

Ewa Szczęsna*

Retoryczność porównania**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2015.016>

Streszczenie. Artykuł charakteryzuje porównanie jako ponadsemiotyczną i ponadmedialną strukturę myślenia oraz narzędzie retoryczne. Wskazuje na wielofunkcyjność i wszechobecność porównania. Ukazuje jego wymiar epistemologiczny, aksjologiczny, ontologiczny i perswazyjny. Jako sposób poznawania, porządkowania, wartościowania porównanie leży u podstaw rozwoju dyskursu nauki. Jest koniecznym elementem każdej interpretacji, ponieważ wpisany w nią jest wymóg kontekstualizacji. Przykładu dostarcza tu przekład językowy, semiotyczny, medialny. Porównanie umożliwia rozpoznanie wszelkich działań intertekstualnych: aluzji, parafrazy, adaptacji, stylizacji, parodii, pastiszu, falsyfikatu, plagiatu. Retoryczność porównania ujawnia się zwłaszcza w interpretacji porównawczej, która wydobywa wybrane aspekty, odsuwając na drugi plan inne. Funkcja perswazyjna i manipulacyjna porównania wykorzystywane są zwłaszcza w reklamie i propagandzie politycznej.

Słowa kluczowe: porównanie; figury retoryczne; poetyka; komparatystyka; intersemiotyczność; interdyskursywność.

Abstract. Rhetorical aspects of comparison. The paper discusses comparison as a trans-semiotic and trans-medial structure of thinking and as a rhetorical figure. It presents epistemological, ontological, axiological and persuasive aspects of this figure, and analyzes the functions it fulfils. As a tool and a method of researching, ordering, and assessing texts, comparison lies at the heart of the development of the humanities. Comparison is also the essential element of forms of interpretation, especially of linguistic, semiotic and medial translations. It makes possible to recognize allusions,

* Autorka kieruje Zakładem Komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jest badaczką poetyki, semiotyki i perswazyjności wieloznakowych i multimedialnych tekstów kultury współczesnej. Opublikowała m.in. *Poetykę reklamy* (2001), *Poetykę mediów* (2007) i wiele artykułów z zakresu badań nad reklamą, komparatystyki mediów, poetyki i semiotyki przekazów cyfrowych, współtworzyła też *Słownik pojęć i tekstów kultury* (2002) oraz pracę zbiorową *Komparatystyka dzisiaj* (t. 1: *Problemy teoretyczne* – 2010; t. 2: *Interpretacje* – 2011). E-mail: e.szczesna@uw.edu.pl.

** Publikacja powstała w ramach realizacji projektu badawczego NN 103 398340 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie.

paraphrases, adaptations, pastiches, parodies, stylizations, plagiarisms, and forgeries. The rhetorical nature of comparison is particularly visible in comparative interpretations, which emphasize some aspects and neglect others. Advertising and political persuasion exploit persuasive and manipulative functions of comparison.

Key words: comparison; rhetorical figures; poetics; comparative studies; inter-semiotics; inter-discursive studies.

Uniwersalność i poręczność porównania

Potencjał retoryczny porównania ujawnia się już w transparentności figury, jej oczywistości i częstotliwości użycia w najrozmaitszych dyskursach społecznych, prostocie konstrukcji i łatwej rozpoznawalności (które lokują ją po stronie prawd powszechnych, nie wymagających uzasadnienia). Porównanie wykracza poza to, co specjalistyczne, świetnie odnajduje się w dyskursie potocznym, w codziennej rzeczywistości społecznej i międzyludzkiej komunikacji. Wielość sposobów istnienia, form przejawiania się porównania czynią je swoistym homonimem. Porównanie bowiem to przede wszystkim struktura myślenia obecna już na poziomie percepcji, skoro rozpoznajemy elementy otaczającego nas świata, dokonując ich porównawczego zestawienia z obrazami rzeczy zapisanymi w pamięci. To również struktura organizująca myślenie spekulatywne i odwołujące się do empirii. To wreszcie poręczne narzędzie opisu, ustalania hierarchii elementów i ich wartościowania. W efekcie porównanie okazuje się jednym z podstawowych sposobów tekstualizacji naszego postrzegania i pracy intelektu – przekształcania tego, co postrzegane i myślane w zdarzenia tekstowe.

W świecie tekstu porównanie jest przede wszystkim figurą mowy¹ – konkretną konstrukcją językową o różnym stopniu złożoności i najrozmaitszych funkcjach – poczynając od funkcji poznawczej przez estetyczną aż do perswazyjnej. Jest też obecne w przekazach niejęzykowych i wieloznakowych, choć nieco inaczej niż w tekstach językowych, gdzie użycie słówka „jak”, czyni je namacalnym narzędziem tekstowym. W tekstach obrazowych, dźwiękowych, polisemiotycznych literalność narzędzia zostaje zastąpiona zawartą w kompozycji przekazu sugestią komparatywnego odczytania (przekładem semiotycznym tekstowej struktury porównania). Tekst organizowany jest tak, że odbiorca odczytuje go przez pryzmat myślenia porównawczego.

¹ Mam tu na myśli przede wszystkim konstrukcje typu „X jest jak (niczym) Y”, ale warto też przywołać badania nad formami językowymi zakotwiczonymi w myśleniu porównawczym (zob. A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4).

Porównanie jest ponadto warunkiem fortunności innych struktur, takich jak parafraza czy aluzja, aktywnie uczestnicząc w ich rozpoznaniu i odczytaniu. I wreszcie jest strukturą tekstową – formą interpretacji organizującą myślenie o tekstach, dodajmy – myślenie komparatystyczne, stanowiące podstawę rozwoju wielu dziedzin wiedzy. Będąc narzędziem poznawania i metodą dydaktyczną, porównanie porządkuje dyskurs nauki i kształcenia. Dzięki niemu postępowanie interpretacyjne zyskuje przejrzystość i przewidywalność – jako takie porównanie doskonale sprawdza się zwłaszcza w edukacji, gdzie bywa często narzędziem egzemplifikacji.

O uniwersalności i poręczności porównania świadczy też to, że jest ono nie tylko narzędziem działań epistemologicznych, ale uczestniczy również w postępowaniu aksjologicznym. Określenia wartości etycznych, estetycznych, utylitarnych danej rzeczy dokonuje się zwykle w postawie porównawczej – w konfrontacji z innymi rzeczami lub w relacji do obowiązujących norm, wzorów – zarówno tych ustanawianych jako powszechnie obowiązujące, jak i subiektywnych – zależnych od podmiotu postrzegania. Podobnie odpowiedź na pytanie o istotę danej rzeczy, o jej sposób istnienia, ustalenie, co decyduje o jej specyfice, wymaga działania porównawczego.

Udział myślenia porównawczego w postępowaniu epistemologicznym inicjującym rozwój dyskursu nauki należy do istotnych pożytków porównania. Porównanie jest gestem umożliwiającym ukonstytuowanie postawy epistemologicznej – jednym z podstawowych sposobów poznawania, porządkowania, wartościowania przedmiotu opisu. Jest warunkiem określenia zarówno podobieństwa, analogii, powtórzenia, tożsamości, jak i inności, różnicy, odrębności, przeciwieństwa. Jako takie stanowi modus bycia nauki. Jeśli bowiem istotą nauki jest poznawanie wyrażające się w określaniu tego, co specyficzne dla danej rzeczy, wyznaczanie relacji między elementami tej rzeczy, wydobywanie tego, co powtarzalne i co pozwala na wyodrębnienie serii, to dokonuje się to na drodze porównywania elementów. Z kolei ustanowienie serii – klasy powtarzalnych form, z których możliwe jest wydobywanie osobliwości, cech specyficznych – leży u podstaw ukonstytuowania struktury, gdyż, jak pisze Gilles Deleuze,

nie ma struktury bez serii, bez relacji zachodzących między elementami każdej z nich [...] określony zespół osobliwości odpowiada każdej serii danej struktury. I na odwrót, każda osobliwość jest źródłem serii, która przedłuża się w określonym kierunku, póki nie osiągnie otoczenia innej osobliwości. W tym właśnie sensie nie tylko istnieje wiele rozbieżnych serii w jednej strukturze, ale także każda z serii sama w sobie składa się z wielu zbieżnych podserii².

Struktura z kolei należy do podstawowych sposobów organizowania dyskursów nauki. Jej wyabstrahowanie dokonuje się w efekcie wskazania jednostek specyficznych dla danej klasy zjawisk oraz ustalenia powtarzalnych relacji między nimi – a zatem wymaga aktywności porównawczej. Vincent Descombes, analizując kategorię struktury w kontekście prac Claude'a Lévi-Straussa, nazywa porządek strukturalny komparatywnym. Według badacza,

Jeśli kod jest ustrukturuwany, to dlatego, że zawsze konstituowany jest przez wyjściową konwencję, w relacji do innego kodu. [...] Jako strukturalna, antropologia Lévi-Straussa ma na celu

² G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 82–84.

konfrontowanie ze sobą różnych systemów komunikacji. Może się to odbywać na dwa sposoby: jeden system pokrewieństwa można porównać z odmiennym systemem pokrewieństwa zaobserwowanym w innej kulturze, albo z systemem porządkującym inny typ komunikacji³.

Kolejnego przykładu dostarczają badania Władimira Proppa – ukazanie bajki rosyjskiej jako struktury wymagało porównania wielu opowieści, wyróżnienia powtarzających się jednostek tekstowych, które badacz nazywa funkcjami, ich wariantów, które umożliwiły wyodrębnienie serii oraz hierarchizację funkcji (wskazanie funkcji stałych i wariantywnych), a także określenia powtarzających się sposobów powiązań funkcji, ustalenia relacji między nimi.

Przykłady te, odnoszące się wprawdzie do niewielkiego wycinka szeroko pojmowanych nauk humanistycznych, obrazują skłonność dyskursu nauki do tworzenia uniwersalnych modeli poznawczych – wyabstrahowanych z badanych zdarzeń rzeczywistości fizycznej (np. w przypadku nauk biologicznych czy fizyki), rzeczywistości społecznej lub zdarzeń tekstowych (jak dzieje się to w przypadku nauk humanistycznych). Modele te stają się następnie narzędziem opisu kolejnych zdarzeń, określenia ich tożsamości lub odrębności – określenia dokonanego również w rezultacie działania porównawczego. Jako takie porównanie leży u podstaw rozwoju dyskursu nauki, który za pośrednictwem interpretacji tekstualizuje i dyskursywizuje zdarzenia fizyczne (np. w naukach przyrodniczych) i zdarzenia tekstowe (w naukach humanistycznych). Dyskursywizacja oznacza tu włączenie zdarzenia tekstowego w dyskurs nauki w ten sposób, że tekst zostaje przefiltrowany przez perspektywę poznawczą danej dziedziny, użyty do jej celów. Tworzy się spirala zależności, wynikania, w której myślenie porównawcze ma swój istotny udział. Oto wytwarzane zdarzenia tekstowe dostają się we władanie dyskursu nauki, który z jednej strony modeluje je kontekstowo za pośrednictwem właściwych sobie narzędzi i struktur, z drugiej zaś poddaje porównawczemu badaniu, które sprzyja tworzeniu serii, a następnie wydobywaniu prawdziwości, które służą opisowi klasy zjawisk.

Nieuchronna, ukierunkowana dyskursywizacja każdego tekstu włączonego do dyskursu nauki choćby na prawach *exemplum* oznacza podporządkowanie tego tekstu danemu dyskursowi. Prowadzi też do reinterpretacji statusu tego tekstu, który z tekstu niezależnego staje się tekstem zależnym, sfunkcjonalizowanym, zyskuje status przykładu. Struktura porównania, konfrontowanie tezy badawczej z tekstowym przykładem jest tu w istocie działaniem retorycznym, czy wręcz perswazyjnym, skoro ma nas przekonać o sprawdzalności sformułowanej tezy badawczej. To, co nauka nazywa przedmiotem badań, w momencie dostania się we władzę jej dyskursu zatracą swoją samodzielność, stając się elementem tego dyskursu.

Stawiane tezy badawcze znajdują zatem uzasadnienie nie tyle w samym przedmiocie badań, ile zawsze w jego użyciu, w tekście przefiltrowanym przez pryzmat danej dziedziny. Cechą istotną przywołanego w rozprawie naukowej tekstu (np. zacytowanego fragmentu literatury) nie jest już jego bycie artystyczne (jako tekstu sztuki), ale bycie na potrzeby dyskursu badawczego. Akt użycia danego fragmentu (wyjęcia go z dyskursu artystycznego i wprowadzenia do dyskursu naukowego) zmienia faktycznie jego status. Jednocześnie

³ V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 122–123.

odbiorca zachowuje wiarę w artystyczny status przywołanego fragmentu. Siła tej wiary sprawia, że w twórcach dyskursu nauki pojawia się pokusa, by zamiast odwołań do tekstów istniejących, posłużyć się tekstami wytworzonymi przez siebie na potrzeby naukowej egzemplifikacji. Pokusie tej uległa na przykład Mieke Bal, która chcąc ukazać sposoby funkcjonowania podmiotu w narracji, odwołała się do przykładu, którego status jest mieszany. Przykład rozpoczyna się bowiem cytatem z powieści Louisa Couperusa *Ludzie starzy i sprawy przemijające*, a następnie dodane zostają do niego trzy fragmenty, które są jego przeróbkami dokonanyymi przez badaczkę, a które w założeniu mają reprezentować fikcję literacką⁴. Bal przeprowadza szczegółową analizę przykładów, konstruuje na ich podstawie własną teorię dotyczącą sposobów istnienia „ja” narracyjnego w tekście literackim. Podobnej pokusie zresztą uległam ja sama, kreując w *Poetyce mediów* krótki tetrastych w celu zilustrowania zjawiska homonimii kontekstowej⁵.

Zarówno w przypadku użycia tekstu literackiego, jak i jego wytworzenia na potrzeby dyskursu nauki siła argumentacyjna lokuje się nie tyle w samym przykładzie, który jest reprezentacją utworu literackiego, czy wręcz literackości, skoro równoważnym przykładem wobec cytatu jest tekst wytworzony na potrzeby argumentacji, ile raczej w strukturze analogii⁶, w porównaniu – a konkretnie, w ich argumentacyjnej sile. Jest to ułożenie podwójne, po pierwsze w analogii między postawioną tezą badawczą i tezą wynikającą z analizy przykładów, po drugie w założonej analogii między przykładem będącym cytatem pochodzącym z istniejącego utworu literackiego a przykładami wykreowanymi. Ta ostatnia analogia oparta jest na przypisaniu obu typom przykładów paralelnego statusu fikcji literackiej, przy jednoczesnym pominięciu przesłanki o różnym statusie ontycznym przykładów (cytat i tekst wykreowany na potrzeby naukowej argumentacji). Posłużenie się taką analogią w funkcji argumentu w dyskursie naukowym można uznać za nadużycie, jednak wyrazistość konstrukcji myślowej lokuje ją po stronie użytecznego, niemal dydaktycznego przykładu.

Porównanie ujawnia tu swą antynomiczną naturę: z jednej strony umożliwia nie tylko rozwój, ale wręcz dzieje się dyskursu nauki, z drugiej definiuje czy warunkuje sposób jego istnienia. Postępowanie porównawcze, w którym na prawach podobieństwa dokonuje się wyodrębnienia serii, ustanowienia struktur – modeli poznawczych, narzędzi opisu kolejnych przedmiotów badań, wyznacza określoną perspektywę badawczą, czyniąc tak dziejący się dyskurs nauki jednym z możliwych. Porównanie należy do poręcznych i podręcznych *modi* myślenia, obok myślenia metaforycznego, narracyjnego, analizującego, interpretacyjnego czy syntetyzującego, nad którymi nadbudowywane są całe dyskursy (np. historyczny nad narracyjnym, teoretyczny nad analityczno-systematyzującym, komparatystyczny nad porównawczo-metaforycznym). Swojskość owych struktur, nadto niedostępność innych struktur myślenia niż te, którymi się posługujemy, sprawia, że przypisujemy walor prawdy narzędziom, metodom i efektom poznania wypracowanym w efekcie posługiwania się tymi sposobami myślenia, które są nam dostępne.

⁴ Zob. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. nauk. tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 25 i dalsze.

⁵ E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, Warszawa 2007, s. 60.

⁶ Według Chaïma Perelmana analogie w nauce pełnią funkcję heurystyczną – są narzędziami wynalazczości, otwierają nowe perspektywy badań. Zob. Ch. Perelman, *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, tłum. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 250.

Prawda nie jest wcale dostojną i surową panią, ale chętną i posłuszną służką – pisze Nelson Goodman. – [...] [Naukowiec] poszukuje systemu, prostoty, ogólności; a gdy ma już to wszystko, stosownie przykrawa prawdę. Ustalając prawa, tyleż odkrywa, ile deklaruje, a uchwytując struktury, tyleż wydobywa, co projektuje. [...] W rozprawie naukowej najważniejsza jest prawda dosłowna, ale w poezji czy prozie artystycznej istotniejsza bywa prawda metaforyczna czy alegoryczna [...]?

Goodman odnosi te same kategorie – kreacji i prawdy – do dwóch różnych dyskursów: naukowego i artystycznego, choć zarówno kreacja, jak i prawda inaczej funkcjonują w przypadku dyskursu nauki, a inaczej w przypadku dyskursu sztuki. Podobne analogie odnaleźć można w pracach innych myślicieli: Hayden White analizuje narracyjność pisarstwa historycznego, które konstruowane jest na podobnych prawach jak proza narracyjna, Michel Foucault postrzega politykę i naukę w kategoriach dyskursów, które rozarczają władzę nad człowiekiem i światem, Erving Goffman analizuje zachowania społeczne przy użyciu kategorii dyskursu teatralnego, Hannah Arendt stosuje metodę fenomenologiczną do opisu dyskursu polityki, Roland Barthes analizuje mit jako strukturę, odwołując się do budowy znaku językowego (ja sama we własnych badaniach dokonuję nieustannego odnoszenia narzędzi poetyki i retoryki do tekstów nieliterackich i wieloznakowych – polisemiotycznych, multimedialnych i interaktywnych tekstów kultury). To tylko nieliczne, wyrywkowe przykłady przesunięć narzędzi i metodologii wypracowanych w badaniach jednej dziedziny czy dyskursu w sferę innej. Wskazują jednak na charakterystyczną dla ludzkiego myślenia skłonność do poszukiwania miejsc wspólnych między różnymi dyskursami, analogii w sferze praw, które nimi rządzą, ale także tego, co decyduje o ich odrębności, inności. Działania transgresyjne, pozwalające na użycie narzędzi jednej dziedziny do opisu innej, umożliwiają bowiem spojrzenie na przedmiot badań z nowej perspektywy, wydobyć cechy, własności, które dla dotychczasowych perspektyw były ukryte.

O wzajemnych powiązaniach porównania i interpretacji

Retoryczną istotę porównania zdradza też to, że porównanie jest koniecznym, i m p l i c y t n y m e l e m e n t e m i n t e r p r e t a c j i. Każda interpretacja tekstu dokonywana jest bowiem w kontekście innych tekstów, do nich odnoszona w sposób bardziej lub mniej jawny i w sposób bardziej lub mniej świadomy. Szczególnym przypadkiem jest tu i n t e r p r e t a c j a p o r ó w n a w c z a, w której akt porównania wysuwa się na pierwszy plan, organizując myślenie o tekstach. Interpretacja porównawcza deklaruje niejako podporządkowanie procesu myślenia o tekście metodzie porównawczej. Porównanie nie jest tu środkiem stylistycznym czy figurą retoryczną, ale pełni funkcję metody interpretacyjnej warunkującej dobór narzędzi badania tekstu, wyznaczającej sposób jego poznawania. Można tu mówić

⁷ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1997, s. 27, 28.

o wielkim porównaniu⁸, jako o rozbudowanej konstrukcji interpretacyjnej, sposobie rozumienia tekstów.

W interpretacji porównawczej tekst zostaje powiązany z innym tekstem, istnieje w parze, w której każdy z nich ma charakter podmiotowy – teksty są względem siebie równoważne znaczeniowo. Inaczej jest w interpretacji kontekstowej, gdzie dominuje jeden tekst, który jest przedmiotem interpretacji, natomiast inne teksty zostają mu interpretacyjnie podporządkowane, z zasady pełnią funkcję drugorzędną w kształtowaniu znaczeń, służebną wobec tekstu głównego, są też swobodniej dobierane (ich dobór zależy od wiedzy interpretatora i celu, jaki sobie stawia).

W interpretacji porównawczej oba zestawiane teksty pozostają w relacji wzajemnego odniesienia, tworzą względem siebie równoważne konteksty interpretacyjne, przy czym utrzymanie tej równowagi lub rezygnacja z niej zależy od woli interpretatora (wraz z rezygnacją z zachowania równowagi następuje przesunięcie punktu ciężkości z interpretacji porównawczej w stronę interpretacji kontekstowej). Interpretacja porównawcza wymusza na interpretatorze postawę nieustannego konfrontowania zestawianych tekstów w postawie poszukującej podobieństw i różnic, poruszania się w przestrzeni intertekstowej. Akt zestawienia porównawczego decyduje o formie interpretacji – wyznacza rozpoznawanie jednego tekstu w zestawieniu z drugim i odwrotnie. Co więcej, już sam wybór porównywanych tekstów wyznacza linię interpretacji – podsuwa dominantę, którą jest element wspólny w obu tekstach. W procesie interpretacji porównawczej zestawiane teksty pełnią naprzemiennie rolę przedmiotu interpretacji i kontekstu. Wszystkie te cechy lokują interpretację porównawczą w środowisku działania retorycznego.

I tak na przykład, zestawienie porównawcze dwóch utworów poetyckich (a więc utworów należących do tego samego dyskursu i reprezentujących ten sam system znakowy) – Cypriana Norwida *Ciemność* i Zbigniewa Herberta *O tłumaczeniu wierszy* – uwydatnia jako dominantę zagadnienie rozumienia poezji, w szczególności zaś problem warunków, jakie muszą być spełnione, by rozumienie słowa poetyckiego było możliwe, a co z tym związane, również postawy odbiorczej, czy wręcz predyspozycji odbiorczych, jakich wymaga rozumiejące czytanie poezji. Kłopot jest tu zresztą podwójny – wypowiedane rozumienie należy do sfery odmiennego dyskursu – dyskursu niepoetyckiego; istotą poezji tymczasem jest myślenie metaforyczne, które nastawione jest na dawanie do myślenia, zapraszanie do interpretacji, wchodzenia w dialog, a nie na przedstawianie gotowych tez. Dyskurs poezji żąda mówienia poetyckiego – metaforycznego, dlatego obaj poeci, jako zakotwiczeni w istocie poezji, odwołują się do paraboli, która użyta w funkcji analogii ma podsuwać odpowiedź na pytanie o rozumienie poezji. Dla Herberta tłumaczenie wierszy, wyjaśnianie ich bez zachowania ostrożności interpretacyjnej, wrażliwości estetycznej jest sprzeczne z istotą poezji, choć oczywiście może dać satysfakcję egzegetyce; Norwid warunkiem rozumiejącego odbioru słowa poetyckiego czyni trud czytelnika włożony w cierpliwy akt lektury oraz jego wiarę w dotarcie do znaczeń tekstu. Zestawienie obu wierszy, po pierwsze, wzmacnia i uwydatnia wspólną dla nich dominantę tematyczną, po drugie zaś kieruje uwagę interpretatora ku różnym ujęciom tematu i w efekcie różnej wymowie ideowej utworów. Aspektem

⁸ Na kształt „wielkiej metafory” – terminu wprowadzonego przez K. Irzykowskiego na oznaczenie rozbudowanych metafor literackich: metaforycznych postaci, wątków czy całej fabuły. Wielkie porównanie w proponowanym tu użyciu odniesione zostaje do porządku interpretacji, podczas gdy wielka metafora powstała w odniesieniu do porządku kreacji artystycznej.

retorycznym porównania jest tu zarówno wyakcentowanie i uwspólnienie dominanty, jak i organizowanie wokół niej postępowania interpretacyjnego.

Interpretacja porównawcza jest ponadsemiotyczną i ponadmedialną strukturą myślenia, która zachowuje swoje właściwości bez względu na to, jaki tekst jest jej przedmiotem. Zestawienie reportażu z fotoreportażem miejscem wspólnym – podstawą analogii – pozwala uczynić gatunkową cechę reportażu: uobecnianie faktów, autentyzm przedstawienia, które charakteryzują reportaż bez względu na jego formę semiotyczną czy medialną (zarówno reportaż pisany – prasowy i książkowy, jak i audiowizualny – kinowy, telewizyjny, czy fotoreportaż). Porównanie dotyczy będzie zabiegów semiotycznych, środków, jakimi odmienne znakowo przekazy posługują się, by zrealizować analogiczne cele. Element tożsamościowy narzucany jest przez cechy gatunkowe, czy szerzej – dyskursywne, które zostają wyabstrahowane z serii semiotycznych i medialnych form reportażu. Retoryczność porównania ujawnia się w tym, że cechy gatunkowe i dyskursywne, wyznaczając miejsca wspólne i różnice zestawianych tekstów, sterują porządkiem interpretacji, decydują o dominantach w procesie rozumienia tekstów. Przyjęcie za punkt wyjścia określonego elementu jednego tekstu kwalifikuje analogiczny element drugiego utworu jako kontekst.

Zestawienie podobnych tematów realizowanych w różnych odmianach dyskursu sztuki (choć w tych samych systemach znakowych) odsłaniać będzie odmienną retorykę form dyskursywnych. Za przykład mogą tu posłużyć użycia tego samego utworu – obrazu Rembrandta van Rijna *Straż nocna* – w filmie o sztuce i filmie fabularnym. Pierwszy to *Rembrandt* – film będący jednym z odcinków zrealizowanego przez BBC cyklu *Potęga sztuki*, którego współscenarzystą i narratorem jest Simon Schama – historyk i krytyk sztuki, drugi to film w reżyserii Petera Greenawaya *Nightwatching*. Schama interpretuje dzieło Rembrandta w kontekście wiedzy historycznej na temat czasów, w których żył i tworzył artysta, losów malarza, jego osobowości, ale także wiedzy z dziedziny historii i teorii form malarskich. Konteksty te wplecione zostają w żywy dyskurs krytyczny – wypowiedź krytyka sztuki, który świadomy jest obecności widza i który z zaangażowaniem przyjmuje na siebie jednocześnie funkcję mentora i pośrednika między dziełem a odbiorcą. Żywą narrację Schamy wzmacnia narracja audiowizualna – sposób operowania kamerą. Dynamiczne zbliżenia do szczegółu, jazdy kamery, dostosowanie planów ujęć do wypowiedzanych słów pełnią funkcję ilustracyjną wobec wypowiedzi krytyka. Dodatkowo świat przedstawiony ożywiany jest przez podkład muzyczny, który wprowadza też czynnik emocjonalny. W efekcie obraz poddany zostaje dodatkowej dramatyзації (co idzie w parze z charakterem malarstwa Rembrandta) i wielodyskursywnej interpretacji, która z przedstawienia przekształca go w żywą scenę. Interpretacja zostaje odbiorcy przedstawiona w formie gotowej i skończonej, jest egzegezą, którą można jedynie przyjąć lub odrzucić.

Inaczej jest w wypadku filmu Greenawaya, gdzie faktycznym interpretatorem malowidła jest fabuła filmu, jeszcze bardziej zaś widz, który dokonuje interpretacji obrazu w jej kontekście. Powierzenie Rembrandtowi roli narratora – komentatora zdarzeń, wzmacnia siłę niedopowiedzeń – uzasadnia to, że mowa prawdziwej sztuki (mowa artysty) jest metaforyczna, prowokuje odbiorcę do myślenia, nie proponuje gotowych rozwiązań. Rembrandt – bohater filmu i jednocześnie narrator – odsłaniając obraz przed zgromadzonymi w pracowni członkami kompanii gwardii cywilnej, wygłasza krótką mowę, w której przypisuje malowidłu dźwięk wystrzału z muszkietu i oskarża zgromadzonych o morderstwo. Śmiała wypowiedź artysty powoduje gwałtowną reakcję – uruchamia lawinę szyderstw

i grózb, inicjuje skierowany przeciwko artyście i prowadzący do jego bankructwa spisek za-
możnych i wpływowych członków kompanii. W efekcie malowidło demaskuje prawdziwe
oblicza członków kompanii – odsłania ich małostkowość, skrywane kompleksy, słabości,
występki i nieprawości. Oskarżenie rzucone przez Rembrandta jest w istocie zapowiedzią
tego, co nastąpi – przestępstwa, jakie członkowie kompanii dokonają na sztuce, nastawieni
na pochlebstwa z jej strony i całkowicie niezdolni do przyjęcia krytycznej prawdy o sobie.

Znaczenia nie zostają tu wypowiedziane wprost, jak dzieje się to w wypadku filmu
edukacyjnego. Fabuła i narracja mają wymiar metaforyczny i metonimiczny, który zostaje
nadbudowany nad ich wymiarem literalnym i dokumentalnym (w tej mierze, w jakiej są
reprezentacją losów malarza – opowiadają o jego życiu i o nim samym). Metaforyczny wy-
miar fabuły inicjują kolejne sceny i ujęcia. Wydłużenie czasu ich trwania daje efekt kadru,
który do złudzenia przypomina estetykę malarstwa Rembrandta. Sceny spowite mrokiem,
wydobywane z cienia oświetlone pojedyncze elementy przestrzeni, operujące kontrastem
światła i cienia, przykuwające uwagę widza do poszczególnych twarzy, paleta barw charak-
terystycznych dla malarstwa Rembrandta: czerni, czerwieni, bieli i żółceni, operowanie
kompozycją zamkniętą, centralną, często z zachowaniem symetrii dają efekt kalki semio-
tycznej, filmowej stylizacji na dzieło malarskie. Dodatkowo posłużenie się sceną teatralną,
na której deskach rozgrywają się zdarzenia, teatralizacją gry aktorskiej oddają tendencję
Rembrandta do dramatyzacji dzieł, zaś silnie nacechowane emocjonalnie, nie stroniące od
frywolności i wulgarności dialogi odzwierciedlają styl pełen emocjonalnego napięcia, ale
też charakteryzują świat malarza.

Porównanie sposobów istnienia analogicznych motywów w odmiennych typach dys-
kursu pozwala pokazać udział dyskursywności w kreowaniu znaczeń,
modelowaniu tematu; pozwala skonfrontować perspektywy poznawcze wyznaczone przez
różne dyskursy, wyodrębnić wyznaczniki dyskursywności. Zaprezentowane wyżej zesta-
wienie dyskursów: edukacyjnego i artystycznego odsłania charakterystyczną dla pierw-
szego z nich tendencję do zamykania znaczeń, podsuwania gotowych rozwiązań oraz cha-
rakterystyczną dla drugiego tendencję do dbałości o otwartość interpretacyjną, dawanie
odbiorcy do myślenia, pobudzanie go do aktywności interpretacyjnej.

Retoryczna natura porównania znajduje też wyraz w organizowaniu myślenia o tekście
w specyficzny sposób⁹. Specyfika ta przejawia się w tym, że akt porównania wydobywa ze-
spół cech wspólnych, uzasadniających zestawienie tych właśnie, a nie innych elementów.
Jak wynika bowiem z psychologii percepcji, mamy skłonność do zwracania uwagi najpierw
na podobieństwo, a dopiero później zauważamy różnice. Porównanie zatem to przede
wszystkim dostrzeganie podobieństw, co znajduje wyraz w szybkim „wyłowieniu” w zesta-
wianych tekstach elementów wspólnych – stanowiących następnie *tertium comparationis*.
Jako takie porównanie ma charakter s t e r u j ą c y – nie tylko bowiem hierarchizuje cechy
– wysuwając na plan pierwszy nośniki porównania (które są konieczne, aby porównanie
w ogóle miało sens), ale także pomija inne – te, które nie mogą być powiązane z nośnikami
porównań i które w związku z tym nie będą miały stosownego odpowiednika w drugim
członie porównania. Jak pisze Chaïm Perelman,

⁹ Zob. E. Szczęśna, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teore-
tyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 109–112.

Każda analogia jedne stosunki uwypukla, inne zaś pozostawia w cieniu. Max Black słusznie podkreśla, że opisując bitwę w terminach szachowych, eliminujemy z opisu wszystko, co dotyczy potworności wojny. Tak więc przyjęcie analogii oznacza dokonanie wyboru aspektów, które należy uwypuklić w opisie zjawiska¹⁰.

Dodajmy, że oznacza również zaklasyfikowanie owych aspektów do zespołu cech istotnych, organizujących myślenie o tekście, hierarchizujących własności obu tekstów, decydujących o tym, co znajdzie się w przestrzeni opisu. W porządku porównania element wspólny obu zestawianych tekstów zyskuje bowiem silną pozycję, staje się ich mocną cechą, własnością, wokół której i za pośrednictwem której organizuje się myślenie o tekstach. Szczególny status cechy wspólnej jest efektem umocowania jej w obu elementach zestawienia, powtórzenia, które wzmacnia jej pozycję, nadając jej walor zasady, pewnika, cechy strukturalnej, punktu odniesienia. Ustalenie cechy wspólnej uzasadnia akt porównania. Co więcej, w dalszym przebiegu myślenia może kierować uwagę ku różnicom, uruchamiać serię pytań o odmienną realizację, o wszystko to, co sprawia, że mimo cech wspólnych teksty nie są tożsame. „Myślenie o podobnym jest już myśleniem o odmiennym. Gdy umiejscawiamy podobieństwa pomiędzy dwoma tekstami, to właściwie tym samym bezgłośnie artykułujemy ich różnice”¹¹ – pisze Peter de Bolla. Całkiem odmienny pogląd na tę kwestię ma Mateusz Kareński-Tschurl, według którego podobieństwo służy maskowaniu różnic, „w porównaniu tkwi nie redukowalny moment zawłaszczenia i zagarnięcia czegoś przemocą”¹². Odniesienie się do określonego aspektu danej rzeczy wiąże się nieuchronnie z zawężeniem jej znaczenia. Egzegetyczny czy wręcz orzekający charakter porównania wynika również z tego, że w procesie porównania z założenia jeden z zestawianych elementów (porównywany) funkcjonuje jako mniej znany (rozpoznany), drugi zaś – ten, do którego porównujemy – jako element lepiej znany¹³. Porównujemy bowiem po to, aby coś przybliżyć, objaśnić rzecz mniej znaną za pomocą bardziej znanej. Tak funkcjonujące porównanie pełni funkcję poznawczą, edukacyjną, ale może być również użyte w celu przekonania kogoś do czegoś, sterowania odbiorcą. Perswazyjne, a nawet manipulacyjne użycia struktury porównania obecne są w propagandzie politycznej i reklamie, gdzie zestawienia porównawcze nie służą uczynieniu czegoś mniej znanego bardziej znanym, ale przypisaniu podstawie porównania (osobie, zdarzeniu, produktowi, o których się orzeka) określonych pól skojarzeniowych, ocen, emocji związanych z tym, do czego dana rzecz jest porównywana. Porównanie zyskuje wówczas własność epitetu, który wartościuje podmiot porównania. Działania manipulacyjne mogą też polegać na zestawieniu danej rzeczy z rzeczą mniej znaną odbiorcy, na celowym użyciu porównania w funkcji przybliżenia, tak że dana rzecz nie zostaje w istocie wyjaśniona, ale od tej chwili funkcjonuje jako taka. Wzajemne, retoryczne uwikłanie porównania i interpretacji uwidocznia się zatem w tym, że porównanie jako metoda poznawania już w samej swej istocie jest interpretacją – jest sposobem myślenia o rzeczach; określonym rodzajem ich postrzegania – także w świecie tekstu. Tak na przykład, kiedy napotykamy na nową formę artystyczną, tekstową rozpozna-

¹⁰ Ch. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, tłum. M. Chomicz, Warszawa 2002, s. 136. Por. M. Black, *Models and metaphors*, Ithaca 1962, s. 42–45.

¹¹ P. de Bolla, *O teorii porównania*, tłum. B. Shallcross, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 42.

¹² M. Kareński-Tschurl, *Porównanie jako prze-znaczenie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 140–141.

¹³ Zob. E. Szczęsna, *Ontologia i epistemologia porównania*, s. 111–112.



nia jej dokonujemy, porównując ją z tym, co znane. Poszukujemy wówczas tego, co wspólne, powtarzalne – zwłaszcza w sferze cech istotnych, tego, co pozwoliłoby ją zasymilować, przyporządkować do określonej szkoły, kierunku, prądu artystycznego, czy też określić jej odrębność na tle tego, co rozpoznane. Myślenie interpretacyjne uwidocznia się wówczas w akcie wyboru sposobu poznawania rzeczy, w myśleniu kontekstowym, konfrontującym, które staje się kątem oglądu rzeczy, filtrem poznawczym modyfikującym daną rzecz w specyficzny dla siebie sposób. Z tej perspektywy poznanie komparatystyczne – wychodzące poza, przekraczające granice, konfrontujące ze sobą teksty na prawach metafory czy może nawet metonimii – jawić się będzie jako rodzaj postępowania hermeneutycznego, w którym wyjście poza to, co zwyczajowo przyjęte, użycie nowych narzędzi do zbadania danej rzeczy pozwala na uzyskanie nieoczekiwanych rezultatów poznawczych¹⁴.

Porównanie jako narzędzie działań tekstowych

Wielorakiego powiązania porównania z interpretacją dowodzą też akty przekładu językowego, semiotycznego, medialnego, które tworzone są w postawie nieustannego porównywania oryginału z efektem przekładu. Porównanie, zestawianie, konfrontowanie wpisane są w proces tworzenia przekładu, a dotyczą nie tylko tkanki tekstów, ale również relacji, w jakie oba teksty wchodzi z kontekstami: społecznym, innych tekstów, medialnym, w jakich funkcjonowały i funkcjonują (w przypadku oryginału) oraz w jakich będą funkcjonować (w wypadku efektu przekładu).

¹⁴ Przy czym istotne jest odróżnienie myślenia komparatystycznego, które wymaga uruchomienia myślenia metaforycznego (transgresyjnego), od porównania jako struktury językowej, która różni się od metafory tym, że podczas gdy „porównanie jest zbliżeniem członów porównywanych istniejących obok siebie, [...] metafora jest zjednoczeniem tych członów przez ich wzajemne wrośnięcie w siebie” (S. Dąbrowski, *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 121).

Konfrontacja utworu literackiego z jego przekładem na inny język pozwala uchwycić różnice w kulturowym funkcjonowaniu jednostek znaczeniowych obu języków; wyeksponować wkład twórczy tłumacza, który nie musi dążyć do transparentności przekładu, ale może, a nawet powinien (zgodnie z najnowszymi teoriami przekładu¹⁵), zaznaczać swoją obecność wewnątrz tekstu – w zabiegach paratekstowych – przypisach, komentarzach, aluzjach. Jako takie porównanie staje się koniecznym warunkiem odczytania sygnalów meta-przekładowych, w szczególności wewnątrztekstowych – zawartych w sferze stylistyki tekstu, ale też leksyki – aluzji autorskich tłumacza, komentarzy i gier tekstowych, polemiki z poprzednimi przekładami. Porównanie różnych przekładów w obrębie jednego języka, jednej kultury, a także porównawcze zestawienie przekładów danego tekstu na różne języki (funkcjonujących w różnych kulturach) pozwala na dostrzeżenie interpretacyjnego charakteru języków i kultur. Uczestniczy też w kreowaniu dyskursu translatologicznego, w którym przekładowość przestaje być postrzegana jako coś podrzędnego, wtórnego wobec oryginału, jako substytut, żądający transparentności aktu translacji, a staje się cechą konstytuującą tekst oryginalny, twórczy, oddający dialog języków, tekstów, kultur.

Rola porównania jako narzędzia niezbędnego do rozpoznania stosowanych w tekście zabiegów intertekstualnych, a tym samym jako narzędzia współtworzącego znaczenia (gdyż bez rozpoznania aluzji, parafraz, odwołań ironicznych odbiór tekstu jest niepomierne bardziej ubogi), jest tym większa, im bardziej interpretowany tekst obfituje w takie zabiegi. Porównawczego zestawiania tekstów dokonuje się tu często w sposób automatyczny, bez celowego wyboru porównania jako narzędzia interpretacji. Jest ono często inicjowane przez sam tekst. Tekst niejako automatycznie odsyła do form tekstowych, przekazów kulturowych, które odbiorca poznał jako uczestnik i użytkownik kultury. Jurij Łotman nazywa to pamięcią tekstową i kulturową:

Tekst posiada zdolność do zachowywania pamięci o swoich wcześniejszych kontekstach. Bez tego nauka historyczna byłaby niemożliwa, gdyż kultura (i szerzej – obraz życia) poprzednich epok trafia do nas nieuchronnie we fragmentach. Gdyby tekst pozostawał w świadomości odbiorcy tylko tym, czym jest, to przeszłość jawiłaby się nam jako mozaika niepowiązanych fragmentów. Ale dla odbiorcy tekst jest zawsze metonimią rekonstruowanego całościowego znaczenia, dyskretnym znakiem niedyskretnej istoty. Suma kontekstów, w których dany tekst nabiera sensu i które w określony sposób są w nim inkorporowane, może być nazwana pamięcią tekstu. Ta stwarzana przez tekst przestrzeń semantyczna wstępuje w określone relacje z pamięcią kulturową (tradycją), spetryfikowaną w świadomości audytorium¹⁶.

Porównawcze odniesienie do wzorca jest też warunkiem rozpoznania stylizacji, adaptacji, aluzji, pastiszu, parodii, trawestacji, ale także falsyfikatu i plagiatu – jest więc warunkiem rozpoznania wszelkich zabiegów intertekstualnych – i to zarówno w odniesieniu do formy utworu, jak i do jego treści, zarówno w odniesieniu do mniejszych jednostek tekstowych (fragmentów tekstu, poszczególnych jego składników), jak i do całych dzieł. Jako takie znajduje się u podstaw dialogowości tekstowej, którą jednocześnie inicjuje i umożliwia zarówno w sferze kreacji świata tekstu, jak i jego odbioru, i to w najrozmaitszych formach dyskursywnych, semiotycznych i medialnych. I tak na przykład

¹⁵ Zob. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

¹⁶ J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 77–78.

Konfrontacja dzieła z jego przekładem scenicznym, filmowym, komiksowym itp. pozwala pokazać różnice tworzyw, wprowadzić wiedzę o specyfice filmu i teatru. Ujawnia operacje semiotyczne, jakim tekst został poddany, wady i zalety adaptacji, demaskuje wszelkie uproszczenia¹⁷.

Porównywanie systemów znakowych, mediów pozwala na wydobycie tego, co wspólne, i tego, co odmienne, w różnych dziedzinach działalności człowieka, pozwala – jak pisze Seweryna Wysłouch – porównać „mechanizmy znaczeniowoczące w różnych tworzywach”¹⁸.

Porównanie i szerzej myślenie komparatystyczne jest też pożytecznym (a wręcz koniecznym) narzędziem i metodą badania i opisu nowych form tekstowych. John Zuern pisze o nieuniknionym przemodelowaniu komparatystyki w dobie literatury digitalnej. Według niego tradycyjna komparatystyka badająca relacje między językami i między kulturami musi dziś wygospodarować miejsce dla komparatystyki badającej relacje między różnymi systemami znakowymi w procesie kształtowania znaczeń literackich – tu zaś w szczególności wpływ nowego sposobu istnienia materii tekstu na język figuratywny¹⁹. Badacz formułuje hipotezę o analogii między relacjami: język narodowy – literatura porównawcza a cyfrowość – digitalne teksty literackie²⁰, czy nawet szerzej, relacja: języki naturalne – komparatystyka wobec relacji: język programowania – tekst digitalny. Jest też przekonany o tym, że porównanie figuratywności tradycyjnej literatury ze sposobem, w jaki funkcjonuje ona w tekstach elektronicznych, może okazać się sposobem na wypracowanie teorii i metod badania literatury digitalnej²¹. Trzeba tu dodać, że jest też sposobem na zbadanie przesunięć i reinterpretacji, jakie dokonują się w sposobie istnienia samej figuratywności.

Oto bowiem jeśli w *Poetyce mediów* dokonują klasyfikacji metafor między innymi z uwagi na dominującą funkcję, wyodrębniając metafory poznawcze, estetyzujące i perswazyjne²², to porównanie sposobu istnienia metafor w niedigitalnej i digitalnej dyskursywności pozwala tę klasyfikację rozszerzyć. I tak, znakiem rozpoznawalnym komunikacji cyfrowej – w szczególności internetowej – jest istnienie linków, które wiążą znaki (wyrazy, ikony) znajdujące się na jednej stronie ze znakami (czy ikonami) obecnymi na tej samej lub części – innej stronie. Wiązanie elementów – na prawach homonimii, przyległości, skojarzenia – jest działaniem metaforycznym. Można tu mówić o metaforze narzędziowej (technicznej), w której myślenie przenośne służy nie tyle kreowaniu znaczeń w interakcji elementów, ile wypracowaniu charakterystycznej dla tego typu komunikacji logiki skojarzeń. Powtarzalność sposobów łączenia elementów, oparcie się na analogicznych sposobach kojarzenia sprawia, że rezultaty linkowania stają się w znacznej mierze przewidywalne.

Aspektem metaforyczności (myślenia czy działania metaforycznego) jest w wypadku linku wiązanie elementów nawet odległych znaczeniowo, choć również pozostających ze sobą w realnym związku (myślenie metonimiczne), w relacjach część – całość (synekdochiczne), czy wreszcie w porządku przywołującym tradycję katachrezy. Zasadnicza różnica polegałaby na tym, że podczas gdy w dyskursach dotychczasowych dominowały funkcje

¹⁷ S. Wysłouch, *Wyprzedź semiotyki*, red. M. Brzostowicz-Klajn, B. Kaniewska, Poznań 2011, s. 67.

¹⁸ *Ibidem*, s. 66.

¹⁹ J. Zuern, *Figures In the Interface. Comparative Methods in the Study of Digital Literature*, [w:] *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching*, red. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, New Brunswick and London 2010, s. 74.

²⁰ *Ibidem*, s. 60.

²¹ *Ibidem*, s. 61.

²² Zob. E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, s. 103–104.

metafory: estetyczna (dyskurs artystyczny), perswazyjna (dyskurs dziennikarski, polityczny, reklamowy), nazywania (dyskurs naukowy), w przypadku linku jest to funkcja narzędziowa. Nie oznacza to jednak, że metafora narzędziowa jest jedynym przejawem zmian, jakie do form metaforycznych wnosi komunikacja digitalna. Przestrzeń wirtualna jest też miejscem funkcjonowania metafory interaktywnej i kinetycznej – powstającej w efekcie działań użytkownika oraz powstającej w interakcji ruchomych słów i obrazów. Porównanie tradycyjnego funkcjonowania metafory w poezji czy nawet metafory wizualnej lub intersemiotycznej, ale opartej na jednostkach nieruchomych, z metaforą zakotwiczoną w ruchu i działaniu użytkownika ukazuje przesunięcie w polu ontyczności metafory. Ruch sprzyja zacieraniu granicy między systemami semiotycznymi, a nawet dyskursami. W tradycyjnej analogicznej metaforze ruch przenoszenia dokonywał się w sferze interpretacji, aktywności odbiorcy. W metaforze digitalnej ruch ten zaczyna się już w sferze warstwy przedstawień tekstu.

Zacieranie granic między porównaniem i analogią, w tradycji arystotelesowskiej także między porównaniem a metaforą, wzajemne powiązania między porównaniem a powtórzeniem (rozpoznanie powtórzenia wymaga dokonania porównania, z kolei w akcie porównania skierowanie uwagi ku elementom wspólnym, podobieństwom uzasadniającym działanie porównawcze, jest dostrzeżeniem powtórzeń w porównywanych elementach) ukazują porównanie jako figurę otwartą, ale jeszcze dobitniej ilustrują zjawisko *w z a j e m n e g o p o w i ą z a n i a f i g u r*. Poszczególne figury są strukturami myślenia figuratywnego, które nie lokuje się na przeciwnym biegunie wobec myślenia literalnego, ale pozostaje z nim w relacji uzupełniania się, interakcji, współbycia w procesie tworzenia znaczeń.

Sposób istnienia figur w przestrzeni digitalnej wpisuje się w zjawisko dyskursywnej reinterpretacji struktur tekstowych. Porównanie sposobu istnienia figuratywności w różnych mediach, dyskursach kultury pozwala wydobyć własności dyskursów, które decydują o różnym sposobie realizacji figur – ich odmiennej postaci, pełnionej funkcji – przy jednoczesnym uznaniu poszczególnych realizacji jako form wariantywnych figuratywności interpretowanej jako zestaw struktur myślenia.

Rozwój technologii cyfrowych sprzyja modyfikacji ontyczności porównania i multiplikacji jego retorycznej mocy. Zmiana materii znaku – ze zróżnicowanej, trudnej do łączenia w kulturze przedcyfrowej, zostaje zastąpiona „niematerialną materią” cyfrową. Słowo, obraz, dźwięk, ruch w tekście cyfrowym wytwarzane są i zapisywane w ten sam sposób – dla komunikacji digitalnej mają tę samą wartość, są znakami tego samego rodzaju. To sprawia, że znikają bariery utrudniające łączenie najrozmaitszych systemów znakowych, a w efekcie także systemów medialnych. Treści mogą być wypowiedane przy użyciu najrozmaitszych form znakowych, co sprawia, że stopniowo rozluźnieniu ulega ściśle dotąd wiązanie określonych systemów znakowych z formami dyskursywnymi i medialnymi. W efekcie znaczenia w utworze literackim może współtworzyć rysunek, fotografia, komiks (np. w prozie Umberta Eco, Julia Cortáзара, Kurta Vonneguta). Rozluźnieniu granic znakowych i medialnych wtóruje postmodernistyczne rozluźnienie granic dyskursywnych, Geertzowski zmącenie form i gatunków. Znaczenia w tekstach artystycznych są efektem interakcji form medialnych i dyskursywnych (jak np. w *Jeśli zimową nocą podróżny*, gdzie gra toczy się między dyskursami narracji metatekstowej i fabularnej). To sprawia, że porównanie do tego, co spoza tekstu – do istniejących form medialnych i dyskursywnych – staje się stałym składnikiem procesu interpretowania tekstu kultury współczesnej. Dotyczy to zresztą nie tylko myślenia o tekście artystycznym, ale także myślenia o myśleniu o tym tekście – a więc

interpretacji prac teoretycznych. Jeśli mający kompetencje literaturoznawcze czytelnik tekstu o teorii narracji przeczyta słowa: „Słynny początek *Ojca Goriot* Balzaka przedstawia długie ujęcie, przechodzące w zbliżenie, ruch, który, jak się okazuje, podąża śladami postaci”²³, to najprawdopodobniej pomyśli o zabiegu zastosowania języka teorii filmu do opisu tekstu literackiego. Jeśli jednak za chwilę badaczka posłuży się terminologią literaturoznawczą w opisie filmu czy malarstwa, to poczucie odmienności dyskursu zastąpi najprawdopodobniej refleksja nad tym, że ponadmedialność i ponaddziedzinowość narracji wymaga ponadmedialności i ponaddziedzinowości narzędzi opisu.

Należy się zatem spodziewać, że wraz z nasileniem się procesu łączenia form medialnych, dyskursywnych, zacieraniem granic między tekstami, dyskursami, mediami, osłabiać się będzie świadomość czy nawet odczucie działania porównawczego. Przyzwyczajenie odbiorcy do wielomedialności, wielostylowości i wielodyskursywności tekstu będzie najprawdopodobniej skutkowało osłabieniem poczucia obcości poszczególnych elementów w danym tekście. Porównanie jawne, *e k s p l i c y t n e*, wygenerowane w procesie lektury ustąpi w takiej sytuacji miejsca porównaniu i *m p l i c y t n e m u*, wpisanemu w tkankę tekstu.

*

W porównaniu zawarty jest zarówno potencjał narzędzia odkrywania nowych przestrzeni znaczeń, jak i potencjał narzędzia interpretacji ukierunkowanej, postępowania egzegetycznego, a nawet manipulacyjnego. Retoryczność porównania kształtowana jest przez jego rozpiętość – od bycia własnością i strukturą myślenia, językowym paradygmatem, sposobem organizowania tekstów i dyskursów aż do bycia konkretną, jednostkową figurą. Jest to więc retoryczność zarówno w szerokim Nietzscheańskim i Manowskim rozumieniu retoryki jako sposobu organizowania wszelkiej dyskursywności, jako własności języka – tego, co określa jego naturę²⁴, jak i w węższym, wypracowanym przez tradycję starożytną jej rozumieniu jako zestawu reguł organizowania wypowiedzi przekonującej i pięknej, szczególnie typ dyskursu skoncentrowanego na topice, figuralności i perswazji.

Bibliografia

- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. nauk. tłum. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Black Max, *Models and metaphors*, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- de Bolla Petter, *O teorii porównania*, tłum. Bożena Shallcross, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. Tomasz Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Dąbrowski Stanisław, *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3.
- Deleuze Gilles, *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa: PWN, 2011.
- Descombes Vincent, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa: Spacja, 1996.

²³ M. Bal, *Narratologia*, s. 41.

²⁴ Zob. F. Nietzsche, *Przedstawienie retoryki starożytnej*, tłum. B. Baran, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997; P. de Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, [w:] idem, *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.

- Goodman Nelson, *Jak tworzymy świat*, tłum. Michał Szczubiałka, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.
- Kareński-Tschurl Mateusz, *Porównanie jako prze-znaczenie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.
- Lotman Jurij, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. Bogusław Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- de Man Paul, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, [w:] idem, *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. Artur Przybysławski, Kraków: Universitas, 2004.
- Nietzsche Friedrich, *Przedstawienie retoryki starożytnej*, tłum. Bogdan Baran, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. Artur Przybysławski, Kraków: Aureus, 1997.
- Perelman Chaïm, *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, tłum. Janusz Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3.
- *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, tłum. Mieczysław Chomicz, Warszawa: PWN, 2002.
- Szczęśna Ewa, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. Ewa Szczęśna, Edward Kasperski, Kraków: Universitas, 2010.
- *Poetyka mediów*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Wierzbicka Anna, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Kraków: Znak, 2009.
- Wysłouch Seweryna, *Wyprzedaż semiotyki*, red. Monika Brzóstowicz-Klajn, Bogumiła Kaniewska, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2011.
- Zuern John, *Figures In the Interface. Comparative Methods in the Study of Digital Literature*, [w:] *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching*, red. Roberto Simanowski, Jürgen Schäfer, Peter Gendolla, New Brunswick–London: Transcript, 2010.