

Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika.

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Dociekania

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Wizualne efekty i afekty.
Obrazowanie mentalne a emocjonalne
zaangażowanie czytelnika¹

W moim artykule zajmę się związkiem pomiędzy mentalnym obrazowaniem, jakiego dokonuje czytelnik w czasie lektury, i afektywnym aspektem oddźwięku czytelniczego. Wskażę też potencjalne korzyści z uznania wizualizacji czytelnicznych, a więc jednego z wariantów obrazowania mentalnego, za ważny element współtowarzyszący językowemu rozumieniu utworu. Używam pojęcia „oddźwięku czytelniczego” zgodnie ze znaczeniem nadanym mu przez kognitywnie zorientowane badania nad recepcją literatury². W centrum ich zainteresowania znajdują się procesy poznawcze, emocjonalne i sensualne towarzyszące czytaniu i rozumieniu utworu literackiego w jego szczególnym ukształtowaniu językowym³. W ta-

¹ Praca naukowa finansowana ze środków MNiSzW na naukę w latach 2008-2010 jako projekt badawczy. Publikacja powstała przy wsparciu FNA PRZYKŁAD.

² Ten nurt kognitywistycznych badań nad literaturą opisuje procesy psychologiczne warunkujące percepcję i rozumienie utworu literackiego: poznawcze, emocjonalne, pamięciowe, napięcia i spadki uwagi w trakcie lektury oraz ich fizjologiczne podłoże. Materialna strona procesu czytania jest w tym ujęciu tak samo istotna, jak jego kontekst kulturowy (nie podejmuję w tym miejscu kwestii sporu między konstruktywistami i naturalistami). Najważniejszą publikacją na ten temat jest: M. Bortolussi, P. Dixon *Psychonarratology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. Por. także M.C. Courtland, M.E. French, S. Owston *Literary Text, the Reader, and the Power of Shared Response*, „Canadian Journal of Education” 1998 vol. 23 no. 3.

³ Empiryczne badania nad odbiorem odwołują się do pojęcia „literackości” w rozumieniu bliskim tradycji badań formalno-strukturalistycznych: podkreśla się w nich specyfikę językowej organizacji utworu jako czynnika stymulującego

kim ujęciu odbiór literatury uzyskuje doświadczeniową wyrazistość, która angażuje językową i pozajęzykową aktywność umysłu. Tak charakteryzował lekturę Victor Nell:

Czytanie [...] to naprawdę niesamowita aktywność. Czarne zawijasy na białej kartce są nieruchome jak grób, bezbarwne jak księżycowa pustynia, lecz dają czytelnikowi przyjemność tak wyrazistą, jak dotyk ukochanego ciała, tak podniecającą, pełną kolorów i przemieniającą, jak nic innego w świecie realnym.⁴

W tak rozumianym doświadczeniu lekturowym czytelnika niebagatelną rolę odgrywają obrazy mentalne, w tym również te tworzone dzięki różnym sensualnym modalnościom⁵, mające wyrazistość *quasi*-perceptu i nieodłączny od nich ładunek emocjonalny. Używam pojęcia obrazu mentalnego jako specyficznego rodzaju mentalnej reprezentacji, wyróżniającego się powiązaniem z systemem perceptualnym. Wśród obrazów mentalnych wyodrębnia się rozpoznania i analogi *quasi*-perceptualne. Największe znaczenie mają niewątpliwie obrazy wizualne, gdyż widzenie odgrywa główną rolę w procesach poznawczych oraz w bezpośredni sposób wiąże się z dostępem do przedmiotów zewnętrznych, manipulowaniem nimi oraz z orientacją w przestrzeni.

Kontrowersje wokół pojęcia obrazu mentalnego⁶ mają swą długą tradycję (której nie sposób tu poświęcić wiele miejsca) i obejmują różne kręgi problemowe. Na

wszelkie procesy zachodzące w świadomości czytającego. Poetyka utworu rozpatrywana jest więc jako medium i stymulator stosowanych przez czytelnika operacji poznawczych i jego reakcji emocjonalno-sensorycznych. Empiryczna orientacja polega tu na analizie własności psychocieleśnych człowieka, dzięki którym utwór jest percypowany, oraz sposobu budowy jego mentalnej reprezentacji. Por. *Reader Response to Literature. The Empirical Dimension*, ed. by E.F. Nardocchio, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 1992; D. Miall, D. Kuiken *The Form of Reading. Empirical Studies of Literariness*, „Poetics” 1998 vol. 25 no. 6.

⁴ V. Nell *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, Yale University Press, New Haven–London 1988, s. 1 (tłum. moje – M.R.-P.).

⁵ D. Reisberg, M. Wilson, J. D. Smith *Auditory Imagery and Inner Speech*, w: *Mental Images in Human Cognition*, ed. by R. Logie and M. Denis, North-Holland, Amsterdam–New York 1991, s. 59-81.

⁶ Por. G. Kaufmann *The Many Faces of Mental Imagery*, w: C. Cornoldi, R. Logie i in. *Stretching the Imagination. Representation and Transformation in Mental Imagery*, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 77-119; *Development of Mental Representation. Theories and Applications*, ed. by I.E. Sigel, L. Erlbaum Associates, Hillsdale–London 1999; *Formy reprezentacji umysłowych*, red. M. Piłat, M. Walczak, Sz. Wróbel, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006. Rozpoznania to kategoriale reprezentacje doświadczeń wizualnych – na ich podstawie kategoryzujemy nowy percept bez względu na jego rozmiar, przemieszczenie, punkt oglądu, kolor. Literackim odpowiednikiem rozpoznań byłyby różne stypizowane obrazy na przykład topika ogrodu (z przynależnymi jej toposami na przykład ogrodu twarży, *hortus conclusus*). Por. J. Abramowska *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*,

gruncie epistemologii dotyczą potencjalnego udziału obrazowania w myśleniu i statusu samych obrazów mentalnych. W teorii literatury⁷ zagadnienie to można łączyć z dyskusjami na temat sposobu istnienia dzieła literackiego, mechanizmów jego czytelniczej konkretyzacji⁸ i roli miejsc niedookreślenia, wyznaczników literatury, obrazowości językowej i jej rodzajów⁹. Te kanoniczne rozpoznania teoretycznoliterackie chciałabym jednak zniuansować w kilku kwestiach. Ponownego przemyślenia wymaga bowiem uzależnienie procesów konkretyzacyjnych i obrazowania mentalnego u czytelnika od linearności i czasowości przebiegu lektury. Przewartościować należałoby rolę czytelniczego obrazowania mentalnego w całym procesie rozumienia utworu. Natomiast podporządkowanie obrazowania mentalnego tzw. obrazowości językowej zostało przez badania empiryczne nad odbiorem literatury odrzucone.

Problem pierwszy zajmował poczesne miejsce w pracach Romana Ingardena. Oczywiście zarówno „przedmiot przedstawiony”, jak i „wygląd” to dla niego pojęcia fenomenologiczne, których nie należy utożsamiać z wyobrażeniami czytelnika¹⁰. W jego teorii dzieła literackiego aktualizowanie przez czytelnika warstwy uschematyzowanych wyglądnów (zależne od wyobraźni, doświadczeń, wiedzy) stanowi aspekt konkretyzacji i poznawania utworu. Choć Ingarden zastrzega, że nie-

w: teŹe *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Rebis, Poznań 1995, s. 5-33. Analog *quasi*-perceptualny cechuje większa zgodność z doznaniem zmysłowym – są to obrazy przestrzenne, podatne na rotacje, powiększenia, przypominanie, uszczegółowienie, introspekcję. To one są pełniejsze konkretnych wizualnych właściwości, bardziej plastyczne, mogą symulować wizualizację w rozwiązywaniu problemów (na przykład przedstawianie mebli w pokoju w wyobraźni). Por. L. Wijsen *Cognition and Image Formation in Literature*, Lang, Frankfurt am Main–Cirencester 1980; J. Fish, S. Scrivener *Amplifying the Mind's Eye. Sketching and Visual Cognition*, „Leonardo” 1990 vol. 23 no. 1.

- 7 Historii tego zagadnienia w teorii literatury oraz współczesnych badaniach psychologicznych poświęcona jest znakomita książka E. Esrock *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1994.
- 8 Pionierskie w tym zakresie prace R. Ingardena pozostają nadal punktem odniesienia dla empirycznych badań nad odbiorem czytelniczym. Por. E. Esrock *The Reader's Eye*.
- 9 H. Markiewicz *Wyznaczniki literatury oraz Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, w: teŹe *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 54-66 oraz 67-94. Kwestię konkretyzacji i mechanizmów dopełniania miejsc niedookreślenia oraz ich emocjonalnego efektu Markiewicz zdecydowanie minimalizuje.
- 10 O tego rodzaju nieporozumieniach wśród interpretatorów Ingardena pisała D. Ulicka (*Obraz i słowo*, w: teŹe *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 1999, s. 208-212).

które dzieła „zawierają [...] wyglądy trzymane w pogotowiu do aktualizacji”¹¹, zawiąza jednak jej pojęcie do przedmiotów referencji tekstowej oraz uzależnia linearność i czasowość aktualizacji od linearności i czasowości percepcji dzieła. Ponadto w tym ujęciu naoczność przejawiania się przedmiotów przedstawionych nie jest ciągła, raczej rozbłyska niż trwa, choć już dzięki temu zapewnia dziełu konkretność i żywość. Intencjonalne wytworzenie warstwy przedmiotów przedstawionych to wynik linearnej kumulacji znaczeń słów i jednostek wyższego rzędu, syntezy dookreślanych schematycznych wyglądów w procesie następstwa i wynikania, w ich rozbłyskach i całkowitym zaniku. O linearności obrazowania mentalnego jako analogonu linearności utworu pisał:

I jedynie przebiegając podczas czytania całe dzieło [...], uzyskujemy ów zupełny system czasowych wyglądów dzieła, które wszystkie razem, gdybyśmy je mogli mieć równocześnie, oddałyby nam pełnię dzieła literackiego w jednej percepcji estetycznej. Ale to właśnie jest wykluczone przez istotę dzieła literackiego.¹²

Takie ujęcie konkretyzacji odsuwa na plan dalszy cechę, którą akcentują współcześnie inspirujący się Ingardenem badacze czytelniczego oddźwięku o empirycznej orientacji. Wysuwają oni na plan pierwszy niesprowadzalność obrazowania mentalnego do przedmiotów referencji tekstowej (do wewnętrznego „pokazu filmowego” czy „momentalnego zdjęcia”) oraz ważną funkcję emocji jako czynnika motywującego indywidualne różnice w preferowanym stylu konkretyzowania. Przy czym „emocję” należy rozumieć tu jako nieodzowną jakość doznaniową każdego stanu mentalnego¹³, nie zaś pojawiające się i niknące, rozmaicie waloryzowane

¹¹ R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960, s. 338.

¹² R. Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: tegoż *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1966, s. 94. Dokładnie analizuje te wątki A. Szczepańska w książce *Estetyka Romana Ingardena* (PWN, Warszawa 1989, zwłaszcza w rozdziale *Budowa różnych typów dzieł sztuki*). Ingarden akcentuje dużą swobodę czytelnika w przebiegu konkretyzacji, mówi o różnych sposobach i stopniach konkretyzowania, o stylach indywidualnych powodujących wielość aktualizacji i konkretyzacji wobec schematyczności dzieła. Akcentuje też rolę uwagi czytelnika czy jego predyspozycje do konkretyzowania określonego typu własności przedmiotów przedstawionych. Nie zmienia to głównego założenia teoretycznego – bezpośredniej analogii fazowości i sekwencyjności procesów konkretyzacyjnych do wielofazowości dzieła literackiego. Zob. także M. Głowiński *O konkretyzacji*, w: tegoż *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 93-115.

¹³ Na kognitywną koncepcję emocji powołują się najczęściej badacze ich roli w lekturze i zrozumieniu dzieła literackiego. Teoria ta wskazuje na główne komponenty emocji: rodzaj doświadczenia, który ją wyzwala, ton fenomenologiczny, ekspresję emocji, skupienie uwagi na zjawiskach związanych z tą emocją. Na ten temat zob. P. Colm Hogan *The Reader. How Literature Makes Us Feel* oraz *From Mind to Matter. Art, Empathy, and the Brain*, w: tegoż *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*, Routledge, New York–London 2003,

Dociekania

w kulturze „pasje” czy „uczucia”¹⁴. Reakcje emocjonalne pełnią ważną funkcję interpersonalną i intrapersonalną – są one zarówno sygnałem dla podmiotu o zachodzącym w nim procesach, jak i sposobem na komunikowanie tego rozpoznania innym oraz wzbudzanie w nich podobnych stanów. W odbiorze literatury szczególnie ważna jest komunikacyjna wartość emocji oraz ich rola regulatywna – sterowanie stopniem zainteresowania, natężenia uwagi, wzmaganie odruchów cielesnych czytelnika, kierowania antycypacjami czytelniczymi poprzez uruchamianie podświadomych i preracjonalnych nastawień wobec percypowanych zdarzeń¹⁵.

Związek słowa, obrazu mentalnego i emocji potraktuję zatem jako dynamiczną, wielokierunkową interakcję trzech kodów mentalnych współuczestniczących w procesie czytania, niekoniecznie uzależnioną od fazowości i linearności konkretyzacji oraz od bezpośredniej czy pośredniej obrazowości językowej¹⁶. Obrazo-

s. 140-190. Pełną koncepcję roli emocji w literaturze przedstawił ten autor w pracy *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion* (Cambridge University Press, Cambridge 2003).

- 14 Na afektywny wymiar obrazowania zwracał uwagę J.-P. Sartre, wskazując jednak jego „dywersyjny” względem doznania estetycznego charakter – poddanie się obrazom następuje w wyniku spadku uwagi czytelnika. Także projekt afektywnej stylistyki S. Fisha nie dotyczy nieuwarunkowanych tekstowo reakcji emocjonalnych czytelnika, lecz cech „struktury odbioru” jako kooperacji wewnętrznej instancji odbiorcy oraz ukształtowania językowego utworu. (*Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s.148-200).
- 15 Emocje są składnikiem markerów somatycznych, o których pisał A. Damasio (*Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Rebis, Poznań 1999). Na temat roli markerów somatycznych w identyfikacyjnych procesach u czytelnika zob. J. Płuciennik *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka i empatia*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2002, s. 42-45.
- 16 Teorię podwójnego kodowania informacji (obrazowego i werbalnego) stworzył i rozwinął Allan Paivio w pracach: *Imagery and Verbal Processes* (Holt, Rinehart and Winston, New York–Chicago 1971); *Images In Mind. The Evolution of a Theory* (Harvester Wheatsheaf, New York–London 1991); *Mind and Its Evolution. A Dual Coding Theoretical Approach* (L. Erlbaum Associates, Mahwah–London 2007). Zauważył on, że nasz umysł wymiennie i w zależności od doraźnych lub długoterminowych potrzeb przechowuje informacje jako struktury językowe, abstrakcyjne lub piktoralne. Te ostatnie odgrywają ważną rolę w zapamiętywaniu – jest ono najbardziej efektywne, jeśli informacja może być zapamiętana zarówno w formie językowej, jak i wizualnej. Preferencje co do wybranego stylu myślenia nazywa on „symbolicznym zwyczajem” lub „symboliczną zdolnością” (*symbolic habit* lub *symbolic skill*). Paivio podejmował też kwestie obrazowania mentalnego w literaturze i sztuce, zob. *The Mind’s Eye in Arts and Science*, w: tegoż *Images in Mind...*, s. 252-270. Rozwinięciem badań Paivio było uwzględnienie elementu emocjonalnego jako niezbędnego składnika obrazowania mentalnego przez T.B. Rogersa (*Emotion, Imagery and Verbal Codes. A Closer Look at an Increasingly Complex Interaction*, w: *Imagery, Memory and Cognition*, ed. by J. Yuille, Lawrence

wość nie jest bowiem wyłącznie kategorią lingwistyczną – ma charakter mentalny i towarzyszy przetwarzaniu informacji językowej w sposób ciągły, choć nie zawsze przez nas uświadamiany¹⁷. I nie zawsze akceptowany przez różne kierunki literaturoznawstwa.

Słowo – obraz – emocja. Źródła powiązań

Konsekwencją owego dopowiedzenia dla badań nad odbiorem literatury jest potraktowanie obrazowania mentalnego nie w kategoriach instrukcji konkretyzowania faza po fazie fenomenologicznych wyglądów (jak w modelowej analizie *Stepów Akermanskich* Ingardena), lecz jako doświadczeniowej matrycy, w obrębie której odbywa się lektura¹⁸. Ta matryca nasuwa antycypacje rezultatów poznania i prestrukturyzuje następne napływające dane, organizując i konceptualizując naszą percepcję – także dzieła literackiego. Obrazy mentalne (choćby najbardziej abstrakcyjne czy ulotne) i towarzyszące im zawsze emocje strukturyzują czytelnice przewidywania i oczekiwania: co do rozwoju wydarzeń, zachowań postaci, relacji przestrzenno-czasowych¹⁹. Jak pisze Keith Opdahl, rekonstruując doświadczeniowy charakter aktywności czytania, przeczytać słowo „bal”, to znaczy rozpoznać jego formę wizualną, zrozumieć jego znaczenie oraz – z różną intensywnością – poczuć jego niepowtarzalną zawartość doznaniową: wrażenia sensualne oraz własne emocje i potencjalne wspomnienia z nazwanych tych słowem zdarzeń: „Ten trzeci kod [emocjonalny] składa się z odczucia czegoś [odczucia] które wnosi wiele informacji o unikalnie doświadczeniowym charakterze, dlatego też sprzyja ekspresji i konstrukcji znaczenia”²⁰.

Erlbaum Associates, Hillsdale 1983, s. 286-307). Do badań nad odbiorem literackim zastosował teorię potrójnego kodowania K. Opdahl w swej książce *Emotion as Meaning* (Bucknell University Press–Associated University Presses, London–Cranbury, NJ 2002). O myśleniu wizualnym jako opozycji czy też alternatywie myślenia abstrakcyjnego pisał R. Arnheim (*Visual Thinking*, Faber, London 1970).

- ¹⁷ Potwierdzają to badania z zakresu neurologii, por. na przykład P.M. Matthews, J. MacQuain *The Bard on the Brain. Understanding the Brain through the Art of Shakespeare and the Science of Brain Imaging*, Dana–University Presses Marketing, New York–Bristol 2003.
- ¹⁸ Por. książkę E. Scarry *Dreaming by the Book* (Farrar, Straus and Giroux, New York 1999) poświęconą nierozzerwalnemu związkowi percepcji, imaginacji, obrazowania mentalnego i lektury.
- ¹⁹ D. Miall *Anticipations and Feelings in Literary Response*, „Poetics” 1995 vol. 23 no 4. Autor analizuje rolę markera afektywnego jako stałego akompaniatora lektury, warunkującego nie tylko jej szybkość, ale i rodzące się znaczenia.
- ²⁰ K. Opdahl *Emotion as Meaning*, s. 60 (tłum. moje- M.R.-P.).

Dzięki temu każdy przedmiot jest dla czytelnika „jakiś”, zanim konkretyzacja dopełni się choćby w oparciu o najmniejszy fragment utworu²¹. W skład tej matrycy wchodzi bowiem zdolność do myślenia wizualnego, obrazowa i autobiograficzna pamięć czytelnika, jego wiedza pozatekstowa i indywidualna wrażliwość na wrażenia sensoryczne danego typu, które z różnym natężeniem aktywizują się przy lekturze. W obrębie tak pojętej matrycy współlistnieją zarówno elementy wspólne dla danej grupy odbiorców (związane na przykład z podzielaną znajomością zasobów kultury materialnej, z dostępem do utrwalonych w różnych mediach elementów spoza kultury macierzystej czy środowiska geograficznego), jak i czynniki te grupę różnicujące (na przykład genderowe, wiekowe)²² oraz najbardziej indywidualne, wynikające z jednostkowych doświadczeń. Dla czytelnika ważny jest też zasób konwencjonalnych przedmiotów deskrypcji i technik ich językowej reprezentacji, cała sfera topiki literackiej i wizualnej. Te mechanizmy powodują, że

21 Przełomem stał się referat Roberta Holta *Imagery. The Return of the Ostracized* z 1962 roku wskazujący te dziedziny psychologii, w których obraz odgrywa coraz większą rolę: badania empiryczne mózgu, doświadczenia w sytuacjach ekstremalnych. Kulminacją dyskusji na ten temat była tzw. *image debate*, jaka toczyła się w latach 70. i 80. XX wieku w Stanach Zjednoczonych na gruncie psychologii poznawczej i badań nad percepcją. Kontrowersje dotyczyły zagadnienia, czy obrazowanie mentalne jest tylko wspomaganie myśli, czy też jej niezbędnym medium; czy to odrębny od języka system, czy też musi operować w połączeniu z nim, jako odpowiedź na deskrypcję. Piktorialiści (S.M. Kosslyn) twierdzili, iż obrazy są prymarne względem języka, mają swoje własne znaczenie niezwiązane z deskrypcją oraz są przechowywane oraz przetwarzane w umyśle zgodnie z własnymi ikonicznymi zasadami. Są więc odrębnym od języka kodem mentalnym i produktem wyspecjalizowanej aktywności poznawczej człowieka. Deskrypcjoniści (Z. Pylyshyn) zaś uznali, iż fundamentem myślenia są idee, koncepcje, w stosunku do których obrazy są jedynie pomocne, a ich przechowywanie w umyśle podlega wyłącznie regułom językowym. Trzecia koncepcja godziła obie zważnione strony: obrazowanie mentalne w jej świetle jest reprezentacją asystującą reprezentacji propozycjonalnej, językowej poprzez swe *quasi*-perceptualne własności. Zob. S.M. Kosslyn *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*, MIT Press, Cambridge, MA–London 1994; G. Cohen *Visual Imagery in Thought*, „New Literary History” 1976 vol. 7 no. 3 (numer tematyczny: *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature*); E. Esrock *The Reader's Eye*. Od tego czasu datuje się coraz dynamiczniejszy rozwój badań neurologiczno-psychologicznych nad doświadczeniami wizualnymi i ich roli w poznaniu.

22 O indywidualnych różnicach w obrazowaniu mentalnym pisał już Paivio, zob. *Individual Differences in Symbolic Habits and Skills*, w: tegoż *Imagery and Verbal Processes...*, s. 477-524 oraz *Individual Differences in Coding Processes*, w: tegoż *Mind and Its Evolution...*, s. 317-325. Różnice te obejmują zarówno cechy jakościowe (szybkość skojarzeń obrazowych ze słowami abstrakcyjnymi, szybkość rozpoznawania przedmiotów na podstawie opisu lub obrazu), jak i ilościowe (stopniowalność intensywności różnomodalnościowego obrazowania). Pozwala to podkreślić skalarny charakter obrazowania mentalnego i zbędną waloryzację któregokolwiek z „symbolicznych nawyków i zdolności”.

uwarunkowana przez tekst linearność konkretyzacji wpisuje się w symultaniczny strumień mentalnego obrazowania.

Doznaniowe zabarwienia odbioru literackiego nie było szczególnie eksponowane w teorii literatury po Ingardenie – już jego niewierny uczeń Iser²³ kładł dużo większy nacisk na obraz jako fenomen semantyczny, a nie wizualny. Badania formalno-strukturalistyczne oraz Nowa Krytyka egzorcyzmowały zagadnienia obrazowania mentalnego w imię dwóch zasad: głosząc autonomizację języka oraz definiując czytelnika jako kategorię niemal wyłącznie wewnątrztekstową. Powrót ostracyzowanego tematu w badaniach literackich nastąpił pod wpływem rozwoju różnych nurtów kognitywizmu, będących zapleczem konceptualnym dla lingwistyki kognitywnej i inspirowanej nią poetyki czy narratologii kognitywnej. To one kładą nacisk na symultaniczne i interaktywne przetwarzanie informacji językowej i wizualnej. Akcentują bowiem immanentne powiązanie systemu perceptualnego i językowego²⁴. W oparciu o strukturę tzw. schematów obrazowych konceptualizowane są choćby relacje wyznaczane przez elementarne kategorie gramatyczne na przykład przyimki, a stale obecna w języku perspektywa mówiącego koduje związki między percypowanym przedmiotem i jego tłem, kierunkiem ruchu obiektów oraz zmian w ich otoczeniu²⁵. Obraz mentalny konstruowany na

²³ Zob. W. Iser *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991 oraz tegoż *Apelatywna struktura tekstów: nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. M. Kłańska, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 1. Na temat zależności teorii Isera od fenomenologii Ingardena oraz braku szerszej wiedzy o tych uwarunkowaniach w recepcji Isera na Zachodzie zob. D. Ulicka *Co nam zostało z fenomenologii? Roman Ingarden a rozwój teorii badań literackich w Polsce i za granicą w latach 1980-2000*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002, s. 41-59. Podobnie krytycznie do roli obrazowania odnoszą się także inni spadkobiercy teorii Ingardena na przykład A. Warren i R. Welleck w swej *Teorii literatury*.

²⁴ Schematy obrazowe (*image schemas*) to abstrakcyjne, niepropozycjonalne, powtarzające się struktury organizujące naszą percepcję i doświadczenia kinetyczne, wyrastające z motoryki ludzkiego ciała i jego operacji na przedmiotach (na przykład równowaga, pojemnik, relacja część-całość, zamknięta przestrzeń, droga.) Por. M. Johnson *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1987. Należy je odróżnić od wyrazistych w swych jakościach zmysłowych obrazów mentalnych, którym *image schemas* nadają strukturę i pozwalają się łączyć, nakładać na siebie. O roli schematów obrazowych i bogatych obrazach mentalnych w języku por. G. Lakoff, M. Turner *More than Cool Reason*, University of Chicago Press, Chicago–London 1989. O roli obrazu w lingwistyce kognitywnej zob. *Imagery in Language*, ed. by B. Lewandowska-Tomaszczyk, A. Kwiatkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2004. Na temat powiązania systemu percepcyjnego i językowego na przykładzie kategoryzacji koloru zob. J. R. Taylor *Linguistic Categorization*, Clarendon, Oxford 1995.

²⁵ Na ten temat zob. *Punkt widzenia w języku i w kulturze*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.

podstawie przekazu językowego nie tylko zawiera więc te informacje, które są tam *explicite* zawarte, ale też zostaje uzupełniony o to, co jest dla reprezentacji obrazowej inherentne – o organizację przestrzenną: na przykład dane o kształtach i stosunkach wielkości, lokalizację, rozmieszczenie części względem siebie i względem całości, odległości między obiektami oraz trajektorię ich ruchu i punkt oglądu²⁶. Używamy więc informacji werbalnej i wizualnej symultanicznie dla komplementarnych i wzajemnie powiązanych celów²⁷. W codziennych sytuacjach komunikacyjnych bez problemu wizualizujemy przekaz językowy (na przykład odpowiadając na pytanie o drogę do konkretnego punktu miasta) bądź tworzymy językowe opisy na podstawie zaobserwowanego zdarzenia.

Dokonując w trakcie czytania takiej automatycznej translacji między językowym a widzialnym, umysł czytelnika nie tyle narusza wytyczne prawidłowej lektury, ile po prostu wykorzystuje swoje możliwości²⁸. W tym sensie powtarzające się na przestrzeni wieków postulaty czystości i autonomii sztuk odsłaniają swój postulatywny i utopijny charakter – wszystkie sztuki są złożone, wszystkie są kombinacją różnych kodów, kanałów, modalności sensorycznych, ich pokrewieństwo funduje bowiem nie koncepcja sztuki, ale psychocieleśne własności podmiotu ludzkiego²⁹. Ekfrazy (dzieła malarskiego czy muzycznego), emblemat, zasób topiki literackiej i wizualnej to najbardziej wyraziste przykłady tematyzowania tej kooperacji w kategoriach poetyki. Nieprzypadkowo też modernistyczna diagnoza kryzysu języka i – w konsekwencji – podmiotu łączy się ściśle z rozpoznaniem zjawisk zaburzeń percepcji, zwłaszcza wzrokowej, i utraty pewności co do wyników widzenia świata czy też jasnego rozdziału między obserwowującym podmiotem i obserwowanym przedmiotem³⁰. Ten wątek modernistycznej metarefleksji widzieć

²⁶ Obraz generowany na podstawie opisu słownego jest w ogólnym znaczeniu wizualny – nie znaczy to jednak, że jest on wzrokowy, raczej że wykorzystuje ten sam perceptualny aparat, co obrazy wizualne generowane z percepcji wzrokowej. M. Denis, M. Cocude *Scanning Visual Images Generated from Verbal Descriptions*, „The European Journal of Cognitive Psychology” 1989 vol. 1 issue 4.

²⁷ Por. J. Fish, S. Scrivener *Amplifying the Mind's Eye*.

²⁸ O randze tych zagadnień dla nowego podejścia do kwestii pokrewieństwa sztuk pisała S. Wysłouch w swym wstępie *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy* do tomu *Ut pictura poesis*, red. S. Wysłouch, M. Skwara, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 5-17.

²⁹ O niezbywalnych, immanentnych i wielokierunkowych powiązaniach każdej ze sztuk oraz przypadku ekfrazy w tym kontekście pisał W.J.T. Mitchell (*Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago and London 1994).

³⁰ Zob. A. Huyssen *The Disturbance of Vision in Vienna Modernism*, „Modernism/Modernity” 1998 vol. 5 no 3. Te zaburzenia wizji są według autora spowodowane specyfiką sensorycznego pejzażu nowoczesnego miasta, odkryciem seksualnego nacechowania spojrzenia i wyczuleniem na spojrzenie Innego, podważeniem renesansowego perspektywizmu, fascynacją złudzeniami optycznymi i stanami

można jako jedną z historycznych tematykacji ścisłego powiązania słowa i obrazu: wobec nieufności względem widzianego rodzi się nieufność wobec słowa.

Inne modalności zmysłowe tak nie działają, dlatego trudniej je oddać w słowie i trudno je ewokować za pomocą deskrypcji w żywszy sposób³¹. Wizualizowanie jest bowiem częścią obcowania z literaturą i specyficznym jego efektem, a dla wielu czytelników f o r m ą odbioru. Oczywiście, jeśli tym pokątnym przyjemnościami oddawać się będzie umysł literaturoznawczy, to po pierwsze – publicznie raczej się do tego nie przyzna, a po drugie – twierdzić będzie, że w zdaniu: „Podobieństwo do karakona występowało z każdym dniem wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona”³² znaczenie ma przede wszystkim użycie lekko archaicznej formy wyrazowej na określenie obiektu fascynacji bohatera. Ale czy dla dynamiki obrazu i czytelniczej nań reakcji będzie to czynnik decydujący? Czy wielu czytelników powstrzyma odruch wstępu na wyobrażoną metamorfozę człowieka w karalucha? Wizualizowanie odgrywa w procesie lektury rolę niepomiernie ważniejszą od innych typów obrazowania mentalnego i nie dotyczy tylko Ingardenowskich warstw wyglądown i przedmiotów przedstawionych. Stanowi pomocniczą strategię w konstruowaniu i monitorowaniu mapy relacji przestrzennych, ruchu obiektów w opisywanej przestrzeni, budowaniu sekwencji umiejscowionych w niej zdarzeń oraz uruchamiania pozatekstową wiedzę czytelnika – uczestniczy więc w przyswajaniu i przetwarzaniu informacji tekstowej na wszystkich jej poziomach³³. Względem modelu czytania „profesjonalnego” odgrywa więc rolę poznawczą, a nie tylko ludyczną lub dywersyjną.

Wizualizowanie ma dodatkowo tę właściwość, iż nasila emocje, które wyzwała przywołanie nazwy przedmiotu obrazowania – posłużmy się jeszcze raz przykładem człowieka-owada z opowiadania Schulza. Ponadto coś, co w pamięci może być kodowane równocześnie jako informacja językowa i wizualny obraz mentalny, jest lepiej i na dłużej zapamiętywane. Bazowała na tej intuicji już antyczna mnemotechnika i retoryka³⁴.

halucynogennymi. Konsekwencją tych rozpoznań były dramatyczne pytania o granice przedstawienia językowego, o możliwość znalezienia adekwatnej formy opisu świata, o utopijną autonomię języka literatury, pytania, które pojawiały się w najważniejszych tekstach modernizmu europejskiego: u Hofmannsthal w *Liście Lorda Chandlosa*, u M. Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w poezji R.M. Rilkego.

31 N. Ellis *Word Meaning and the Links between the Verbal System and Modalities of Perception and Imagery or in Verbal Memory the Eyes See Vividly, but Ears Only Faintly Hear, Fingers Barely Feel and the Nose Doesn't Know*, w: *Mental Images in Human Cognition...*, s. 313-329.

32 B. Schulz *Karakony*, w: tegoż *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, BN I 264, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 89.

33 C. Emmott *Narrative Comprehension*, Clarendon Press, Oxford 1997.

34 Obrazowanie mentalne stanowi nieodłączny element procesów pamięciowych, co rozpoznały zarówno antyczne teorie mnemotechniki i retoryki, jak i współczesne

Dociekania

To właśnie specyfika oddziaływania obrazów mentalnych wzmacnia wydatnie czytelnicze doświadczenie „bycia w środku opowiadanej historii”, „przeniesienia w fikcję”, czy „zagubienia w książce”³⁵ – którego prawdopodobnie każdy zagorzały czytelnik kiedyś doznał...

Przyjrzyjmy się, jak „działają” omówione zjawiska w procesie lektury. Oto fragment z *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego:

Aż wreszcie ta chwila nadeszła. Ta pierwsza, zaciskająca krtań jakby kleszczami wprost do bólu chwila grozy. Gdy wyjrzała przez okienko, słysząc wrzaski, strzały i jęki, i gdy nagle zobaczyła tych czarnosotennych, rojących się niczym robactwo wokół bramy przykościelnej, wskazujących do środka kościoła, wywlekających za włosy te biedne kobiety, które zdecydowały się nie ukrywać, ale zdać na ich łaskę, i pod murem je strzałem z pistoletu mordujących. [...] I wtedy zakryła dłońmi oczy i stała tak, z twarzą przyciśniętą do futryny, długą chwilę, aż strzelanina na zewnątrz się urwała, a trzy albo cztery razy huknęło od okien zakrystii.³⁶

W przytoczonym cytacie pojawiły się te figury językowe, które szczególnie silnie ewokują obrazy mentalne: porównania, animizacje w ogóle i wyliczenia, a więc figury retoryczne stanowiące o tzw. pośredniej obrazowości językowej. Pojęcie ob-

badania nad pamięcią i poznaniem. Zgodnie z literacką legendą, wizualizacja wewnętrzna pomogła Symonidesowi zidentyfikować zwłoki towarzyszy biesiady, którzy zginęli przygniecenii sufitem podczas krótkiej nieobecności poety na sali. Wówczas Symonides stworzył podstawy mnemotechniki w oparciu o obrazowanie mentalne. Zob. F. Yates *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, postł. L. Szczucki, PIW, Warszawa 1977.

³⁵ Z perspektywy psychologii kognitywnej analizują ten element odbioru dzieła literackiego V. Nell (*Lost in a Book*) oraz R. Gerrig (*Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, New Haven–London 1993). Intensywność tego doświadczenia ma oczywiście także swą kulturową i literacką historię. Wyznaczają ją narodziny praktyki cichego czytania (dla siebie i w instytucjach edukacyjnych), zmiany w szacie graficznej manuskryptów i druków takiemu czytaniu sprzyjające czy w końcu rozwój gatunków, które w jawny sposób bazowały na wzmocnieniu reakcji emocjonalnych czytelnika na przykład powieści sentymentalnej czy gotyckiej. Na temat materialnych uwarunkowań czytania (od materialności książki po materialność przeżycia lekturowego w jego kulturowym kontekście) pisze K. Littau (*Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*, Polity, Cambridge 2006). Jak pisze autorka, od XVIII wieku czytanie na głos nie było już praktyką dominującą, zostało ono wyparte przez intymne, zinternalizowane doświadczenie czytelnika obcującego z tekstem. Littau pisze o narodzinach zjawiska „pożerania książek” i fali jego medyczno-społecznych diagnoz skupionych na niepożądanych gwałtownych, *stricte* cieleśnych konsekwencjach zaangażowania w cichą lekturę takich powieści jak *Pamela* S. Richardsona, *Nowa Heloiza* J.J. Rousseau, *Cierpienia młodego Wertera* J.W. Goethego, *Mnich* M.G. Lewisa. Ale jeszcze Ingarden uważał, że język to nade wszystko warstwa brzmieniowa, zapis graficzny był dla niego czymś wtórnym.

³⁶ W. Odojewski *Zasypie wszystko, zawieje...*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 144.

razowania mentalnego ma jednak znacznie szerszy zakres i w tym przypadku łączy się z także z zagadnieniami sygnalizowania zmiany perspektywy w narracji. W trakcie lektury projektujemy siebie w miejsce obserwatorów danej sceny czy bohaterów, sytuujemy się w świecie przez kogoś już stworzonym i utrwalonym w języku, zajmując automatycznie wyznaczony w nim ośrodek percypowania świata³⁷. W przypadku takich rozwiązań literackich, jak technika punktu widzenia, strumień świadomości czy fokalizacja zmysłowa symulowanie tego, co i jak percypuje zmysłami bohater, jest konieczne dla zrozumienia utworu³⁸ i stanowi podstawę do reakcji identyfikacyjnych. Impulsem do tego są nie tylko czasowniki percepcyjne (w cytacie: „zobaczyła”, „wyjrzała”), ale także inne językowo-tekstowe wykładniki przyjmowania cudzej perspektywy (mowa pozornie zależna). Czytelnicze wizualizacje czynności, zachowań i gestów postaci jako znaku jej stanów wewnętrznych czy motywacji stają się podstawowym składnikiem pozawerbalnej komunikacji emocji³⁹. Obraz mentalny towarzyszy wówczas przedracjonalnemu konstruowaniu analogii między naszą introspekcyjną samowiedzą a potencjalnym stanem emocjonalnym obserwowanego⁴⁰. Ta zdolność poznawcza jest nie tylko podbudową szeroko definiowanej intersubiektywności⁴¹, ale też tłumaczy jeden z najważniejszych fenomenów indywidualnego i zbiorowego oddziaływania lite-

³⁷ Dokładnie opisuje ten proces M.-L. Ryan (*Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2001).

³⁸ Ch. Collins *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991.

³⁹ O jej znaczeniu w komunikacji literackiej pisał obszernie F. Poyatos (*Nonverbal Communication across Disciplines*, vol. 1-3, Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2002, zwłaszcza t. 3 poświęcony wyłącznie literaturze i teatrowi). Por. też J. Antas *Gesty – obrazy pojęć i schematy myśli*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006, s. 181-211. Szerzej o mechanizmach przyjmowania cudzej perspektywy w kontekście odbioru i budowy utworu literackiego zob. J. Płuciennik *Literackie identyfikacje i oddźwięki*.

⁴⁰ E. Spolsky *Elaborated Knowledge. Reading Kinesics in Pictures*, „Poetics Today” 1996 vol. 17 no. 2. O znaczeniu edycji punktu widzenia jako narzędziu komunikacyjnym i stymulatorze emocji w różnych mediach pisze N. Carroll *Toward a Theory of Point-of-View Editing. Communication, Emotion, and the Movies*, „Poetics Today” 1993 vol. 14 no. 1.

⁴¹ Odwołuję się do naturalistycznie podbudowanej definicji intersubiektywności P. Gardenforsa (*Evolutionary and Developmental Aspects of Intersubjectivity*, w: *Consciousness Transitions. Phylogenetic, Ontogenetic and Physiological Aspects*, ed. by H. Liljenström, P. Århem, Elsevier, Amsterdam–London 2007, s. 281-305). O znaczeniu intersubiektywności na gruncie literatury zob.: A. Palmer *The Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2004; M. Bortolussi, P. Dixon *Psychonarratology*; L. Zunshine *Why We Read Fiction?*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

Dociekania

ratury: jej wartość jako narzędzia imaginacyjnego dostępu do wielu indywidualnych perspektyw odrębnych od naszej własnej. To, że potrafimy zrozumieć, co ludzie przeżywają i czują, obserwując ich lub czytając o nich, jest również przejawem swobodnego wykorzystywania przez nas kodu językowego i obrazowo-emocjonalnego.

Przykład z *Zasypie wszystko, zawieje...* był o tyle prosty, że zaproszenie do wizualizacji wypływało w nim z łatwo osiągalnej figuralności języka. Ciekawsze mogą być przypadki, gdy potencjał wizualizacyjno-emocjonalny uzupełnia związki na jego poziomie rozchwiane. Szczególny przykład takiego zabiegu w literaturze polskiej stanowią *Namopańiki* Aleksandra Wata, choćby *Namopańik Barwistanu*. Przy tak ekstremalnie śmiałym potraktowaniu reguł języka, gdy niełatwo wskazać przedmiot referencji ani sprecyzować znaczenia językowego, można się zastanowić, czy wartość wizualizacyjna i afektywny wymiar ukształtowania brzmieniowego nie stanowią w *Namopańikach* komponentu samoistnego⁴².

Obrazowanie mentalne a doświadczenie lekturowe

Pozytywna teoria roli obrazowania mentalnego w lekturze opiera się więc na kilku założeniach, które na zakończenie podsumuję.

Obrazowanie mentalne w procesie czytania jest rodzajem akompaniamentu dla gromadzenia i przetwarzania informacji językowej, który nie zakłóca jednak dostępu do podzielanych znaczeń utworu⁴³. Niektórzy czytelnicy wizualizują, inni preferują inne modalności zmysłowe lub w ogóle nie angażują ich w procesie lektury i problem ten jest raczej problemem stopnia i skali, nie zaś zdecydowanego przeciwstawienia sobie obu aktywności mentalnych. Indywidualna skłonność do obrazowania/wizualizacji spełnia jednak ważne funkcje poznawcze i afektywne. Obrazowanie mentalne służy nie tyle skonstruowaniu jakościowo wyraźnych *quasi*-perceptualnych wyobrażeń świata na podstawie opisu, ile nadaje samemu procesowi czytania i rozumienia charakter sensualny – bez względu na to, czy przed-

⁴² O afektywnym markerze w prozodii zob. D. Miall *Anticipation...* Podobnym zagadnieniom poświęcone są w całości prace R. Tsuru, rozwijającego projekt empirycznie zorientowanych badań nad ukształtowaniem brzmieniowym utworów poetyckich. Tsur wskazuje ewokacyjno-afektywny potencjał dźwiękowej organizacji wiersza oraz jego znaczenie dla odbioru poezji przez czytelnika lub słuchacza. Por. tegoż: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North-Holland, Amsterdam 1992; *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press, Durham N.C.–London 1992; *Poetic Rhythm. Structure and Performance*, Peter Lang, Berne–New York 1998.

⁴³ Z tym zagadnieniem wiąże się zjawisko częstej rozbieżności między indywidualnym obrazowaniem w czasie lektury a ostatecznym efektem ekranizacji czy scenicznej adaptacji utworu. Dylemat „czy czytać książkę, obejrzawszy najpierw film (lub odwrotnie)” poświadcza zupełną odrębność obu typu doświadczeń – percepcji filmu/sztuk audiowizualnych oraz literatury.

miotem tego doświadczenia jest powieść Balzaka, czy Buczkowskiego, wiersz Mallarmégo, Pounda, czy Eliota (celowo przywołuję te nazwiska ze względu na odrębne teorie obrazu słownego głoszone przez wymienionych twórców). Wytwarzany w umyśle czytelnika obraz mentalny to wiązka symultanicznie powiązanych informacji, rozwijających się dzięki równocześnie narastającym wspomnieniom i skojarzeniom, które zawsze zabarwione są ładunkiem emocjonalnym. Aktywizuje się on bez względu na przyrost informacji tekstowej, bez uzupełnień czy nawiązań, które w utworze mogą pojawiać się na ograniczonej skali. Wyzwalając indywidualne czytelnicze skojarzenia i wspomnienia, wprowadza pewien naddatek informacji, inherentny dla reprezentacji wizualnej.

Obrazowanie mentalne nie ogranicza się do przedmiotów referencji tekstowej i ich linearnej kumulacji w trakcie czytania. Nazwy przedmiotów niezależnie od językowej konotacji przynoszą czytelnikowi informacje bezpośrednio zależne od jego osobistych wspomnień, ewaluacji, nastawień, skojarzeń, wiedzy. Gdy mówimy o roli obrazowania mentalnego na przykład wizualizacji w trakcie lektury, mówimy o doświadczeniowym charakterze samego momentu czytania – nie zaś procesu refleksji, interpretacji i estetycznej ewaluacji rozciągniętej w czasie, opartej o lekturę wielokrotną. Szybkość, z jaką czytelnicy wizualizują elementy świata przedstawionego, zależy bezpośrednio od językowo-tekstowych własności utworu: im większe skomplikowanie, tym wolniej przebiega tworzenie obrazów mentalnych, tym wolniej też przebiega lektura i tym więcej uwagi oraz zaangażowania czytelniczego ona wymaga⁴⁴. Badania nad wizualizacjami czytelniczymi uzupełniały w tym względzie twierdzenia Ingardena, który nie upatrywał w cechach stylistycznych ani kształcie wypowiedzi „wyglądotwórczej” mocy dzieła⁴⁵. Czytelnicy będący lepszymi wizualizatorami z reguły lepiej rozumieją i zapamiętują tekst, obrazowanie mentalne ułatwia zwłaszcza konstruowanie mapy mentalnej świata przedstawionego. Są gatunki na tej aktywności wyraźniej bazujące na przykład powieść sensacyjna, gotycka, podróżnicza czy detektywistyczna, dla której sceneria miejsca zbrodni czy przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni ma znaczenie bardzo duże.

Wizualizowanie, a szerzej – obrazowanie mentalne w trakcie lektury jest aktywnością dla umysłu naturalną, choć stopniowalną w swej intensywności. Nie chodzi zatem o nadanie obrazowaniu uprzywilejowanej epistemologicznej pozycji ani o uzależnienie wartościowania dzieła literackiego od jego potencjału wizu-

⁴⁴ Badania empiryczne potwierdziły w tym względzie obserwacje W. Szklowskiego (*Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, wyb. i wstęp. S. Skwarczyńska, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986), s. 10-28. Na badania formalno-strukturalne w zakresie określania wyznaczników literackości powodują się empiryczni badacze odbioru dzieła literackiego, por. R.A. Zwann *Aspects of Literary Comprehension. A Cognitive Approach*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1993.

⁴⁵ Jak pisze D. Ulicka, Ingardena interesowały mimetyczne właściwości różnych jednostek języka. Por. teź *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa*.

Dociekania

alnego. Traktuję je jednak jako ważny element doświadczenia lekturowego niejednego czytelnika i jedną z najważniejszych przyjemności obcowania z literaturą⁴⁶, nie zaś jego wstydliwie ukrywany produkt uboczny czy złamanie nakazów profesjonalnego czytania.

Abstract

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Visual Effects and Affects: Mental Imaging vs. Reader's Emotional Involvement

The article deals with the problem of the relation between mental imagining and reader's emotional engagement in fiction. It examines how reader's visualization can order and provoke intense emotional response to fictional events and people. Presented is the reader's ability to build mental images as an important part of cognitive processes connected with reading.

⁴⁶ Przyjemność lektury to oczywiście pojęcie dwuznaczne i idealizujące akt czytania, zawężone do doświadczeń określonej grupy odbiorców. Abstrahując nawet od znaczeń nadanych mu przez R. Barthes'a czy S. Sontag, można jednak tak nazywać istotę funkcji, jaką odgrywa czytanie jako preferowana aktywność umysłowa, zaspokajająca wiele potrzeb intelektualno-emocjonalnych. Najbardziej ludyczny charakter czytania podkreśla w przywołanej książce V. Nell. Innym wielokrotnie dyskutowanym zagadnieniem związanym z dwuznacznością przyjemności czytania jest rozbudowana dyskusja na temat kwalifikacji doznań estetycznych, moralnych czy zmysłowych w odbiorze takich gatunków jak horror. (por. N. Carroll *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York–New York 1990, Y. Leffler *The Horror as Pleasure*, trans. by S. Death, Almqvist and Wiksell, Stockholm 2000).