

# Jerzy Kmita

---

"O funkcji poznawczej dzieła literackiego", Katarzyna Rosner, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Z Dziejów Form Artystycznych... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 353-363

---

1971

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Rosner, *O FUNKCJI POZNAWCZEJ DZIEŁA LITERACKIEGO*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 194. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynadłowski. Tom XVIII. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

## 1

Centralne pytanie, jakie stawia i próbuje rozwiązywać w swej książce Katarzyna Rosner: dzięki jakim swym własnościom utwor literacki pełni funkcję poznawczą? — nie jest tak jednoznaczne, jak to na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać; można mu w gruncie rzeczy przyporządkować cały szereg różnych problemów, m. in. zaś trzy następujące:

1. Jakie własności dzieła literackiego określają — ze względu na daną świadomość literacką (reprezentantem jej może być autor, czytelnik czy określona grupa kulturowa) — jego sens poznawczy?

2. O jakich własnościach utworu badania literackie przyjmują, że wyodrębniająca je świadomość literacka różnicuje według nich sens poznawczy dzieła?

3. Jak powinna być uformowana świadomość literacka, aby mogła przyporządkowywać utworom pewien optymalny (np. możliwie „bogaty”) sens poznawczy — w sposób odpowiedni do wyodrębnionych przez nią własności tych utworów?

Problem 1 posiada charakter literaturoznawczy, problem 2 należy do metodologii nauki o literaturze, problem 3 natomiast — do estetyki. Łatwo można też zauważyć, że rozwiązanie każdego spośród tych trzech problemów wymaga odrębnego uzasadnienia, że więc — w szczególności — odpowiedź na pytanie, jakie postawiła sobie autorka pracy *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, podlega ocenie jako lepiej lub gorzej uzasadniona, jako bardziej lub mniej zadowolająca — w zależności od sposobu, w jaki zinterpretujemy jej pytanie.

Zanim do kwestii tej przejdę, chciałbym w kilku bodaj słowach przedstawić racje, dla których pytanie o sposób, w jaki dzieło literackie pełni funkcję poznawczą, ujmuję jako wieloznaczne sformułowanie któregoś z problemów 1—3. Nawiasem mówiąc, pytanie to nadaje się do wyrażenia jeszcze większej liczby różnych problemów w ścisłym tego słowa znaczeniu; wyrażają je choćby już tylko różne, uściślone warianty pytań 1, 2, 3: „dana świadomość literacka” z pytania 1 może być np. pojęta jako system odpowiednich przeświadczeń określonej historycznie jednostki, grupy literackiej, określonego kierunku literackiego czy wreszcie okresu, z drugiej strony zaś — jako dowolny system przeświadczeń tego typu; w pierwszym przypadku mamy problem historycznoliteracki, w drugim — teoretycznoliteracki.

Oczywiście, w ramach recenzji trudno w jakiś bardziej gruntowny sposób, odwołując się do rozważań z zakresu ogólnej metodologii badań humanistycznych, uzasadnić: a) interpretację funkcji poznawczej u Katarzyny Rosner jako rozpoznawanego przez określoną świadomość sensu (celu) poznawczego dzieła, b) ujęcie związku między własnościami dzieła a jego sensem poznawczym — jako pewnej odmiany uświadamianego związku między środkami a celem, oraz c) zrelatywizowanie owych własności dzieła do czyjejs świadomości; ograniczę się przeto do kilku mniej usystematyzowanych uwag.

Po pierwsze zatem, badane przez dyscypliny humanistyczne obiekty kulturowe, włączając tu — w każdym razie — dzieła literackie, różnią się od obiektów

badanych przez przyrodoznawców tym, że — jak to trafnie wskazywali antynaturaliści — własności ich są zrelatywizowane do określonej świadomości. Wprawdzie — głębiej rzecz ujmując — nie inaczej sprawa przedstawia się z obiektami fizycznymi, jednakże można tu zgodzić się ze Znanieckim, że koniecznością uwzględnienia tzw. współczynnika humanistycznego nie dyktują przyrodoznawcom reguły metodologiczne ich badań, natomiast w przypadku humanisty sytuacja jest odwrotna. Dzieło literackie np. potraktowane w abstrakcji od współczynnika humanistycznego byłoby po prostu plikiem kartek posmarowanych w pewien wyrafinowany sposób farbą drukarską; ów plik kartek staje się określonym dziełem literackim dopiero ze względu na określoną świadomość, która jest na tyle bogata, aby: 1) w śladach tuszu drukarskiego rozpoznać określony tekst złożony z określonych jednostek językowych, 2) przypisać tym jednostkom określone odniesienia przedmiotowe, 3) ustrukturalizować te odniesienia w całość zwaną rzeczywistością przedstawioną. System przekonań, który jest w stanie zrealizować (m. in.) zadania 1—3, nazywam tutaj świadomością literacką (jakkolwiek w ramach bardziej systematycznych rozważań zarezerwowałbym ten termin dla pewnego tylko jej fragmentu).

Po drugie, skoro już przyjęliśmy, że poszczególne własności dzieła literackiego jako obiektu kulturowego są zrelatywizowane do określonej świadomości literackiej, to jest rzeczą jasną, że nie możemy traktować ich związku z „funkcjami” owego dzieła (w tym — z „funkcją” poznawczą) jako związku naturalnego, tzn. ukształtowanego niezależnie od świadomości (literackiej); gdyby bowiem miał to być związek naturalny, to pierwsza jego dziedzina (własności dzieła literackiego) musiałaby posiadać również charakter naturalny. Tak jednak, jak przyjęliśmy, nie jest. Można wprawdzie niekiedy własności zrelatywizowane do świadomości znaturalizować, redefiniując je jako własności naturalne, jednakże — w przypadku badań tego typu, jakie prowadzi autorka *O funkcji poznawczej dzieła literackiego* — byłby to krok raczej niefortunny; jeśli „funkcję” poznawczą dzieła miałyby determinować pewne naturalne jego własności, to wówczas samą tę „funkcję” należałoby konsekwentnie ująć jako rezultat zetknięcia się podmiotu percypującego (niekoniecznie organizmu ludzkiego) z tymi własnościami; nową, nabytą w tych okolicznościach wiedzę trzeba byłoby z kolei rozumieć jako nowo nabyte dyspozycje do określonego reagowania na odpowiednie bodźce. Znaleźlibyśmy się w ten sposób dość daleko od właściwej problematyki omawianej tu pracy.

Po trzecie, jeśli zarówno własności dzieła literackiego jak i związek ich z jego „funkcją” poznawczą potraktujemy w relatywizacji do świadomości literackiej, która wobec tego musi być także zdolna do wyznaczania takich związków, to i sama „funkcja” musi być opatrzona we współczynnik humanistyczny: musi być ujęta — w naszym przypadku — jako cecha dzieła polegająca na tym, że komunikuje ono, z uwagi na daną świadomość literacką, określoną, dającą się wyartykułować w ramach tejże świadomości, *wizję świata*.

Po czwarte wreszcie, świadomość literacka, jeśli stanowić ma ona adekwatny, jakkolwiek wyidealizowany, odpowiednik przekonań, które interweniują przy tworzeniu lub odbiorze dzieła literackiego, sama winna być ujęta jako system przekonań operujących współczynnikiem humanistycznym, identyfikujących w szczególności „funkcje” poznawcze utworów z przewidywanymi przez ich autorów efektami w zakresie komunikowania określonych wizji świata; nie chodzi tutaj o dowolne informacje o rzeczywistości, jakie tylko odbiorca może wywnioskować z całokształtu dostrzeżonych przez siebie cech dzieła, ale o takie tylko spośród nich, które (trafnie albo nietrafnie) traktuje on jako informację zamierzoną: informacja

np., że już w czasach Reja znany był zwrot przysłowiowy „z motyką na słońce”, nie znajduje się w zasięgu „funkcji” poznawczej *Krótkiej rozprawy*, tak jak nie przewidywane przez reżysera symptomy przeziębienia aktora biorącego udział w przedstawieniu teatralnym nie mają żadnego związku z „funkcją” poznawczą owego przedstawienia. Z tego właśnie względu lepszy jest tutaj termin „sens” niż „funkcja” — nie sugerująca tak wyraźnie momentu intencjonalności.

Podkreślę jeszcze, że świadomość literacką pojmuję tutaj apsycho logicznie, tzn. nie tylko nie wymagam tego, aby istniała jakaś empirycznie dana jednostka (grupa jednostek), której zespół przekonań byłby z tą świadomością identyczny, ale nawet skłonny byłbym twierdzić, że w ogromnej większości przypadków można traktować takie empirycznie dane zespoły przekonań jedynie jako przybliżone odpowiedniki świadomości literackiej, stanowiącej przeto niemal zawsze ich daleko posuniętą idealizację. Świadomość literacką tedy można traktować w oderwaniu od empirycznie danych jednostek ludzkich, w szczególności może być tak, że nikt, nawet w przybliżeniu, nie będzie jej nosicielem.

Na tym zakończyłbym uwagi uzasadniające rozróżnienie trzech podanych wariantów zbitki nazwanej przez Rosner problemem „funkcji” poznawczej dzieła literackiego, uwagi stanowiące jednocześnie zasadnicze założenia dalszych moich stwierdzeń. Dodam jeszcze, że założenia te posiadają charakter metodologiczny, tzn. stanowią zarys idealizującej rekonstrukcji świadomości badacza literatury; służą do wyjaśniania przebiegu jego praktyki badawczej.

## 2

Jakkolwiek autorka *O funkcji poznawczej dzieła literackiego* zdaje się nie odróżniać od siebie literaturoznawczego, metodologicznego oraz estetycznego problemu sensu poznawczego utworu literackiego, co zresztą nie powinno zaskakiwać (jako że z reguły problemy te są plątane ze sobą), to jednak widać wyraźnie, że interesuje ją przede wszystkim problem estetyczny. Główny bowiem tok jej rozważań zdeterminowany jest poszukiwaniem takiej „definicji” dzieła literackiego, takiej — w każdym razie — jego charakterystyki, przy której przysługiwałby mu pewien optymalny sens poznawczy; autorka zmierza „do wyboru propozycji, która umożliwi najbogatszy i najwszechstronniejszy opis interesującej nas funkcji” (s. 24). Dodajmy, że „opis”, o którym mówi Rosner, posiadać musi, zapewne wbrew jej intencjom, charakter normatywno-estetyczny, ponieważ nie jest on rekonstrukcją odpowiedniego fragmentu historycznie czy teoretycznie potraktowanej świadomości literackiej.

Z punktu widzenia zatem naszkicowanego wyżej zespołu założeń chodzi o znalezienie odpowiednio optymalnego typu świadomości literackiej; poszczególne „definicje” dzieła literackiego są przez autorkę odrzucane albo, częściowo przynajmniej, akceptowane — właśnie przez wzgląd na to, że świadomość literacka „definicje” owe obejmująca nie byłaby optymalna czy też — odpowiednio — zbliża się do poszukiwanego ideału.

Przedstawię obecnie zarys głównego wątku myślowego recenzowanej pracy, co będzie zresztą zadaniem stosunkowo łatwym, ponieważ wybitnym pracy tej walorem jest rzadko spotykane w specjalności przez nią reprezentowanej zdyscyplinowane podporządkowanie poszczególnych partii rozważań wyraźnie na wstępie sformułowanym zadaniom badawczym. Czyta się z tego względu książkę Rosner z nieśląbną aprobatą dla przejrzystości jej konstrukcji.

Punktem wyjścia jest dla autorki stwierdzenie — podkreślam z naciskiem, że

poszczególnym konstatacjom zawartym w książce nadają konsekwentnie sens estetyczny — iż postulowana przez nią świadomość literacka winna zakładać swoisty dla literatury sposób komunikowania treści poznawczych<sup>1</sup>. Samo przy tym żądanie, by komunikowanie owo miało w ogóle miejsce, jest w całkowitej zgodzie z potoczną praktyką odbioru literatury; w przeciwieństwie zatem do norm estetyki „formalistycznej” żądanie to nie wymaga jakiegś radykalnej (zapewne zresztą niemożliwej praktycznie) przebudowy faktycznie stosowanych zasad odbioru literatury czy sztuki w ogóle.

Oczywiście, skoro chodzi tu o estetyczny problem: jak pojmować dzieło literackie, tak aby komunikowało ono optymalnie pewną wartościową treść poznawczą — to niezbędne jest częściowe przynajmniej określenie owej żądanej treści poznawczej; spodziewać się można, iż posiada ona w każdym razie, a dokładniej — komunikujące ją dzieło literackie, walor prawdziwości w zasadniczym, teoriopoznawczym tego słowa znaczeniu. A zatem pytanie o optymalny — dla komunikowania treści poznawczych — sposób pojmowania dzieła literackiego (o świadomości literacką charakteryzującą się takim pojmowaniem dzieła) „pociąga [...] za sobą nieuchronnie pytanie drugie: czy relacja lub relacje między dziełem literackim a rzeczywistością, które umożliwiają pełnienie przez dzieło funkcji poznawczej, pozwalają na skonstruowanie pojęcia prawdy” (s. 15).

Otóż autorka wyróżnia następujące trzy sposoby pojmowania (trzy typy „definicji”) dzieła literackiego; przesadzają one w poważnej mierze — każdy odmiennie — o charakterystyce „funkcji” poznawczej utworu literackiego, a zarazem o charakterystyce jego prawdziwości. Mamy więc: 1) „definicję semantyczną w sensie węższym”, według której dzieło literackie jest koniunkcją zdań odnoszonych — przy ich kwalifikacji prawdziwościowej — wprost do rzeczywistości; 2) „definicję semantyczną w sensie szerszym”, według której dzieło literackie jest wprawdzie wypowiedzią językową, ale sformułowaną w języku specyficznym, wymagającym specyficznego pojęcia prawdziwości (jeśli w ogóle pojęcie to ma być stosowane); 3) „definicję prezentacyjną”, według której na dzieło literackie składa się prócz tekstu rzeczywistość przedstawiona o własnościach odmiennych niż własności tekstu; z nią to głównie jest związana ewentualna „funkcja” poznawcza utworu. Możliwe są także „definicje” będące pewnymi kombinacjami „definicji” typu 1 lub 2 z „definicją” typu 3; autorka określa je jako „komplementarne”.

Stawiając pytanie o prawdziwość pewnych przynajmniej zdań składających się

<sup>1</sup> Zauważyć warto, że za estetyczną interpretacją też *O funkcji poznawczej dzieła literackiego* przemawia nie tylko ta (najistotniejsza zresztą) okoliczność, iż wybór „definicji” dzieła literackiego przesądzony tu jest przez wzgląd na możliwość przyporządkowania dziełu w oparciu o tę „definicję” optymalnego sensu poznawczego; za trafnością interpretacji estetycznej przemawia również sam sposób uzasadniania owych tez: twierdzenie np. o swoistości sposobu komunikowania przez dzieło literackie treści poznawczych stanowiłoby — jako twierdzenie literaturoznawcze — skrótowy zapis sądu, że we wszystkich okresach rozwoju literatury lub w okresie wyróżnionym (ewentualnie — w ramach wyróżnionego prądu, kierunku, twórczości indywidualnej) świadomość literacka odróżniała komunikowanie artystyczne od komunikowania dyskursywnego, oraz domagałoby się uzasadnienia, którego w pracy Rosner nie znajdujemy. Powoływanie się przez nią na „potoczną obserwację sposobu funkcjonowania literatury w życiu społecznym” (s. 9) posiada charakter wyłącznie praktyczny: chroni jej estetykę przed utopijnością właściwą np. estetyce „formalistycznej”.

na tekst utworu, możemy spotkać się: a) z odpowiedzią pozytywną sformułowaną na gruncie definicji typu 1; b) z odpowiedzią pozytywną sformułowaną na gruncie definicji komplementarnej 1 i 3; c) z odpowiedzią negatywną sformułowaną na gruncie definicji 1; d) z odpowiedzią negatywną sformułowaną na gruncie definicji komplementarnej 1 i 3. Trzy pierwsze z tych odpowiedzi autorka poddaje krytycznej analizie z punktu widzenia możliwości, jakie oferują koncepcje przez odpowiedzi te reprezentowane, możliwości osiągnięcia optymalnego przyporządkowania: dzieło — jego sens poznawczy.

Tak więc koncepcja reprezentowana przez odpowiedź a (jest to np. dawniejsze stanowisko Jerzego Pelca) posiada tę „zasadniczą wadę”, że czyni jedynymi nosicielami „funkcji” poznawczej dzieła poszczególne zdania prawdziwe tekstu, uniemożliwiając uwzględnienie znacznie istotniejszych dla sensu poznawczego utworu relacji: dzieło — rzeczywistość. Z kolei koncepcja reprezentowana przez odpowiedź b (jest to np. stanowisko H. Markiewicza, M. Beardsleya i innych), łącząca sens poznawczy dzieła zarówno z tekstem utworu jak i (przede wszystkim nawet) z rzeczywistością w nim przedstawioną, nie może również zadowolić, z tego m. in. względu, że wyróżniając w tekście utworu zdania prawdziwe i odnosząc je tym samym do rzeczywistości niefikcyjnej — rozbija jednorodność strukturalną rzeczywistości przedstawionej, wprowadza do niej elementy rzeczywiste nie powiązane w sposób postulowany przez tekst z elementami fikcyjnymi; okoliczność ta uniemożliwia — a jest to sprawa najistotniejsza — przyporządkowanie dziełu sensu poznawczego w sposób określony przez jednorodnie pojętą strukturę przedstawioną<sup>2</sup>. Oczywiście, reprezentanci omawianej koncepcji wiążą także sens poznawczy dzieła z rzeczywistością w nim przedstawioną, lokując np. ten sens w tzw. *prawa dach implikowanych* (nie przez tekst, lecz właśnie przez rzeczywistość przedstawioną); nie może to jednak prowadzić do rezultatów w pełni zadowolających z omówionego już powodu, ze względu na pewne trudności natury technicznej decydujące o niepoprawności „komplementarnych” połączeń definicji 1 i 3, a także — i z tego względu, że owe prawdy implikowane mają charakter zdań, którym „zgodnie z logiką neopozytywistów można przypisać wartość logiczną” (s. 59).

Koncepcja następna, wyrażająca się w odpowiedzi c (np. I. A. Richards), jest absolutnie nie do zaakceptowania, ponieważ — związana z psychologizmem — „odmawia wartości poznawczej dzieła literackiemu na gruncie definicji pierwszej, a zarazem [...] uniemożliwia operowanie którąkolwiek z pozostałych definicji” (s. 72).

Koncepcja związana z odpowiedzią d nie została poddana analizie. Najistotniejszy wszelako wniosek został już uzyskany: „jedyną szansę maksymalnie szerokiego opisu funkcji poznawczej, możliwego dzięki komplementarności definicji, zdaje się stwarzać definicja utworu literackiego jako językowego w sensie drugim [tzn. jako obiektu, do którego należy tekst składający się ze zdań nie interpretowanych

<sup>2</sup> W gruncie rzeczy argumenty Rosner nie mogą podważyć teoretycznoliterackiej treści tez H. Markiewicza; mogą one co najwyżej przemawiać za tym, że rekonstruowany przez tego badacza typ świadomości literackiej nie stwarza najlepszych szans dla wydobywania z utworów ich optymalnych sensów poznawczych. Piszę „co najwyżej”, bo np. nie bardzo rozumiem, dlaczego by to mowa o obiektach przedstawionych miała dawać gorsze szanse „funkcji” poznawczej utworu (jest to jeden z zarzutów Rosner) niż mowa o strukturze przedstawionej. Obiekty przedstawione są chyba określone przez swe miejsce w tej strukturze?

jednak w »neopozytywistycznych« kategoriach prawdy i fałszu] i symbolicznego w sensie trzecim [tzn. obejmującego strukturę przedstawioną symbolizującą określone treści poznawcze]» (s. 73).

Tak więc można brać w rachubę jedynie „szerszą definicję semantyczną” dzieła literackiego, która — jeśli w ogóle traktuje o prawdziwości zdań tekstu literackiego — ujmuje ową prawdziwość w sposób specyficzny, odmienny w każdym razie od tego rozumienia prawdziwości, które odnosimy do tekstów dyskursywnych, zwłaszcza naukowych. Tak (m. in.) pojętą swoistość języka literatury uwzględniają dwa następujące typy poglądów: 1) koncepcja „krecjonistyczna”, według której podstawowym zadaniem tekstu literackiego jest kreacja rzeczywistości przedstawionej; 2) koncepcja „swoistości znaczeniowej” zdań literackich. Koncepcja 2, reprezentowana m. in. przez K. Burke’a, W. Empsona, W. K. Wimsatta, J. Lotmana oraz T. M. Greene’a, przejawia się w dość różnorodnych wersjach. W każdym jednak przypadku nie pojmuje się owej swoistości znaczenia zdań tekstu literackiego w sposób prowadzący do uznania konieczności rozbudowania „szerszej definicji semantycznej” dzieła literackiego w „definicję komplementarną” — uwzględniającą rzeczywistość przedstawioną. Ponieważ zaś z tym właśnie składnikiem utworu wiąże się jego optymalny sens poznawczy, przeto należy zwrócić się do koncepcji 1. Nie znaczy to bynajmniej, że zwolennicy koncepcji 2 nie dochodzą do licznych interesujących i trafnych spostrzeżeń; tak np. w przypadku Lotmana cenne jest m. in. spostrzeżenie, że sztuka daje pewną wiedzę o rzeczywistości dzięki temu, iż tworzone przez nią struktury stanowią strukturalne właśnie modele rzeczywistości, budowane ze znaków występujących w systemie organizowanym przez opozycje specyficzne — odwołujące się do określonych konwencji artystycznych (stąd właśnie tekst literacki jest całością innego typu niż wypowiedź dyskursywna zbudowana z tych samych słów). Jasne jest jednak, że „struktura tekstowa nie jest [...] modelem samej rzeczywistości. Funkcje modelu w przyjętym przez Lotmana rozumieniu tego słowa można przypisać nie warstwie językowej, ale właśnie owemu obrazowi rzeczywistości kreowanemu przez tekst. W koncepcji Lotmana nie ma jednak miejsca na takie pojęcie, ponieważ jego definicja literatury jest definicją czysto tekstową i strukturalizacji podlega jedynie język” (s. 106—107).

Pozostała zatem „koncepcja krecjonistyczna”, której rzecznikami czyni autorka R. Ingardena oraz J. Margolisa. Koncepcja ta wprawdzie nie zakłada bynajmniej, że między kreowaną przez tekst literacki rzeczywistością przedstawioną a światem rzeczywistym zachodzić muszą jakieś relacje, dzięki którym sens poznawczy dzieła literackiego można by wiązać z tym właśnie jego składnikiem, jednakże poszczególne koncepcji tej wersji umożliwiają konstrukcję interesujących tutaj powiązań, „ponieważ wyjaśniają, co upoważnia nas do traktowania świata przedstawionego jako składnika dzieła literackiego rozumianego niepsychologistycznie. Nawet negująca relacjonarność świata przedstawionego do rzeczywistości niefikcyjnej koncepcja Margolisa ujmuje go niepsychologistycznie: nie jest on dla krecjonistów tożsamy ani z wyobrażeniem twórcy, ani odbiorcy, a zarazem, ze względu na swą intersubiektywność, jest tym, co pozwala zachować tożsamość dzieła w poszczególnych odbiorczych konkretyzacjach” (s. 138).

Jak zatem należy scharakteryzować związek między rzeczywistością przedstawioną a rzeczywistością niefikcyjną, aby dziełu literackiemu mógł przysługiwać optymalny sens poznawczy? Otóż aby rzeczywistość przedstawiona czy pewien jej fragment, pewien przeto „artystyczny symbol prezentacyjny”, przekazywały określone informacje o rzeczywistości niefikcyjnej, musi zachodzić analogia z odpowiednim fragmentem owej rzeczywistości niefikcyjnej; chodzi tu o takie rozumienie

analogii, przy którym nie musi ona podpadać pod jakiegokolwiek z określonych pojęć „mimetyczności”. Znaczy to (jeśli dobrze rozumiem autorkę), że o interesującej tu nas analogii można mówić także i wówczas, gdy poszczególne przedmioty przedstawione — elementy struktury przedstawionej — nie są podobne do odnośnych elementów rzeczywistości niefikcyjnej, a jednak odpowiednie całości strukturalne przypominają sobie nawzajem pod pewnym względem; z analogii tego typu (zdaniem autorki) nie zdaje sprawy żadne z istniejących pojęć mimetyczności. Poza tym utwór, który pełni funkcję poznawczą, prezentuje nie tylko model odtwarzający fragment rzeczywistości, lecz również modelem tym interpretuje ją i ocenia „w odniesieniu do określonego ludzkiego ideału” (s. 165); momentu tego nie uwzględnia mimetyczna koncepcja wartości poznawczej dzieła literackiego.

Skoro jednak autorka pragnie odpowiedzieć na pytanie (które interpretuję tu jako): Jakie własności należy dostrzegać w dziele literackim, aby mogło ono komunikować to, co warte jest zakomunikowania? — to musi przynajmniej z grubsza scharakteryzować, co warte jest zakomunikowania. Otóż warto komunikować zarówno pewne realne stany rzeczy jak i pewne „idee wieczne”, metafizyczne; o ile te pierwsze komunikowane są, „symbolizowane w sensie szerszym”, przez „quasi-realne” układy fikcyjne, o tyle te drugie komunikowane są, „symbolizowane w sensie węższym”, przez przedmioty przedstawione pozbawione na ogół charakteru „quasi-realnego”, jakkolwiek „przeświecają” one jakoś przez „quasi-realne” przedmioty przedstawione. Oczywiście samo wyodrębnienie „symbolizowania w sensie węższym” zakłada przyjęcie innego jeszcze związku między rzeczywistością przedstawioną a rzeczywistością niefikcyjną niż wymieniony już związek analogii; związek ten zachodziłby między „quasi-idealnymi” fragmentami struktury przedstawionej a owymi „metafizycznymi ideami wiecznymi”. Jakkolwiek charakter tego drugiego związku nie został przez autorkę nawet z grubsza naszkicowany, tak jak stało się to w przypadku związku pierwszego rodzaju, to jednak wiadomo w każdym razie, że rzeczywistość przedstawioną strukturalizuje oraz przyporządkowuje jej określony sens poznawczy zawsze odpowiedni zespół „konwencji”: jeśli nie znamy ich, „utwór literacki będzie dla nas komunikatem w nieznanym języku; znajomość konwencji czyni go utworem w języku wprawdzie nowym, niemniej określonego typu, w języku do wielu innych podobnym” (s. 182).

Jasne jest, że nośnikom sensu poznawczego dzieła — strukturom przedstawionym — nie można przypisywać prawdziwości rozumianej jako własność zdań; prawdziwość, o jaką tu chodzi, prawdziwość artystyczna, posiada charakter inny. Warunkiem niezbędnym jej orzeczenia jest wewnętrzna koherencja rzeczywistości przedstawionej, jej „konsekwencja przedmiotowa”. Z uwagi jednak na fakt, iż rzeczywistość przedstawiona ma charakter nie tylko „naśladowczy”, ale jednocześnie również oceniający, relewantny dla „funkcji” poznawczej dzieła, przeto nie można podać uniwersalnego, ponadhistorycznego kryterium prawdy artystycznej.

## 3

Jedno z głównych zastrzeżeń, jakie nasuwa recenzowana tu pozycja, właściwie sformułowałem już: nie najdokładniej uświadamia sobie autorka pytanie, na które pragnie odpowiedzieć, tezę, którą pragnie uzasadnić. Fakt ten sprawia, że zasadnicza myśl jej książki, którą interpretuję tu jako twierdzenie, że utworowi literackiemu można przyporządkować optymalny sens poznawczy jedynie wówczas, gdy sens ten wywiedzie się z konstrukcji rzeczywistości przedstawionej — nie jest tak dobrze uzasadniona, jak mogłaby być. Nie o to mi chodzi, że Rosner po-



święca zbyt wiele uwagi koncepcjom sformułowanym w szeregu przypadków nie na płaszczyźnie estetycznej, lecz literaturoznawczej czy metodologicznej, a więc koncepcjom właściwie nieopozycyjnym względem jej centralnego twierdzenia; mogłyby je nawet wykorzystać (co też zresztą w jakiejś mierze czyni) do swoich celów w takim zakresie, w jakim uważa je za merytorycznie trafne rekonstrukcje mechanizmu, w ramach którego świadomość literacka przyporządkowuje utworom ich sensy poznawcze.

Chodzi mi natomiast o to, że zbyt mało uwagi poświęciła swej własnej charakterystyce tego właśnie mechanizmu. Jeśli bowiem pragnie się wykazać, że tylko ze względu na takie a nie inne cechy utworu świadomość literacka może przyporządkować mu optymalny sens poznawczy, to wprawdzie wybór owego sensu optymalnego pozostaje zapewne w jakiejś mierze poza sferą intersubiektywnych uzgodnień (jakkolwiek autorka nie idzie w tym względzie zbyt daleko), jednakże można i należy przedstawić argumenty przekonujące o tym, że faktycznie działające typy świadomości literackiej operują lub przynajmniej mogą operować tymi właśnie wskazanymi cechami utworu — przekształcając je w informacje o rzeczywistości niefikcyjnej. Otóż mechanizmu tego przekształcania nie ukazała dokładnie autorka *O funkcji poznawczej dzieła literackiego* — i to właśnie uważam za drugą podstawową wadę jej książki. Muszę zresztą podkreślić, że nie spotkałem jeszcze wśród prac na pokrewny temat żadnej takiej pozycji, która pod omawianym obecnie względem byłaby bez zarzutu, przeciwnie, wzbudzają one na ogół znacznie poważniejsze zastrzeżenia.

Z przedstawioną przed chwilą myślą główną książki Rosner solidaryzuję się — jako odbiorca literatury — całkowicie, co więcej jednak — wydaje mi się, że analiza wypowiedzi, głównie krytyków literackich określających sensy poznawcze utworów — wyraźnie wskazuje na możliwość takiego zrekonstruowania usystematyzowanej świadomości literackiej stanowiącej ich wyidealizowany odpowiednik, że ze względu na tę właśnie świadomość rzeczy będą przedstawiały się tak, jak to postuluje autorka: dzieło literackie przekazuje informację o rzeczywistości niefikcyjnej dzięki określonej budowie rzeczywistości w nim przedstawionej. Mechanizm tego przekazywania informacji byłby — w największym skrócie — następujący. Już samo konstytuowanie się warstwy językowej utworu angażuje pewną partię świadomości literackiej: wiedzę o języku — leksykalną, gramatyczną, a także wiedzę składającą się z reguł („konwencji”) językowo-literackich; konstytuowanie się rzeczywistości przedstawionej angażuje dalszy fragment świadomości literackiej: wiedzę złożoną z reguł semantycznych — przyporządkowujących poszczególnym wyrażeniom tekstu odniesienia przedmiotowe, i to w sposób ograniczony zarówno przez pewną wiedzę o rzeczywistości niefikcyjnej jak i semantyczne „konwencje literackie”; dalszy fragment świadomości literackiej o p o w i e d z i a l n y jest za ukształtowanie się określonej struktury przedstawionej: jest to zespół „konwencji” literackich dotyczących tzw. wyższych układów znaczeniowych jak również wiedza odnosząca się do rzeczywistości niefikcyjnej, a określająca przede wszystkim różne typy związków przyczynowych.

Tak więc to, co nazywam na użytek niniejszej recenzji świadomością literacką, obejmuje w każdym razie „konwencje” językowe, językowo-literackie, literackie (operujące na poziomie rzeczywistości przedstawionej), a także — współdziałająca z tymi konwencjami pewną wiedzę o rzeczywistości niefikcyjnej. Same „konwencje” nie wystarczą, jak chce tego Rosner, do ukonstytuowania się struktury przedstawionej, zwłaszcza — jeśli ogranicza je ona wyłącznie do „konwencji” wiążących strukturę przedstawioną z rzeczywistością niefikcyjną. Na to przecież, abym czy-

tając jakikolwiek tekst literacki uzyskał jakąkolwiek strukturę przedstawioną, którą mogą także (co nie jest niezbędne) jakoś konkretyzująco wyobrażać sobie, muszą znać i język („konwencje” językowe), i „konwencje” językowo-literackie, literackie i wreszcie muszą wiedzieć coś niecoś o świecie, w jakim żyję, choćby np. po to, żeby ustalać związki pomiędzy wydarzeniami skądinąd fikcyjnymi, których to związków tekst *expressis verbis* nie ustala. Natomiast „konwencje”, o których wyłącznie chce mówić autorka *O funkcji poznawczej*, odgrywają pewną rolę dodatkową (co nie znaczy: mniej ważną), o czym za chwilę.

Moglioby wydawać się, że mówię tutaj wyłącznie o konstytuowaniu przez tekst i świadomość literacką struktury przedstawionej. Tak jednak nie jest: ta właśnie wiedza, którą muszą uruchomić, aby ukonstytuowała się struktura przedstawiona, mieści w sobie zarazem wiedzę komunikowaną mi przez ową strukturę. Każdy czytelnik utworu jest reżyserem interpretującym utwór czytany. Jeśli jest on historykiem literatury, to angażuje w interpretację taką wiedzę, jaka właściwa była epoce, w której żył autor; jeśli jest zwykłym czytelnikiem, to spontanicznie utożsamia się z podmiotem twórczym i wykorzystuje bez ograniczeń swoją własną wiedzę. Ale i w jednym, i w drugim przypadku napotka (gdy dzieło jest poznawczo odkrywcze) luki w strukturze przedstawionej, jeśli ograniczy się tylko do owej standardowej wiedzy, co więcej: przy odbiorze dzieła o charakterze w większym lub mniejszym stopniu fantastyczno-symbolicznym nie może nawet wykorzystać niektórych składników swej wiedzy, musi je zawiesić, gdyż uzyskałby niekoherentną rzeczywistość przedstawioną. I w pierwszej, i drugiej sytuacji musi dobrać taką, nie znaną mu dotychczas wiedzę, która by znosiła luki w powiązaniach między składnikami rzeczywistości przedstawionej. Często jest to wiedza nie tylko nowa, ale nawet niezgodna w takim stopniu z tym, co odbiorca sądził dotychczas o świecie (lub niezgodna ze znaną historykowi literatury wiedzą epoki), że nie daje się nawet wyartykułować w stosowanym zwykle języku. Ta właśnie wiedza jest komunikowana przez utwór.

Dzieło literackie komunikuje jednak nie tylko pewną nową wiedzę — niezbędną do ustrukturalizowania się rzeczywistości w nim przedstawionej; utwory o wyraźniejszym rysie symboliczno-fantastycznym komunikują także pewną wiedzę w sposób metaforyczny: dającą się pomyśleć jako konsekwencja takiej czy innej przedstawionej sytuacji fantastyczno-symbolicznej.

Otóż „konwencje” Rosner działają właśnie jako środek umożliwiający zmniejszenie arbitralności i nieokreśloności owej wiedzy komunikowanej. Nieokreśloności tej nie redukują w zupełności niemal nigdy, szczególnie w przypadku dzieł symboliczno-fantastycznych, jednakże wskazują ogólne kierunki poszukiwań (wyjątkowo jednoznaczne są tutaj tylko „konwencje” dla alegorii).

Jeśliby powyższy szkic mechanizmu działania świadomości literackiej był adekwatny, to postulat autorki *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, aby optymalny sens poznawczy utworu wiązać ze strukturalnymi cechami rzeczywistości w nim przedstawionej, byłby przez świadomość tę spełniony, i to bez względu na kryteria owej optymalności<sup>3</sup>. W takim jednak razie wysuwanie tego postulatu miałyby się z celem, tak jak miałyby się z celem domaganie się, aby respektowany był ścisły związek między wartością poznawczą a wartością artystyczną

---

<sup>3</sup> Nasuwa się tylko, nawiasem mówiąc, wątpliwość, czy wymóg owej, choćby i niemimetycznie (?) rozumianej, analogii między strukturą przedstawioną a rzeczywistością nie ogranicza zakresu przekazywanych treści poznawczych (chodzi o przypadek, kiedy analogia dopiero przez dzieło sztuki jest konstytuowana).

działa (por. s. 142—158); sensowniejsze byłoby natomiast forsowanie odpowiednich uszczegółowionych wersji tych postulatów.

Na zakończenie dwie jeszcze uwagi drobniejsze. Uwaga pierwsza dotyczy sposobu rozumienia przez autorkę zwrotu „prawda w znaczeniu logicznym”. Jakkolwiek nie jest to kwestia tylko terminologiczna, zacznę jednak od sprostowań tego typu. Otóż od czasu wyeksplikowania przez Tarskiego pojęcia prawdy, a więc od lat trzydziestu z okładem, w logice współczesnej pojęcie to stosowane jest na ogół w sposób, powiedziałbym, techniczny<sup>4</sup>: stwierdzenie, że dane zdanie określonego języka jest prawdziwe w określonej dziedzinie (w której język ów został zinterpretowany semantycznie), nie zakłada żadnego bliżej określonego stanowiska filozoficznego; mogę np. powiedzieć o pewnej sekwencji znaków, że jest zdaniem prawdziwym w dziedzinie, powiedzmy, liczb naturalnych, nie zakładając bynajmniej, że liczby naturalne „naprawdę” istnieją, analogicznie mogę powiedzieć, że zdanie „Zagłoba usiekl Burłaja” jest prawdziwe w rzeczywistości przedstawionej *Trylogii*, nie zakładając bynajmniej, że Zagłoba czy cała ta rzeczywistość przedstawiona istnieją „naprawdę”.

Tymczasem autorka O *funkcji poznawczej dzieła literackiego* zdaje się rozumieć zwrot „prawda w znaczeniu logicznym” tak, jak gdyby jedyną uprawnioną w tym kontekście dziedziną była rzeczywistość fizykalna. Co więcej i co szczególnie tutaj istotne: ta rzeczywistość fizykalna pojmowana jest przez nią w sposób wyraźnie pozytywistyczny, jest obserwowalna oraz zdania jej dotyczące stanowią autonomiczne jednostki empirycznej wiedzy naukowej (redukowalnej w zasadzie do zdań tego rodzaju). Nic dziwnego, że uczyniwszy z logiki neopozytywistyczną teorię poznania używa nawet zwrotu „logika neopozytywistyczna”, co brzmi mniej więcej tak jak „fizyka neopozytywistyczna”. Nawiasem mówiąc, neopozytywiści nie stosowali z zasady pojęcia prawdy, gdyż uważali je za metafizyczne.

To pojęciowe materii pomieszanie<sup>5</sup> prowadzi w książce Rosner do całego szeregu następstw o charakterze merytorycznym. Dla przykładu: przyjmując na słowo honoru „logiczną”, tj. neopozytywistyczną charakterystykę wiedzy naukowej, autorka konsekwentnie wyolbrzymia (tak jak to właśnie czynili neopozytywiści) różnice między tą wiedzą a treścią poznawczą sztuki. Tymczasem kiedy spojrzymy na naukę bez okularów neopozytywistycznych, dostrzeżemy cały szereg bardzo interesujących podobieństw, które mogą stanowić punkt wyjścia także dla badań estetycznych. Tak np. powstanie nowożytnych nauk empirycznych w czasach Galileusza i Newtona zawdzięczamy konsekwentnemu stosowaniu idealizacji w roli podstawowego narzędzia poznawczego; użycie tego narzędzia prowadzi do konstrukcji dziedzin znacznie bardziej fantastycznych niż rzeczywistość przedsta-

<sup>4</sup> Ustalił się również wówczas w logice dzisiejszy sposób rozumienia terminu „semantyka” i jego pochodnych; termin ten stanowi mianowicie nazwę działu logiki, której podwaliny stworzył właśnie A. Tarski, a która rozważa wszelkie problemy, jakie wiążą się z relacją: język — dowolna dziedzina (w której zinterpretowany jest język). Rosner zdaje się posługiwać terminem „semantyka” w sposób charakterystyczny dla logiki początku XX wieku.

<sup>5</sup> Jest ono charakterystyczne zresztą dla poważnej części naszego środowiska filozoficznego. Złożyło się na ten stan rzeczy wiele różnorodnych okoliczności. Jedną z nich stanowi zapewne ten fakt, że neopozytywiści (co poczytać im należy za główną ich zasługę) po raz pierwszy na szeroką skalę zastosowali aparat pojęciowy logiki współczesnej do rozważań filozoficznych.

wiona wielu dzieł sztuki; do zasad tej konstrukcji, ogromnie przypominającej sztukę, należy m. in. reguła konsekwencji przedmiotowej, znacznie zresztą surowiej przestrzegana niż w twórczości artystycznej.

Uwaga druga dotyczy Ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego, a ściślej — użytku, jaki uczyniła z niej autorka *O funkcji poznawczej*. Najzupełniej zgadzam się z nią, że sens poznawczy utworu literackiego zależy (w naszej kulturze) od sposobu ukształtowania rzeczywistości przedstawionej (jakkolwiek nie sądziłbym, aby rola tekstu sprowadzała się w tym względzie tylko do „kreowania” owej rzeczywistości) i że dla opisu charakteru tej zależności niezbędne jest niepsychologistyczne pojęcie intersubiektywnej struktury przedstawionej. Zgadzam się też, że Ingarden trafnie wyczuł taki właśnie (zakładany przez naszą kulturę) charakter tego pojęcia. Natomiast nie sądzę, aby wycucie to mogło stanowić solidną podstawę badań (w szczególności) estetycznych.

Po pierwsze, swe kongenialne wycucie zrationalizował i uzasadnił Ingarden przy pomocy założeń filozofii fenomenologicznej, a więc gdyby jego koncepcja miała być przejęta jako gotowy punkt wyjścia (jak to deklaruje Rosner), to musielibyśmy akceptować te właśnie założenia jako gwarancję jej prawomocności. Musielibyśmy zatem przyjąć, że fundamentu intersubiektywnego istnienia dzieła literackiego, w tym rzeczywistości przedstawionej, „trzeba doszukiwać się w dwu całkiem heterogennych przedmiotach: z jednej strony w pojęciach idealnych i idealnych jakościach (istnościach), z drugiej zaś [...] — w realnych »znakach słownych«. [...] Tylko biorąc pod uwagę treść idealnych pojęć czytelnik dzieła literackiego może zaktualizować ten sam sens zdań, jaki im został nadany przez autora. Gdyby nie było idealnych pojęć, a również jakości idealnych i idei, to nie tylko byłyby niemożliwe [...] realne i intencjonalne przedmioty, lecz równocześnie nie można by za pomocą języka osiągnąć naprawdę porozumienia między dwoma podmiotami świadomymi [...]”<sup>6</sup>.

Ale można przecież, po drugie, koncepcję Ingardena odciąć od jej zaplecza filozoficznego; stanowiłaby ona jednak wówczas jedynie heurystyczną wskazówkę określającą ogólny kierunek poszukiwań. Gdyby miały to być np. poszukiwania metodologiczne, to zmierzałyby do udzielenia odpowiedzi na pytanie: Jak określone pojęcie rzeczywistości przedstawionej można by uznać za milcząco przyjęty punkt wyjścia badań literackich tak, aby twierdzenia o dziełach literackich formułowane w ramach tych badań, traktujące m. in. rzeczywistość przedstawioną w sposób intersubiektywny i niepsychologistyczny — znalazły w tej definicji<sup>7</sup> swoje wyjaśnienie? Nie tu, oczywiście, miejsce na rozważenie stosownych odpowiedzi.

Jerzy Kmita

<sup>6</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 443 n. Również i cytowana wypowiedź zawiera niezwykle trafne spostrzeżenie, którego jednak nie będę tu analizować. Nawiasem mówiąc, Rosner jest podwójnie niekonsekwentna: jeśli już traktuje koncepcję Ingardena jako gotowy punkt wyjścia (niepsychologistyczne pojęcie intersubiektywnej rzeczywistości przedstawionej), to nie powinna następnie odwoływać się do „konwencji” literackich, których Ingarden nie tylko nie zakłada, ale nawet — i to jest druga niekonsekwencja — zakładać nie może: chwytanie sensu jako odbłasku obiektywnie istniejących idei wyklucza posługiwanie się kulturowo ustanowionymi „konwencjami”.

<sup>7</sup> Ściślej: w fakcie milczącej akceptacji tej definicji.