrócić uwagę na różnicę między ich językami. Jednak idea pozostaje taka sama. Abstrahuje się od strony przeżyciowej i analizuje jedynie proces nadawania i odbioru.

Modelowanie w literaturze i filmie

Znajomość kodów i subkodów, odpowiednia strategia odbioru (dokonywania włączeń) pozwalają na dostrzeżenie przekazu, który można uważać za pewnego rodzaju model. Lem twierdzi, że modelowanie jest ustanowieniem lub wykryciem podobieństwa.

Wykrywając — albo ustanawiając — podobieństwo, zmniejszamy różnorodność świata, a tym samym upraszczamy go i zarazem czegoś się o nim (w naszym mniemaniu) dowiadujemy. Gdyż dowiedzieć się czegoś o świecie to tyle, co wykryć w nim (albo — wytworzyć) jakiś rodzaj porządku²⁰.

W dziele rozpatrywanym jako model istotne są jedynie wartości poznawcze. Tak jak zostało powiedziane wcześniej, abstrahujemy od innych własności utworów, również od walorów artystycznych. Przy czym jeden czytelnik nie decyduje o tym, co właściwie modeluje dzieło. Utwór staje się modelem wtedy, gdy ustabilizuje się jego odbiór społeczny. Jeśli urasta do rangi arcydzieła, uznany zostaje

¹⁸ *Ibidem*, s. 22.

¹⁹ Termin „kadr” — najmniejsza jednostka statyczna, jedna klatka naświetlonej taśmy, *ibidem*, s. 12.

²⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 141.

za model właściwy, czyli taki, który rzuca światło na pewne zjawiska zachodzące w świecie²¹. Do procesu, który do tego prowadzi, wróć w ostatniej części artykułu.

Lem wskazuje, że dzieło może być modelem, ale nie bez zastrzeżeń. Modele literatury różnią się od modeli nauki. Cele obu tych dziedzin są inne. Do zadań nauki należy przewidywanie przyszłych stanów świata. Modele nauki są sprawdzalne empirycznie, nikt natomiast nie docieka doświadczalnie, czy losy bohatera książki potoczyłyby się tak, jak je przedstawiono. Literatura ewentualnie może stać się inspiracją do badań naukowych. Model nauki wstępnie zakłada wybór zmiennych istotnych zjawiska lub zjawisk, które będą modelowane. Do tego wyraźnie musi odpowiadać na pytania co, jak oraz w jakim zasięgu modeluje. Modele literatury również zakładają wybór zmiennych istotnych, które są elementami do uwzględnienia w dziele. W literaturze celem nie jest przewidywanie, lecz redukcja rzeczywistości do postaci określonego ciągu wydarzeń, czyli opowiadanej historii. Każda przedstawiana historia pozostaje w pewnej relacji do świata realnego. Nie-modelami byłyby tylko systemy całkowicie suwerenne, osadzone na zupełnie innych prawach²².

Modelowanie nie polega na wykrywaniu tylko prostego podobieństwa, które zauważyć może człowiek dysponujący minimum wiedzy potocznej. Za pomocą modelu nie przedstawia się jedynie jakiegoś wydarzenia „z życia” czy opisu danego miejsca. Modelowanie jest stworzeniem konstrukcji, która rzuca nowe światło na rzeczy stare bądź takie, z których nie zdajemy sobie sprawy²³.

W przypadku modeli naukowych zawsze wiadomo, co jest badane. Z odmienną sytuacją mamy do czynienia w literaturze. Nie ma wskazania na to, co właściwie jest przedstawione ani jaki jest zakres ważności. Modele literatury nie są też poddawane falsyfikacji²⁴. Zakres ważności wskazuje, które części modelu odtwarzają oryginał, a które nie pełnią istotnej roli. Modelem kuli ziemskiej może być jabłko, ale wiadomo, że jego ogonek jest cechą własną jabłka i nie odpowiada żadnej części Ziemi. Jabłko nie jest modelem Ziemi samo przez się. Może się dopiero nim stać, jeśli ktoś zwróci uwagę na podobieństwo zachodzące pomiędzy nim a planetą. Analogiczna sytuacja zachodzi w literaturze. Nie można od razu badać dzieła jako odwzorowującej struktury, trzeba najpierw podczas odbioru i po jego zakończeniu dokonać próby interpretacji. Czytelnik dokonuje próby zidentyfikowania sytuacji, której modelem jest dzieło. Na interpretację ogromny wpływ ma wiedza potoczna odbiorcy. Modelowanie przebiega realistycznie, to znaczy uwzględnia znaczną ilość zmiennych istotnych ludzkiego świata oraz przedstawia je w taki sposób, że właściwie wiedza potoczna jest wystarczająca do wykrycia podobieństwa²⁵. Następuje włączenie dzieła do znanego czytelnikowi kontekstu. Nie znaczy to, że dzieło musi być jak powieść realistyczna z XIX wieku. Fabuła może być osadzona w dowolnym możliwym świecie.

Można czytać czy oglądać każdy utwór, traktując go jako model rzeczywistości, ale zgodnie z teorią Lema modelem nazywamy dopiero dzieło, które zostało uznane za wybitne przez większość danego społeczeństwa. Wtedy ma ono już społecznie

²¹ *Ibidem*, s. 146–148.

²² *Ibidem*, s. 141–142.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 142.

²⁵ *Ibidem*, s. 142–143.

ugruntowaną interpretację, która tworzyła się ze statystycznie najczęstszych odczytań tekstu. Dopiero opinia społeczna jest sprawdzianem tego, czy dzieło jest wybitne, czy zachodzi modelowanie. Co jednak z pojedynczą interpretacją, która mimo wszystko jest nieodzownym składnikiem zbiorowej opinii?

Problem interpretacji

Lem przedstawia proces odkodowywania, posługując się modelem biologicznym. Tekst danej książki jest genotypem, informacyjnym programem sterowniczym. Natomiast fenotypami są pojedyncze konkretyzacje poszczególnych odbiorców. Dana kultura czy, wężej, grupa społeczna jest tu środowiskiem²⁶. Jest to przydatne porównanie, które pokazuje, że tekst będzie mieć różne interpretacje w zależności od gruntu, na jaki trafi.

Mimo to nie jest to zadowalające podejście, Lem nie dostrzega jednak tego faktu lub go ignoruje. W obrębie tego porównania nie można mówić o interpretacjach niewłaściwych. Fenotypy różnią się od siebie w zależności od środowiska, w jakim się znajdują. Można powiedzieć, że są lepiej lub gorzej przystosowane do niego. Jednak nie porównuje się fenotypów z różnych środowisk. Lem przytacza tu przykład interpretacji *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza, dokonanej przez Arabów. Twierdzi, że mogą interpretować utwór w ten sposób, że za pozytywne postacie uznają Arabów, a za negatywne Stasia i Nel. Według Lema ich interpretacja będzie również dopuszczalna. Tak jak nie można upierać się, że górski fenotyp jakiejś rośliny jest właściwy, a nizinny już nie²⁷.

Podejście Lema w tej kwestii nie jest do zaakceptowania. Przede wszystkim, stoi w sprzeczności z tym, co on sam wcześniej pisał. Mianowicie aby właściwie zrozumieć dzieło, trzeba włączyć je w odpowiedni układ odniesienia. Jeśli mamy do czynienia z utworem z odmiennej kultury, aby je właściwie zinterpretować trzeba przynajmniej w części z ową kulturą się zapoznać. Inaczej nie odkoduje się dzieła prawidłowo. Dlatego interpretacja Arabów z przykładu jest błędna.

Pozostaje też problem interpretacji dokonywanej przez niewprawionego czytelnika. Maria Gołaszewska w książce *Odbiorca sztuki jako krytyk* proponuje podział odbiorców ze względu na czynniki, które wpływają na ich stosunek do sztuki. Są to: (1) częstotliwość kontaktu z dziełami oraz czy są to kontakty planowane, a także jaki jest to rodzaj sztuki; (2) wiedza i przygotowanie techniczne; (3) właściwości psychiczne wrodzone oraz nabyte (wrażliwość estetyczna, zainteresowania, typ uczuciowości, sprawności intelektualne); (4) stopień aktywności przy kontaktach ze sztuką oraz stopień samodzielności i niezależności wobec powszechnych postaw dotyczących sztuki²⁸. Przy tak dużym rozrzucie zdolności u odbiorców, trudno nie porównywać z sobą poszczególnych interpretacji. Nawet w obrębie jednej kultury rozrzut odczytań może być bardzo duży, właśnie przez różne przygotowanie czytelników.

²⁶ *Ibidem*, s. 214.

²⁷ *Ibidem*, s. 226–227.

²⁸ M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 68–69.

Omawiane zagadnienie można też odnieść do koncepcji dzieła otwartego Umberto Eco. Według niego utwór jest tym bogatszy, im większe są możliwości interpretacyjne. W każdym dziele dostrzega on potencjał do przeprowadzenia różnych odczytań. W jego książce *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* czytamy:

W tym sensie każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie²⁹.

Nasuwa się myśl, że właściwych interpretacji jest całe mnóstwo. Niemniej nawet jeśli przyjąć koncepcję dzieła otwartego trzeba pamiętać o tym, że interpretacja nie może być całkowicie oderwana od tekstu. W eseju *Nadinterpretowanie tekstów* Eco pisze o nadużyciach w odczytaniach. Podsumowując główne myśli tego tekstu, można powiedzieć, że człowiek myśli w kategoriach tożsamości i podobieństwa, do tego w pewnym sensie we wszystkim można znaleźć jakiś stosunek sąsiedztwa (czasowego i przestrzennego) czy podobieństwa ze wszystkim innym. Zatem jeśli ktoś chce znaleźć łączność pomiędzy swoją interpretacją a tekstem, zapewne to jej/mu się uda. Trzeba jednak odróżniać interpretację uzasadnioną od złudnej, zdrową od paranoicznej. Nadal nie można stwierdzić, która interpretacja jest najlepsza. Za to można stwierdzić, która jest naciągana. Odczytania właściwe muszą tworzyć całość skonfrontowaną z wewnętrzną spójnością tekstu. Jeśli nie spełniają tego warunku (są sprzeczne z fragmentem lub całością utworu czy też nie na temat), trzeba je odrzucić³⁰.

Eco wskazuje, że dzieło można interpretować na wiele sposobów. Jednak nie wyklucza możliwości porównywania różnych odczytań. Nie ma interpretacji najlepszej, ale mogą być lepsze lub gorsze od siebie wzajemnie. W teorii Lema odczytania poszczególnych grup społecznych są równoważne, porównywanie ich nie ma sensu. Interpretacja Arabów *W pustyni i w puszczy* jest złudną nadinterpretacją. Jednak nie można powiedzieć, że jest gorsza od odczytania Polaka. Widać zatem, że problem interpretacji w teorii Lema nie jest rozwiązany. Niemniej jego biologiczny model dzieła obrazuje zależności, w jakich dana konkretyzacja (fenotyp) może przetrwać próbę czasu i stać się arcydziełem. Dzieło musi przede wszystkim być przystosowane do środowiska, trafić do odpowiednich odbiorców we właściwym czasie i miejscu. Wtedy konkretna interpretacja staje się konwencjonalnie obowiązującą.

Kariera dzieła

Los społeczny utworów zależy w dużej mierze od działania statystyczno-masowych zjawisk socjalnego środowiska. Na początku swojej kariery utwór zaczyna

²⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973, s. 26.

³⁰ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, S. Collini (red.), tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 45–65.

ubiegać się o uznanie. Zawarte w nim idee, będące odpowiednikami pewnego wzoru myślenia czy zachowania dopiero pretendują do upowszechnienia. Jeśli dzieło odniesie sukces, wzorce te staną się normą. Jak przebiega ten proces, w którym nowy utwór zamienia się w uznane arcydzieło i jakie są jego dalsze losy w nowej formie?

Trzeba zauważyć, że w każdej (piśmiennej/rozwiniętej) kulturze funkcjonuje zbiór kanonów w dziedzinie literatury. Nie brakuje również list utworów uznanych w międzynarodowych kręgach. Dzieło musi przejść próbę czasu i znaleźć uznanie u wielu pokoleń. Jak się to odbywa? Lem wskazuje, że pierwszym i jedynym kryterium, jakie dzieło musi spełniać, jest poziom skomplikowania. Nie jest ono wystarczającym wyznacznikiem, lecz jest to pewne minimum. „Niezbędna jest predyspozycja w postaci uorganizowania przynajmniej potencjalnego, czyli — informacyjnej złożoności, lecz to już właściwie wszystko. Cała »reszta« pozostaje po stronie odbiorców”³¹. Można powiedzieć, że wybitność dzieła jest kwestią decyzji, a nie odkrycia jego immanentnych własności. Kto podejmuje tę decyzję?

Najpierw przychodzą na myśl znawcy literatury. Trudno jest myśleć, że genialne utwory są takie jedynie na mocy czyjejś decyzji. Dlatego niektórzy sądzą, że krytycy literatury są jak czujniki, które mają na celu wykrycie pewnych jakości świadczących o randze utworu. Jeśli tak, to te jakości znajdują się w tekście. Książka jest wybitna lub nie i zadaniem znawców jest wykrycie jednego lub drugiego. Oczywiście czujniki nie są doskonałe, mogą się mylić, jednak ich błąd zostanie z czasem naprawiony przez innych. Lem wskazuje, że takie podejście nie jest słuszne. Widać to w przypadku, gdy analizowane jest dzieło całkowicie nowe. Sprawia ono trudności interpretacyjne nawet znakomitym krytykom. Ich praca nie polega na tym, żeby wykryć wybitność, lecz na tym, żeby ją uznać. Chodzi o podjęcie wysoce złożonej i skomplikowanej decyzji³². Sprawa ma się inaczej dla dzieł nowatorskich i inaczej dla już uznanych za wyjątkowe. Lem twierdzi, że:

Krytyk [...] musi być biegłym, który nie tylko przeprowadza sekcje anatomiczne i fizjologiczne klasyfikacje, ale też zastępcą niejako — czynników doboru i selekcji. W odniesieniu do dzieł odziedziczonych po pokoleniach poprzednich kłopot ten odpada, ponieważ upływ czasu przedstawia rodzaj „filtru” usuwającego z pola widzenia literaturoznawcy to wszystko, co jako dzieło literackie zostało „niedobrze” zbudowane³³.

Powyższy cytat pokazuje, że w przypadku dzieł nowych krytyk jest w trudniejszej sytuacji. Arcydzieła zostały już poddane selekcji. Nasuwa się jednak pytanie, czym właściwie jest „filtr międzypokoleniowy” i jak działa? Mechanizm jest podobny do sztafety. Ludzie z pokolenia na pokolenie przekazują sobie dzieła, które uznają za wybitne. Trzeba przyznać, że filtr działał nie najgorzej, skoro dostarczył zbiór tekstów, których nie sposób zdyskwalifikować. Sztafeta przebiega prawidłowo, nawet gdy brak jeszcze krytyków, którzy decydowaliby, co ma być „podane dalej”. Oczywiście wcześniej były autorytety w dziedzinie literatury. Zdanie znaw-

³¹ S. Lem, *op. cit.*, s. 175.

³² *Ibidem*, s. 153.

³³ *Ibidem*, s. 155.

ców może kształtować opinię publiczną, jednak jest to tylko jeden z czynników decydujących o karierze dzieła³⁴.

Losy każdego utworu są przypadkowe. Zależą od wielu różnych czynników, takich jak: miejsce i czas, w jakim się ukazują, moda, recenzje itp. Proces kariery jest statystyczny. Książki wchodzące na rynek mają lepszy i gorszy start. Sam początek zależy od różnych aspektów; od tego, czy autor jest już poważany przez marketing (miejsce w księgarni, okładka, recenzja). Dalsza przykładowa droga utworu może prowadzić go do rąk różnych osób. Jednak nawet jeśli ich opinia będzie bardzo przychylna, to nie będzie to miało wpływu na dalsze losy tekstu, jeśli nie są oni podłączeni do „publicznych kanałów informacji”. Dopiero gdy opinia publiczna staje się spójna, losowość kariery się zmniejsza. Jak czytamy u Lema:

Koherencja opinii daje dobrze ustrukturyzowane pole wyznaczeń; określone zostają: a) środowiska, do jakich rzecz jest zwrócona („adres”), b) uorganizowanie treści, c) ranga artystyczna. Procesy te zachodzą równocześnie³⁵.

Kiedy już utrwali się opinia o dziele, oznaczona jest grupa odbiorców. Siega się po tekst mniej przypadkowo. Utwory szufladkuje się i czytelnicy w wyborze lektury kierują się tym podziałem. Każda „szufladka” ma też przypisaną wartość artystyczną. W tej z największą ilością gwiazdek jest zbiór arcydzieł, do którego nowe dzieła mogą trafiać w różnym czasie. Co ważniejsze, gdy ukształtuje się zbiorowa opinia, ustalona zostaje właściwa interpretacja. Następuje zneruchomienie sensów odbioru dzieła. Nowatorskie pojedyncze odczytania zapewne mogą wyrzucić jakiś wpływ na mutację interpretacji. Siła takiego oddziaływania będzie zależeć od wielu czynników, między innymi od tego, kto tego odczytania dokonuje, czy jest to osoba, której zdanie się ceni. I czy zdanie to znajdzie aprobatę u większej ilości znawców i czytelników. Utwór staje się arcydziełem, kiedy ustabilizuje się opinia publiczna o tym, że jest to właśnie arcydzieło. Wiąże się to z przejściem próby czasu, przedostaniem się przez filtr międzypokoleniowy. Choć trzeba zauważyć, że współcześnie okres ten się zmniejsza. Przepływ informacji jest na tyle duży, że dzieło może zrobić szybszą karierę niż kiedyś. Dopiero w tym momencie można powiedzieć, że dzieło jest modelem.

Dalsze losy arcydzieła również podlegają pewnym prawidłowościom. Im dzieło starsze, tym bardziej darzy się je i jego autora szacunkiem. Wszelkie błędy, niedociągnięcia, dłużyzny uznawane są za zalety, a nie wady bądź są ignorowane. W niezrozumiałym przekazie czytelnicy dopatrują się głębi i tajemnicy. Arcydzieło poddawane jest coraz dokładniejszej analizie, aby „wydobyć” z niego jak najwięcej, bo może jeszcze coś pominięto. Dobitnie ilustruje to Lem przykładem:

W literaturoznawstwie działa czynnik irracjonalny, który przypomina stosunek, jaki mają ludzie do zwłok, ale obdarzony odwrotnie skierowaną strzałką. Jak wiadomo, zwłok tym bardziej nie wolno nikomu tykać, im są świeższej daty; otworzyć grób sprzed roku to zbezcześcić umarłego, ale otworzyć taki sam sprzed lat tysiąca — to prowadzić prace wykopaliskowe³⁶.

³⁴ *Ibidem*, s. 156–161.

³⁵ *Ibidem*, s. 162.

³⁶ *Ibidem*, s. 167.

Z literaturą jest odwrotnie: wydawca czy redaktor mogą bez problemu ingerować w nowy tekst, ale zbrodnią jest naruszyć arcydzieło sprzed wieków. Do nowych utworów podchodzi się też niejako z czystą kartą. Pierwsze odczytania nowatorskiego utworu mogą być od siebie skrajnie różne. Do klasyki podchodzi się inaczej. Siega się po nią z uznaniem poprzedzającym sam odbiór. Czytelnik ma świadomość obcowania ze sztuką wysoką. Spodziewa się, że lektura będzie wymagająca, że trzeba postarać się odnaleźć w niej pewne wartości. Takie oczekiwania przygotowują dobry grunt dla odczytu, dobry w tym sensie, że utwierdzający zastaną przychylną interpretację. Tak podtrzymuje się przez kolejne lata rangę poszczególnych arcydzieł.

Losy filmu

Sztuka filmowa i literatura różnią się od siebie na wielu płaszczyznach. W związku z tym opisane przez Lema losy książki będą inne niż losy filmu. Nie zmienia to jednak faktu, że w głównych punktach analogię można utrzymać. Kariera filmu jest szybsza i efekowniejsza. Niemniej o wiele więcej ludzi zapoznało się z pozycjami zaliczanymi do kanonu literatury niż z kanonem filmowym. Dbą o to przede wszystkim system szkolnictwa. Utrwala się przez to prestiż i tradycja związana z książkami. Film stosunkowo od niedawna zaliczany jest do sztuki wysokiej, o co musiał długo zabiegać. Obecnie coraz częściej wykorzystywany jest jako narzędzie dydaktyczne, ale daleko mu do zajęcia miejsca książki. Dlatego też najczęściej nie myśli się o nim jako o nośniku wiedzy.

Niemniej film, który został uznany za arcydzieło, również wyniesiony jest na piedestał. Poleca się go innym, namawia młodsze pokolenia do obejrzenia go. Film może też doczekać się ponownego nakręcenia w nowej wersji, czego generalnie nie robi się z książkami. Z różnic należy wymienić również społeczny wymiar oglądania filmów. Książki najczęściej czyta się w pojedynkę, filmy natomiast zazwyczaj ogląda się z kimś. Premiery bywają wielkimi wydarzeniami, w których może brać udział tłum ludzi. A od razu po filmie może dojść do wymiany myśli na temat dzieła. Przyspiesza to rozchodzenie się i utwierdzenie opinii o danym obrazie. Kino jest również dużo bardziej popularne niż literatura. W wielkie produkcje filmowe inwestuje się ogromne pieniądze, a awangardowe kino walczy o fundusze. Wielkie hollywoodzkie produkcje są dystrybuowane na całym świecie. Można też powiedzieć, że są adresowane do masowego widza i przez to nie wnoszą nic nowego do naszej wiedzy o świecie. Niemniej i tak zdobywają prestiżowe nagrody, które w dużej mierze decydują o ich dalszych losach. Jest też kino skromniejsze w wydaniu, niefinansowane przez wielkie wytwórnie filmowe. Ono również zdobywa uznanie znawców oraz liczne nagrody, choć pewnie bardziej niszowe. Problem w tym, że takie nowości filmowe są mało rozpowszechniane. Duże kina nie kupują kopii, chyba że ze specjalnym przeznaczeniem na „kino konesera”. Najpopularniejsze i tym samym najbardziej kasowe są filmy przeznaczone dla celów rozrywkowych. Można powiedzieć, że są one jedną z gałęzi sztuki masowej, którą Noël Carroll definiuje następująco:

X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typ symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, właśnie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców³⁷.

Z punktu widzenia niniejszych rozważań najważniejsze są dwa aspekty tej definicji: prostota i powszechność sztuki masowej. Jeśli utwór spełnia tę definicję, to musi odnosić się do powszechnie znanych struktur, aby być zrozumianym. Innymi słowy, nie wnosi nic albo niewiele do potocznej wiedzy publiczności. Nie można zatem nazwać takiego dzieła modelem.

Pojawia się bardzo istotne pytanie: jeśli o wybitności dzieła (tego czy jest modelem rzeczywistości) decyduje większość odbiorców, to jakie filmy wejdą do przyszłego kanonu kina, skoro najpopularniejsze obrazy należą do sztuki masowej? Jednak problem nie dotyczy tylko kina — obecnie szybką karierę robią również niektóre książki adresowane do mas, jak na przykład *Zmierzch* autorki Stephenie Meyer czy *Pięćdziesiąt twarzy Greya* autorstwa E.L. James. Zresztą obie powieści doczekały się ekranizacji, a cztery części sagi *Zmierzch* znajdują się w pierwszej setce najbardziej dochodowych filmów na świecie³⁸.

Dziś trudno sobie wyobrazić, że filmy i książki, które powstały przede wszystkim dla rozrywki, mogłyby w przyszłości wejść do dziedzictwa sztuki. Jednak analiza kariery dzieła przeprowadzona przez Lema pokazuje jak przypadkowy jest to proces. Współcześnie pojawia się też problem nadmiaru ilości samych dzieł. Rynek filmowy (jak i literacki) jest ogromny i jeden człowiek nie jest w stanie za nim nadążyć. Przeczytanie wszystkich pozycji i obejrzenie wszystkich filmów jest niemożliwe. Dlatego istnieje większe prawdopodobieństwo, że w natłoku różnych utworów w niepamięć pójdą dzieła wybitne, a pozostaną jedynie popularne. Nie trudno zauważyć, że pomieszane są tu dwa porządki. Lem wskazuje, że dzieło jest wybitne na mocy decyzji społeczeństwa, a wyżej sugeruje się, że wybitność jest cechą wewnętrzną utworu. Pozostając przy teorii Lema, należałoby jedynie zauważyć, że sława filmów, jeśli nie przeminie, może doprowadzić do utworzenia się nowych kanonów, których możemy dziś nie przewidzieć. A jeśli życzylibyśmy sobie mieć nad tym procesem większą kontrolę, można zastanowić się nad różnymi rozwiązaniami, jak na przykład pójściem do kina na film niezależny.

Zakończenie

Podsumowując, na pierwszy plan wysuwają się trzy najistotniejsze wnioski. Po pierwsze, odbiór filmów (i możliwe, że również innych sztuk) można porównać do odbioru literatury zgodnie z teorią Lema. Po drugie, zarówno książki, jak i filmy, które uznane są za modelowe przez dane społeczeństwo, są nośnikami norm społecznych, wartości, wzorców postępowania. W związku z tym, niezwykle ważne jest, jaką

³⁷ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 196.

³⁸ *Ranking box office 'u. Wyniki ze świata*, <http://www.filmweb.pl/ranking/boxOffice> (dostęp: 3.09.2017).

listę arcydzieł przekazujemy dalej przyszłym pokoleniom, na przykład w postaci listy lektur szkolnych. Po trzecie, metodę odbioru dzieł Lema można z powodzeniem zastosować przy indywidualnym obcowaniu z utworem.

Odnosząc pierwszego punktu: teoria odbioru literatury Lema jest na tyle szeroka, że można zastosować ją do analizy procesu odbioru utworów z każdej innej sztuki, która przybiera formę opowieści, narracji. W takiej sytuacji można potraktować dzieło jako przekaz informacyjny. Istotna jest jedynie warstwa poznawcza, a nie sposób przekazu. Modelem jest dopiero dzieło uznane za wybitne przez społeczeństwo. Droga do tego może być inna w przypadku filmu, ale efekt — model rzeczywistości — pozostaje analogiczny do tego, jaki daje literatura. Tym samym płynnie przechodzimy do drugiego wniosku.

Powracając do metafory sztafety, ludzie przekazują następnym pokoleniom dzieła, które są godne uwagi. Z czasem interpretacja danych utworów ulega stabilizacji i wtedy można powiedzieć, że książka lub film są modelami określonych zjawisk w świecie. To znaczy, że można wydobyć z nich jakąś wiedzę o świecie. Wiedza płynąca z takiego źródła nigdy nie będzie wiedzą naukową. Nie jest to jednak jej celem. Sztuka pozwala spojrzeć na człowieka i jego otoczenie z innej perspektywy. Przywołując ponownie pytania zadane we wstępie: czy film może być modelem pomagającym poznać samego siebie, swoje miejsce w świecie, relacje z innymi? Odpowiedź brzmi: tak. A nawet więcej — książki i filmy z czasem stają się takimi modelami niezależnie od tego, czy ktoś ten proces zauważy czy nie. Najwyraźniej widać to na przykładzie lektur szkolnych, które służą jako narzędzia dydaktyczne, dzięki którym uczniom przekazuje się wiedzę o normach społecznych, wartościach, problemach moralnych i sposobach na ich rozwiązanie. Od jakiegoś czasu film również wykorzystywany jest analogicznie do książek³⁹. Poza systemem szkolnictwa sztuka tego typu funkcjonuje podobnie. Sięgając po klasykę, jednocześnie zaznajamiamy się z jakąś wizją rzeczywistości, którą wcześniejsze pokolenia uznały za wartościową. Pozostaje również kwestia sztuki popularnej. Ponieważ jest ona prosta i powszechna, odnosi się do zestawu modeli zachowań, które są społecznie akceptowane⁴⁰. Jednocześnie umacnia i upowszechnia określone style życia.

Zgodnie z teorią Lema literatura jako gra kulturowa operująca językiem jest szczególnie pretendowana do sprawowania funkcji poznawczych w społeczeństwach⁴¹. Jednak obecnie musi podzielić się miejscem, między innymi, ze sztuką filmową. Do tego bywa, że arcydzieła obu tych dziedzin stają się dużo mniej rozpowszechnione niż utwory dla masowego odbiorcy. Przez filtr międzypokoleniowy w sztafecie przechodzi dalej grupa utworów, nie tylko ze względu na wartościowy przekaz, lecz przez wynik statystyczno-masowych czynników. Wśród nich wartość poznawcza jest tylko jednym z elementów i to niekoniecznie najbardziej pożądanym.

W związku z powyższym należy zapytać: na ile można ufać wiedzy czerpanej z takich modeli? Odpowiedź jest bardziej skomplikowana. Z jednej strony, do-

³⁹ Z. Dymarski, *Film jako środek w dydaktyce filozofii*, [w:] *Filozofia. Edukacja interaktywna*, A. Połojewska (red.), Warszawa 2012, s. 89–96.

⁴⁰ M. Żołud, *Sztuka masowa z perspektywy narracyjnej koncepcji tożsamości*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 1/101 (2017), s. 203–214.

⁴¹ M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 193.

wiadujemy się z nich, jakie wzorce postępowania są akceptowane przez większość danego społeczeństwa — ponieważ ocena zachowania bohaterów jest pozytywna lub nie. Z drugiej strony, pojawia się pytanie, czy większość ma rację? Czy grupowa opinia, która się wytworzyła, jest obiektywnie słuszna? Pozostaje też problem sztucznej ingerencji w karierę dzieł, jak wtedy, gdy utwór ma za sobą świetny marketing lub w przypadku, gdy w jakimś społeczeństwie zmieniana jest lista lektur tak, aby odpowiadała wartościom wyznawanym przez rządzących.

Przypadkowość kariery dzieł skłania do bardziej sceptycznego podejścia do funkcjonujących kanonów. Uświadomienie sobie, że to w gruncie rzeczy przypadek rządzi przyznaniem etykiety wybitności prowadzi (czy też powinno prowadzić) do zwiększenia krytycyzmu. Dlatego najważniejszym wnioskiem z niniejszych rozważań jest waga indywidualnego odbioru dzieła. Każdy czytelnik i każdy widz może zastosować wypracowaną przez Lema metodę obcowania z utworem. Z jednej strony, można potraktować dzieło jako model w sensie zaproponowanym przez Lema. Dzięki temu zapoznamy się z wizją fragmentu lub całości świata, która została uznana za godną uwagi, za wartościową poznawczo przez daną grupę ludzi. W ten sposób docierają do nas dwie informacje: jaka ta wizja jest oraz kto i kiedy uznał ją za wartościową. Obie można krytycznie ocenić. Z drugiej strony, możemy uznać dzieło za przekaz informacyjny, nie zważając na to, czy zostało już ono uznane przez kogokolwiek za arcydzieło. Podchodząc do dzieła jak do przekazu informacji, sami możemy nauczyć się czegoś o sobie i świecie. Skłania to do samodzielnego myślenia. Im więcej będzie odbiorców, którzy będą traktować dzieło jak model (czyli szukać w nim wartości poznawczych), tym większa szansa na to, że cenne utwory przetrwają próbę czasu.

Dzieła literatury i filmu obrazują problemy filozoficzne, uczą postaw i systemów wartości. Teoria Lema pokazuje, w jaki sposób kolejne pokolenia przekazują sobie utwory, które mają odzwierciedlać ludzką rzeczywistość. Dzięki prześledzeniu jego analizy możemy nie tylko być bardziej krytyczni w ocenie utworów, które zastaliśmy jako arcydzieła, ale, co ważniejsze, uważniej zastanowić się nad tym, jakie książki i filmy chcemy przekazać następnym pokoleniom.

The cognitive value of film art. The implications of Stanisław Lem's philosophy of literature

Summary

Since the mid-twentieth century, audiovisuality has taken over the means of communication. Progress in technology has contributed to the dynamic development of media such as film and television. Today we can safely admit that life is under the pressure of audiovisual media. The film is an element of common experience, part of everyday life. The question is whether it is also cognitively valuable? Can a movie be a model that helps you to know yourself, your place in the world, relationships with others? And if so, how much can you trust such knowledge?

The aim of this article is to reflect on the cognitive value of films, in the light of Stanislaw Lem's theory of the reception of literature. The author compares a literary work to a model that represents a fragment or the whole of reality. Modeling is a design that lets us look at old problems from a new perspective or sheds light on the issues we did not realize before. An artwork becomes a model when, over time, it is recognized as outstanding by the public. Then the presented vision of the world begins to function as cognitively valuable. However, this is largely a random process. Similarly, it can be applied to a movie. The use of Lem's theory for the analysis of literature and film aims to illustrate the importance of cognitive and culture-creating role of these arts.