

Richard Ohmann

Akt mowy a definicja literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/2, 249-267

1980

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.

RICHARD OHMANN

AKTY MOWY A DEFINICJA LITERATURY

Celem niniejszej pracy jest próba zdefiniowania terminu „dzieło literackie”. Będzie to równocześnie definicja „literatury”, jako że literatura jest sumą faktycznych (i pewno możliwych) dzieł literackich. Mam na myśli owo niezaszczytne pojęcie „literatury”, które jest obecnie w powszechnym użyciu, według którego *Król Edyp* jest w równej mierze literaturą co wiersze pani Sigourney, Słodkiej Śpiewaczki Hartfordu. Można mówić o dobrych, nijakich i kiepskich dziełach literackich. I na odwrót, *O powstaniu gatunków* nie jest utworem literackim w przyjętym tutaj znaczeniu, bez względu na doskonałość stylu tego dzieła. Podobnie *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego*, *Autobiografie Yeatsa* czy krytyka muzyczna Shawa. Odróżniam literaturę [*literature*] od literatury pięknej [*belles lettres*] i spodziewam się, że to znane rozróżnienie zostanie zaakceptowane bez względu na zakres zastosowania, jaki można przyznać terminowi „literatura”. Czasami dla oddania tego, co mam na myśli, używa się terminu „literatura fikcyjna” [*imaginative literature*].

Mam nadzieję, że definicja, którą wybieram, będzie odpowiadała określonemu wyżej zakresowi użycia i że nie będzie nadmiernie normatywna — lecz moim celem nie jest przede wszystkim podejście leksykografa. Pragnę znaleźć definicję, która stanie się źródłem wglądu w istotę literatury, a nie po prostu napisać rozprawę na temat znaczenia słowa „literatura” w jego powszechnym użyciu. Dla osiągnięcia tego celu podana przeze mnie definicja literatury musi być jasna i zrozumiała.

[Richard Ohmann — amerykański badacz stylu, profesor Wesleyan University; opublikował monografię *Shaw: the Style and the Man* (1962) oraz szereg artykułów teoretycznych w czasopismach i książkach zbiorowych. Jako jeden z pierwszych zastosował wyniki gramatyki generatywno-transformacyjnej w analizie dzieła literackiego, w ostatnim dziesięcioleciu zajmuje się zastosowaniami teorii aktów mowy w badaniach literackich. W polskim przekładzie ukazał się jego artykuł *Mowa, działanie, styl*, ogłoszony w antologii *Znak, styl, konwencja* (Warszawa 1977, s. 122—145).

Przekład według R. Ohmanna, *Speech Acts and the Definition of Literature*. „Philosophy and Rhetoric” 4 (1971), nr 1, s. 1—19.]

miała. Z jednej strony oznacza to, że odrzucę nic nie znaczące i mało istotne aspekty literatury (absurdalnym przykładem może tu być fakt uznania czegoś za literaturę na mocy definicji katalogowej), choćby nie wiem jak dokładnie precyzowały one definicję i zakres znaczeniowy tego pojęcia. Zręczne definicje nie są wystarczające; nie zaspokajają one przede wszystkim potrzeby odpowiedzi na pytanie, czym jest literatura.

Przywodzi to na myśl warunek, jaki stawiamy definicjom w ogóle; nie powinny one jedynie odróżniać definiowanej rzeczy od innych zjawisk, lecz umiejscawiać ją wśród tych zjawisk w sposób zrozumiały i istotny. „Zwierzę rozumne” jest bardziej zrozumiałą definicją człowieka niż „nieopierzone stworzenie dwunożne”, gdyż więcej dowiadujemy się o człowieku, kiedy myślimy o nim jako o zwierzęciu, niż gdy widzimy go w relacji do pozostałych dwunogów, a również dlatego, że rozmyślanie nad tym, czym człowiek jest pokryty, jest mniej istotne dla jego definicji aniżeli rozważanie różnic między możliwościami jego intelektu a zdolnościami zwierząt niższych. Chcę przedstawić taką definicję literatury, która dawałaby wgląd w jej istotę poprzez określenie najbliższych sąsiadów literatury i wskazanie, jakie interesujące cechy ją od nich odróżniają.

W tym momencie muszę dopuścić ewentualność, iż żadna taka definicja nie istnieje. Być może, mówiąc metaforycznie, dzieła literatury tworzą łańcuch, w którym każde ogniwo dość dokładnie przypomina elementy sąsiadujące z nim po prawej i lewej stronie, lecz różni się zdecydowanie od dalej położonych ogniw, tak iż ogniwo z jednego końca łańcucha pod żadnymi istotnymi względami nie jest podobne do przeciwnielego elementu. W takim przypadku definicja literatury mogłaby jedynie wskazywać to, co Wittgenstein nazwał „podobieństwami rodzinnymi” — są to własności (najczęściej zespół własności posiadający określony układ) występujące u wielu członków rodziny, ale żadna pojedyncza własność nie może służyć za kryterium określające przynależność do tej rodziny. Charles Stevenson argumentował, że w taki właśnie sposób należy odpowiedzieć na pytanie, czym jest wiersz, a Paul Ziff, podobnie jak Morris Weitz¹, w tenże sposób przedstawiali definicję dzieła sztuki. Bliscy temu stanowisku są René Wellek i Austin Warren, gdy w następujący sposób mówią o wielości kryteriów: „Każdy z tych terminów określa pewną właściwość dzieła literackiego (...). Żaden nie jest sam przez się wystarczający”². W niniejszej pracy będę się starał jed-

¹ Ch. Stevenson, *On „What Is a Poem”*. „Philosophical Review” 66 (1957), s. 329—362. — P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*. „Philosophical Review” 62 (1953), s. 58—78. — M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 15 (1956), s. 27—35.

² R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 29.

nakże uniknąć definicji opartej na podobieństwach rodzinnych. Zakładam, że pojęcie literatury jest na tyle ostre, iż istnieją potrzebne warunki, przynajmniej o luźnym charakterze, z nim związane. Spróbuję na koniec sprecyzować te warunki w definicji tradycyjnej. Stawiam sobie pytanie, do jakiego rodzaju należy literatura i jakie są jej wyróżniki.

Gdy rozglądamy się po obszarach sąsiadujących, w których mogliśmy umieścić literaturę, pomocne może być przywołanie dwóch dyscyplin, z którymi czasem badania literackie bywają utożsamiane. Nawet w okresie apogeum Nowej Krytyki wielu literaturoznawców uważało swe badania zasadniczo za historycznoliterackie, co jest ujęciem kuszącym. Tak się składa, że wszystkie istniejące dzieła literackie były napisane w przeszłości. Znajdują się więc one w polu widzenia historyka. Dzieła literackie dostarczają nam wiele bogatej wiedzy o przeszłości. Ponadto, abyśmy mogli uczciwie uprawiać badania literackie, potrzebna jest nam pewna znajomość historii — przynajmniej historii języka. Istnieją jednak dwie trudności, które — razem wzięte — dyskwalifikują historię jako rodzaj, do którego literatura mogłaby należeć jako gatunek. Jeśli bowiem główną domeną historii jest jej zainteresowanie przeszłością, wówczas obejmuje ona dane wszystkich nauk empirycznych: każda zaobserwowana dotychczas reakcja chemiczna również dokonała się w przeszłości. Z drugiej zaś strony, jeśli elementem dystynktywnym historii jest przepływanie — sposób, w jaki zdarzenia i sytuacje wynikają jedne z drugich (i zdaje się, że jest to lepsze określenie historii) — wówczas literatura z trudem mieści się na tym obszarze poznawczym. Dzieło w znacznym stopniu opanowuje sferę zainteresowań i uczuć odbiorcy literatury dzięki swojej niepowtarzalności, a więc temu, co je wyodrębnia spośród innych utworów literackich oraz wydarzeń nieliterackich. A gdy dzieła literackie rzeczywiście istnieją w świadomości czytelników jako pewna wspólnota, jest to wspólnota ponadczasowa. Ani chronologia, ani historyczna zależność przyczynowo-skutkowa, ani ewolucja — żadna z tych rzeczy nie jest czynnikiem wyróżniającym literaturę. Bez względu na tradycyjne pokrewieństwa między historią a literaturą żadna z tych dziedzin nie zawiera w sobie drugiej, z wyjątkiem aspektów i zjawisk mało istotnych.

Lepszą kandydatką jest psychologia. Mimo oczywistych różnic między zawodowo uprawianą psychologią a zawodowym badaniem literatury to ostatnie stale — i myślę, że nieuchronnie — grawituje ku temu, co psychologiczne. Związek ten dostrzegli i przyjęli Coleridge, Richards i paru innych teoretyków — większość nie. Jednakże w praktyce badania literatury stosują niemal zawsze podejście psychologiczne i to nie bez powodu. Badacz wychodzi (logicznie biorąc) od rozpatrywania tekstu, ale tekst sam w sobie, bez stojącego za nim systemu jakiegoś języka, jest jedynie zbiorem znaków na papierze reprezentujących

dźwięki. Ów zaś system języka tkwi w umysłach ludzi mówiących nim. Rozumując całkiem dosłownie, struktury i formy dzieła literackiego mogą być formami — tzn. mogą być pojmowane jako formy — jedynie przez jakiś umysł. Wynika z tego, że nauka o literaturze jest nauką zajmującą się strukturami myślowymi i że iluzoryczne jest poczucie obiektywizmu mogące się pojawić, gdy upieramy się, że dzieło istnieje „realnie”, gdzieś na zewnątrz, jako dzieło samo w sobie. Z tych więc powodów chciałbym odrzucić psychologię jako rodzaj, do którego należy badanie literatury, a struktury myślowe jako rodzaj obejmujący dzieła literackie — jest to przede wszystkim kategoria rodzajowa o zbyt szerokim zakresie, tak jak wyrażenie „wyodrębniona całość” jest zbyt szerokim rodzajem dla meczetu. Przekonania, nadzieje, wrażenia, wspomnienia, lęki, kompleksy — wszystko to są także struktury myślowe i od takiej obfitości sąsiadów literatury nie za wiele dowiemy się o niej samej.

Fakt, że dzieło literackie jest strukturą myślową jako struktura językowa, wyznacza moje następne posunięcie. Wśród wielu rzeczy, którymi jest dzieło literackie, bezsprzecznie jest ono (co istotne) tworem języka. Ściśle mówiąc, jest ono w wypowiedzią [*discourse*] w najszerszym znaczeniu tego terminu, zawierającym wszystkie rozpiętości języka mówionego i pisanego nieprzerwanie przez podmiot mówiący lub piszący. Skorzystam z tego najprostszego spośród wszystkich faktu, twierdząc, że wypowiedź jest kategorią rodzajową dla literatury. Po tym stwierdzeniu pozostaje mi odróżnienie dzieła literackiego od innych wypowiedzi i tym właśnie się teraz zajmę.

Niestety jest równie wiele sposobów patrzenia na język, co na literaturę, tak że wybór wypowiedzi jako kategorii rodzajowej dla literatury nie wyznacza automatycznie zbioru jej wyróżników. Aby rozjaśnić nieco sytuację, zamierzam wskazać na sześć aspektów języka, które były przedmiotem zainteresowania teoretyków literatury. Celem moim nie jest dyskusja nad charakterystykami literatury wpływającymi z owych sześciu aspektów — każdy z nich obrazuje jakiś jednostkowy kierunek lub tendencję w wypowiedzi literackiej. Jednakże żaden z nich nie zapewnia tego rodzaju kryterium, jakiego postanowiłem szukać — kryterium pozwalającego odróżnić dzieło literackie od wypowiedzi nieliterackiej bez stwarzania sztucznego przedziału i bez pozostawiania nieporządnego marginesu wzajemnego nakładania się obu tych zjawisk.

I

Słowa obdarzone są zdolnością referencyjną (lub desygnacyjną, lub denotacyjną; różnice te nie są tutaj istotne). Teoretyk literatury skupiający swoją uwagę na tym aspekcie języka może dowodzić, że w dziele literackim słowa nie są refencyjne, albo że nie są na zwykły sposób referencyjne. Według Richardsa

Falszywe lub prawdziwe mogą być tylko referencje występujące w pewnych niezmiernie złożonych i bardzo osobliwych kombinacjach, tak by odpowiadały sposobom rzeczywistego istnienia rzeczy obok siebie, w poezji zaś referencje nie są w większości tak ze sobą powiązane.

I dalej:

Poezja dostarcza najczystszych przykładów takiego podporządkowania referencji postawie³.

Nie jest dla mnie całkowicie jasne, co Richards ma na myśli, lecz na pewno mówi on, że funkcja referencji w poezji jest zmniejszona i osłabiona.

Twierdzenia te, nawet w swej najprostszej formie, nie są całkowicie pozbawione prawdy. Nazwisko „Mr Pickwick” nie jest referencyjne w typowy sposób, podobnie „Brobdingnag”. Konkretny opis postaci arlekina w *Jądrze ciemności* ma status podobny do „obecnie panującego króla Francji”. I nawet zaimek wskazujący (to) w zdaniu „To nie jest kraj dla ludzi starych” jest odłączony od swych zwykłych linii referencyjnych. Mimo to jednak rozumowanie to zawodzi w obydwu kierunkach. Po pierwsze, wiele słów w zwykłej wypowiedzi nie posiada referencyjności, jaka jest postulowana w tym wąskim pojęciu referencji. Mam na myśli nie tylko wyrazy funkcyjne takie jak „dla” i nie tylko osobliwości leksykalne takie jak „chimera”, ale powszechnie używane rzeczowniki jak np. skrzynka pocztowa w zdaniu „Nigdzie w mieście nie mogę znaleźć skrzynki pocztowej”. Po drugie, w utworach literackich wiele jest jednak słów referencyjnych w zwykły sposób. Pewna powieść zaczyna się słowami: „Wszyscy oni byli na Charing Cross” albo „Spotkałem Jacka Kennedy’ego w listopadzie 1946 r.”⁴; Charing Cross”, „Jack Kennedy” i „listopad 1946” mają swoje zwykłe desygnaty. Powieściopisarz zaczyna wymyślać swój świat na niby, ale robi to pozwalając słowom, by wskazywały rzeczy, które normalnie wskazują. Trudność, która się pojawia, gdy za pomocą prostego i stosunkowo jasnego pojęcia referencji chcemy odróżnić tryb referencyjny słów w literaturze od trybu referencyjnego słów w normalnej wypowiedzi, nie wróży nic dobrego dla sformułowań bardziej skomplikowanych i niejasnych, np. tych, których autorem jest Richards.

II

Drugim aspektem wypowiedzi jest jej zdolność do wyrażania twierdzeń. Jeśli tutaj zatrzymamy naszą uwagę, możemy dokonać wyboru jednej spośród dwóch definicji literatury. Pierwsza wywodzi się od Pla-

³ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. London 1924, s. 272, 273.

⁴ E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*. — N. Mailer, *An American Dream*.

tona i głosi, że literatura to zbiór kłamstw. Można by na tę argumentację odpowiedzieć, że o ile rzeczywiście dzieła literackie niosą w sobie w jakiejś mierze zawartość treściową, wówczas to, o czym twierdzą lub co implikują, jest czasem prawdziwe, czasem fałszywe, czasem jest mieszaminą prawdy i fałszu, czasem ani jednym, ani drugim. Jak mówi Northrop Frye, definiowanie utworów fikcyjnych w kategoriach fałszu prowadzi do absurdu polegającego na tym, że

autobiografia, którą otrzymuje biblioteka, byłaby sklasyfikowana jako nie-fikcja, jeśli bibliotekarka wierzyłaby autorowi, zaś jako fikcja, jeśli uważałaby, że autor kłamie. Trudno dostrzec, jaki pożytek może przynieść badaczowi literatury takie rozróżnienie⁵.

Komentarz Frye'a będzie równie właściwy, jeśli pojęcie „dzieło fikcyjne” zastąpi się pojęciem „literatura”. Fałszywość nie jest zatem różnicującym wyznacznikiem literatury.

Zwrócenie uwagi na treściową zawartość literatury może prowadzić do drugiego wyboru jej wyróżników. Teoretyk może powiedzieć, wraz z Sir Philipem Sidneyem, Frye'em, A. C. Bradleyem i wieloma innymi, że „poeta o niczym nie twierdzi”, a co za tym idzie, dzieło literackie nie może być oceniane według kryteriów prawdziwości. Zgodnie z tym poglądem mające formę twierdzeń konstrukcje w utworze literackim — i być może całe wiersze i powieści — funkcjonują jako konstrukcje pseudoasertywne pozbawione w jakiś sposób swojej mocy twierdzenia. Przypuszczalnie przeszkoda ta dotyczy nie tylko rzekomych twierdzeń o Panu Pickwicku i Brobdingnagu, ale i takich zdań jak „Jest rzeczą powszechnie uznaną, że samotny człowiek posiadający majątek potrzebuje żony” oraz „Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób”⁶.

Intuicja nakazuje mi uznać to stanowisko za atrakcyjne, gdyż po pierwsze zgadza się ono z moim odczuciem, iż wielkość powieści Jane Austen czy Tołstoja w żaden bezpośredni sposób nie zależy od tego, czy szczęśliwe rodziny naprawdę są do siebie podobne. Nie napotkałem jednak żadnej próby uzasadnienia tego stanowiska. Aby je utrzymać, należałoby wyraźnie określić warunki, w jakich występują twierdzenia; ponieważ zaś spróbuję później to uczynić, chciałbym na razie odłożyć pytanie, czy *quasi*-asertywne zdania w utworze literackim rzeczywiście o czymś twierdzą.

III

Szersze od referencyjności i asertywności możliwości wypowiedzi ujawnia jej znaczeniowość — wielu więc teoretyków poszukuje wyróż-

⁵ N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 303.

⁶ J. Austen, *Pride and Prejudice*. — L. Tołstoj, *Anna Karenina*. Przełożyła K. Iłłakowiczówna. Warszawa 1965, s. 5.

ników literatury w rodzaju znaczenia, jakie ona zawiera. Jednym z takich teoretyków jest Beardsley. Proponuje on następującą „semantyczną” definicję literatury: „możemy powiedzieć, że właściwym zdefiniowaniem »literatury« jest uznanie jej za »wypowiedź posiadającą ważne znaczenie implikowane»”⁷, tzn. znaczenie przedstawione pośrednio poprzez „sugestię i konotację”. Wiersz Wordswortha *Composed upon Westminster Bridge* przedstawia np. opis ciszy miasta o wczesnym poranku, ale zawiera implikowane znaczenie atrakcyjności śmierci. Prawdą jest oczywiście, że tego rodzaju znaczenia, jak również znaczenia symboliczne, implikowany światopogląd itd., są komunikowane przez dzieła literackie. Ale przynajmniej z dwóch powodów nie wystarcza to jako kryterium dystynktywne. Po pierwsze, wiele wypowiedzi, których nie jesteśmy skłonni zaliczyć do literatury, obfituje w znaczenia implikowane, np. noty dyplomatyczne, ogłoszenia reklamowe, rozmowa kochanków o drobiazgach. Po drugie, można słusznie argumentować, że każda wypowiedź ma przynajmniej kilka implikowanych znaczeń, które są istotne. Nasza łatwość w odczytywaniu i wykorzystywaniu tych ukrytych znaczeń dzieł literackich oraz uznawaniu ich za ważne jest raczej konsekwencją, a nie przyczyną, uznawania tych utworów za literackie. Ogólnie biorąc, poszukiwanie niezawodnej definicji literatury opartej na specjalnych właściwościach znaczenia wydaje się beznadziejne. Oczywiście każda w zasadzie wypowiedź nieliteracka mogłaby częściowo (lub w całości) zawrzeć się w wypowiedzi literackiej. Jej znaczenia podstawowe pozostałyby takie same. Jakakolwiek zmiana w jej znaczeniach wtórnych czy też w naszej chęci zajmowania się tymi znaczeniami byłaby nie przyczyną, lecz skutkiem zmiany jej statusu.

IV

Referencyjność, prawda, znaczenie, są to wszystko pojęcia, które bez specjalnego odniesienia do pisarza lub czytelnika łączą wypowiedź ze światem niejęzykowym. Język może być używany do osiągnięcia rozmaitych efektów — z tego właśnie aspektu języka rodzi się cały gąszcz teorii literatury. Najbardziej z nich znana — związana z Susanne Langer, Richardsem i Nową Krytyką — głosi, że użycie słów w literaturze wyróżnia się charakterem emotywnym. Dzieło literackie wzbudza i organizuje uczucia czytelnika, różniąc się tym od tekstu dyskursywnego czy naukowego, który zwraca się przede wszystkim do przekonania czytelnika.

Same już tylko duże osiągnięcia w praktyce badawczej opartej na tejże przesłance nadają jej pewną rangę jako zasadzie heurystycznej, nie wystarczy ona jednakże, by rozwiązać postawiony przeze mnie prob-

⁷ M. C. Beardsley, *Aesthetics*. New York 1958, s. 127.

lem. Każda wypowiedź wywiera wpływ na emocje czytelnika lub słuchacza, a niektóre wypowiedzi nieliterackie mają przypuszczalnie większy ładunek emotywny niż jakakolwiek wypowiedź literacka. Łatwiej sobie wyobrazić jako bardziej ematywne mityngi strajkujących niż *Waiting for Lefty*, błagania dzieci skierowane do rodziców niż „Ojcie, drogi ojcie, teraz chodź ze mną do domu” itd. Uogólniając powyższy wywód — definicje literatury, które kładą nacisk na charakterystyczny sposób użycia języka lub na efekt, jaki język wywiera na czytelnika, są jedynie w stanie (i to tylko w sferze zamiarów) wyznaczyć kierunek wypowiedzi literackiej, zarówno dlatego, że efekty dzieł literackich pokrywają się z efektami wypowiedzi nieliterackich, jak i dlatego, że reakcje czytelników bywają w znacznej mierze zmienne. Z tego samego powodu definicje literatury opierające się na pojęciu przeżycia estetycznego, choć pomocne, nie są tego rodzaju definicjami, jakich poszukuję.

V

Akt mowy można zanalizować w jego elementach składowych, np. tak jak Roman Jakobson:



Mając taką analizę, można by zadać pytanie, czy w dziełach literackich któryś z tych elementów jest ważniejszy od pozostałych. Jakobson argumentuje, że „nastawienie (*Einstellung*) na sam KOMUNIKAT, skupienie się na komunikacie dla niego samego — to POETYCKA funkcja języka”⁸. To prawda, że czytelnik wiersza lub opowiadania może mieć uwagę skierowaną na faktyczny werbalny kształt tekstu, ale w żadnym razie owo „nastawienie” nie jest nieuniknione (ani też Jakobson nie twierdzi, jakoby tak było). I mówiąc bardziej zdecydowanie, dążenie utworu do wywołania takiej postawy jest rezultatem, a nie przyczyną traktowania go jako dzieła literackie.

VI

Ostatnim aspektem wypowiedzi, który wielu teoretyków literatury wydaje się uważać za decydujący, jest jej struktura. Każda wypowiedź jest (w większym lub mniejszym stopniu) zbudowana zgodnie z gramatyką języka, w którym jest napisana bądź wypowiedziana. Dzieła lite-

⁸ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 439.

rackie często ujawniają o wiele bogatszą strukturę niż ta, którą wyznacza gramatyka języka; oczywistymi tego przykładami są rytm i rym. Na tym fakcie opierają się „formalne” definicje literatury lub poezji, bazujące na tej własności samego tekstu, którą jest jego wewnętrzne uporządkowanie. (Czyniąc tak, układają się one paralelnie do tych licznych prób zdefiniowania sztuki, które opierają się na zjawiskach integralności, całościowości lub symetrii dzieła.) Jakobson używa sformułowania: „funkcja poetycka to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”⁹. Innymi słowy znaczy to, że jednostka językowa w dziele literackim może mieć istotne relacje podobieństwa i różnicy z innymi jednostkami wypowiedzi, oprócz łączących je relacji składniowych. Samuel Levin rozwija to pojęcie, mówi mianowicie o występowaniu form semantycznie lub „naturalnie” ekwiwalentnych w równoległych pozycjach — jako o charakterystycznym wyznaczniku poezji¹⁰. Ale mimo to powtórzenia, warianty i przeróżnego rodzaju systematyzacje są ważne w literaturze, cechy te nie wyznaczają klasy wypowiedzi, które chcielibyśmy nazwać „literaturą”, gdyż jest wiele takich związków zarówno mimowolnych, jak i zamierzonych, we wszystkich rodzajach wypowiedzi. I desperackim wyjściem byłoby zgodzenie się np. na następującą definicję literatury: „wypowiedź, w której na sto słów przypada więcej niż dwadzieścia takich związków” i przyjęcie wszystkich płynących z tego konsekwencji. W ten sposób nie wyodrębnilibyśmy niczego takiego, jak naturalna klasa dzieł literackich.

Odrzucone tu przeze mnie propozycje razem wzięte stworzyłyby umiarkowane zadawalającą definicję podobną do tej, która określa podobieństwa rodzinne. Jeżeli dzieło literackie, jak np. *Król Henryk V*, nie spełnia kryterium referencyjności polegającej na nieustannej odpowiedniości wobec zdarzeń w świecie rzeczywistym, nie przeszkadza to wcale, by było ono pełne kłamstw, znaczeń implikowanych, skomplikowanych struktur językowych itd. Ale bez względu na to, jak wiele informacji mogłaby taka definicja zawierać, jako wyjaśnienie pojęcia „dzieło literackie” pozostałaby ona niezadowolająca. Jestem przekonany, że pominięłaby ona ważne uogólnienie: ponieważ prawie zawsze możliwe jest ustalenie, kiedy dana wypowiedź jest dziełem literackim, bez uciekania się do niejasnych wskazań intuicji oraz bez wykonywania zawiłych obliczeń lub zestawiania ze sobą wielu kryteriów. Pojęcie literatury nie wydaje się w szczególny sposób ani łatwo ograniczone, ani też otwarte. Są dwie możliwości wyjaśnienia pojęcia tak ostrego jak to — poprzez znalezienie jakiejś funkcji lub zbioru reguł definiujących literaturę (podobnie jak gramatyka języka angielskiego definiuje pojęcie zdania w tym języku), bądź znalezienie jakiegoś jednego jej kryterium.

⁹ *Ibidem*, s. 441.

¹⁰ S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague 1964, zwłaszcza rozdz. 4.

Prawdopodobieństwo odkrycia „gramatyki” dzieł literackich wydaje się niewielkie. Dlatego podejrzewam, że istnieje pojedyncze kryterium, nawet jeśli jest ono bardzo nieuchwytnie czy zamaskowane.

Jakie informacje posiadam na temat wypowiedzi, o której wiem, że jest literacka? Jej zdania są przypuszczalnie normalnymi zdaniami w języku angielskim. Być może w jej konwencjonalnym kontekście jest coś, co pozwala mi ją sklasyfikować jako utwór literacki. Tłumaczyłoby to przyjęcie odmiennych postaw, gdy dobiegam do końca jakiegoś sprawozdania, przewracam kartkę czasopisma i zaczynam czytać jakieś opowiadanie oparte na fikcji.

Pragnę pójść śladem tej intuicji, posługując się nieznacznie zmodyfikowaną przeze mnie teorią aktów mowy J. L. Austina (według jej najpełniej rozwiniętej wersji zawartej w pracy *How to Do Things with Words*). Austin wyróżnia trzy główne rodzaje aktów mowy wykonywanych przez mówiącego.

1. **Akty lokucyjne.** Ujmując najprościej: powiedzieć coś to samo, co zrobić coś — mianowicie powiedzieć to, co się mówi. To znaczy — osoba mówiąca wydaje dźwięki (piszący stawia znaki graficzne), które są uporządkowane według reguł systemu fonologicznego i gramatyki danego języka oraz które ponadto komunikują jakieś znaczenie w zgodzie z semantycznymi i pragmatycznymi regułami tego języka.

2. **Akty illokucyjne.** Oprócz powyższego, mówiąc to, co mówi, podmiot wypowiadający przekazuje jakby jeszcze jeden akt mowy w kontekście licznych konwencji regulujących użycie języka w jego społeczności językowej. Pisząc np. to, co właśnie napisałem, wykonałem akt oznajmienia (stwierdzenia). Zamiast tego mogłem wykonać akt przyzwolenia, zadania pytania, wydania rozkazu itd. Wszystko to są akty illokucyjne i aby wykonać któryś z nich, muszę zrobić coś, co wykracza poza mówienie (czy pisanie) w danym języku. Moja wypowiedź musi uwzględnić kontekst konwencji i sytuacji i być zgodna z przyjętymi regułami. Z powodzeniem mogę wykonać akt lokucyjny napisania angielskiego zdania rozkazującego, nie wykonując przy tym illokucyjnego aktu wydania rozkazu — jeżeli np. moje zdanie brzmi „Abrahamie Lincolnie, niech pan zniesie Proklamację Emancypacji”.

3. **Akty perlokucji.** Na koniec przez powiedzenie tego, co mówię, wykonuję zazwyczaj trzeci rodzaj aktu mowy. Mogę kogoś zastraszyć, udzielić mu informacji, wprowadzić w zakłopotanie, zasmucić itd. Mogę osiągnąć jedną z tych rzeczy albo wszystkie razem, ale nie mam na to żadnej gwarancji. Akty perlokucji obejmują konsekwencje mojego mówienia i mam nad nimi tylko ograniczoną władzę. Gdybym napisał teraz (nie w cudzysłowie) „Obiecuję, że przy końcu tej pracy sformułuję nową i słuszną teorię literatury”, wykonałbym tym samym illokucyjny akt obiecania, ale możliwe, że nie wykonałbym aktu perlokucji zwiększenia nadziei czytelników.

Podsumowując, w formie tabelki, rozpatrzmy wypowiedź „Stój, bo strzelam”.

Akt lokucyjny:	Powiedzenie „Stój, bo strzelam”.
Akt illokucyjny:	Rozkazanie, zagrożenie, ...
Akt perlokucji:	Przerażenie, rozwścieczenie, ...

(Ponieważ zajmuję się problemem z zakresu teorii literatury, powinienem dodać, że wszystkie te trzy rodzaje aktów mogą być realizowane w pisaniu i przez pisanie. Tym samym zmienia się w oczywisty sposób charakter aktu illokucyjnego; akt illokucyjny zostaje mniej lub bardziej osłabiony, a akt perlokucji jest mniej lub bardziej opóźniony.)

Spośród tych trzech kategorii najbardziej nieuchwytnie są akty illokucyjne, są jednak również najistotniejsze z punktu widzenia naszych badań. Austin zauważa, iż filozofowie języka ze szkodą dla swych badań regularnie pomijają akty illokucyjne na korzyść lokucyjnych lub aktów perlokucji. Sądzę, że to samo odnosi się do teoretyków, którzy zajmowali się ontologią literatury. Owe sześć definicji, które wcześniej rozpatrywałem, można podzielić na dwie grupy: te, które skupiają się na samym tekście, razem z jego referencyjnością, prawdą i znaczeniem (definicje lokucyjne); oraz te, które skupiają się na jego efektach (definicje perlokucyjne). Ze względu na wszechobecność i wielość konwencji w samej wypowiedzi literackiej i wokół niej obiecujące, jak sądzą, może być poszukiwanie definicji illokucyjnej.

W tym celu rozważmy podane przez Austina kryteria fortunności (czyli pomyślnego funkcjonowania) wybranej grupy aktów illokucyjnych, tzw. *performatywów* w rodzaju „Zgłaszam sprzeciw”, „Niniejszym ogłaszam lekcję za skończoną”, „Licytuję trzy piki”.

1) Musi istnieć przyjęte, ustalone konwencją postępowanie mające pewien konwencjonalny efekt; postępowanie, które obejmuje wypowiedzianie określonych słów przez określone osoby w określonych okolicznościach i ponadto

2) te właśnie osoby i okoliczności muszą być w danym przypadku odpowiednie dla spowodowania tegoż właśnie wywołanego postępowania.

3) Postępowanie to musi być przez wszystkich uczestników wykonane poprawnie, a także

4) zrealizowane do końca (w pełni).

5) Gdy, jak się często zdarza, postępowanie to ma być wykonane przez osoby posiadające określone myśli i uczucia lub ma być zapoczątkowaniem określonego zachowania u jego uczestników, wówczas osoba uczestnicząca w tym postępowaniu i tym samym je wywołująca musi naprawdę mieć takie myśli i uczucia, a [pozostali] uczestnicy muszą mieć zamiar tak się zachować, a ponadto

6) muszą w konsekwencji tego faktycznie tak się zachowywać¹¹.

¹¹ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford 1962, s. 14—15.

Nieznacznie zmodyfikowane, zasady te stosują się do innych aktów illokucyjnych, np. oznajmiania. Aby fortunnie dokonać oznajmiania, muszę m. in. wypowiedzieć zdanie oznajmujące (kryterium 1). Muszę być osobą właściwą do wypowiedzenia tego stwierdzenia (2); nie przeszłoby np. moje stwierdzenie, że właśnie przeszło ci przez myśl jakieś wspomnienie o twoim dziadku. Nie wolno mi mamrotać (3) ani przerywać w trakcie wypowiedzi (4). Muszę wierzyć w to, co mówię (5), i nie wolno mi potem przeczyć samemu sobie (6). W podobny sposób można dostosować te reguły do rozkazywania, wskazywania, definiowania, odmawiania itd. Akty illokucyjne są w dużym stopniu konwencjonalne.

Z chwilą, gdy spróbujemy zastosować te reguły do zdań w dziełach literackich, pojawiają się pewne osobliwości. Wybierzmy prosty przykład zdania, które mogłoby się pojawić i byłoby stosowne i sensowne zarówno w rozmowie, jak i w liście prywatnym: „W czerwcu, pośród pól złotych, / Zobaczyłem martwego świstaka”¹². Kryterium (1) nie stanowi problemu; istnieje konwencjonalne postępowanie dla twierdzenia, a w szczególności dla donoszenia o własnych przeżyciach. Ale zastosowanie kryterium (2) sprawia kłopot. Przypuśćmy na moment, że podmiotem tego aktu mowy jest Richard Eberhart oraz że zamierzonym słuchaczem jest każdy, kto czyta jego zdanie, że mamy do czynienia z sytuacją, gdzie adresatem komunikatu może być każdy nim zainteresowany, jak się często dzieje ze słowem pisany. W jaki sposób możemy ustalić, że Richard Eberhart jest (był) osobą właściwą do wypowiedzenia tego stwierdzenia? Nie mógłby nią być, jeśli byłby niewidomy, lub jeśli by spał, albo cierpiał na całkowity zanik pamięci, albo też gdyby był mieszczuchem nie odróżniającym świstaka od guźca. Lecz w zasadzie żadna z tych niemożności nie dotyczy sytuacji wiersza. Nie mają one nic wspólnego z oddziaływaniem utworu literackiego, a czytelnik, który odrzuciłby ten akt mowy z ich powodu, okazałby tym samym, że wziął wiersz za coś innego. (Dla porównania proszę rozważyć wiersz Donne’a *Batter my heart, threepersoned God*. Osoba modląca się do Trójcy Świętej nie może być buddystą, ale faktyczne wyznanie Donne’a jest zupełnie nieistotne dla mocy tej „modlitwy”.) Dalej, „okoliczności (...) muszą być odpowiednie”. Ale jakie możliwe okoliczności mogłyby zaważyć na fortunności wiersza Eberharta? Przypuśćmy, że pisał go z okiem przy celowniku broni. Okoliczność ta dyskwalifikowałaby każde rzekome twierdzenie, ale nie zmieniałaby statusu tego zdania w wierszu. Sprawdzanie tych wersów w ten sposób prowadzi do przekonania, że coś jest nie w porządku. Albo Richard Eberhart nie powinien być uważany za podmiot mówiący, albo zwykłe reguły fortunności tutaj się nie stosują, albo obie rzeczy na raz.

¹² R. Eberhart, *The Groundhog*. W: *Collected Poems*. New York 1960, s. 23.

Przejdźmy jednak do zasady (3): postępowanie to musi być wykonane poprawnie. „Złote pola” nie są określone: gdzie? jakie pola? Błędna (nieściśła) referencja stanowi wadę w normalnym twierdzeniu, ale nie w wierszu. Lub przypuśćmy, że Eberhart chciał napisać „guziec”. Lub przypuśćmy, że spalił on wiersz zaraz po ukończeniu go. Akt taki unieważniłby twierdzenie, jeśli ono byłoby nim na mocy reguły zarówno (3), jak i (4), ale nie oznaczałoby, że autor nie napisał wiersza. Znowu, jeśli czytelnik niewłaściwie zrozumie zdanie oznajmujące, nie ma twierdzenia; lecz żadne niezrozumienie nie zmieni statusu wiersza jako aktu mowy (lub — jak zamierzam pokazać — jako *quasi*-aktu mowy).

Zastosowanie kryterium (5) nastęrcza jeszcze większe trudności. Rola wypowiedzania twierdzenia jest przeznaczona dla osoby „mającej określone myśli”, a w szczególności wiarę, że to, co mówi, jest prawdziwe lub przynajmniej adekwatne do okoliczności, które zamierza opisać. Ale nie miałyby żadnego znaczenia dla omawianego aktu mowy, czy Eberhart widział guźca we wrześnie (i wiedział o tym), czy to, co widział, było naprawdę królikiem, czy też nie posiadał wcześniej *z a d n e g o* doświadczenia podobnego do tego, jakie opisuje jego zdanie. Czy Shelley rzeczywiście spotkał wędrowca ze starożytnego kraju? Pytanie to jest nieistotne w przypadku *Ozymandiasa*. Zadając je, błędnie pojmujemy istotę aktu mowy. I w zasadzie żadnemu czytelnikowi posiadającemu taką koncepcję literatury ani przez moment nie przyjdzie do głowy zadać takie pytanie w celu osądzenia fortunności aktu. Kryterium (6) jest również niezwiązane z omawianym tematem; jeśli zaraz po napisaniu tego wiersza Eberhart ujawniłby, że świstak nie jest martwy, lecz tylko śpi, w żadnym wypadku nie unieważniłby swojego poprzedniego aktu mowy.

Dotychczas pisałem tak, jak gdyby Richard Eberhart był tą osobą, której status i zachowanie mają związek z fortunnością aktu mowy i jak gdyby okoliczności towarzyszące pisaniu przez niego (lub być może wydawaniu) wiersza powinny zostać zbadane. Ale założenia te stawiają mnie w obliczu wielu nierozwiązalnych problemów i są całkowicie przeciwne temu, co każdemu czytelnikowi wiadomo o konwencjach dla tego rodzaju wypowiedzi. Mógłbym bardziej przybliżyć się do sposobu odczuwania tych konwencji przez czytelnika, zakładając, że pierwotnym podmiotem wypowiedzi nie jest wcale Eberhart, lecz jakaś inna osoba, której wypowiedź on przekazuje. Idąc za tym założeniem: być może cały wiersz zamknięty jest w niewidzialnym cudzysłowie. Przy tym założeniu ocenie poddane być muszą dwa akty mowy Eberharta — cytowanie (przekazywanie wypowiedzi) i drugiej osoby mówiącej — opisywanie jej zetknięcia ze świstakiem. Można by jeszcze dwukrotnie przebiec reguły Austina — ale najwyraźniej bez większej płynącej z tego korzyści niż za pierwszym razem. Jako że osoba, której wypowiedź przekazuje Eberhart, jest tworem wyobraźni i nie można pytać o jej

kwalifikacje i intencje, tak jak gdyby istniały one gdziekolwiek poza samym wierszem. Podobnie, nie należy pytać, czy Eberhart był w położeniu umożliwiającym przekazywanie słów innego podmiotu mówiącego, czy zrobił to dokładnie itd. Każdy krok tego rodzaju wiedzie nas do błędnego zrozumienia aktu(ów) mowy, z którymi mamy do czynienia. Co więcej, obie tymczasowo przyjęte hipotezy prowadzą do niemiłego wniosku, że żaden akt mowy w dziele literackim nie mógłby nigdy być fortunny. Warunki Austina nigdy nie mogą być zastosowane, a więc nigdy nie mogą być spełnione. W tym sensie poeta nigdy nie twierdzi — ani przeczy, rozkazuje, błaga itd.

Jestem gotów sformułować pierwszą przybliżoną wersję definicji: dzieło literackie jest wypowiedzią wyabstrahowaną lub wyodrębnioną z okoliczności i warunków, które umożliwiają powstanie aktów illokucyjnych; jest ono zatem wypowiedzią pozbawioną mocy illokucyjnej. (Austin proponuje to samo, twierząc, że wiersz jest „pasożytniczym” użyciem języka, w którym moce illokucyjne ulegają „nadwątleniu”).

Ale natychmiast należy uczynić zastrzeżenie. Autor oczywiście wykonuje akt illokucyjny napisania dzieła literackiego (lub jak w przypadku pojedynczego zdania Eberharta, napisania części dzieła literackiego). I oto powstało miłe puste koło, muszę jednak włożyć weń jakąś zawartość, aby uzupełnić definicję. Wróćmy więc do drugiego mojego przypuszczenia, które odrzuciłem wyżej: że wypowiedź Eberharta jest czynnością przytaczania lub relacjonowania wypowiedzi. Nieznaczna zmiana uczyni to przypuszczenie bliższym prawdzie. Autor pozoruje relacjonowanie wypowiedzi, czytelnik zaś akceptuje to pozorowanie. Konkretnie mówiąc, czytelnik konstruuje (wyobraża sobie) podmiot mówiący oraz zbiór okoliczności towarzyszących temu *quasi*-aktowi mowy, a następnie czyni go fortunnym (lub niefortunnym przy niegodnych zaufania narratorach itd.).

Pozwólcie, że uzupełnię definicję: Dzieło literackie jest wypowiedzią, której zdania są pozbawione mocy illokucyjnych, jakie w zwykłych warunkach by im towarzyszyły. Jej moc illokucyjna jest mimetyczna. Przez „mimetyczna” rozumiem rzekomo naśladownicza. Ścisłe mówiąc, dzieło literackie rzekomo naśladuje (lub relacjonuje) serię aktów mowy, które w istocie poza nim nie istnieją. Powoduje tym samym, że czytelnik wyobraża sobie podmiot mówiący, sytuację, zbiór podporządkowanych zdarzeń itd. Tak więc można powiedzieć, że dzieło literackie jest mimetyczne także w szerszym znaczeniu: „naśladuje” ono nie tylko działanie (definicja Arystotelesa), ale nieskończenie szczegółowe, wyimaginowane tło swoich *quasi*-aktów mowy. Zauważmy, że wyimaginowany podmiot wypowiedzi i okoliczności, w których się znaj-

duje, mogą być bardzo niejasno implikowane, jak np. w powieści z wszechwiedzącym narratorem w trzeciej osobie. Niemniej jednak powieść jest nie tyle relacją narracji, ile po prostu naśladownictwem, jak Capote'a *Z zimną krwią*. Gdyby była ona relacją narracyjną, to sensowne byłoby postawienie wszystkich pytań wynikających z reguł Austina, traktując w ten właśnie sposób występujące w utworze Capote'a opisy, objaśnienia itd. Ale postępowanie to okaże się równie nieodpowiednie dla powieści, jak dla wiersza Eberharta.

Zanim zacznę krytykować zaproponowaną tu definicję, chciałbym wyjaśnić jeszcze jedną rzecz. Dowodząc, że dzieła literackie nie zawierają twierdzeń, rozkazów, przyrzeczeń itd., nie twierdzą oczywiście, że warunki twierdzenia, rozkazywania i obiecywania są nieistotne w przypadku zdań tekstu literackiego, lecz jedynie to, iż są one istotne na dość niezwykły sposób: mianowicie przez to, że dopuszczają wystąpienie naśladownictwa. Tak więc Jane Austen nie wypowiada twierdzenia „Jest powszechnie uznaną prawdą, że kawaler ...” I nie osądzimy tej części jej powieści jako niefortunnej mimo fałszywości tego *quasi*-twierdzenia. Wypowiedzenie twierdzenia jest zmyślnym aktem illokucyjnym, lecz aby spełnić swoją rolę w naśladownictwie, czytelnik musi jednakże zastanowić się, czy twierdzenie jest prawdziwe, czy fałszywe. Jego fałszywość jest jedną ze wskazówek, iż zmyślny narrator opowiadania przyjmuje postawę ironiczną i że czytelnik musi sobie z tego zdawać sprawę, aby prawidłowo wyobrazić sobie dany akt mowy i wszystkie po nim następujące. Krótko mówiąc, dzieło literackie apeluje do pełnej kompetencji czytelnika w zakresie odczytywania aktów mowy, ale jedynym aktem mowy, w którym sam czytelnik uczestniczy bezpośrednio, jest akt określony tu przeze mnie jako „mimesis”.

Nie próbując nadać memu sformułowaniu pozorów pełności, chciałbym traktować je jako propozycję drogi, którą można dotrzeć do pełniejszej definicji i zastanowić się, w jakim stopniu taka udoskonalona wersja mogłaby się okazać zadowalająca.

Po pierwsze, czy definicja ta wyznacza wyraźną granicę między dwoma rodzajami wypowiedzi, czy też jedynie określa pewien kierunek rozróżnień, jak to było w przypadku definicji wcześniej przeze mnie odrzuconych? Moim zdaniem wprowadza ona raczej wyraźne rozgraniczenie. *Z zimną krwią* znajduje się zdecydowanie po jednej stronie tej granicy; któraś z powieści Agaty Christie — po jej drugiej stronie. Definicja nie upoważnia do stwierdzenia, że powieść Agaty Christie jest bardziej literaturą, posiada więcej jej c e c h c h a r a k t e r y s t y c z n y c h niż *Z zimną krwią*. Te dwie wypowiedzi różnią się niewątpliwie pod względem towarzyszących im konwencji. Z drugiej strony przychodzą mi na myśl przypadki kłopotliwe. Możliwe jest np., że gdy Elisabeth Barret Browning wysłała czy przekazała Robertowi wypowiedź „Jak ja cię kocham? Niech policzę »sposoby« mej miłości”, zarówno

ona, jak i on, rozumieli tę wypowiedź jako typowy akt mowy posiadający illokucyjną moc wyznania miłości. W takim przypadku byłbym zmuszony stwierdzić, że wypowiedź ta nie była w owej chwili utworem literackim. Czy stała się nim później, gdy została pokazana innym ludziom? Czy wtedy, gdy została opublikowana? Sugestia, że wypowiedź ta mogła tak oto zmienić swój status, jest tylko nieznacznie szokująca, trudno ją też uznać za bezprecedensową. Max Beerbohm zmienił w książce status znaku wydawniczego:

„London: John Lane, The Bodley Head
New York: Charles Scribner's Sons”

dopisując poniżej:

To proste ogłoszenie, ładnie przeczytane,
Jest tokiem jambicznym¹⁸.

Nie miałbym nic przeciwko istnieniu takich dziwaczných skutków ubocznych definicji, gdyż są one po prostu odbiciem faktu, że status literacki wypowiedzi jest określony przez pełny kontekst całej wypowiedzi.

Po drugie, jeżeli definicja wytycza ścisłą grupę wypowiedzi, to czy jest to grupa właściwa? Innymi słowy, czy jest ona dostatecznie bliska grupie dzieł literackich, którą przede wszystkim miałem na myśli? Zwróćmy uwagę na to, że definicja nie może być atakowana za to, iż obejmuje „*Trees*”, a odrzuca *Culture and Anarchie*, dlatego, że celem tej pracy nie było zajmowanie się wartością, jakością, pięknem. Definicja ta jednak obejmuje jako literaturę liczne podgrupy wypowiedzi, które zdawałyby się do niej nie należeć: żarty, ironiczne repliki, przypowieści i bajki zawarte w przemówieniach politycznych, niektóre ogłoszenia reklamowe, a także wiele innych zjawisk mieszczących się w zarysowanych tu przeze mnie granicach. Próbę przewycięzenia tej trudności można podjąć dwoma sposobami. Mógłbym spróbować wyeliminować niepożądane gatunki poprzez zwiększenie liczby wyróżników (np. zamierzona moc perlokucyjna żartu lub ogłoszenia reklamowego wydaje się konkretniejsza niż dzieła literackiego). Albo mógłbym przyjąć konsekwencje tak sformułowanej definicji, natomiast żarty, ironiczne komentarze i całą resztę podciągnąć pod pojęcie literatury. Nie musi to być rozwiązanie nie przynoszące satysfakcji, zarówno dlatego, że próby wyjaśnienia niejasnych intuicji prowadzą często do takich rezultatów, jak i dlatego, że żarty itd. są faktycznie bardzo bliskie literaturze (zastanówmy się nad tym, jak się reaguje na żarty i ocenia je). Żadnej z tych możliwości nie mogę rozpatrzyć dokładniej w ramach tego artykułu. Pozwolę sobie tylko zasygnalizować moje przekonanie, że definicja taka nie naraża się na poważny błąd, gdy dopuszcza te niewłaściwe wypowiedzi w obręb literatury.

¹⁸ M. Beerbohm, *Max in Verse*, ed. J. G. Riewald. Brattleboro, Vt., 1963, s. 12.

Na koniec rozważmy, czy definicjã nasza jest jasna. Odpowiedź na to pytanie mogłaby dostarczyć materiału do pracy znacznie obszerniejszej niż niniejsza. Ale ujmując rzecz skrótowo, jestem skłonny sądzić, że zasadniczo definicja ta jest jasna. Zgodzę się, że jest ona w pewnym sensie oczywista i na pierwszy rzut oka nie wydaje się dość głęboko wchodzić w problem. Jasność jej należy jednak mierzyć zdolnością przeniknięcia za jej pomocą w istotę definiowanego zjawiska. W szczególności zaś, czy wyjaśnia ona i rozwiązuje jakieś problemy teorii literatury? Jestem przekonany, że proponuje ona pomocne sposoby wyjaśnienia wielu intuicyjnie uważanych za słuszne, lecz otoczonych pewnym mrokiem niejasności twierdzeń powszechnie wypowiedianych o literaturze.

Rozważmy np. definicje literatury, które wcześniej odrzuciłem, uznając przy tym ich częściową słusność: większość z nich mogłaby być przynajmniej częściowo wyjaśniona poprzez zastosowanie definicji przeze mnie zaproponowanej. W literaturze referencyjna moc języka jest skierowana w inną stronę i osłabiona przez to, że dzieło literackie jedynie naśladuje typową wypowiedź o właściwej dlań intencji referencyjnej. Nazwisko „Jack Kennedy” w zdaniu Mailera nie odnosi się bezpośrednio do osoby je noszącej, lecz raczej udaje tę relację w ramach wyimaginowanej wypowiedzi powieściowej. Słowa zachowują tu swoje zwyczajowe odniesienia, ale nie są użyte w funkcji referencyjnej. Podobnie niektóre zdania w utworze literackim mogą wyrażać prawdziwe (bądź fałszywe) twierdzenia, ale poeta nie wypowiada ich w sposób asertywny: stąd nieustanne odczucie, że poeta niczego nie twierdzi naprawdę. (Nie znaczy to, że utwory literackie w żaden sposób nie implikują prawdziwości niektórych twierdzeń; wprost przeciwnie, uważam za oczywiste, że literatura posiada zawartość poznawczą. Lecz nie wyraża tej treści poprzez zwyczajną argumentację zdanie po zdaniu, nie komunikuje jej w sposób asertywny.)

Mając tę definicję literatury, łatwo dostrzec, dlaczego teoretycy na różne sposoby usiłowali określić literaturę jako (1) opierającą się w większym stopniu niż wypowiedź Nieliteracka na znaczeniach wtórnych, lub (2) oddziałującą na czytelnika w sposób szczególnie emotywny, lub (3) zwracającą uwagę na sam „przekaz” (czyli formę tekstu), lub (4) posiadającą większą regularność formy językowej niż wypowiedź Nieliteracka. Jeżeli dzieło literackie jest naśladownictwem normalnych aktów mowy, wówczas ujawnia ono, iż zawarte są w nim zarówno *quasi*-akty mowy, jak i zdania, które rzekomo pomagają w wywołaniu tych *quasi*-aktów. Ujawnienie ich oznacza skierowanie uwagi na nie i m. in. na zawłość ich znaczenia i regularność formalną. Podobnie, skoro *quasi*-akty mowy w literaturze nie dotyczą spraw światowego handlu — opisywania, przynaglania, zawierania kontraktów itd. — czytelnik może z powodzeniem podchodzić do nich w sposób niepragma-

tyczny i tym samym pozwolić im realizować ich potencjał emotywny. Innymi słowy, zawieszenie normalnych mocy illokucyjnych zmierza do skierowania uwagi czytelnika na same akty lokucyjne i na ich perlokucyjne skutki.

Rozważmy na koniec niektóre inne przesłanki, które rozstrzygają sporą część dyskutowanych przez literaturoznawców problemów.

1. „Literatura jest mimetyczna”. Wydaje mi się, że szczególny sposób użycia przez mnie terminu „mimetyczny” jest bardziej zadowalający niż jego użycie tradycyjne, aczkolwiek zgodny z nim. Oczywiście dzieło literackie nie może naśladować rzeczywistości tak, jak to robi malarstwo lub film. Zawsze sprawiało mi trudność ustalenie, jak dokonuje się literackie naśladowanie i co jest jego przedmiotem. Przyjęta tutaj definicja rozwiązuje oba te problemy.

2. „Dzieło literackie kreuje »świat«”. Czyni to, dostarczając czytelnikowi, zaraz na początku i jak najbardziej bezpośrednio, osłabionych i niepełnych aktów mowy, które czytelnik uzupełnia, dodając do nich odpowiednie okoliczności towarzyszące temu aktowi mowy. „Okoliczności” te obejmują oczywiście wyimaginowany świat fizyczny i społeczny, do którego odnoszą się *quasi*-opisy i wewnątrz którego działają wyimaginowane postaci. Zapraszając czytelnika do tworzenia aktów mowy towarzyszących jego zdaniom, dzieło literackie zaprasza go do uczestniczenia w imaginacyjnym konstruowaniu świata lub przynajmniej tej jego części, która jest konieczna do stworzenia aktom mowy odpowiedniego tła.

3. „Literatura jest retoryką”. Powiedziałbym raczej, że literatura jest zakłóconą retoryką w znaczeniu przedstawionym szczegółowo powyżej. Literacka mimesis zaczyna się w sytuacji retorycznej, gdzie istnieje wyimaginowany mówca i wyimaginowani słuchacze. To ten właśnie fakt uzasadnia stanowisko zaprezentowane w *The Rhetoric of Fiction* Wayne’a Booth’a i usprawiedliwia powszechne założenie Nowej Krytyki, że podmiot mówiący wiersza jest zawsze podmiotem skonstruowanym [*persona*] bez względu na to, jak bardzo może przypominać samego poetę.

4. „Cała literatura jest dramatyczna”. Niniejszy wywód zasadniczo popiera ogólniejsze twierdzenie, wypowiedziane zwłaszcza przez Kennetha Burke’a, że każda wypowiedź jest dramatyczna. Słowo „akt” w zwrocie „akt mowy” nie jest użyte metaforycznie. Każda wypowiedź słowna ma charakter aktu, a dzieło literackie naśladuje te akty. Nawet powieść o najbardziej bezosobowej narracji buduje podstawową sytuację dramatyczną: mianowicie sytuację człowieka opowiadającego słuchaczom jakąś historię.

5. „Literatura jest zabawą”. Zdania są pozbawione swego normalnego oddziaływania. Nie wplątują one bezpośrednio czytelnika w sekwencję prośb, twierdzeń, pytań itd., tak jak czyni to wypowiedź nieliteracka. Dzieło literackie jest serią aktów pozbawionych konsekwencji, jest wolne od napięcia, które zwykle towarzyszy aktom mowy. Czytelnik jest

obserwatorem raczej niż uczestnikiem obarczonym rozległą odpowiedzialnością, która wynikałaby z jego konwencjonalnej roli. W tym sensie podchodzi on do dzieła z estetycznym dystansem.

6. „Literatura, tak jak cała sztuka, jest symboliką przedstawiającą”. *Quasi*-akty mowy są podane czytelnikowi do kontemplacji; nie są wywoływane. W ten sposób rozróżnienie Susanne Langer między symbolizmem dyskursywnym a przedstawiającym stosuje się do literatury w sposób naturalny i nie naciągany.

7. „Literatura jest autonomiczna”, tzn. literatura jest zwolniona z normalnych powiązań, które obowiązują między wypowiedzią a światem zewnętrznym. Nie widzę tutaj uzasadnienia dla postaw mistycznych, lecz tylko uznanie, że literatura ma swój własny zespół konwencji, całkiem różny od konwencji innych rodzajów wypowiedzi.

Dodanie konkretności i precyzji niektórym z tych prawdopodobnych koncepcji byłoby dalszym dowodem na to, że zaproponowana tutaj definicja literatury jest jasna.

Przełożyli *Barbara Kowalik* i *Wiesław Krajka*