Erazm Kuźma

"Wymiary dzieła literackiego", Henryk Markiewicz, Kraków-Wrocław 1984 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 435-444

1985

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

W sytuacji ubóstwa polskich badań nad socjologią języka i skąpej ilości tłumaczeń *Notatnik filologa*, nieaktualny przecież w wielu kwestiach, niejako symbolicznie przypomina o palącej aktualności przedstawionego w nim problemu. Jest intelektualnym testamentem Klemperera, a także kwestionariuszem pytań, które czekają na odpowiedź. A więc: czy reguły języka totalitarnego są regułami wyjątkowymi, rodzajem ponurej dewiacji wymuszonej przez splot historycznych okoliczności, czy też każda kultura i każdy język posiadają w sobie „geny" LTI? Co można i trzeba powiedzieć o relacjach między językiem politycznym a społeczeństwem masowym, *hic et nunc*? Jaką rolę pełnią w języku polityki i polityce języka stereotypy? Jakie są relacje między ideologiczną kazuistyką a systemem wartości, na którym zasadza się życie społeczności? I tak dalej, aż do pytań o coraz bardziej wyrafinowane metody manipulacji, o socjotechnikę i wreszcie o możliwość przeciwdziałania „tyranii słów". Indywidualny protest Klemperera w tej ostatniej kwestii ma wartość nietracącego aktualności przykładu.

Bogusław Bakuła

Henryk Markiewicz, WYMIARY DZIEŁA LITERACKIEGO. (Kraków—Wrocław 1984). Wydawnictwo Literackie, ss. 244.

1. Na książkę Henryka Markiewicza składa się 11 prac, stanowiących — jak sam autor stwierdza — „szczegółowe rozwinięcie i uściślenie niektórych poglądów" przedstawionych w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*. Przypomnijmy, że tamta rzecz ukazała się w r. 1965, zyskała znakomite recenzje badaczy reprezentujących różne, często przeciwstawne stanowiska teoretyczne i ideologiczne, miała dotąd 5 wydań (ostatnie w 1980 r.) i stała się podręcznikiem uniwersyteckim.

Więź *Wymiarów dzieła literackiego* z tamtą książką wyraża się m.in. w podobieństwie prowadzenia narracji naukowej: istotną jej część stanowi, zwykle na pierwszym miejscu, przegląd dotychczasowych badań nad określonym zagadnieniem, czasem skrócony do opisu współczesnego stanu badań. Druga część jest propozycją własnego uporządkowania merytorycznego i terminologicznego problemu. Jest i trzeci wymiar książki: pewien założony system, który przenika, określa nie tylko poszczególne rozprawy, ale i całość pracy. Tym trzem sprawom chciałbym poświęcić recenzję, zaczynając od ostatniej.

2. System Markiewicza — powiedzmy to od razu — trzeba rekonstruować, jest on bowiem raczej implikowany niż stematyzowany. Co więcej, wyraźna jest niechęć autora do jego formułowania. Było to widoczne już w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*, a ta niechęć uległa jeszcze spotęgowaniu w książce ostatniej. I tu, i tam pojawia się zamiast przedmowy, w której zwykle wykłada się swoje założenia, kilka aforyzmów. Zdają się one napomykać, że budowanie śmiałych systemów przypada na „wiosnę życia", gdy wydaje się, że „Ziemia — jest krągła — jest kulista". W wieku dojrzałym dodać trzeba: „U biegunów — spłaszczona, nieco..." To mówił przytoczony przez Markiewicza Norwid. Cytat z Irzykowskiego sugeruje znowu, że istota rzeczy, system — to raczej nasz arbitralny twór: trzeba go budować, ale ze świadomością, że nie jest on do dowiedzenia. Nowa książka także rozpoczyna się kilkoma aforyzmami, spośród których najbardziej wymowny wydaje się ten: „Chcę tylko przejrzyście ułożyć pojęcia, jakimi się posługuję — to nie jest znów tak mało. I cieszę się, gdy się ładnie ułożą" (słowa W. Tatarkiewicza). Wartość systemu zależy więc od jego piękna, elegancji; nie jest to pogląd obcy współczesnemu naukoznawstwu, które za pomocą takiego właśnie kryterium często ocenia teorię, hipotezę, system.

Potwierdzeniem niechęci do ostentacyjnego ujawniania, budowania czy przyjmowania systemów jest wyznanie Henryka Markiewicza zawarte w wywiadzie

Zofii Szlachty; mówi on tam o swych nauczycielach: „Pigoń przekonywał, że nie tylko wielkie systemy i koncepcje są w nauce ważne (a kiedy jesteśmy młodzi, tak nam się zawsze wydaje), ale i szczegóły, i drobiazgi. Wyznawał pogląd, że nie tylko wielkie indywidualności artystyczne są godne uwagi badacza, ale także pisarze drugiego i trzeciego rzędu. Przejąłem to spojrzenie od niego i myślę, że dziś podobnie jak i on traktuję literaturę" [1].

Zwornikiem myślowym *Wymiarów dzieła literackiego* jest więc przeświadczenie, że w dziedzinie teorii literatury i metodologii badań literackich nie ma osiągnięć ostatecznych, jedynie w poetyce kusić się można o trwalsze rozstrzygnięcia. Są jednak działy literaturoznawstwa, w których wyraźne odwołanie się do systemów jest konieczne — gdy np. bada się ideologię dzieła literackiego, prawa rządzące procesem literackim, stosunek dzieła do rzeczywistości, wartość dzieła. Badacz nie może się wtedy uchylić od ich rozpatrywania, nawet gdy jest świadomy, że są one arbitralne. Rola badacza nie gwarantuje więc komfortu psychicznego. „Nauka o literaturze — pisze Markiewicz — skazana jest na to, by wciąż podejmować zadania ponad swe siły, wciąż powracać do problemów, których rozwiązania nie tylko nie będą ostateczne, ale nawet tymczasowo zadowalające" (s. 214). Zgodnie z tym przeświadczeniem autor zachowuje dystans wobec mód teoretycznoliterackich, które zawsze obiecują więcej, niż mogą dotrzymać, wskazuje na pozorność ich nowatorstwa. Jest prowokująco zdroworozsądkowy, staroświecki nawet. Można by się nad tym zastanawiać, ile w tym jest z pozytywizmu, a pozytywizm jest przecież epoką, której Markiewicz poświęcił wiele studiów i monografię podręcznikową. Przywołany wyżej cytat poświęcony Pigoniowi poprzedzony jest zdaniem: „W Pigoniu zadziwiała skrzętność wobec całego wielkiego gospodarstwa literackiego, jakie nam zostawiła przeszłość. Gospodarska skrzętność i troskliwość, żeby z dorobku niczego nie uronić. Więcej, głębokie rozmiłowanie w całym tym bogactwie" [2]. Podobne spojrzenie na dorobek teoretycznoliteracki można przypisać Markiewiczowi.

Między systemem teoretycznoliterackim a systemem światopoglądowym istnieje współzależność. Systemem światopoglądowym Markiewicza jest marksizm. Ale jest to inne rozumienie marksizmu niż to, które stało się punktem odniesienie dla systemu teoretycznoliterackiego budowanego w jego szkicach zawartych w tomie *O marksistowskiej teorii literatury* (1952). Odwołam się znowu do wywiadu Zofii Szlachty: „Jeśli o mnie chodzi — mówi tam Markiewicz — dość wcześnie doszedłem do przekonania, że marksizm dostarcza wprawdzie głównych podstaw światopoglądowych i aksjologicznych badaczowi, ale że w końcu teoria literatury nie jest częścią składową marksizmu tak ściśle, jak ekonomia polityczna czy teoria społeczeństwa. Toteż marksistowskie literaturoznawstwo nie tylko może, ale powinno korzystać z niektórych ustaleń dokonanych na innym gruncie metodologicznym" [3]. Tak też jest w *Wymiarach dzieła literackiego;* autor z jednej strony broni marksizmu przed uproszczeniami (zob. np. polemikę z Jaussem, s. 228), z drugiej zaś pokazuje, jak marksizm wchłania podniety płynące z innych metodologii; ale i równocześnie na nie oddziaływa (zob. np. s. 214).

Z przytoczonego wyżej cytatu z Norwida wynikałoby, że to dojrzałość wpływa na odrzucenie upraszczających schematów — że „ziemia jest okrągła". Ale w wypadku Markiewicza na tę dojrzałość składają się zarówno doświadczenie własnej praktyki badawczej, jak i wiedza o cudzych doświadczeniach. Przede wszystkim wiedza o historii cudzych usiłowań. Historia teorii literatury relatywizuje własne

---

[1] Z. Szlachta, *Mistrz.* Warszawa 1984, s. 111.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

sądy dwojako: przez narzucający się wniosek, że nie możemy wymyślić niczego, co byłoby zupełnie oryginalne, niczego, co już w przeszłości przez kogoś nie byłoby zapowiedziane czy wręcz powiedziane. I po drugie: przez wniosek, że skoro wszystkie systemy mijały, to i nasz własny nie ma szans na nieśmiertelność. Historyzm stoi więc w sporze ze ścisłą systemowością, co można by określić trawestując Heisenberga prawo nieoznaczoności: niemożliwe jest równoczesne oznaczenie pędu pojęcia i jego miejsce w systemie. Trzeba jednak zastrzec: historyzm Markiewicza nie wiedzie do równouprawnienia wszystkich poglądów teoretycznoliterackich. Zawarty w jego książce system niektóre z nich odrzuca, inne toleruje, jeszcze inne wchłania.

Na relatywizację wiedzy teoretycznoliterackiej i zaniechanie ścisłej systemowości wpływa też przyjęta przez Markiewicza perspektywa odbioru. Temu problemowi poświęca autor ostatni rozdział, ale i wszystkie inne w pewnym miejscu wprowadzają tę perspektywę. Dzieje się więc tak: autor najpierw buduje pewien system, a później, odwołując się do różnych możliwości percepcji czytelniczej, system ten po części demontuje. Kiedy np. w pierwszym rozdziale zastanawia się nad obrazowością literatury, dochodzi do wniosku, że sprawa musi pozostać nierozstrzygnięta, różne bowiem są style odbioru i różne predyspozycje czytelników (s. 35). Kiedy mówi o interakcyjnej teorii metafory, przeciwstawionej teorii porównawczej i substytucyjnej, doda, że prawdopodobnie w odbiorze czytelniczym i tak do głosu dochodzi zasada porównania i substytucji (s. 55). Warto zauważyć, że we wspomnianej wyżej pracy Markiewicza z 1952 r. stabilność systemu osiągnięta jest dzięki oparciu go na instancjach nadawczych, głównie socjogenetycznych, i odrzuceniu perspektywy odbioru jako subiektywno-idealistycznej [4].

Jest i trzeci czynnik: dialektyka. Tu wracam do systemu światopoglądowego, a jest nim, jak już mówiłem, marksizm. Ewolucja tego systemu przebiega od przeświadczenia, że dominującym czynnikiem wywołującym zmiany są przyczyny zewnętrzne, co prowadzi do swoistego determinizmu — do przeświadczenia, że głównym źródłem przemian jest ruch samorzutny, „samoruch", jak mówił Lenin, wszystkich zjawisk i procesów. Stąd krytyczna diagnoza Markiewicza: „Marksistowska historia literatury wciąż jest nazbyt materialistyczna, a za mało — dialektyczna..." (s. 213).

Takie oto są więc przyczyny, dla których ostatnia książka Markiewicza niechętnie ujawnia nam swoje generalia, a jeśli już to czyni — opatruje je licznymi zastrzeżeniami i znakami zapytania. Może więc należałoby mówić raczej o systemoidzie, a nie o systemie organizującym teorię literatury Henryka Markiewicza.

3. Teraz o stronie historyczno-erudycyjnej książki. Jest ona znakomita, podobnie jak w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*. Recenzenci tamtej książki, o lepszych przecież niż moje kompetencjach, przyznawali, że wiedza Markiewicza działa onieśmielająco i obezwładniająco. Z ulgą czytam więc wyznanie uczonego, że i jego wiedza ma granice. Tym stwierdzeniem rozpoczyna rozdział 2, poświęcony metaforze. Pisze tam: „Trzeba pewnej odwagi, a nawet lekkomyślności, by bez długich studiów przygotowawczych wypowiadać się dzisiaj o metaforze. [...] Opanowanie tego materiału i jego przemyślenie wymagałoby wieloletnich lektur. W przeciwnym wypadku zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że powtórzy się rzeczy znane, albo — co gorsza — pozostanie w tyle poza uzyskanymi już ustaleniami. Świadom tego ryzyka, chciałbym mimo to — nie pretendując do oryginalności — zapisać, »co śmiem myśleć o metaforze«" (s. 43). Otóż ja z podobnym onieśmieleniem, tyle że bardziej zasadnym, staję przed próbą oceny tej książki i — trawestując wyżej cy-

[4] Zob. H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*. Wrocław 1952, s. 23.

towane zdanie — pragnę powiedzieć, „co śmiem myśleć o wiedzy Markiewicza". Że jest znakomita — już powiedziałem. Czytelnik książki uzyskuje bądź to świetnie uporządkowaną informację o historii badań danego zagadnienia, bądź też przegląd współczesnych poglądów na wybrany temat, czasami zaś i jedno, i drugie. Rozprawki w swej części erudycyjnej przypominają hasła najlepszej ze znanych mi encyklopedii literaturoznawczych: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (wyd. 2).

Oczywiście nie zwalnia to nikogo od obowiązku sięgnięcia po któreś z setek dzieł, jakie Markiewicz przytacza i relacjonuje (indeks nazwisk liczy ok. 570 pozycji, ale książek przywołanych jest dwa albo i trzy razy tyle). Zasada skrótu musi prowadzić do zatracenia pewnych informacji, zatarcia różnic między stanowiskami, a zasada spożytkowania cudzej rozprawy do własnych badań — do pominięcia jej tez nie wnoszących w danym wypadku niczego nowego bądź też niewygodnych. Parę takich przykładów.

Przedstawiając poglądy Lessinga Markiewicz przypisuje mu sąd, że „w dziedzinie wszystkich sztuk znaki naturalne mają wyższość nad arbitralnymi" (s. 17), z czego można by wnosić, że tylko dramat równać się może np. z malarstwem. A przecież *Laokoon* napisany został m.in. i po to, by przeciwstawić się sądom o wyższości malarstwa nad poezją, *Iliada* Homera zaś, zdaniem Lessinga, jest nieprześcignionym arcydziełem; za pomocą arbitralnych znaków „ten poeta potrafi mimo to dać nam o jej [tj. Heleny] piękności pojęcie, przewyższające o wiele wszystko, co sztuka zdoła pod tym względem zdziałać" [5]. W ostateczności rywalizacja między malarstwem a poezją, znakami naturalnymi i arbitralnymi, Zeuksisem a Homerem pozostaje nie rozstrzygnięta [6].

Gdy Markiewicz w rozważaniach o postaci literackiej przytacza Rolanda Barthes'a na świadectwo „trudności i wahań, jakie powstają przy transformowaniu wymienionej w tekście oznaki w cechę postaci" (s. 152), można by sądzić, że Barthes'owi chodzi o wierną charakterystykę bohatera, a jest przecież odwrotnie. Chwali on literaturę awangardową za to właśnie, że przez swą „nieokreśloną tematyczność", „nominację bez końca" niszczy iluzję postaci, pozostaje natomiast wierna charakterowi języka produkcji lekturowej. A i w tekście klasycznym (jakim jest *Sarrasine*) nie chodzi też o taką charakterystykę, ale o „ześlizgi metonimiczne" (o czym mówi pominięty przez Markiewicza fragment ostatniego zdania cytatu); „przedmiotem semantyki powinna być synteza sensu, a nie analiza słów" — twierdzi Barthes [7] — i nie analiza cech postaci, dodajmy.

Wspominając Peirce'owską koncepcję znaków ikonicznych, Markiewicz wymienia dwa ich typy: obrazy i diagramy (s. 38—39), tymczasem, zgodnie z upodobaniem do triadycznych podziałów, Peirce rozróżnia obrazy, diagramy i metafory. Nie mam jednak dostępu do jego pism i nie wiem, na ile wprowadzenie tej trzeciej kategorii wzbogaciłoby badanie ikoniczności literatury. Mayenowa (w *Poetyce teoretycznej*) Peirce'owską metaforę rozumie jak emblemat, Pelc (we *Wstępie do semantyki*) zdaje się traktować ją jako twór werbalny. Jeśli za Morrisem przyznamy znakom ikonicznym stopniowalność obrazowości, to ciąg ikon—diagram—metafora byłby ciągiem zstępującym, a granice między ikonicznością a symbolicznością znaku — niewyraźne.

Z kolei relacjonując poziomy gramatyki narracyjnej Greimasa wylicza ich Markiewicz aż pięć (s. 112—113, przypis). Jeśli dobrze rozumiem Greimasa, to

[5] G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Cz. 1. Przełożył H. Zymon-Dębicki. Opracowała J. M. Białostocka. Wrocław 1962, rozdz. 21.

[6] *Ibidem*, rozdz. 22.

[7] R. Barthes, *S/Z. Essai*. Paris 1970, s. 99.

u niego są tylko trzy poziomy: poziom gramatyki głębokiej, który ma charakter konceptualny; poziom pośredni antropomorficzny, w którego obrębie funkcjonuje powierzchniowa gramatyka narracyjna; trzeci poziom — to poziom manifestacji w formach figuratywnych, możliwy do wyrażenia w różnych tworzywach, np. języka, filmu [8].

W rozważaniach dotyczących interpretacji semantycznej dzieł literackich Markiewicz w jednej relacji połączył E. D. Hirscha i P. D. Juhla (s. 178—180). To prawda, że obaj są intencjonalistami, ale różnymi. Juhl w rozdziale 2 swej książki *Interpretation* (1980) przeprowadza krytyczną analizę wywodów Hirscha i teza, że intencjonalizm uzasadniają „argumenty etyczne — lojalność wobec autora, i pragmatyczne" (s. 179), nie może odnosić się do Juhla, bo on właśnie je zwalcza u Hirscha i proponuje argumenty logiczne, a także dowodzi za pomocą analizy logicznej, że antyintencjonaliści są kryptointencjonalistami.

Jeszcze raz chciałbym jednak wrócić do punktu wyjścia: warstwa historyczno-erudycyjna wydaje mi się wielce użyteczna i wiarygodna. Piszę: wydaje mi się, bo jej ocena przekracza moje kompetencje. Wielu dzieł, na które się Markiewicz powołuje, nie czytałem. O wielu dowiedziałem się dopiero z jego książki. Spór, jaki tu usiłuję toczyć, toczę dla samej radości sporu. Zapewne działają i inne bodźce: to, co dla mnie jest nieosiągalne — ów ogrom wiedzy — prowokuje, by szukać skaz.

Przypuszczam jednak, że dla Markiewicza ta strona historyczno-erudycyjna jest drugorzędna. Służy bowiem tylko jako wstęp do ustalenia własnego porządku terminologicznego i pojęciowego. To ostatnie jest celem głównym, wszakże odbiór jego książki może być niezgodny z tą intencją.

4. Teraz więc o domniemanym celu głównym: porządku pojęciowym i terminologicznym, o języku, jakim Markiewicz próbuje opisać literaturę. Jeśli to jest istotnie sprawa podstawowa, to ubolewać należy, że autor nie poświęcił jej odrębnej rozprawy na temat: jak można mówić o literaturze i co udaje się o niej powiedzieć. Spodziewam się, że zajmie się tym w następnej zapowiedzianej książce — *Świadomość literatury*. Tymczasem więc jego koncepcję języka opisującego literaturę trzeba rekonstruować. Zanim do tego dojdę (jeśli w ogóle dojdę) — parę uwag ogólnych.

Załóżmy, że w literaturze jest to, co powtarzalne, i to, co jednokrotne, to, co jest relacyjne, i to, co jest substancjalne, to, co jest jej sensem, i to, co jest jej znaczeniem (w rozumieniu Fregego). Otóż wydaje się, że możliwe jest stworzenie tylko języka do opisu pierwszego członu opozycji, a więc elementów powtarzalnych, relacyjnych, stworzenie języka do opisu sensu. Tym językiem można mówić o literaturze w ogóle albo o konkretnym utworze, ale w tym ostatnim wypadku ustala się w nim tylko to, co jest powtarzalne. Dla tego, co jest jednokrotne, substancjalne, znaczeniowe, nie możemy stworzyć metajęzyka. *Individuum est ineffabile*. Powiedzieć, co jest jednokrotne, substancjalne, znaczeniowe w *Odzie do młodości* — to znaczy po prostu dosłownie ją powtórzyć. Konflikt między powtarzalnym a jednokrotnym można zaostrzyć przyjmując postawę nominalistyczną (tak jak to robił ostatnio Th. Adorno w *Ästhetische Theorie*): realnie istnieją tylko pojedyncze utwory. Uniwersalia literaturoznawcze, jak rodzaj, gatunek, narrator, fabuła, postać, są tylko konstruktami umysłu (i to niebezpiecznymi społecznie, jak twierdzi Adorno). To więc, co istnieje realnie, jest niemożliwe do zwerbalizowania; mówić można tylko o wytworzonych przez nas fikcjach.

W praktyce przyjmuje się, że między tymi biegunami: powtarzalność — jednokrotność, istnieje wiele stopni pośrednich. Badacz może dążyć do przystosowania swego języka do jednokrotności dzieła, to zaś ogranicza terminologię odnoszącą

[8] A. J. Greimas, *Du sens. Essais semiotiques*. Paris 1970, s. 158—159.

się do tego, co powtarzalne; tak postępuje hermeneuta. Albo odwrotnie, badacz może rozpatrywać zbór dzieł i wtedy dąży do języka zobiektywizowanego, o maksymalnym nasyceniu terminologią dotyczącą tego, co powtarzalne; tak postępuje teoretyk literatury i historyk. Ale badacz może dążyć nie do opisu dzieła literackiego czy zbioru dzieł, lecz do ustalenia sposobu ich powstawania, do stworzenia gramatyki literatury; tak postępuje generatywista. Zasób terminów jest tu najbardziej ograniczony, powtarzalność zaś największa, jednak terminy te nie dotyczą poziomu manifestacji (jak w wypadku teoretyka), lecz warstwy mediatyzującej, zanim stanie się ona utworem literackim, filmem, widowiskiem. Wreszcie badacz może opisywać społeczny obieg dzieła. Tak postępuje komunikacjonista — jak go się ostatnio zwykło określać. Jednokrotność w ogóle go nie interesuje, zajmuje się tylko statystyką. Z jednej strony robota hermeneuty, historyka, teoretyka jest dla niego jedynie świadectwem odbioru. Z drugiej jednak strony posługuje się on wynikami ich pracy: za pomocą tego, co oni ustalili jako powtarzalne, wymierza współzależność między funkcją semiotyczną i rzeczową przedmiotu estetycznego (tak nazywa książkę).

Markiewicz mieści się w drugiej z przedstawionych tu ról. Wielokrotnie napomyka, że posługuje się pojęciami typologicznymi, co nie tylko przeciwstawia je pojęciom logicznym, ale również wskazuje, że odnoszą się jedynie do tego, co powtarzalne. Badacz ujawnia też ograniczenia swego języka, gdy chce opisać zjawiska jednokrotne. W rozdziale *Interpretacja semantyczna dzieł literackich* ustaliwszy 8 reguł interpretacji semantycznej (a więc zabiegów powtarzalnych) Markiewicz zaraz dodaje: „Żadne reguły nie pouczają, jaki jest zasięg intencjonalności w *Balladynie*" (s. 185). Jeszcze wyraźniej świadomość tego ograniczenia występuje w rozważaniach o metaforze. Czytamy tam: „należałoby na dobrą sprawę zrezygnować z refleksji teoretycznych nad metaforą, albo też — ograniczyć ją do metafor złych" (s. 46). W istocie: metafora kryje w sobie tajemnicę całej literatury, a może czegoś jeszcze więcej, ale nie jesteśmy w stanie złamać jej szyfru. Jeden z rzadko już dzisiaj przywoływanych badaczy mówił w r. 1931, że wszelkie próby wyjaśnienia metafory skazane są na powierzchowność. „Gdy próbujemy iść głębiej, stwierdzamy, że badanie metafory przypomina badanie podstawowych danych świadomości". I jeszcze: „Nie można iść w tym zbyt daleko, bo doprowadza to nas do granicy zdrowia psychicznego. Metafora jest tak ostateczna jak sama mowa, a mowa tak ostateczna jak myśl. Kiedy usiłujemy dotrzeć poza pewien punkt, okazuje się, że usiłujemy poznać samą zdolność myślenia i narzędzie, którym chcemy ją przeniknąć. Ziemia się trzęsie i rozwiera pod nogami śmiałka" [9].

Nacisk na to, co powtarzalne, historyzm — nie są najlepszym punktem wyjścia do opisu współczesnych zjawisk literackich, nastawionych właśnie na nominalizm. Markiewicz to przyznaje: stworzona siatka terminologiczna nie chwyta tego, co niespójne, fragmentaryczne, chaotyczne, antytradycjonalne — a taka jest przecież współczesna literatura (zob. s. 185). Nie chwyta też nowej metafory, która, jak powiada, przestaje być metaforą, staje się „tropem kreacjonistycznym" (s. 59). Dobrze natomiast wyławia to, co wielokrotne, przy tym w trzech niejako wymiarach. Po pierwsze — to, co powtarzalne w cudzych językach o literaturze, gdy np. w rozdziale 4 przedstawia Markiewicz m. in. poglądy W. Kaysera, F. Stanzla, A. Okopień-Sławińskiej na występowanie autora i narratora w prozie narracyjnej. Po drugie — to, co powtarzalne w literaturze, gdy np. w tym samym rozdziale badacz proponuje własną terminologię na określenie modalności narratora: narrator autorski fingujący i asertujący, narrator fingowany asertujący relatywnie i fingujący itd. (s. 81—82). Po trzecie — gdy autor spożytkowuje stwo-

[9] J. M. Murry, *Countries of the Mind*. London 1931.

rzony przez siebie język do opisu konkretnego dzieła; powie więc Markiewicz o *Ojcu Goriot* Balzaca: „narracja pisana, fingująca, transcendenta, allotropiczna, wielomotywacyjna (w tym empatyczna i korzystająca z nadwiedzy), bezpośrednia, niespersonalizowana" (s. 96).

Interesują mnie tutaj głównie wymiary drugi i trzeci. O pierwszym (wobec którego wyznałem już swoją niekompetencję) mogę tylko powiedzieć, że ma on zwykle uporządkowanie historyczne, ale ta historyczność wywołuje uczucie niedosytu. Nie została bowiem wyraźniej skonceptualizowana. Nieznana jest więc moc sterownicza założenia historyczności, moc decydująca o selekcji, hierarchizacji i systemowości przedstawionych pojęć teoretycznoliterackich ani nawet, w niektórych wypadkach, zasadność łączenia ich w jednym ciągu historycznym. To, nawiasem mówiąc, jeszcze raz ujawnia niechęć Markiewicza do formułowania generaliów, którą dostrzegałem zastanawiając się nad jego systemem i świadomością języka teoretycznoliterackiego.

Wracając do wymiaru drugiego i trzeciego: oceniać je można z trzech punktów widzenia. Najpierw od strony ich elegancji; cytat z Tatarkiewicza zdawał się przecież mówić, że chodzi m.in. i o to, by pojęcia „ładnie się ułożyły". Dalej: można badać spójność języka w drugim i trzecim wymiarze. Wreszcie — jego użyteczność w badaniach literackich. Co do elegancji: gdy pewną formę ikoniczności literatury Markiewicz określi jako „metaznaki fingujące zautonomizowane, obliczone na percypowanie także ich wartości immanentnych", a ikoniczność reportażu — „referencyjne metaznaki kopiujące lub diagramatyczne", sam później melancholijnie skomentuje swe propozycje nazewnicze: „Określenia te brzmią zapewne niezgrabnie i zawile — ale taka niestety jest cena terminologicznej ścisłości w humanistyce" (s. 42). Język Markiewicza nie zawsze bywa więc elegancki, ale może ładny, jeśli to słowo pojmiemy jako związane etymologicznie z ładem. Cóż może być przecież bardziej ekstrawaganckiego, niż terminologia semiologiczna Peirce'a, a przecież rozpoczęła ona nowoczesną dyscyplinę naukową (czy subdyscyplinę) i trwa do dzisiaj.

Ocena ładu, spójność języka teoretycznoliterackiego Henryka Markiewicza wymagałaby zbadania kilku obszarów: spójności w obrębie obu książek, *Głównych problemów wiedzy o literaturze* i *Wymiarów dzieła literackiego*. Dalej, spójności w obrębie tylko tej drugiej książki. Wreszcie spójności w obrębie poszczególnych prac ją tworzących. A każdy z tych przekrojów powinien być jeszcze uzgodniony z systemem czy systemoidem tkwiącym u podłoża myśli teoretycznoliterackiej Markiewicza. Jasne, że nie mogę podołać temu zadaniu. Muszę ograniczyć się do paru uwag i, rzecz prosta, mówić będę nie o tym, co wydaje mi się spójne, lecz o tym, co budzi moje wątpliwości.

Sądzę, że w niektórych pracach spójność języka teoretycznoliterackiego nie została zachowana. Oto wątpliwości, jakie nasuwają się choćby przy czytaniu pierwszej pracy, *Obrazowość a ikoniczność literatury*. Tytuł zdaje się zakładać ustalenie relacji między tymi pojęciami, ale zapowiedź ta nie jest spełniona. I nie może być, bo pojęcie obrazowości ukazane jest w swej historycznej zmienności, spotęgowanej jeszcze różnymi stylami odbioru, a Markiewicz nie jest skory do przedstawiania własnej definicji, w ogóle krytycznie odnosi się do wszelkich definicji regulujących, co uważam za słuszne. Ale bez tej definicji relacja między wymienionymi pojęciami nie może być ustalona. Można wywnioskować, że autor skłonny jest obrazowość rozumieć dwojako. Zjawisko to zachodzi wtedy, gdy w literaturze pojawiają się przedstawienia wyobrażeniowe, dzielone za Heglem jeszcze na dwie kategorie: bezpośrednie i pośrednie (zmetaforyzowane). Drugi typ obrazowości łączy się z przedstawieniami postrzeżeniowymi, także dwojakiego rodzaju: akustycznymi (rym, rytm, metafora brzmieniowa) i optycznymi (*carmina figurata*, kaligramy itd.). I chyba tylko ten drugi typ obrazowości skłonny jest

Markiewicz włączyć do ikoniczności, której zakres jest jednak szerszy. Skądinąd jednak obrazowość pierwszego jak i drugiego typu, a także ikoniczność uznaje za przynależne do jednego problemu teoretycznoliterackiego w historii, problemu *„ut pictura poesis"* (s. 38), co nie wydaje się słuszne.

Dążąc do uściślenia Markiewicz proponuje rozróżnić „system znaków brzmieniowych" (jako prymarny) i „system znaków napisowych" (jako wtórny), bo są to „odrębne tworzywa semiotyczne". Tu rodzi się wątpliwość, czy znak — dajmy na to — „powieść" wypowiedziany jest czymś innym niż ten sam znak napisany, czy oba znaki należą do różnych systemów (choć zależnych od siebie). Jeśli zgodzimy się z tym, to znaki te zaczną się nam mnożyć w nieskończoność, w zależności od brzmienia głosu, charakteru pisma, czcionki, itd. Hjelmslev powiedziałby, że to nie jest różnica znaków (ani systemów), ale tylko ich formy. Oczywiście — znak mówiony i pisany zmieniają w sposób zasadniczy komunikację językową: komunikacja pisana oddziela *énonciation* od *énoncé*, z wszystkimi tego konsekwencjami, jednak znaki są takie same. Ale nie o komunikację w tym rozdziale chodzi.

Uszczegółowienia następne: obok Peirce'owskiego obrazu i diagramu (o pominięciu metafory już mówiłem) proponuje Markiewicz jeszcze inną odmianę znaku ikonicznego — kopię (replikę). Dalej, wprowadza pojęcie metaznaku i metaznaku ikonicznego. Ten ostatni podlega klasyfikacji według uszczegółowienia pierwszego: może być kopią („przytoczenie w rozmowie własnej wcześniejszej wypowiedzi"), obrazem („odczytanie przemówienia polityka przez spikera"), diagramem („wydrukowany tekst tego przemówienia"). Pojęcie metaznaku budzi co najmniej dwie wątpliwości. Po pierwsze, metaznak ikoniczny jest tu egzemplifikowany, a w dalszych rozważaniach oznacza po prostu mimetyzm formalny, nie dowiadujemy się jednak, jaki kształt ma metaznak nieikoniczny. Druga wątpliwość wydaje się bardziej zasadnicza: ani znak, ani metaznak nie istnieją poza systemem, a więc w wypadku znaków językowych — poza językiem naturalnym czy metajęzykiem. Trudno więc zgodzić się, że w „przytoczeniu w rozmowie własnej wcześniejszej wypowiedzi" — ta wcześniejsza wypowiedź jest metaznakiem czy metaznakiem złożonym, jak czytamy w pracy. Raczej jest ona wypowiedzią w języku pierwszego stopnia, natomiast wypowiedź, w której jest zanurzona — jest jej metajęzykiem, i metaznaki w niej się pojawiają, a nie w przytoczeniu.

Niezbyt dobrze rozumiem, i jest to zapewne moja wina, dalsze dystynkcje: trzecią, czwartą i piątą. Trzecia mówi o znakach substytucyjnych i zautonomizowanych, „które swój przedmiot prezentują i interpretują (w sensie poznawczym, oceniającym, emotywnym)" (s. 39). Jak sądzę, chodzi tu o znaki bez konotacji i z konotacją, o znaki przejrzyste i autoteliczne, o znaki języka naukowego i poetyckiego. Jeśli tak jest w istocie, to można przeciwstawić się tej dystynkcji następująco: skoro nie ma znaków poza systemem, wobec tego nie znak jest substytucyjny czy zautonomizowany, ale miejsce w systemie czyni go takim lub innym. Znak „skrzydło" w przyrodniczym opisie ptaka u Brehma i w *Odzie do młodości* Mickiewicza jest taki sam, to subsystemy są inne i one sprawiają, że w pierwszym wypadku znak jest substytucyjny, a w drugim — autonomiczny.

Czwarta dystynkcja mówi o naszym odbiorze znaków, o ich wartościowaniu, a dokonuje się ono „albo tylko ze względu na ich sprawność oznaczeniową, albo też ze względu na ich wartościowalne cechy immanentne" (s. 39). Wszystkie pozostałe dystynkcje dokonane zostały z perspektywy nadania, intencji znakowej, ta zaś — z perspektywy odbioru, czyli pomieszano w tym wypadku dwa różne porządki. Skoro zaś chodzi o odbiór, nie musi on liczyć się z intencją nadawczą. Posłużę się tu przykładem kiedyś przytoczonym przez Tuwima: znak „cielęcina" jest doskonale sprawny oznaczeniowo w sklepie rzeźniczym i ta sprawność jest intencyjna. Ale odbiorca może go wyrwać z jego systemu, zlekceważyć sprawność oznacze-

niową, włączyć we własny system i nadać znakowi wartościowalne cechy immanentne: to nagromadzenie głosek miękkich, nosowych, otwartych i półotwartych tworzy przecież ciekawą fugę brzmieniową, z „cielęciny" robi metaforę brzmieniową. Dadaiści uwielbiali takie znaki: poezję szyldów, tytułów, napisów informacyjnych.

Piąta dystynkcja rozróżnia znaki referencyjne, mające swe odniesienia przedmiotowe, i znaki bez takich odniesień, przy czym te drugie dzielą się z kolei na takie, które przedmioty swe „jawnie fingują czy projektują", i takie, które je „mistyfikują obiektywnie bądź intencjonalnie". Ta klasyfikacja może być podważana, bo kto ma rozstrzygać, że odniesienie przedmiotowe istnieje bądź nie istnieje? Że jest mistyfikowane obiektywnie bądź intencjonalnie? Np. kto ma w ten sposób poklasyfikować bohaterów boskich i ludzkich, duchy i zjawy w twórczości mistycznej Juliusza Słowackiego? Czy powinna tu obowiązywać perspektywa nadania, czy odbioru?

Na wszystkie powyższe dystynkcje nakłada się jeszcze nadrzędna wątpliwość: co jest właściwie znakiem w literaturze i jakie są jego podstawowe formy? Markiewicz mówi o znakach i znakach złożonych, ale to niczego nie rozstrzyga. Czy znak ma charakter lingwistyczny: morfem—słowo—zdanie? Czy są znaki powyżej-zdaniowe? Czy istnieją znaki translingwistyczne: motyw—wątek—fabuła—postać—idea? Czy znaki mają charakter dyskretny, czy ciągły? Być może, że Markiewicz używa pojęcia znaku i metaznaku nie w sensie semiologicznym, wtedy wszystkie moje wątpliwości zawisają w próżni. Ale i tak gdy zechcemy zastosować wszystkie dystynkcje do konkretnego utworu, natrafimy na trudności, wydaje mi się, nie do przezwyciężenia. Oto pamiętnik Rzeckiego w *Lalce* powinniśmy uznać za metaznak, bo występuje tu mimetyzm formalny, ale już nie możemy mówić ani o kopii, ani o obrazie, ani o diagramie. Jest to bowiem dziennik napisany w formie dziennika, ale nie ma oryginału, nie może być więc kopią, skoro zaś istnieje zgodność tworzyw i podmiotu mówiącego — nie może być obrazem czy diagramem. A dalej: w tym pamiętniku przytaczane są dialogi: dialog to też metaznak (bo jest znakiem innego znaku: rozmowy), ale skoro występuje on w metaznaku — czy wobec tego nie jest już meta-metaznakiem? Trudność innego typu: w pamiętniku pojawiają się postacie, np. Wokulski. Zgodnie z piątą dystynkcją trzeba go uznać za znak „jawnie fingowany", bez odniesienia przedmiotowego. Czy wobec tego Wokulski w pamiętniku jest metaznakiem, a poza nim — tylko znakiem? Wątpliwości podobne wydają mi się nie do rozstrzygnięcia.

Przechodząc do oceny spójności języka teoretycznoliterackiego w obrębie całej książki: rzecz prosta, znalezienie zasady uspójniającej jest w tym przypadku jeszcze trudniejsze. Prace składające się na książkę powstawały w przeciągu prawie 10 lat i niekiedy — okazjonalnie, a Markiewicz, zgodnie ze swą zasadą wyłuszczoną wyżej, wzbogacał swój system teoretyczny o pojęcia z dziedziny semiologii, strukturalizmu, hermeneutyki czy glossematyki. W książce sąsiadują więc obok siebie prace powstałe w odległych od siebie okresach i o dość różnych językach teoretycznoliterackich. Rozdział 8, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, powstał w r. 1983, rozdział następny, *Dzieło literackie a ideologia* — w r. 1975. W gruncie rzeczy ten rozdział mógłby być wchłonięty przez rozdział poprzedzający, bo w nim opracowane są m.in. kategorie do opisania także ideologii dzieła. Ponieważ zaś jest, jak jest, czytelnik otrzymuje dwa nietożsame języki do opisu tego samego zjawiska.

Wreszcie sprawa ostatnia: przydatność języka teoretycznoliterackiego proponowanego przez Markiewicza do badań literackich. Wyżej zgłosiłem kilka wątpliwości, ale dotyczyły one szczegółów i nie jestem całkowicie pewny swoich racji. Co zaś do oceny ogólnej — należy zwrócić uwagę na dwie wyróżniające się właści-

wości tego języka. Po pierwsze proponuje on gęstszą od dotychczasowych języków siatkę terminologiczną. Co za tym idzie, umożliwia szczegółowszą taksonomię zjawisk literackich. Pozwala pełniej charakteryzować utwory literackie przez wyłowienie w nich większej liczby elementów powtarzalnych. Znamienne jest, że Markiewicz odrzuca jako zbyt ubogie języki o przewadze kategorii dychotomicznych (np. święte—świeckie w krytyce mitograficznej) czy języki podporządkowane jednej perspektywie: przestrzeni, czasu, odbioru itd. Oczywiście przy takim podejściu do zadań teoretycznoliterackich trudniej zbudować spójny system terminologiczny, o wiele łatwiej narazić się na zarzut kompilacyjności. Pozytywistyczny zdrowy rozsądek uodparnia jednak autora na podobne zarzuty.

Drugą znamienną cechą języka teoretycznoliterackiego Markiewicza jest jego kwestionariuszowy porządek. W kilku pracach zgromadzonych w książce terminologia układa się w zestaw pytań, które należy zadać badanej zbiorowości utworów. Pytania te przy tym są nierzadko ponumerowane. Markiewicz nawet używa tej nazwy: kwestionariusz, chociaż zdaje sobie sprawę, że słowo to może budzić ironiczny uśmiech (zob. s. 166). Nie mój, w każdym razie. Widzę wszakże większą przydatność tych kwestionariuszy do badania zmian historycznych literatury niż do badania pojedynczego dzieła. Wyobrażam sobie, że za pomocą kwestionariuszy zawartych w rozprawach *Autor i narrator*, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, *Postać literacka* można by zbadać teksty literackie jakiejś epoki i dzięki temu uzyskać więcej obiektywnej informacji o niej i o prawach nią rządzących niż z wszystkich dotychczasowych opracowań. Książka Markiewicza proponuje więc unowocześniony i bogatszy zestaw narzędzi. Gdyby nawet niektóre trzeba było przekonstruować, inne sprawdzić, jeszcze inne odrzucić — to i tak otwierają one nowe możliwości przed ich użytkownikami.

Jeśli losem literaturoznawcy jest brać na swe barki zadanie niemożliwe do ostatecznego rozwiązania — jak to powiedział Markiewicz w przywołanym na początku zdaniu — to wszakże są tacy, którzy biorą na swe barki mniej i więcej, którzy mniej i więcej przyczyniają się do rozwoju dyscypliny. Markiewicz należy do tych drugich. Może nawet do tych, którzy w polskim literaturoznawstwie najwięcej zrobili, ogarnęli cały obszar szybko rozrastającej się dyscypliny; właściwie słuszniej byłoby powiedzieć — eksplodującej. Henryk Markiewicz jest więc chyba ostatnim, który tak znakomicie teoretycznoliterackiego poloneza wodzi.

Erazm Kuźma

Stanisław Dąbrowski, KONTRTEKSTY TEORETYCZNOLITERACKIE. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 300. „Rozprawy Literackie". [T.] 44. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Stanisław Jaworski, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska.

Kontrteksty Stanisława Dąbrowskiego to poszerzona edycja zbioru analiz prac literaturoznawczych wydanego w r. 1979 pt. *Między wiedzą pustą a wiedzą dowolną. Analizy i krytyki wybranych wypowiedzi teoretycznoliterackich*. Ta poprzednia publikacja zawiera 10 rozdziałów obecnego zbioru (2, 4, 8—14 oraz 16), pozostałe rozdziały (1, 3, 5—7 oraz 15) były publikowane w „Poezji", „Tekstach", „Pamiętniku Literackim" w latach 1979—1983.