

Henryk Markiewicz

Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/2, 331-352

1962

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.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

HENRYK MARKIEWICZ

SPOSÓB ISTNIENIA I BUDOWA DZIEŁA LITERACKIEGO *

1

Sposób istnienia dzieła literackiego stosunkowo niedawno stał się przedmiotem szczegółowej analizy teoretycznej. Dawniejsze wypowiedzi na ten temat pojawiają się w zarysach estetyki czy poetyki tylko ubocznie i pośrednio, przy okazji odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka względnie poezja. Można z nich wywnioskować, że zazwyczaj dzieło literackie traktowano w sposób dualistyczny: w okresie panowania heglizmu — jako uzmysłowienie idei („dzieło sztuki znajduje się pośrodku między bezpośredniością zmysłową i idealną myślą“¹), w czasach pozytywizmu — jako „utwór ducha ludzkiego“, wyrażający „myśli, uczucia i ideały“ za pośrednictwem „pięknego słowa“².

Ujęcia dualistyczne, ciężące bądź ku psychologizmowi, bądź to ku idealizmowi obiektywnemu, przeważają również w analizach nowszych, coraz bardziej szczegółowych i precyzyjnych. Po jednej stronie bowiem rozróznilo czynności psychiczne od ich wytworów, a te z kolei — od ich psychofizycznych uzewnętrznień i utrwaleń; po drugiej — rozbudowano pojęcie „świata duchowego“ czy „ducha zobiektywizowanego“, odrębnego zarówno od zjawisk fizycznych, jak i psychicznych. Ponieważ jednak składniki tego świata duchowego miały się aktualizować i być dostępnymi tylko w przeżyciach psychicznych, nieraz oba te ujęcia — psychologistyczne i obiektywno-idealistyczne występowały łącznie, jak np. u Juliusza Kleinerja, który we wczesnych pracach charakteryzował dzieło literackie jako „całość psychiczną, możliwie najbogatszą, jaką zawartość tekstu może wywołać u jakiegokolwiek odpowiednio wrażliwej jednostki percypującej“, a zarazem — jako „odrębną sferę rzeczywistości ludzkiej“³.

* Rozdział z przygotowywanej książki *Główne problemy nauki o literaturze*.

¹ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*. [1835]. Berlin 1955, s. 81.

² Np. P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899, s. 2.

³ J. Kleiner, *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 154, 171.

W pracach anglo-amerykańskich dziś jeszcze występują ujęcia psychologizyczne, że wymienimy choćby definicję poematu daną przez Ivora Armstronga Richardsa jako „klasy przeżyć czytelników, które są do pewnego stopnia podobne do przeżycia autora“⁴, czy określenie dzieła sztuki jako „kumulatywnego szeregu oddzielnych jego percepcji“, sformułowane przez Stephena Peppera⁵. Teorie takie zamykają oczywiście drogę do dzieła sztuki jako przedmiotu w części chociaż dostępnego wspólnie różnym podmiotom poznającym, a więc i mogącego stać się obiektem badań naukowych.

W nauce niemieckiej pod wpływem fenomenologii psychologizm został na ogół przewyciężony na rzecz koncepcji skłaniających się ku idealizmowi obiektywnemu. Tak więc Waldemar Conrad charakteryzował, pod wpływem Edmunda Husserla, dzieło literackie jako przedmiot idealny⁶, Nicolai Hartmann — jako obiektywację ducha⁷, a polski uczeń Husserla, Roman Ingarden — jako przedmiot czysto intencjonalny, a więc bytowo niesamoistny, bo źródło jego istnienia tkwi w aktach twórczych autora, a przy tym — pochodnie intencjonalny, bo jego podstawą ontyczną są prostsze twory intencjonalne, mianowicie sensy zdań, mające z kolei swój fundament fizyczny w materialnych znakach językowych⁸. Rozróżniano przy tym (idąc za Wolfem Dohrnem) przedmiot artystyczny, tj. pewien obiektywny wytwór, od przedmiotów estetycznych istniejących w doznaniach indywidualnych jego odbiorców.

Koncepcjom tym najsilniej przeciwstawił się w nauce polskiej Tadeusz Kotarbiński, uznając — zgodnie z założeniami reizmu somatycznego — utwór literacki za „całość, złożoną tylko ze słów, przy rozumieniu słów jako bytów cielesnych, np. napisów — oczywiście znaczących, wyposażonych semantycznie“. O wszystkich innych składnikach dzieła literackiego

⁴ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. [1924]. London 1955, s. 226—227.

⁵ S. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge (Mass.) 1946, s. 69 n.

⁶ W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*. „Zeitschrift für Ästhetik“, 1908, s. 77.

⁷ N. Hartmann, *Ästhetik*. Berlin 1953.

⁸ Por. R. Ingarden: 1) *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960, s. 179—180, 442—443. 2) *Spór o istnienie świata*. Kraków 1947—1948, t. 1, s. 100; t. 2, s. 241—264. Bliska poglądom Ingardena, ale bardziej zsocjologizowana jest koncepcja R. Welleka, który pisze (R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. [1942]. New York 1949, s. 157):

„Dzieło sztuki [literackiej] okazuje się *sui generis* przedmiotem poznania, który posiada swoisty *status* ontologiczny. Nie jest ono ani realne (jak rzeźba), ani psychiczne (jak wrażenie światła czy bólu), ani idealne (jak trójkąt). Jest systemem norm pojęć idealnych [a *system of norms of ideal concepts*], które są intersubiektywne. Należy przyjąć, że istnieją one w kolektywnej ideologii, zmieniają się wraz z nią, dostępne tylko poprzez indywidualne przeżycia psychiczne, które są oparte na strukturze dźwiękowej ich zdań“.

można wprawdzie mówić, trzeba jednak zdawać sobie sprawę z tego, że wypowiedzi takie mają charakter skrótowo-zastępczy.

Takim przenośnym, wtórnym posługując się językiem, można też sobie mówić, że „na utwór poetycki składają się fikcyjne losy postaci urojonych...“. Stąd pozór, że jest taki obiekt, jak dzieło, z takich właśnie złożone fragmentów, podobnie jak chodnik betonowy składa się z płyt. Ale to znów pozór tylko. „Na słynna powieść Cervantesa składają się te a te przygody Don Kichota“ — to znaczy tyle tylko, że Cervantes roił sobie, jakoby Don Kichot atakował wiatraki i jakoby wdawał się w bójkę z młynarzami, biorąc ich za zbrojnych wrogów *etc.*

Tak więc

Zdaniem somatysty, historyk literatury nie ma do dyspozycji innych obiektów badania, jak tylko teksty, ich twórców i odbiorców oraz ich fragmenty, a jeżeli dzieło literackie ma się składać z innych jakichś składników — to poszukiwanie takiego obiektu jest poszukiwaniem... niebytu⁹.

Nie została natomiast dotąd *explicite* sformułowana ontologia dzieła literackiego na gruncie materializmu dialektycznego. Kategoria odbicia rzeczywistości jest bowiem w tym zastosowaniu zbyt obszerna. Prace marksistowskie nie wyjaśniają wystarczająco stosunku świadomości indywidualnej do świadomości społecznej (w szerszym znaczeniu tego terminu), a pomijają w ogóle milczeniem rolę wytworów kultury wobec idei składających się na świadomość społeczną¹⁰.

Problematyka tu naszkicowana należy właściwie do filozofii, nie do nauki o literaturze, toteż badacze literatury na ogół się nią nie zajmowali. Z ich perspektywy zresztą filozoficzne przeciwieństwa po części się zacierają: trudno dostrzec różnicę o praktycznych konsekwencjach badawczych między tylko co przytoczonymi poglądami reisty-Kotarbińskiego a wypowiedzią fenomenologa-Ingardena:

czysto intencjonalny przedmiot w całości swego bytu i uposażenia jest mimo swej transcendencji zdany na istnienie, uposażenie i sposób spełnienia odnośnego aktu świadomości. Można tu w ścisłym tego słowa znaczeniu mówić o jego „konstytuowaniu się“ w aktach świadomości określonego rodzaju [...].

Czysto intencjonalny przedmiot nie jest „substancją“ [...]. W porównaniu z jakimkolwiek autonomicznym bytowo przedmiotem jest on jedynie uludnym pozorem, takim jednakże, który swą podstawę bytową ma nie w sferze realnej, transcendentnej wobec czystej świadomości, lecz pozorem, który swe pozorne istnienie i uposażenie czerpie z „wytwarzającej go“ intencji aktu świadomego¹¹.

⁹ T. Kotarbiński, *Humanistyka bez hipostaz*. W: *Wybór pism*. T. 2: *Myśli o myśleniu*. Warszawa 1958, s. 177, 176. Podobne poglądy rozwija szczegółowo J. Pelc, *O istnieniu i strukturze dzieła literackiego*. „*Studia Filozoficzne*“, 1958, nr 3.

¹⁰ Por. np. pracę zbiorową pod redakcją G. Gaka: *Формы общественного сознания*. Москва 1960.

¹¹ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 185, 186.

2

Teoria literatury niedawno również zajęła się budową dzieła literackiego. Milczy o niej bowiem większość nawet stosunkowo nowych podręczników. Poszczególne ich rozdziały mówią o rytmie, stylu, kompozycji, cechach gatunkowych, koncepcji ideowej, a więc tylko o poszczególnych aspektach, właściwościach i skomplikowanych już zespołach składników dzieła literackiego, i to potraktowanych zazwyczaj oddzielnie, a nie o jego elementach składowych i ich wzajemnych stosunkach.

Ten stan rzeczy jest tym dziwniejszy, że w nowszej nauce o literaturze coraz powszechniejszą i mocniej akcentowaną ideą kierowniczą jest organiczny względnie strukturalny charakter dzieła literackiego. Termin „struktura“ jest nowszy i — jeśli tak rzecz można — modniejszy, a przy tym wolny od skojarzeń biologicznych; nauka o literaturze (Oskar Walzel, Emil Ermatinger, Günther Müller, Guy Michaud, spośród krytyków amerykańskich — Cleanth Brooks) nie wyrzeka się jednak terminu „organizm“, mającego tak głębokie tradycje w estetyce Goethego czy Coleridge'a¹².

Wspólny sens tych koncepcji najogólniej, a w piśmiennictwie polskim bodaj najwcześniej sformułował Kazimierz Wóycicki:

Dzieło sztuki jest to wyodrębniona, zamknięta w sobie całość, będąca zespołem pewnych elementów, powiązanych przez pewne stosunki. W utworze artystycznym każdy pierwiastek nabiera właściwego sensu i znaczenia, żyje w odpowiedni sposób i działa tylko w związku z innymi i przez ten związek, wszystkie części zestrzelają się we wspólnym dążeniu, zmiernają do zbiorowego celu. Każda część występuje, według trafnego wyrażenia Böcklina, pod godłem „służę“. Zmiany, zachodzące w jednym składniku, wywołują zmiany w innych, a więc i w charakterze całego utworu. Dzieło sztuki przedstawia się przeto jako niesłychanie subtelny spłot różnorodnych zależności. Im zależność i powiązanie ściślejsze — tym dzieło nosi wyższe piętno sztuki¹³.

Wypowiedzi teoretyczne pod tymi hasłami sformułowane zbyttnie jednak upodabniały dzieło literackie do organizmu czy mechanizmu i przesadnie akcentowały jego wewnętrzną zwartość, a więc niezbedność wszystkich elementów i ich zależność względnie służebność wobec wykrytej w dziele dominanty, którą mogła być np. pewna kategoria estetyczna

¹² Por. prace o teoriach strukturalnych: J. Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*. W: *Kapitoly z české poetiky*. T. 1. Praha 1948. — M. Janion, *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*. W księdze: *Zjazd Naukowy Polonistów 10—13 grudnia 1958*. Wrocław 1960, s. 177—186. O teoriach organicystycznych: G. Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*. Halle 1944. — S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków badań literackich*. T. 1. Łódź 1948, s. 41—56. — M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. [1953]. London 1960, s. 218.

¹³ K. Wóycicki, *Jedność stylowa utworu poetyckiego (1914)*. W: *Teoria badań literackich w Polsce*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 245.

czy idea. Tymczasem w różnych prądach literackich, a tym bardziej w poszczególnych utworach zwartość ta jest niejednakowa — inna np. w tragedii klasycznej, inna u Szekspira, dbającego więcej o efektywność poszczególnych scen niż o konsekwencję całości¹⁴.

Teorie strukturalne przy tym, stwierdzając, że dzieło literackie jest całością konkretną — w etymologicznym sensie tego słowa (*concretum* — to, co zrośnięte, nierozdzielne), a więc — nierozkładalną i domagającą się całościowego ujęcia poznawczego, nie liczyły się z tym, że szczegółowe poznanie dzieła literackiego, zwłaszcza poznanie naukowe, a tym bardziej ekspozycja jego rezultatów — nie może być wobec samego dzieła całkowicie adekwatna; musi bowiem kolejno wyodrębnić i ukazać różne układy jego elementów i ich stosunki. Zachodzące przy tym deformacje i uproszczenia powinny być sprowadzone do minimum, ale w pewnym stopniu są one nieuchronne; badacz literatury znajduje się tutaj w sytuacji podobnej do kartografa, którego zadaniem jest przedstawić powierzchnię kulistą — na płaszczyźnie¹⁵.

Po trzecie wreszcie — rozważania strukturalne, zarówno w teorii, jak i w praktyce, często nie były poprzedzone precyzyjnym wyodrębnieniem składników opisywanej struktury. Mówiąc obrazowo — najczęściej zajmowano się fizjologią organizmu literackiego, nie troszcząc się o to, czy wiadomości o jego anatomii są wystarczające i dokładne; pojęcie „organizmu“ jako wzajemnej zależności nieokreślonych i wciąż zmiennych składników czy pojęcie „struktury“ jako całości nierozkładalnej i niesprowadzalnej bez reszty do swoich składników — były tu dogodnym usprawiedliwieniem teoretycznym.

Przykładem konstrukcji chaotycznej, wymieniającej obok siebie nie składniki dzieła literackiego, lecz już różne ich układy, sposoby ich ukształtowania lub wyabstrahowane z nich schematy, jest sześciopiętrowa piramida zbudowana przez Juliusa Petersena. W jej „pionie“ treściowym występują kolejno pojęcia: schemat sytuacyjny, fabuła, charaktery, motywy, problemy; w „pionie“ formalnym: gatunek, technika, przedstawienie charakterów i przeżyć psychicznych, forma rytmiczna i styl. Pośredniczy między tymi „pionami“ — „pion“ trzeci, podmiotowo-autorski: tonacja uczuciowa, zamiar, autoprezentacja, koncepcja rzeczywistości, pogląd na świat. Wspólną i najwyższą kategorią dla wszystkich „pionów“ jest idea dzieła¹⁶.

¹⁴ Por. A. Hauser, *Philosophie der Kunstwissenschaft*. München 1958, s. 414—416.

¹⁵ Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 192—195.

¹⁶ J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*. T. 1. Berlin 1939, s. 108—247.

Z podobnych względów nie zadowala również dwoisty schemat użyty przez Wolfganga Kaysera: z jednej strony — „elementarne stany rzeczy wynikające ze sposobu istnienia dzieła literackiego“: treść, formy wierszowe, formy językowe, kompozycja oraz pojęcia syntetyczne: zawartość (*Gehalt*), rytm, styl, struktura gatunkowa¹⁷. Ogólnikowość i mglistość jest znów wadą schematu proponowanego przez Michauda (tematy brzmieniowe; tematy plastyczne, pojęciowe i uczuciowe; znaczenie utworu)¹⁸.

Spśród badaczy polskich budowę dzieła literackiego najwcześniej uczynił przedmiotem swych rozważań Juliusz Kleiner¹⁹. W pracy *Charakter i przedmiot badań literackich* rozróżnił w dziele literackim: (I) całość materiału słownego, (II) poznawcze ujęcie i przekomponowanie treści, (III) zespół przedstawięń analogicznych do „rzeczywistości życia“, (IV) objawiającą się w tworzeniu i kształtowaniu siłę i zręczność duchową. Koncepcja ta jednak już dlatego zadowolić nie może, że poszczególne sfery są logicznie niewspółrządne: sfera II jest sposobem ukształtowania sfery III, a sfera IV jest pewną właściwością twórcy, wyrażającą się w całym dziele.

W późniejszej rozprawie *Treść i forma w poezji* Kleiner, dialektycznie traktując oba te pojęcia, również rozróżnia cztery warstwy: (I) treść psychiczną domagającą się uzewnętrznienia, (II) ogólną koncepcję tematyczną, (III) strukturę utworu (fabuła i gatunek literacki), (IV) formę zewnętrzną — słowne ukształtowanie całości. Warstwy te — zdaniem Kleinera — odpowiadają kolejnym fazom procesu twórczego, wyodrębniają się jednak również w toku analizowania dzieła przez badaczy. Pozostawiając na uboczu problemy związane z psychologią twórczości, trzeba zauważyć przede wszystkim, że „podniecenie psychiczne budzące potrzebę wyrazu“ nie należy do dzieła literackiego, granica między warstwami II i III jest zatarta, a warstwa III łączy pojęcie tak niejednorodne, jak gatunek literacki i fabułę.

Z tą koncepcją Kleinera spokrewnione są, niezależnie od niej oczywiście, konstrukcje badaczy marksistowskich: trójstopniowa Michaiła Grigoriewa i Igora Winogradowa (treść ideowa — system obrazów — formy techniczne)²⁰, a zwłaszcza czterostopniowa — Lwa Timofiejewa (koncepcja ideowo-tematyczna — charaktery — kompozycja i fabuła — je-

¹⁷ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1948.

¹⁸ G. Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*. Paris 1957.

¹⁹ J. Kleiner: 1) *Charakter i przedmiot badań literackich*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*, s. 173—175. 2) *Treść i forma w poezji*. *Ibidem*, s. 133—146.

²⁰ М. С. Григорьев, *Форма и содержание литературно-художественных произведений*. Ленинград 1929. — И. И. Виноградов, *Проблема содержания и формы литературных произведений*. Москва 1958.

zyk)²¹. Słabą ich stroną, poza niedostatecznym uszczegółowieniem podziału, jest to, że rozpatrują one dzieło literackie nie jak gotowy wytwór będący przedmiotem poznania, lecz jako twór kształtujący się w świadomości autora, a zakładają przy tym arbitralnie przebieg procesu twórczego po linii od tego, co ogólne, do tego, co szczegółowe, i przeceniają „służebność“ poszczególnych, drobnych nawet składników dzieła literackiego wobec jego idei. Dodatkową komplikację wprowadzają — jak zobaczymy — kategorie treści i formy traktowane jako pojęcia docelowe wywodu teoretycznego. Toteż słusznie stwierdza Winogradow:

Teoria budowy dzieła literackiego, teoria treści i formy — to jeden z najbardziej zawiłych i niedopracowanych problemów naszej estetyki i nauki o literaturze; poglądy, jakie w tej sprawie są rozpowszechnione, nie odzwierciedlają, naszym zdaniem, rzeczywistych stosunków między różnymi stronami dzieła literackiego i nie pozwalają wypracować słusznych zasad jego analizy²².

Pod względem precyzji i szczegółowości góruje nad wszystkimi tymi próbami praca Ingardena *Das literarische Kunstwerk* (1931; wersja polska — 1960), nawiązująca częściowo do rozprawy Conrada *Der ästhetische Gegenstand* (1908). Niezależnie od założeń ontologicznych (którym zresztą sam autor nie pozostał wierny, stawiając obecnie znak zapytania nad istnieniem „pojęć idealnych“) — trzeba stwierdzić, że dzieło to znakomicie posunęło naprzód wiedzę o ustroju dzieła literackiego, dzięki zaś pracom Müllera i Kaysera na gruncie niemieckim, zaś René Welleka na terenie anglo-amerykańskim — szeroko oddziało na naukę światową.

Główne tezy Ingardena w zakresie interesującym nas tu są następujące:

I. Dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, w którym należy odróżnić:

a) warstwę brzmień słownych, jako też tworów i charakterów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu;

b) warstwę znaczeniową, zbudowaną z sensów zdań wchodzących w skład dzieła;

c) warstwę uschematyzowanych wyglądnów, przez które przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione;

d) warstwę przedmiotów przedstawionych, a mianowicie przedstawionych przez czysto intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez sensy zdań wchodzących w skład dzieła.

II. Z samej budowy poszczególnych warstw dzieła literackiego płynie organiczny związek pomiędzy jego warstwami, a tym samym jedność strukturalna dzieła. [...]

V. Prócz struktury wielowarstwowej dzieło literackie odznacza się szczególnym uporządkowaniem następstwa swoich faz-części, w szczególności zdań.

²¹ Л. Тимофеев, *Основы теории литературы*. Москва 1959.

²² Виноградов, *op. cit.*, s. 170.

Dzięki temu dzieło literackie ma swą „rozpiętość“ od początku do końca, jako też różne właściwości kompozycyjne i dynamiczne.

VI. Dzieło literackie (np. *Boską komedię* Dantego) należy przedstawić jego poszczególnym konkretyzacjiom, które powstają przy poszczególnych odczytaniach tego samego dzieła (ew. przy wystawieniu go na scenie).

VII. Samo dzieło literackie, w przeciwstawieniu do jego konkretyzacji, jest tworem schematycznym. To znaczy, że niektóre jego warstwy, zwłaszcza warstwa przedmiotów przedstawionych i warstwa wygląków, zawierają w sobie „miejsca niedookreślenia“.

VIII. W konkretyzacjach dzieła literackiego dokonuje się „wypełnienie“ miejsc niedookreślenia, jednak nie wszystkich i nie zawsze w jednaki sposób. Konkretyzacja dzieła literackiego jest więc także tworem schematycznym, lecz w mniejszym stopniu niż samo dzieło²³.

Przedstawiona tu teoria budowy dzieła literackiego nasuwa pewne wątpliwości. Niezrozumiałe jest potraktowanie znaków graficznych jako pośredniego tylko, przedmiotowego fundamentu istnienia dzieła, który jednak w stosunku do samego dzieła i jego konkretyzacji jest transcendentny. Ingarden nie docenia chyba roli czynnika „napisowego“, a przecenia rolę czynnika brzmieniowego: utworem literackim w pełni swego uposażenia jest dlań dopiero utwór „mówiony na głos“. Uogólnienie takie jest sprzeczne z współczesną sytuacją: większość prozy nie tylko bywa realizowana jedynie w czytaniu wzrokowym, któremu co najwyżej towarzyszą wyobrażenia brzmieniowe, ale i na taką tylko realizację z góry jest obliczona. Ponadto w zapisie dzieła literackiego znajdują się niekiedy pewne momenty „semantycznie obciążone“, a brzmieniowo nieprzekazywalne, jak np. zastosowanie dużych i małych liter, stylizacyjne odstępstwa od obowiązującej ortografii, cudzysłowy, spacje i kursywy (nie bez znaczenia np. dla zrozumienia wierszy Norwida), nie mówiąc już o takich sztuczkach, jak akrostychy czy *carmina figurata*. Osobno należałoby rozważyć rolę „napisów“ w utworach literackich utrwalonych przy pomocy pisma ideograficznego.

Do dyskusji pobudza również wyodrębnienie przez Ingardena warstwy „wyglądów uschematyzowanych“, a raczej — jak ją autor później nazywał — „schematów wygląkowych“. Są one bądź to „po prostu przyporządkowane“ przedmiotom przedstawionym, bądź to „trzymaone w pogotowiu“, tj. „w stanie pewnej aktualności, która jednak nigdy nie jest aktualnością konkretnego doznanego wyglądu, ale też nie jest już czystą potencją“²⁴. Jak się zdaje, odmiana druga to takie schematy, które silnie narzucają się odbiorcy i zdolne są wywołać wyraziste i bogate przedstawienia wyobrazeniowe, dzięki odpowiednio dobranym sensom zdań,

²³ Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, s. 6—9.

²⁴ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 339.

obecności „obrazów“, „metafor“, „porównań“, częściowo dzięki pewnym właściwościom twórców brzmieniowych. W takim jednak razie, owe schematy wyglądowne nie są odrębnymi składnikami dzieła literackiego, lecz tylko pewną odmianą — odmianą potencjalnie wyglądowniczą — sensów zdań, względnie wyższych układów znaczeniowych.

Zastrzeżenia wywołuje również pogląd Ingardena, że wypełnianie „miejsz niedookreślenia“ jest nie tylko dopuszczalne, ale nawet pożądane dla uzyskania konkretyzacji zgodnej z intencjami dzieła i estetycznie wartościowej. Tymczasem w ten sposób otwiera się droga dla nieograniczonych, byle nie sprzecznych z tekstem utworu, fantazji na jego marginesie. W tej sprawie słuszniejszy pogląd wyraził Kleiner:

Władą tutaj prawo, które stwierdzić można w strukturze obrazów pamiętanych: obraz zapamiętany jest nie określoną ściśle, niewyraźną, a mimo to konkretną, żywą, pełną całością i jednością, nie dającą się dokładnie zanalizować. Ma on kilka rysów zupełnie wyraźnych, czasem jeden rys wyraźny — inne nie dochodzą do uświadomienia [...].

W wyobrażeniu takim czuje się pełnię życia — nie czuje się lub nie kieruje się energią ku ich wypełnianiu, o ile nie pobudzi do szukania jakiegoś rysu zatartego podnieta specjalna.

Tak samo nie ma luk w ewokacji literackiej. Przedmiot składa się z tych rysów, które wskazało dzieło literackie, i rysy te w prawdziwym tworze artystycznym są samowystarczalną całością. Chyba że są wśród nich rysy przemilczane, bo wtedy przemilczenie zastępuje wyraźną wskazówkę i każe koniecznie uzupełnić rys jakiś — ale nie jakikolwiek, tylko ów wyraźnie przemilczany²⁵.

Wreszcie z punktu widzenia badacza literatury — warstwa przedmiotów przedstawionych to konstrukcja zbyt obszerna, wymagająca dalszego rozczłonkowania.

Teoretycy, którzy do poglądów Ingardena jawnie lub skrycie nawiązywali — albo redukowali ilość warstw do trzech, łącząc warstwę przedmiotów i warstwę schematów wyglądownych (np. Jan Mukařovský, Wellek, Konstanty Troczyński²⁶), albo też ilość ich mnożyli; przykładem — konstrukcja zaproponowana przez Hartmanna: poza materialną warstwą przedmiotu wymienia on sześć warstw innych, odpowiadających różnym aspektom postaci przedstawionych w dziele literackim — od wyglądown zewnętrznego do symbolizacji cech ogólnoludzkich²⁷.

²⁵ J. Kleiner, *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i w jego strukturze*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 79, 80—81.

²⁶ Por. J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*. W: *Kapitoly z české poetiky*, t. 1. — K. Troczyński, *Elementy form literackich*. Poznań 1936, s. 40—45. — Wellek and Warren, *op. cit.*, s. 152.

²⁷ Hartmann, *op. cit.* (cytuję za przekładem rosyjskim: — Moskwa 1960, s. 252—267). Wcześniej w: *Das Problem des geistigen Seins*. Berlin—Leipzig 1933, s. 364 n.

3

Przypomniawszy stan badań i główne kierunki dyskusji, przejdźmy teraz do przedstawienia konstrukcji pozytywnej; porządek taki uwalnia od zbyt częstego przerywania wykładu argumentacją polemiczną, a także — od każdorazowego wskazywania zaciągniętych długów myślowych.

Dzieło literackie w sensie wąskim, czyli tekst literacki — to swoisty linearny (następujący po sobie) zespół językowych znaków brzmieniowych lub napisowych oraz związanych z nimi schematów znaczeniowych wyrazów i zdań. Językowy znak brzmieniowy, o którym tu mowa, to nie wszystkie cechy wyrazu czy zdania jako konkretnego zjawiska akustycznego, lecz tylko zespół cech różnicujących znaczenia *sensu largo*²⁸ i spełniających funkcje delimitacyjne, wzięty w postaci wymawianiowo poprawnej, ale w oderwaniu od cech indywidualnych wniesionych w akt wypowiedzi przez jego podmiot (np. sposób realizacji pauz rytmicznych czy sylab akcentowanych przy wygłaszaniu wiersza, tempo wypowiedzi, siła i wysokość głosu itp.). Granica jest tu płynna; we współczesnej sytuacji kulturalnej skłonni jesteśmy uznać za przynależne do tekstu literackiego w postaci brzmieniowej te jego cechy, które wyznacza dostępna nam postać napisana tego tekstu.

Mówiąc o znaku napisowym, mamy na myśli nie konkretny jego materiał i wygląd, lecz tylko jego jakość postaciową, znaczącą w danym systemie pisma.

Tak pojęte znaki brzmieniowe i napisowe nie istnieją jednak samoistnie, w oderwaniu od cech uznanych tu za nieistotne; są tylko twórcami abstrakcyjnymi, tworem abstrakcyjnym jest więc również tekst literacki, jako taki właśnie przynależny do sfery świadomości społecznej. Obiektami materialnie istniejącymi są tylko, z jednej strony, szczególnie, a mianowicie znaczące wytwory mowne (cząstki powietrza drgające w sposób wywołujący brzmienia) względnie znaczące wytwory rysunkowe (warstewki atramentu czy grafitu lub wytłoczenia o określonym kształcie), z drugiej — podmioty ludzkie zdolne w aktach swej świadomości uchwycić i skonkretyzować znaczenie tych wytworów.

Zwróćmy przy tym uwagę, że wytwory mowne istnieją nietrwale i ukazują nam dzieło literackie tylko w jednej z wielu możliwych jego realizacji. Wytwory napisowe zaś istnieją trwale, ale (w piśmie głoskowym) determinują jedynie pewien schemat brzmieniowy, który w pewnych granicach różnie może być realizowany. Poza tym posiadają one pewne cechy ze względu na dzieło literackie zazwyczaj obojętne (np. roz-

²⁸ Tu i dalej termin „znaczenie“ używany jest w sensie szerokim (odpowiadającym angielskiemu terminowi „*meaning*“), obejmującym ogół funkcji informacyjnych znaku językowego.

miar czy krój czcionki), ale także cechy znaczeniowe, brzmieniowo nieprzekazywalne (np. wielkie i małe litery, kursywa czy cudzysłów ironiczny). Tyle o sposobie istnienia tekstu literackiego powiedzieć może teoria literatury, troskę o dalsze uściślenia pozostawiając — ontologii.

Znaki językowe w obu swych odmianach są znakami umownymi; tylko ubocznie pełnią one również funkcje „oznakowe“ (np. urywana budowa zdań czy podniesienie głosu w gniewie) lub ikoniczne, tj. wykazujące podobieństwo z przedmiotem, do którego odnosi się ich znaczenie (np. onomatopeja, *carmina figurata*).

Ze znakami językowymi związane są określone schematy znaczeniowe; znów mówimy o schematach dlatego, że zarówno poszczególne wyrazy języka naturalnego (wzięte w danym kontekście), jak i układy syntaktyczne nie są i nie mogą być zupełnie jednakowo rozumiane przez różnych odbiorców. (Składa się na to wiele czynników: płynność zakresu znaczeniowego wyrazów, pewna dowolność w wyborze cech uobecniających się odbiorcy jako ich znaczenie, różnice w wiedzy o ich desygnatach, niedostateczne zdeterminowanie przez kontekst, nie mówiąc już o różnorodności towarzyszących im asocjacji.) W języku potocznym te znaczenia konkretne stanowią na ogół tylko warianty w ramach tego samego schematu znaczeniowego, co umożliwia skuteczne porozumiewanie się. W utworach literackich wieloznaczności wypowiedzi jest częstsza i wyższa, m. in. na skutek użycia wyrażań przenośnych i eliptycznych²⁹.

Schematy znaczeniowe spełniają różne funkcje w komunikacji językowej; ich wyodrębnienie jest ciągle przedmiotem dyskusji teoretycznej i terminologicznej na terenie współczesnego językoznawstwa i filozofii języka³⁰. Swobodnie korzystając z różnych źródeł, przyjmujemy następujący szkic klasyfikacyjny:

I. Funkcje zasadnicze

1. Funkcja przedstawiająca — przekazuje informacje o cechach, czynnościach i stanach przedmiotów zewnętrznych wobec podmiotu wypowiedzi

²⁹ Problem ten szeroko jest dyskutowany, zwłaszcza w nowszej krytyce anglo-amerykańskiej od czasu ukazania się książki W. Empsona, *Seven Types of Ambiguity*. London 1930.

³⁰ Por. m. in. K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934. — N. S. Trubeckoj, *Grundzüge der Phonologie*. [1939]. Göttingen 1959. — M. C. Beardsley, *Aesthetics*. New York 1958, s. 116—119. — R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki“, 1960, z. 2, s. 434—440. — L. Zawadowski, *Les fonctions du texte et des catégories de propositions*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego“, 1956, s. 31—63. — W. Górny, *Struktura tekstu na tle struktury języka*. [Referat na Konferencji Poetyki w Warszawie 1960]. — Z. Klemensiewicz, *Jak nam język służy?* „Życie Literackie“, 1961, nr 52.

dzi, a także o samym podmiocie (wówczas zastosować można nazwę: funkcja autoprezentacyjna).

2. Funkcja wolicjonalna — przekazuje postulaty i życzenia podmiotu wypowiedzi; jako jej odmianę potraktować można funkcję pytajną.

II. Funkcje uboczne

1. Funkcja kontaktywna — nawiązuje i podtrzymuje kontakt podmiotu z odbiorcą wypowiedzi.

2. Funkcja metajęzykowa — objaśnia znaczenie składników wypowiedzi.

III. Funkcje towarzyszące

1. Funkcja emotywna — wyraża postawę uczuciową podmiotu wobec przedmiotu wypowiedzi i oddziałuje na postawę uczuciową odbiorcy za pomocą wyrazów wykrzyknikowych, synonimiki i metaforyki emocjonalnej, obranej wysokości stylistycznej wypowiedzi, środków składniowych i prozodyjnych; pośrednio także poprzez czynniki „oznakowe“ (np. urywana budowa zdań jako oznaka podniecenia psychicznego). Zarówno czynniki prozodyjne, jak i „oznakowe“ po części należą do tekstu literackiego, po części — tylko do jego realizacji.

2. Funkcja wyróżniająca — ujawnia poprzez styl wypowiedzi, zazwyczaj w sposób niezamierzony, stałe cechy osobowości podmiotu, np. wiek, płeć, pochodzenie terytorialne, wykształcenie, przynależność społeczno-kulturalną.

3. Funkcja autoteliczna (zwana też poetycką) — kieruje uwagę na jakość i układ znaków, zazwyczaj przez ich niezwykłość lub uporządkowanie naddane, tj. niekonieczne dla celów komunikacji językowej.

Teraz dopiero, po wyodrębnieniu funkcji językowych, możemy w skrócie poruszyć sprawę swoistości wytworów literackich w opozycji do innych wytworów językowych. Swoistość ta jest historycznie niejednokrotna i zmienna. We współczesnej świadomości kulturalnej łączy się ona z występowaniem w tekście przynajmniej jednej z następujących cech: 1) modyfikacja fikcjonalna wypowiedzi lub modyfikacja nie określona co do charakteru asertywnego; 2) tzw. obrazowość bezpośrednia, tj. zdatność tekstu do wywoływania bogatych i wyrazistych przedstawień wyobrażeniowych; 3) wyraźna obecność funkcji autotelicznej³¹.

Każda z tych cech, decydujących o „literackości“ tekstu, ma międzyrodzajowy zasięg występowania, nie pokrywa się z zakresem żadnego pojęcia rodzajowego. Z drugiej strony — kwestia, czy dany utwór należy do

³¹ Por. szerzej H. Markiewicz: 1) *Granice literatury*. „Kultura i Społeczeństwo“, 1961, nr 2. 2) *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*. „Studia Filozoficzne“, 1961, nr 3.

literatury pięknej, nie da się rozstrzygnąć przy pomocy cech rodzajowych, dla każdego bowiem rodzaju literackiego istnieją pozaliterackie zjawiska analogiczne (np. sprawozdanie a epika, modlitwa a liryka, rozmowa praktyczna a dramat).

Przy takich założeniach (a więc dołączając alternatywnie do proponowanej definicji rodzajowej wymienione wyznaczniki „literackości“) — utwór epicki określić można jako tekst monologiczny (wypowiedzi postaci są wszak przytoczeniami) o funkcji przedstawiającej, z niewielkim na ogół nasileniem funkcji emotywniej. Przypisywane epice cechy zdarzeniowości i fikcyjności odrzucamy ze względu na poezję opisową, współczesną prozę afabularną, reportaż i pamiętnik.

Dramat to tekst wielopodmiotowy, w którym występują funkcje przedstawiająca i wolicjonalna, z silnym zazwyczaj udziałem funkcji emotywniej i wyróżniającej. Właściwości współczesnego dramatu, a także konieczność włączenia tu dialogu literackiego powodują odrzucenie cech konfliktowości, akcyjności czy nawet zdarzeniowości.

Najwięcej kłopotów nastęrcza zbudowanie pojęcia liryki zgodnego z potocznym sposobem użycia tego terminu. Określenia dawniejsze zaliczały tu utwory krótkie, wyrażone językiem poetyckim, a wypowiadające „uczucie“, „przeżycie“, „bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości“ lub przynajmniej „subiektywne ujęcie tematu“. Ale od czasów parnasizmu i symbolizmu pojmowanie liryki przez niektórych przynajmniej poetów i teoretyków ulega zasadniczym zmianom: utwór liryczny przestaje być wypowiedzią sytuacji uczuciowej, staje się samoistnym „przedmiotem“, autoteliczną kreacją językową, niekiedy wszakże interpretowaną jako symboliczny równoważnik uczucia, utrwalenie oglądu wyobraźniowego czy nawet rewelacja sfery transcendentnej. Obok rytmu, a często i ponad nim, za cechę zasadniczą wypowiedzi lirycznej uznana zostaje metafora, pojmowana jako „samowolne spokrewnianie pojęć, tworzenie związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada“³², lub takie „zespole- nie wyobrażeń, że zdaje się, jakby tworzyło ono nowe, nigdy nie widziane zjawisko“³³. Zwróćmy przy sposobności uwagę, że ważność „przeżycia“ czy „uczucia“ silniejsza jest na ogół u teoretyków posługujących się terminem „liryka“, słabsza u tych, którzy używają terminu „poezja“, choć obie te nazwy wobec zjawisk literatury współczesnej stosowane bywają wymiennie. Chcąc przemiany tu zaznaczone uwzględnić, trzeba jako definicję zaproponować zdanie głoszące, że utwór liryczny to tekst monologiczny o funkcji przedstawiającej (często autoprezentacyjnej) lub wolicjo-

³² T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. W: *Tędy*. Warszawa 1930, s. 47.

³³ J. Przyboś, *Trzy wizje*. W: *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 2. Warszawa 1956, s. 239—240.

nalnej, przy dużym zazwyczaj nasileniu funkcji emotywniej lub autoteicznej.

Konsekwencję proponowanego tu podziału zacierają względy tradycyjne, które z powodów praktycznych należy respektować: do epiki mianowicie zalicza się dłuższe utwory wierszowane (poematy, powieści poezyckie) i wszystkie, nawet krótkie, utwory prozaiczne (nowele, obrazki), także wtedy, gdy występuje w nich silnie funkcja emotywna czy autoteliczna.

4

W tekście literackim wyróżniliśmy — mówiąc językiem metaforycznym — płaszczyznę znaków językowych i płaszczyznę znaczeń wyrazów i zdań. Ale obcując z dziełem literackim i oceniając jego wartość, mamy także do czynienia z pewnymi tworamii takimi, jak postać literacka, fabuła, idea, tzw. jakości estetyczne (np. tragizm czy komizm), które oczywiście ani nie należą do płaszczyzny znaków językowych, ani nie mogą być utożsamione z sumą znaczeń jego wybranych zdań. W tekście tym bowiem nie są one obecne bezpośrednio, lecz tylko potencjalnie, a mianowicie w ten sposób, że mogą się ukształtować w odbiorze dzieła literackiego — przez konkretyzację schematów znaczeniowych poszczególnych zdań, ich selekcję i równoczesne, wielokierunkowe scalanie w najrozmaitsze wyższe układy znaczeniowe, uzupełniane przy pomocy wnioskowania i domniemywania, a często także przy pomocy pewnych amplifikacji wypełniających „miejsce niedookreślenia“ pozostawione w utworze literackim.

Tak więc, obok płaszczyzny znaków językowych i płaszczyzny znaczeń wyrazów i zdań, tworzących tekst literacki, w obręb dzieła literackiego wchodzi również wyższe układy znaczeniowe³⁴. Ponieważ jednak są one w pewnej mierze (większej niż konkretyzacja schematów znaczeniowych zdań) konstrukcją, a ściślej mówiąc — rekonstrukcją odbiorcy, już tu zaciera się granica między przedmiotem artystycznym a przedmiotem estetycznym (w znaczeniu ustalonym przez Dohrna). Stwierdzenie to nie jest ustępstwem na rzecz subiektywizmu w badaniach literackich, lecz po prostu — konsekwencją takich faktów, jak np. ten, że każdy z czytelników, znających język polski, dysponuje mniej więcej takim samym znaczeniem zdania: „Zabił się — młody... Zrazu jakaś trwoga / Kładła mi

³⁴ Tekst literacki czy rzeczywistość przedstawiona jako główny przedmiot badań literackich — to centrum sporu metodologicznego między przedstawicielami New Criticism (W. Empson, C. Brooks, R. P. Warren) a tzw. Szkołą Chicagowską (R. S. Crane, R. McKeon, E. Olson. Por. zbiór *Critics and Criticism. Ancient and Modern*. Chicago 1953) oraz wypowiedź R. Welleka w zbiorze *Style in Language*. New York 1960, s. 411—414.

w usta potępienie czynu“, ale ze znacznie większymi różnicami konstruuje na podstawie zdań dramatu Słowackiego pewną ucechowaną całość, którą jest osobowość Kordiana. Oczywiście, nie wszystkie z tych konstrukcji są równie wierne tekstowi literackiemu. Niektóre z nich posiadają luki czy zniekształcenia wynikłe z lektury niedbałej albo z niezrozumienia tekstu. W wielu jednak utworach istnieje możliwość różnych pod istotnymi względami, a równie poprawnych konstrukcji wyższych układów znaczeniowych.

Ze względu na skomplikowaną budowę i dla uwydatnienia odmienności sposobu istnienia w stosunku do tekstu literackiego, będziemy mówić już nie o płaszczyźnie, lecz o sferze wyższych układów znaczeniowych. Składają się na nią (I) poszczególne „ujęcia“ przedmiotów przedstawionych, stanowiące drobne, wyodrębnione całości: (1) ich bezpośrednio dane ucechowanie zewnętrzne i wewnętrzne; (2) „dziania się“ zewnętrzne i wewnętrzne (przeżycia), stany i wypowiedzi; (3) związki logiczne między przedmiotami; (4) ujęcia mieszane. Trzeba tu dodać, że granica między znaczeniem zdania a ujęciem jest płynna: niekiedy znaczenie jednego zdania jest już odrębnym ujęciem, z reguły jednak ujęcia tworzą scalone znaczenia większych, ponadzdaniowych układów (konsekwentnie wyodrębnia je — przy pomocy odstępów — Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*)³⁵.

Poszczególne ujęcia scalają się w (II) jedno- lub wielopredmiotowe fazy sytuacyjne, oddzielone od siebie zmianą występujących przedmiotów, charakterem i miejscem „dziania się“ lub przerwą czasową (najłatwiej rozróżnić je w klasycznie zbudowanym dramacie, gdzie są wyodrębnione jako sceny). Fazy sytuacyjne mają różny stopień szczegółowości; zwłaszcza na terenie epiki wyraźna jest odmienność relacji skrótowej oraz przedstawienia uszczegółowionego i unaoczniającego. I tu dodać trzeba, że niekiedy już jedno ujęcie stanowi samodzielną fazę sytuacyjną.

Z kolei fazy sytuacyjne w toku lektury równocześnie integrują się wielorako: w (IIIa) zawartość zdarzeniową lub fabułę — ciąg „dziań się“ i stanów, zewnętrznych lub wewnętrznych, połączonych pewną więzią kompozycyjną (w utworach dydaktycznych zamiast fabuły wystąpić może wywód myślowy); (IIIb) przedmioty przedstawione (głównie postaci) ujmowane w narastającym wraz z tokiem lektury całokształcie swych cech danych bezpośrednio lub pośrednio, czynności, stanów, przeżyć i stosunków z innymi przedmiotami; (IIIc) całościowy obraz „świata przedstawionego“ w danym dziele literackim; niekiedy także — (IIIId) zespół uogólnień poznawczych i postulatycznych, wyrażonych bezpośrednio (np. dygresje w *Beniowskim*, refleksje historiozoficzne w *Wojnie i pokoju*).

³⁵ Por. Mukařevský, *O jazyce básnickém*. W: *Kapitoly z české poetiky*, t. 1, s. 120.

W epice odrębnym ośrodkiem integracyjnym jest (IIIe) osobowość literacka narratora względnie sama funkcja narracyjna (we współczesnej powieści „autotematycznej“).

Zasadnicze cechy charakteryzujące fabułę to: jej stosunek do prawdopodobieństwa życiowego; sposób motywacji zdarzeń i stopień ich przewidywalności; ich jedno- lub wielowątkowość; więź kompozycyjna (przyczynowo-skutkowa więź zdarzeń, tożsamość postaci, grupy postaci lub środowiska, więź terytorialna lub synchroniczna, więź problemowa, ujęcie wariacyjne, analogiczne, gradacyjne, kontrastowe, więź asocjacyjna); rozkład ról w zmieniającej się sytuacji konfliktowej; ciągłość względnie przerywalność narracji; przewaga faz dynamicznych względnie statycznych, „dziań się“ zewnętrznych (akcji) względnie wewnętrznych; tożsamość względnie zmienność miejsca fabuły; rozpiętość czasowa, stosunek czasu przedstawionego do czasu narracji, czyli tempo narracji, stosunek porządku czasowego wydarzeń przedstawionych do porządku czasowego narracji; jednolitość względnie zmienność jakości emotywnych³⁶; pozycja narratora wobec rzeczywistości przedstawionej. (Niektóre z tych pojęć odnoszą się, rzecz jasna, tylko do utworów epickich.)

O konstrukcji postaci literackiej decydują: stosunek do prawdopodobieństwa życiowego; koncepcja osobowości; motywacja cech charakteru i sposobu postępowania, a także stopień jego przewidywalności; zakres i ilość cech wprowadzonych; częstotliwość ich przejawów; statyka względnie zmienność osobowości, a w wypadku zmienności — ciągłość rozwojowa czy też ujęcie „skokowe“; właściwa danej postaci jakość emotywna; perspektywa zewnętrzna lub wewnętrzna wobec postaci; sposób przedstawiania przeżyć wewnętrznych (za pośrednictwem ich przejawów zewnętrznych, nazywanie i relacjonowanie przeżyć, ich opis metaforyczny, mowa pozornie zależna, monolog wewnętrzny uporządkowany i chaotyczny, strumień świadomości).

„Świat przedstawiony“ w dziele literackim charakteryzują: stopień i kierunek odkształcenia wobec naturalnego obrazu świata; wymiary czasowe i przestrzenne; pojemność zdarzeniowa i postaciowa; statyczność

³⁶ Jakości ematywne to pewne właściwości postaci czy sytuacji przedstawionych w dziele literackim (takie jak tragizm, komizm, wzniosłość, groteskowość itp.), zdolne wywoływać względem siebie swoiste uczucie oceniające (nazwijmy je emocjami estetycznymi). Jakości te, tradycyjnie zwane kategoriami lub modyfikacjami estetycznymi, nazywa współczesna estetyka amerykańska: „*feeling qualities*“, „*emotional qualities*“ lub nawet po prostu „*human qualities*“. In garden mówi o jakościach estetycznie wartościowych, wśród których wyróżnia jakości metafizyczne — wzniosłość, tragiczność, straszliwość, demoniczność, świętość, podczas gdy np. komiczność czy groteskowość są tylko jakościami estetycznie wartościowymi; zasada podziału nie jest tu jasna. Warto dodać, że i estetyka marksistowska wiele uwagi poświęca ostatnio tym zagadnieniom (W. Wanslow, J. Boriew).

względnie dynamiczność; jedno- lub wielopłaszczyznowość ontyczna; obecny w nim porządek filozoficzny, prawidłowości społeczne i psychologiczne, hierarchia wartości, jakości emotywnie³⁷.

Przedstawiona tu hierarchizacja wyższych układów znaczeniowych powstaje tylko w utworach o zawartości obszerniejszej. W noweli możemy mieć do czynienia tylko z jedną fazą sytuacyjną, w wierszu lirycznym — tylko z pojedynczym ujęciem podmiotu lirycznego; z drugiej strony bajka epigramatyczna, choć zawiera łańcuch wydarzeń, który by starczył na komedię, stanowi też jedno tylko ujęcie. Czym wyższe, a przeto bardziej pośrednio dane układy znaczeniowe, tym większy stosunkowo luz rekonstrukcyjny pozostaje dla czytelnika.

Omówione dotychczas składniki sfery wyższych układów znaczeniowych tworzą tzw. rzeczywistość przedstawioną w dziele literackim (pojęcie — jak widać — szersze od „świata przedstawionego“; nie należą tu jednak uogólnienia wyrażone bezpośrednio); poza tym posiadają one zdolność sugerowania lub implikowania (IV) uogólnień o charakterze poznawczym lub postulatywnym, zwanych idea, ideologią, ładunkiem ideologicznym, a w wypadku wyrazistego i jednoznacznego wynikania — tendencją lub tezą utworu. Potencjalnie uogólnienia te są obecne w składnikach rzeczywistości przedstawionej jako ich reprezentatywność rodzajowa (typowość) lub symboliczna. Gdy zostaną z nich wyabstrahowane i sformułowane dyskursywnie, usamodzielniając się — nieuchronnie ulegają pewnemu zniekształceniu: stają się poznawczo uboższe od reprezentujących je postaci czy sytuacji, są odarte z jakości wyglądowców i emotywnych, zracjonalizowane i jednoznaczne, podczas gdy ta sama rzeczywistość przedstawiona jest — znowu w pewnych granicach, czasem dość wąskich, kiedy indziej szerokich — schematem dopuszczającym uogólnienia różne.

Rozumowanie uogólniające bowiem nie przestrzega ściśle rygorów logicznych: z pewną dowolnością przypisuje tym a nie innym składnikom rzeczywistości przedstawionej intencję uogólniającą i ustala jej czasowy

³⁷ Proponowana tu aparatura pojęciowa i terminologiczna oparta jest częściowo na pracach: R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1934. — R. Koskimies, *Theorie des Romans*. Helsinki 1935. — E. Lämmert, *Die Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. — F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien 1955. — В. Волькенштейн, *Драматургия*. Москва—Ленинград 1937. — E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950. — A. Pergler, *Grundlagen der Dramaturgie*. Graz—Köln 1952. — J. L. Styan, *The Elements of Drama*. Cambridge 1960. — В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*. Петроград 1921. — J. Wiegand, *Abriss der lyrischen Technik*. Fulda 1951. — S. Skwarczyńska, *Struktura świata poetyckiego*. W: *Z teorii literatury cztery rozprawy*. Łódź 1948, s. 107—140. Por. nadto zarysy teorii literatury (zwłaszcza W. Kaysera, M. R. Mayenowej, H. Seidlera, S. Skwarczyńskiej, B. Tomaszewskiego).

czy ilościowy zasięg, rozgranicza uogólnienia poznawcze od postulatywnych, wprowadza niekiedy spoza dzieła literackiego brakujące człony wnioskowania i wyjaśniania, a przede wszystkim — w znacznym stopniu zależne jest od zastosowanej przez odbiorcę aparatury pojęciowej. Różnić zwłaszcza trzeba interpretacje, w których zastosowany został aparat pojęciowy obecny w samym dziele, dany w wypowiedziach dyskursywnych autora, lub wreszcie — aparat pojęciowy współczesny, zgodny ze światopoglądem krytyka czy badacza³⁸.

Uświadomienie sobie tej problematyki przez historyków literatury przecięłoby przynajmniej pewną część nie kończących się, a jałowych sporów o „jedynie słuszną“ interpretację ideową niektórych utworów literackich. Nie wynika stąd oczywiście naukowe równouprawienie wszystkich interpretacji: możliwa i potrzebna jest przede wszystkim eliminacja uogólnień sprzecznych z rzeczywistością przedstawioną utworu literackiego i uogólnień wprawdzie z nią niesprzecznych, ale dowolnych, bo opartych na przesłankach czy całych konstrukcjach myślowych z niej nie wynikających, a nawet przez nią nie sugerowanych³⁹.

5

Odrębny a wielokrotnie dyskutowany problem naukowy to sprawa tzw. wyglądu czy też obrazowości bezpośredniej w dziele literackim⁴⁰. Poprzestańmy tu na stwierdzeniu, że znaczenie każdego zdania dotyczącego przedmiotów konkretnych, a więc wyobrażalnych, stanowi potencjalnie pewien bodziec dla powstawania w świadomości odbiorcy wyglądu wyobrazeniowego (termin „wygląd“ jest tu zresztą trochę mylący, bo chodzi o przedstawienia odwołujące się do całej sfery wrażliwości zmysłowej, a także o ukonkretnione przedstawienia przeżyć psychicznych). Wygląd ten zdeterminowany jest przez znaczenie danego zdania tylko w przybliżeniu; dowodzą tego najrozmaitsze ilustracje do tych samych, nawet bardzo szczegółowych opisów literackich. Siła sugestii wyobrazeniowej zależy przede wszystkim od odkrywczosci i trafności danego ujęcia

³⁸ Por. J. Pelc, *Szkic analizy znaczeniowej terminu „ideologia dzieła literackiego“*. W pracy zbiorowej: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim Profesora Tadeusza Kotarbińskiego*. Warszawa 1959. Pomijamy te uogólnienia sformułowane w tekście utworu literackiego *expressis verbis*; w zależności od swej rozpiętości są to znaczenia zdań lub wyższe układy znaczeniowe, analogiczne do ujęć lub faz.

³⁹ Doskonały materiał przykładowy zgromadził E. Csáto w *Szkicach o dramatach Słowackiego*. Warszawa 1960.

⁴⁰ Por. K. S. Laurila, *Zielt die dichterische Sprache auf Anschaulichkeit?* W: *Ästhetische Streitfragen*. Helsinki 1934.

słownego (Triepłow w *Czajce* Czechowa mówi z zazdrością o pisarzu Trigorinie: „U niego na grobli błyszczą szyjka rozbitej butelki i czerni się cień koła młyńskiego i cała noc księżycowa — gotowa, a u mnie i drżące cienie, i ciche lśnienie gwiazd, i dalekie dźwięki fortepianu, zamierające w cichym aromatycznym powietrzu...“), ale w pewnej mierze także od zasobu wiedzy, pamięci i sprawności wyobraźniowej odbiorcy. Każdy z czytelników *Pana Tadeusza* trochę inaczej widzi ową scenę, gdy „nad murawą czerwone połyskują buty, bije blask karabeli, świeci się pas suty“, przede wszystkim w zależności od tego, czy oglądał kiedyś broń i pasy staropolskie, czy też zna tylko słownikowe znaczenie słów „karabela“ i „pas suty“.

Jeśli nie budzi wątpliwości przynależność uogólnień poznawczych i postulatywnych do dzieła literackiego w znaczeniu rozszerzonym, to przedstawienia wyobraźniowe są jedynie treściami przeżyć, które towarzyszą konkretyzacji dzieł literackich (lub pewnych ich fragmentów), ale towarzyszyć nie muszą. Pod tym względem występują duże różnice indywidualne u poszczególnych czytelników. U niektórych z nich

[wyobrażenia] pojawiają się na ogół nie w trakcie samego czytania, lecz wtedy, gdy np. czytelnik cofa się, przypomina sobie wydarzenia poprzedniego rozdziału, snuje marzenia na temat danej książki itp. Słowem, wyobrażenia pojawiają się w czasie przerw w czytaniu albo przy czytaniu chybnym. W pozostałym czasie, kiedy czytelnik jest silnie zainteresowany, nie ma on wyobrażeń pochodnych. Mogliśmy wielokrotnie sprawdzić to na sobie samym, a wiele osób nam to potwierdziło⁴¹.

Nie należą też do dzieła literackiego emocje estetyczne, tj. treści przeżyć odbiorców wywołane przez jakości emotywnie przysługujące składnikom rzeczywistości przedstawionej.

6

Dopiero po takim wyodrębnieniu części składowych dzieła literackiego można dokładniej odpowiedzieć na pytanie, jaką posiada ono strukturę.

Po pierwsze — w obrębie każdej płaszczyzny (sfery) składniki jej wzajemnie się określają, uwydatniają swoje cechy w danym związku istotne, sumują się w jednorodne całości większe, a jednocześnie konstytuują odmienne od siebie samych całości wyższego rzędu. Układom tym przysługują jakości konstrukcyjne, np. takie, jak jednolitość lub zróż-

⁴¹ J. P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris 1949, s. 86. Problem ten referuje w oparciu o najnowszą literaturę przedmiotu J. Mayen, *Monolog i dialog radiowy*. Cz. 2, rozdział 2. „Dialog“, 1960, nr 8, s. 106—126.

nicowanie, spoistość lub luźność, przejrzystość lub zawiłość i chaotyczność, rytmiczność, gradacyjność, harmonijność, kontrastowość, proporcjonalność itp.

Po drugie — płaszczyzna brzmieniowo-napisowa jest materialnym znakiem płaszczyzny znaczeń wyrazów i zdań, ta zaś potencjalnie wyznacza składniki rzeczywistości przedstawionej, które z kolei implikują lub sugerują uogólnienia poznawcze i postulatywne oraz wywołują przedstawienia wyobrażeniowe i emocje estetyczne.

Po trzecie — między właściwościami poszczególnych płaszczyzn zachodzą pewne analogie, a także można w nich zaobserwować zmiany sprzężone. Tak np. Leo Spitzer zwrócił uwagę na analogię między budową słowotwórczą neologizmów Rabelais'go czy nazewnictwem Cervantesa a wizją rzeczywistości w ich utworach⁴², Roman Jakobson zaobserwował, że ze zmianą metrum zmienia się sposób przedstawienia przestrzeni w poemacie *Máj* Karela Hynka Máchy⁴³. Na ogół jednak problem związków analogicznych między sferami dzieła literackiego jest słabo opracowany; mówiąc o jedności treści i formy w znaczeniu ich harmonijności, badacze najczęściej zajmowali się konstytutywną funkcją niższych układów znaczeniowych wobec układów wyższych, a więc np. wypowiedzi poszczególnych postaci — wobec ich charakterów, charakterów i fabuły, wobec idei dzieła itp. Albo też na odwrót — dociekali, w jaki sposób idea, wyabstrahowana przez nich *ex post* z dzieła literackiego, determinowała w hipotetycznie rekonstruowanym procesie twórczym wybór takich a nie innych charakterów i sytuacji fabularnych oraz sposób ukształtowania stylistycznego.

W rozważaniach dotychczasowych unikaliśmy terminów: „treść“ i „forma“, które tyle miejsca zajmowały w dawniejszych zwłaszcza pracach teoretycznych, a w wielu nowszych bywają wstydliwie zastępowane bliskoznacznymi pseudonimami w rodzaju: *Gehalt* — *Gestalt* (Walzel), *structure* — *texture* (John Crowe Ransom), *extension* — *intension* (Allan Tate) itp. Unikaliśmy tych terminów po pierwsze dlatego, że — wbrew rozpowszechnionej jeszcze praktyce — najpierw trzeba poznać budowę dzieła literackiego, a potem dopiero można się zastanawiać, co w nim nazwać treścią, a co formą; po drugie — z tego powodu, że ich sens filozoficzny jest bardzo wieloznaczny. W nauce o literaturze najczęstsze były opozycje: determinanta — to, co zdeterminowane; tworzywo — kształt; „co“ — „jak“; zbiór elementów — ich układ (postać); językowy znak materialny — znaczenie; znaki materialne i ich układ — znaczenie; schemat — czynniki ukonkretniające. Zależnie od tego pojęcie treści oscylowało między

⁴² L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*. Princeton 1948.

⁴³ R. Jakobson, *K popisu Máchova verše*. W: *Torso a tajemství Máchova díla*. Praha 1938.

idea, koncepcją ideowo-tematyczną utworu, a jego streszczeniem, akcją, fabułą lub całością zawartości znaczeniowej; pozostałą „resztę“ traktowano jako formę⁴⁴.

O jedności treści i formy mówiono zaś, nadając temu wyrażeniu bądź to sens normatywny — i wtedy chodziło o ich harmonijność względnie o funkcjonalność formy wobec treści, bądź to sens opisowy — i wtedy miano na myśli ontyczną konieczność współwystępowania i wzajemnego oddziaływania obu tych składników (przy prymacie treści), a nieraz — ich nierozdzielność, co oczywiście pozbawiało te pojęcia wszelkiej użyteczności; to samo odnosi się do koncepcji, w których całość dzieła literackiego traktowana była jako forma (Benedetto Croce, Eugeniusz Kucharski, formalisci rosyjscy).

Dodatkowym czynnikiem komplikującym stało się pojęcie „formy wewnętrznej“; wywodzi się ono z filozofii Plotyna (w której oznaczało wizję artysty), a rozpowszechniło się od czasów Shaftesbury'ego, zwłaszcza w ujęciach traktujących dzieło literackie na podobieństwo organizmu; miała to być ukryta w nim zasada czy siła od wewnątrz je kształtująca, a przejawiająca się w takim zespoleniu treści i zewnętrznego kształtu, że tworzą one „jedność organiczną“⁴⁵.

Wobec skomplikowanej budowy dzieła literackiego — użyteczność tak wieloznacznej pary pojęciowej, jak treść i forma, jest bardzo ograniczona. Ale wycofywać ją z użycia — znaczyłoby to źle gospodarować terminami literackimi, wśród których i tak za wiele jest niezręcznych neologizmów. Trafność proponowanej regulacji semantycznej nie da się uzasadnić, toteż — poprzestajemy na sugestii, że w pewnych wypadkach wygodne mogą okazać się terminy: „zawartość“ — dla ogółu składników poszczególnych płaszczyzn czy sfer dzieła literackiego, „struktura“ — dla ogółu stosunków między nimi zachodzących, „forma wewnętrzna“ — dla sposobu ich ukształtowania, „forma zewnętrzna“ — dla płaszczyzny znaków językowych, „treść“ — dla najważniejszych i skrótowo ujętych składników zawartości fabularnej dzieła literackiego⁴⁶.

⁴⁴ Por. K. Irzykowski, *Walka o treść*. Warszawa 1929. — K. S. Laurila, *Der Streit um Form und Inhalt in der Ästhetik*. W: *Ästhetische Streitfragen*. — W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia formy*. W: *Skupienie i marzenie*. Kraków 1951. — J. Pelc, *Zagadnienie treści i formy dzieła literackiego*. „Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Towarzystwa Naukowego Warszawskiego“, 1947, s. 13—21. — R. Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*. W: *Studia z estetyki*, t. 2. — R. Wellek, *The Concept of Form and Structure in 20. Century Criticism*. „Neophilologus“, 1958, nr 1. — Виноградов, *op. cit.*

⁴⁵ Por. Z. Żygulski, *Zagadnienie „formy wewnętrznej“*, „Marchoń“, 1937, nr 3.

⁴⁶ Częściowo wykorzystano tu propozycje Ingardena (*Studia z estetyki*, t. 2, s. 439). Por. też J. Pelc, *O pojęciu tematu*. Wrocław—Warszawa 1961.

Niniejszy sposób przedstawienia budowy dzieła literackiego w swej kolejności odzwierciedla częściowo proces jego poznawania; tylko jednak częściowo, bo przecież nie poznajemy kolejno po sobie płaszczyzn dzieła literackiego ani też ich fragmentów: wraz z przesuwaniem się przez pole uwagi kolejnych odcinków tekstu — stopniowo kształtuje się i rozwija w świadomości odbiorcy rzeczywistość przedstawiona, wywołane przez nią uogólnienia poznawcze i postulatywne, emocje estetyczne i skojarzenia wyobrażeniowe.

Jasne jest także, że wywody powyższe tylko w pewnym wyborze i uproszczeniu zdołały wyodrębnić składniki dzieła literackiego i ukazać ich funkcjonalne związki. Zadaniem nieporównanie trudniejszym byłoby dokonanie w sposób wyczerpujący takiej analizy na konkretnym dziele literackim. Co więcej, nawet przy pedanterii nie obawiającej się powtórzeń, byłoby to zadanie praktycznie niewykonalne wobec mnogości składników i ich wielofunkcyjności, równoczesnego uczestnictwa w różnych wyższych układach znaczeniowych.

Toteż wyczerpująca monografia dzieła literackiego jest właściwie zadaniem niewykonalnym. Badacz — powtórzmy — może poznawać i ukazywać jedynie różne układy jego elementów, właściwości tych układów, stosunki między nimi i ich funkcje, i to w kolejnych, wybranych przekrojach. Nie jest jednak zadaniem teorii literatury wypracowanie kanonu takiego opisu, choćby ze względu na wielokształtność utworów literackich, do których kategorie takiego opisu muszą być dostosowane⁴⁷.

⁴⁷ Kanonu takiego domagał się (za R. Heinzlem) Z. Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*. W: *Teoria badań literackich w Polsce*, t. 1, s. 322.