

Monroe C. Beardsley

O pojęciu literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/2, 287-300

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.

MONROE C. BEARDSLEY

O POJĘCIU LITERATURY

Użycia terminu „literatura” podlegają zmianie, ich zakresy krzyżują się ze sobą, różnice zaś między nimi nie są wyraźnie zarysowane. Najwidoczniej mamy tu do czynienia nie tyle z jednym pojęciem, co ze zbówką pojęciową. A jednak tytuł mojego artykułu nie wprowadza czytelnika w błąd, albowiem analiza pojęciowa może być zarówno konstruktywna, jak i opisowa. Zamiarem moim jest nie tylko uporządkowanie kilku obiegowych pojęć, wyraźniejsze zarysowanie dzielących je różnic i wytropienie związków logicznych zachodzących między tymi pojęciami, lecz także — o ile okaże się to możliwe — wypracowanie pewnych wskazówek praktycznych. Nie nastęrcza bowiem trudności sformułowanie definicji, która z pozoru wydaje się trafna, lecz gdy chcemy się nią posłużyć, stwierdzamy, że zawiera dotkliwe luki bądź elementy zbędne w naszym schemacie pojęciowym albo też wymaga nadmiernych zmian w innych definicjach należących do tego samego systemu. Z drugiej zaś strony okazuje się czasem, że alternatywne zbiory pojęć są zasadniczo równoważne i równie dogodne, ponieważ przy użyciu odmiennej terminologii dokonują tych samych użytecznych, a nawet niezbędnych różnic.

Chciałbym też z góry uprzedzić, że zagłębiając się w problem „czym jest literatura?”, będę musiał poruszyć kwestie estetyczne. „Obrońcy sfer poezji i poetyki przed otaczającym je (choćby nawet przyjacielskim) ramieniem estetyki”, tacy jak W. K. Wimsatt¹, mogą oskarżać mnie

[Monroe C. Beardsley — amerykański estetyk, ur. w 1915 r. w Bridgeport (Conn.). Studiował w Yale University, profesor kilku amerykańskich uniwersytetów. Ogłosił następujące książki: *Practical Logic*, *Thinking Straight*, *Aesthetics*, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, *The Possibility of Criticism*.

Przekład według M. C. Beardsley, *The Concept of Literature*. W zbiorze: *Literary Theory and Structure*. Ed. F. Brady, J. Palmer, M. Price. New Haven and London 1973, s. 23—39.]

¹ *The Domain of Criticism*. W: *Aesthetics Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*. M. Beardsley, H. Schueller (eds.). Belmont, California, 1967, s. 26.

o asekuranctwo. Lecz oznaczenie tych sfer, trafne ich rozgraniczenie i ustalenie nie budzącej wątpliwości terminologii, już wchodzi w zakres estetyki.

Stwierdzenie, że termin „literatura” stanowi zbiorową nazwę dla dzieł literackich, nie wzbudzi chyba większych sprzeciwów. Co prawda, krytycy mówią czasem o „literackości” [*literary quality*], a nawet wyróżniają stopnie owej literackości. Termin ten również może stanowić przedmiot badań. Zazwyczaj jednak, co jest bardziej zrozumiałe, „literatura” oznacza pewien rodzaj wypowiedzi, tzn. pisane lub mówione zespoły słów, należące do języka naturalnego. Wypowiedź taka jest bądź nie jest dziełem literackim — może też znajdować się na pograniczu literatury, uykając wszelkim klasyfikacjom (i dlatego właśnie skłonni jesteśmy uważać, że ma ona „cechę literackości”, co oznacza, że z pewnym, choć nie stuprocentowym uzasadnieniem, może претендовать do miana dzieła literackiego).

Załóżmy, że literatura jest to zbiór dzieł literackich. Jakie wnioski nasuwa to stwierdzenie? Wszystko zależy od tego, co rozumiemy pod słowem „dzieło”. Jeśli ma ono stanowić substytut terminu „wypowiedź”, otrzymujemy ję z y k o w ą k o n c e p c j ę literatury i musimy następnie ustalić wyznaczniki odróżniające wypowiedź literacką od nieliterackiej. Jeśli z drugiej strony uznamy „dzieło literackie” za skrót nazwy „literackie dzieło sztuki”, otrzymujemy e s t e t y c z n ą k o n c e p c j ę literatury, co stawia przed nami zupełnie inne zadania.

Druga interpretacja wydaje się bardziej naturalna, a więc rozpatrzmy najpierw, jakie wypływają z niej wnioski. Zakłada ona, że nie możemy powiedzieć, czym jest literatura, dopóki nie ustalimy, czym jest sztuka, tzn. co składa się na dzieło sztuki — słownej, wizualnej bądź muzycznej. Możemy stwierdzić, czy coś jest wypowiedzią, powiedzmy fragmentem prozy angielskiej, nie wiedząc, jak doszło do powstania tej wypowiedzi, nie możemy natomiast powiedzieć, czy coś jest dziełem sztuki, nie wiedząc o jego pochodzeniu. Cokolwiek bowiem dałoby się jeszcze rzec o tym najbardziej dyskutowanym pojęciu, bezsprzecznie możemy ustalić chociaż tyle, że dzieło sztuki jest artefaktem, czymś wytworzonym intencjonalnie, a dokładniej — z intencją estetyczną. Bez względu na to, jakie formy czy cechy znamionują dany przedmiot — np. głaz — powiemy, że jeśli nie uzyskał tych form czy cech w wyniku zamierzonej działalności człowieka, nie jest dziełem sztuki.

Jak zatem zaklasyfikować wiersz, będący np. dziełem komputera? Poniższe strofy są wytworem komputera IBM 7094-7040 DCS z centrum komputerowego w Yale:

Krajobraz twojej gliny poskramia mnie.
Zimno.
Twój rozpoznawalny kształt
Krzywdzi mnie.

Czy jest to dzieło literackie (bądź jego fragment)? Nasuwają się nam dwa rodzaje odpowiedzi. A więc istotnie możemy uważać go za literaturę, lecz nie za dzieło sztuki literackiej, gdyż komputery nie mogą mieć świadomych intencji. Wypowiedź tę można jednak uznać za utwór literacki ze względu na pewne jego cechy i wartości. A więc przeprowadzamy rozgraniczenie logiczne między „literaturą” a „dziełem literackim” i w konsekwencji zmuszeni jesteśmy oba te terminy definiować niezależnie od siebie. Pcsuwając się dalej tym torem, przyznajemy, że przedstawiony wiersz istotnie jest utworem poetyckim, lecz nie wszystkie wiersze są dziełami literackimi: wiersz jest dziełem literackim tylko wówczas, gdy powstał w wyniku działalności ludzkiej.

Jeśli przyjmiemy drugi wariant terminologiczny, niekoniecznie musimy odmówić *Krajobrazowi* miana utworu literackiego. Wszystko zależy od tego, jak szeroko pojmujemy termin „tworzyć”. Możemy za twórcę wiersza uznać komputer, lecz nie można przyjąć, że w ścisłym tego słowa znaczeniu „ułożył” on wiersz, bowiem ze strony maszyny nie występowały świadome intencje. Lub też możemy uważać za poetę programistkę, profesor Marie Boroff, i uznać komputer wyłącznie za dość skomplikowany mechanizm, którym posłużono się przy układaniu utworu, wtedy końcowy wynik będzie stanowił dzieło sztuki literackiej. Taki wniosek wymagałby pewnych modyfikacji przyjętej terminologii, bowiem instrukcje programisty SNOBOL₃ wyposażają komputer jedynie w pewne abstrakcyjne ograniczenia syntaktyczne oraz w zasób słów, spośród których ma on dokonać przypadkowej selekcji. Tak więc zaprogramowano, że w określonym miejscu pojawi się przysłówek, lecz nie że będzie nim „zimmno”. Możemy jednak przyjąć, że utwór jako taki został skomponowany, ponieważ nie zrodził się przez przypadek, a pewne jego cechy ukształtowały się w wyniku ludzkiej woli. A ponieważ profesor Boroff dokonała wyboru spośród różnych odbitek i ułożyła tekst w wersy, włożyła w swą pracę dość świadomego zamysłu, by rezultat zasłużył na miano „dzieła sztuki literackiej”.

Tak więc estetyczne pojęcie literatury można rozciągnąć na wiersze z komputera. Pojęcie to wyklucza na razie ewentualne arcydzieła, jakie mogłyby wystukać na maszynie pracowite szympansy (które jak dotąd mają większe osiągnięcia w malarstwie niż w poezji). Dopóki te arcydzieła nie powstaną, nie musimy się kłopotać o ich zaklasyfikowanie, a skoro zaczną się pojawiać, śmiało będzie można odmówić im miana dzieła literackiego. Podobnie, jeśli szympans przypadkowo złoży dwa patyki, tak by tworzyły literę T, nie powiemy że ułożył ją celowo, choćby nawet świadomie złączył patyki. Założmy jednak, że zaczniemy stopniowo ograniczać rolę programisty w wytworach komputera IBM 7094-7040 DCS i pozwolimy maszynie na samodzielne działanie, zdając się coraz bardziej na jej inwencję. Szansa, że wystąpi ona z czymś podobnym do *Krajobrazu*, zmniejszy się wielokrotnie, co nie znaczy jednak,

że będzie to niemożliwe. A jeśli ta sama wypowiedź powstanie całkowicie lub prawie całkowicie przypadkowo, nadal nazwiemy ją wierszem, tak jak złożone przez szympansa patyczki nazwaliśmy literą T. Wiersz taki można byłoby potraktować tak jak tzw. pisanie automatyczne bądź tekst podyktowany w transie.

A więc uzasadnione jest rozdzielenie elementów obiektywnych i psychologicznych w naszej definicji wiersza, a także i całej literatury. Jak widać, funkcjonują tu dwie koncepcje. Koncepcja estetyczna jest natury genetycznej, ponieważ podstawy istnienia dzieła upatruje w tym, co twórca zamierzał zrobić, i co, jak mu się wydawało, robił w czasie tworzenia wypowiedzi. Natomiast pojmowanie wiersza jako wypowiedzi nie ma charakteru genetycznego, ogranicza się ono do cech rozpoznawalnych językowo. Przejście od pierwszego do drugiego pojęcia nastąpiło na drodze rozwoju historycznego. Zanim podejmiemy się szczegółowe, systematyczne badania nad językiem literatury, naturalne jest wiązanie literatury z jej źródłem lub sposobem powstania. Literatura oznacza to, co poeta opiewa, co prezentuje się nam przy pewnych okazjach lub co (później) zostaje wydrukowane i posiada pewne swoiste wyróżniki. Lecz w miarę jak wzrasta nasze rozumienie literatury, coraz bardziej niezależna się ją od względów genetycznych. Możemy rozpoznać wiersz w każdym wypadku, nic nie wiedząc o jego genezie. Swobodę tę pomogło nam uzyskać rozszerzenie granic współczesnej poezji oraz wynalazek komputera.

Jeśli założymy, że można starać się stworzyć dzieło literackie i ponieść porażkę lub że można stworzyć bądź spowodować powstanie dzieła literackiego niejako mimochodem, bez z góry powziętego zamysłu artystycznego — wówczas oderwiemy pojęcie literatury od jej genezy, nawet jeśli przyznamy, że wszystkie dzieła literackie stanowiące bądź mogące stanowić przedmiot naszego zainteresowania są wypowiedziami, do których powstania przyczynił się człowiek. A więc możemy podjąć się analizy pojęcia literatury, rozumianej w następujący, obiektywny sposób: co zalicza się do tej klasy, co jest z niej wyłączone i jak rozpoznać różnicę.

Jeden ze sposobów oddzielenia klasy wypowiedzi literackich od wypowiedzi innego rodzaju kryje się w semantycznej definicji literatury: na literaturę składają się te wypowiedzi, których znaczenie w przeważającej mierze jest ukryte [*implicit*] bądź wtórne². Ta zupełnie niegenetyczna definicja uzależniona jest od wagi ukrytego znaczenia, które określono w kategoriach różnego rodzaju pojęć konotacji i sugestii. Definicja owa ma za zadanie wyróżnić wiersze spośród mowy wiązanej i eseje literackie spośród prozy dyskursywnej. Jej celem jest zatem

² *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958, s. 126—128.

uchwycenie tzw. rozszerzonego pojęcia literatury, ukazanie, w jakim sensie terminu tego używa się w odniesieniu do niektórych dzieł historycznych, kazań, mów, listów — esejów Bacona, mów Cyce-rona i części Starego Testamentu.

Propozycję tę skrytykował bardzo ostro i zdecydowanie Colin A. Lyas. Przyznając, że choć zgodna jest z „mniemaniami niektórych krytyków”³, Lyas utrzymuje, iż nie spełnia ona wymogów wielu innych badaczy, mniej wyrafinowanych czy też rozsądniejszych, i gwałci podstawową zasadę, którą musi spełniać każda możliwa do przyjęcia definicja „literatury”. Lyas robi wiele słusznych uwag i rzuca sporo światła na całe zagadnienie. Najostrzejsze zarzuty wysuwa przeciw niefortun-nemu i nie dającym się obronić sposobowi sformułowania pierwotnej definicji: „Dzieło literackie stanowi wypowiedź, której znaczenie w wy-sokim stopniu jest ukryte”. Przydawka „wysoki” z pewnością jest my-ląca, choć nie tak bardzo w kontekście, jak w tym odizolowanym zda-niu. Ponieważ istnieje oczywista trudność z określeniem „ilości” zna-czenia, definicja ta z zamierzenia miała właśnie eksponować ową mgli-stość, co też czyniła aż nazbyt dobrze. Lecz porównując dwie wypowie-dzi, można stwierdzić (z czym Lyas najwyraźniej się zgadza), że zna-czenie jednej z nich w większym stopniu wyrażone jest za pomocą ko-notacji słów, implikacji składniowych czy tematycznych odniesień jej przedmiotów i działań.

Lyas wysuwa dwa rodzaje argumentów przeciw definicji semantycz-nej. Do drugiego z nich jeszcze powrócę. Pierwszy zaś głosi, że znacze-nie w istotnej mierze ukryte nie jest niezbędnym ani wystarczającym warunkiem, by dany utwór nazwać dziełem literackim.

Znamy już argument, że znaczenie w istotnej mierze ukryte nie jest niezbędne. Interesujący przypadek graniczny stanowi słynny przykład *The Red Wheelbarrow*. Ktoś, kto uznałby ten utwór za dzieło literackie nawet najniższej rangi, musiałby wykazać, że kryje się w nim godne uwagi znaczenie. Lyas przytacza fragment wiersza Brechta, który mógł-
by służyć za przykład:

Gdy w białej sali szpitala szarytek
Zbudził mnie świt
I usłyszałem śpiew kosa
Wiedziałem już. Od jakiegoś czasu
Nie bałem się śmierci. Zważywszy
Że nic mi się nie stanie jeśli
I mnie nie stanie. Teraz
Zgadzam się na śpiew kosów nawet po mnie⁴.

³ C. A. Lyas, *The Semantic Definition of Literature*. „Journal of Philo-sophy”, 66 (1969), s. 90.

⁴ *Ibidem*, s. 91—92.

Lecz gdy Lyas dodaje: „Fragment ten nie zawiera więcej ukrytego znaczenia niż jakakolwiek inna wypowiedź”⁵, zastanawiam się, czy pojęcie ukrytego znaczenia zostało dostatecznie wyjaśnione. Czym jest bowiem uświadomienie sobie, że kos to nie zwiastun nieszczęścia, lecz nosiciel nowego sensu życia, jeśli nie odnalezieniem ukrytego znaczenia? A jak przedstawiono centralny paradoks wiersza — nierozłączność strachu przed śmiercią i afirmacji życia? Właśnie za pomocą sensów implikowanych. Śpiew kosów ma nie tylko dosłowny sens. Znaczenie w wysokim stopniu ukryte wydaje się co najmniej jedną rzeczą, której (przez kontrast) brak w poniższym fragmencie:

Gdy obudziłem się w szpitalu Lankenau o szóstej rano
I siostra wbiła we mnie jeszcze jedną igłę
Zapytałem o której podadzą śniadanie.

Wersy te naturalnie mogą znaleźć się w kontekście, w którym zyskają głębsze znaczenie, lecz same w sobie nie tworzą ani wiersza, ani literatury.

Lyas wysuwa tezę, iż ukrycie istotnego znaczenia nie jest wystarczającym warunkiem literatury. W celu przeprowadzenia dowodu wybiera on różne rodzaje ukrytego znaczenia i wykazuje, że każdy z nich wzięty z osobna można znaleźć także i poza obrębem literatury. Jest to prawda, lecz nie ma ona nic wspólnego z zaproponowaną definicją. Należy jednak rozważyć argument, że i w zwykłej wypowiedzi znaczenie może być w „poważnej mierze” ukryte⁶. To prawda, że wymiana słowna wykraczająca poza poziom elementarny obfituje w aluzje, ukryte przesłanki, wnioski itp. Lecz sądzę, że orientujemy się w przybliżeniu, jaki zachodzi tu stosunek treści wyrażanych jawnie i skrycie. Rozpoznajemy wypowiedź zmierzającą w kierunku możliwie najdalej posuniętej jasności, np. w technice czy w wypadku wypowiedzi o charakterze naukowym lub zawodowym. Odróżniamy odmienny charakter wypowiedzi dążącej do wzbogacenia ukrytego znaczenia jako wypowiedź hipersemantyczną. W korespondencji handlowej jest miejsce na ukryte obietnice, ujawnienie indywidualnych cech charakteru, pogrożki, nawet na dowcip, lecz zasadnicza informacja podana jest wprost, nie między wierszami. Z drugiej zaś strony dowcip oferuje bardzo niewiele w elementarnej warstwie znaczeniowej w porównaniu z poziomem, na którym staje się zabawny. Metafora w ogóle nie ma dosłownego znaczenia, jej istotna wymowa jest ukryta. A w wierszu lirycznym o wiele większy ciężar gatunkowy mają refleksje, jakie wzbudza widok samotnej zniwiarki w umyśle obserwatora, niż jej własna osoba, jeśli naturalnie te dwie rzeczy dadzą się odróżnić.

⁵ *Ibidem*, s. 92.

⁶ *Ibidem*, s. 89, 90. R. Ohmann wysunął ten sam zarzut w: *Akt mowy a definicja literatury*. Przełożyli B. Kowalik i W. Krajka. W tym zeszycie, s. 255.

Być może argumenty nasze staną się bardziej przekonujące, jeśli uznamy, że normy mogą mieć związek z gatunkiem literackim. Po przeczytaniu np. większej liczby książek historycznych możemy wytworzyć sobie pojęcie normy dla tej grupy wypowiedzi. Posługując się ową normą, będziemy w stanie stwierdzić, że pewne książki o wojnie domowej czy niektóre biografie Napoleona należą do literatury, inne zaś nie. Lecz norma ta będzie nieco odmienna od norm przydatnych, założmy, w wypowiedziach o ekologii, gastronomii czy filozofii.

Być może powyższe uwagi wydadzą się zbyt luźne, by mogły stanowić materiał do dalszych rozważań. Ponieważ różnica między jakimikolwiek dwiema wypowiedziami jest w tym wypadku sprawą stopnia, widmo jest praktycznie ciągłe, a trudności w ustaleniu precyzyjnych rozróżnień znaczne, dochodzimy do przekonania, że lepiej nie wprowadzać terminologii, która ma ponoć wykazać różnice rodzajowe. Możemy zatem mówić o stopniach literackości bądź o natężeniu cechy literackiej jako właściwości porównywalnej — lecz nie o wypowiedziach literackich lub nieliterackich. Ale skoro zaszliśmy tak daleko, nazwijmy wypowiedzi mające znaczny stopień literackości, zdecydowanie wybiegający ponad normę — po prostu literaturą, co będzie i poręczne, i zgodne z przynajmniej jedną tendencją terminologiczną.

Tak więc w moim przekonaniu nadal można bronić stanowiska, iż jeśli znaczenie danego utworu jest ukryte w stopniu większym niż przeciętny, można go uznać za wypowiedź literacką — choć niekoniecznie bardzo dobrą. Ten fragment definicji wydaje mi się najmniej zadowalający. Co prawda obejmuje on znaczną część prozy, łącznie z tymi powieściami i opowiadaniem, które są najbardziej godne uwagi z literackiego punktu widzenia, lecz nie ogarnia wszystkich utworów prozatorskich. Jeśli zależy nam na definicji, która spełniałaby ten warunek — a powinniśmy do niej dążyć — wówczas musimy szukać dalej.

W ostatnich latach wyłoniła się nowa koncepcja wypowiedzi literackiej. Wiąże się ona z pojęciem pierwotnie wprowadzonym przez J. L. Austina, a następnie rozwiniętym przez Williama Alstona, Johna B. Searle'a i innych⁷. Będę używał terminu „wypowiadanie” [*utterance*] w znaczeniu „aktu wytworzenia, w mowie lub piśmie, sekwencji cech należących do języka”. Gdy wypowiadanie ma miejsce w pewnych określonych warunkach, może stanowić także „akt illokucyjny”, np. jeśli osoba spełniająca pewne wymagania wypowiada pewne słowa w czasie pewnej uroczystości, kładąc jedną rękę na Biblii, zaprzysięga swój urząd. Normalna wypowiedź ma właściwości semantyczne, syntaktyczne, a nawet stylistyczne. Aktem illokucyjnym staje się wówczas, gdy spełnia wymogi zbioru reguł językowych określających warunki niezbędne

⁷ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass., 1962. — W. P. Alston, *Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, N. Y., 1964. — J. R. Searle, *Speech Acts*. Cambridge 1969.

do dokonania tego aktu. Wymogi te dotyczą mówiącego, słuchacza i sytuacji. Wypowiedź nie liczy się jako ostrzeżenie, jeśli wydarzenie, przed którym ostrzega się daną osobę, uważane jest za korzystne dla niej („Ostrzegam cię, że będziesz dobrze traktowany”), nie liczy się też jako komenda czy prośba, jeśli czynność, której dotyczy, została już dokonana („Zadzwoń do mnie wczoraj”). Reguły tego rodzaju precyzują konstytutywne warunki aktu illokucyjnego. Inne reguły określają warunki zamierzone, np. ostrzeżenie oznacza, że mówiący pragnie, by słuchacz uniknął grożącego mu niebezpieczeństwa; jeśli mówiący tego nie chce, jego ostrzeżenie jest nieszczerze, niemniej jednak jest ostrzeżeniem, zakładając, iż zostały spełnione warunki konstytutywne. I znowu, prośba oznacza, że mówiący domaga się, by spełniono to, o co prosi, lecz nieszczerza prośba nadal jest prośbą.

Aby dana wypowiedź stanowiła akt illokucyjny, muszą zostać spełnione najpierw warunki konstytutywne, a następnie zamierzone. Nie zawsze łatwo je ustalić, a niekiedy jest to w ogóle niemożliwe — wówczas mamy do czynienia z przypadkiem wieloznaczności — np. gdy osoba mająca pewną władzę prosi o wykonanie czegoś, nie precyzując, czy jest to rozkaz, czy nieoficjalna prośba. Jeśli istnieje jakaś ustalona formuła („To rozkaz”), wieloznaczność ta zostaje wyjaśniona. Niekiedy nasuwają się nam wątpliwości, czy dana osoba wyraża swą własną opinię, czy też jedynie powtarza bez komentarza opinię kogoś innego. Czasem mamy całkowitą pewność, że nie dokonano aktu illokucyjnego: jeśli aktor wypowiada na scenie ustaloną formułę „Przysięgam uroczyście, że będę wiernie sprawował urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych”, nie zaprzysięga on urzędowi, lecz naśladuje jedynie tę czynność, uczestniczy w grze pozorów.

Gdy parę lat temu opracowywałem cykl wykładów, uderzyło mnie, że na pewnym poziomie analizy podmiot mówiący w wierszu dokonuje szeregu aktów illokucyjnych, choć stara się uformować je w jeden akt złożony⁸. Podmiot ów sam prosi, przymila się, rozpacza, żałuje, błogosławi, przeklina, błaga, modli się, upamiętnia, lamentuje, postanawia i rezygnuje. Lecz jeśli uznamy go za jednostkę fikcyjną, wówczas naturalnie te akty illokucyjne nie będą prawdziwe, lecz udawane. Zapropnowałem wtedy określenie lub nawet definicję wiersza jako naśladowanie złożonego aktu illokucyjnego⁹.

„Naśladowanie” rozumiem tutaj w sensie „obrazującym”, a nie „portretującym”¹⁰. Znaczy to, że można naśladować coś, co nigdy nie ist-

⁸ Nie wspominałem o stwierdzeniu Austina (*op. cit.*, s. 22, 92 n.), iż poezja stanowi jeden z przykładów „etiologii” języka, oraz o jego uwadze, że „Walt Whitman w istocie nie pragnie pobudzić orła wolności do lotu”.

⁹ M. C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970, s. 57—61.

¹⁰ Omówienie tych terminów w odniesieniu do przedstawienia wizualnego znajduje się w *Aesthetics*, s. 269—278.

niało, np. krasnoludki. Tu kryje się niedogodność tego terminu. Używany bez zastrzeżeń staje się zbyt zobowiązujący dla teoretyka imitacji, i to do tego stopnia, że chciałoby się powiedzieć, iż Prufrock nie jest imitacją, lecz został wymyślony bądź stworzony. Bezpieczniej byłoby nazwać wiersz „naśladowczym aktem illokucyjnym”, najbezpieczniej zaś jest ominąć ten termin całkowicie i trzymać się „gry pozorów”.

Dwaj inni autorzy niezależnie od siebie doszli do tych samych wniosków. Marcia Eaton akceptuje doktrynę aktów illokucyjnych, dodając, że

twórca często dokonuje tego, co nazywa aktem translokucyjnym, z którego pomocą przypisuje lub przenosi illokucję na osoby dramatu lub protagonistów (gdy Hamlet mówi: „Idź do klasztoru”, polecenie wydaje nie Szekspir, lecz osoba mówiąca w dramacie, tj. Hamlet)¹¹.

Pojęcie „aktu translokacyjnego” nie zostało zbyt jasno sformułowane, lecz zasadnicza idea wydaje się słuszna. Gdy Szekspir napisał tę kwestię dialogu dla Hamleta, nie „przypisywał” mu aktu illokucyjnego w ten sam sposób, w jaki dany pogląd przypisuje się „wysokim sferom rządowym”. Lecz sięgając po prostszy przykład, można powiedzieć, posługując się terminologią M. Eaton, że Browning dokonuje aktów translokacyjnych, wypowiadając słowa, które rzekomo mają być słowami biskupa zamawiającego grób lub księcia tłumaczącego się z zabójstwa żony.

Eaton najwyraźniej wychodzi ze słusznego założenia, że akt translokacyjny nie jest rodzajem aktu illokucyjnego. Przekaz aktu illokucyjnego („Prezydent poprosił o powszechną współpracę w czasie zamrożenia cen i płac”) oznacza dokonanie aktu illokucyjnego. Opowiadanie bajki („Ludzik z piernika powiedział: »Nie złapiesz mnie!«”) nie jest aktem illokucyjnym — to bardziej igranie słowami niż praca za ich pośrednictwem. Oczywiście, opowiadając bajkę, można sprawić dziecku przyjemność, lecz sprawianie przyjemności nie jest aktem illokucyjnym. Wchodzi ono w zakres aktu perlukacyjnego, który oznacza uzyskiwanie pewnych rezultatów za pomocą języka.

Zastosowanie teorii aktu illokucyjnego do definicji literatury bardzo starannie opracował Richard Ohmann, który propozycję swoją wyraził następująco:

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 naśladowcza. Ściśle mówiąc, dzieło literackie rzekomo naśladuje (lub relacjonuje) serię aktów mowy, które w istocie poza nim nie istnieją¹².

¹¹ M. Eaton, *Art, Artifacts, and Intentions*. „American Philosophical Quarterly”, 6 (1969), s. 167. — M. Eaton, *Good and Correct Interpretations of Literature*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 29 (zima 1970), s. 226—233.

¹² Ohmann, *op. cit.*, s. 262. — R. Ohmann, *Speech, Action, and Style*. W: *Literary Style: A Symposium*. S. Chatman ed. London—New York 1971.

Ohmann dowodzi, że we wszelkich dziełach literackich, a nie tylko w poezji, konstytutywne warunki dokonania kompletnego i prawdziwego aktu illokucyjnego nie są spełniane, a więc wypowiedź jest według terminologii Austina „niefortunna”, niektóre jednak elementy występują, czytelnik może zatem wypełnić wyobrazeniowy świat, w którym fikcyjny mówca dokonuje fikcyjnego aktu illokucyjnego. Gdy rozważymy jeden rodzaj czynników (nie omawiany przez Ohmanna), stwierdzimy, że akt illokucyjny nie jest kompletny bez tego, co Austin nazywa „uptake” (orientacja) — np. X nie ostrzega Y, jeśli Y nie słyszy ostrzeżenia i nie uznaje go za ostrzeżenie. Jeśli wiersz skierowany jest do skowronka, ptactwa wodnego, myszy polnej, zmarłego atlety, wiosny, jesieni, zachodniego wiatru, księżycy czy mostu brooklińskiego, nie można mówić o orientacji i wypowiedź nie kwalifikuje się jako akt illokucyjny. Jest to jedna z najprostszych form niefortunnej wypowiedzi, a można ich naliczyć wiele.

Twierdzenie, że w dziele literackim „moc illokucyjna jest mimetyczna”, wydaje mi się błędne, jeśli ma ono oznaczać, że dokonanie imitacji aktu illokucyjnego równa się dokonaniu pewnego rodzaju aktu illokucyjnego (udawanie, że się spada ze schodów, bądź odegranie takiego upadku nie jest równoznaczne ze spadnięciem ze schodów), podobnie jak niesłuszne wydaje mi się mówienie o „illokucyjnym akcie pisania dzieła literackiego”¹³. Wiersz Shelleya np. stanowi kompletną wypowiedź słowną, która pod pewnymi warunkami (jak istnienie skowronka rozumiejącego po angielsku) istotnie mogłaby stanowić akt illokucyjny.

Koncepcja ta zdaje się wnosić wiele nowych elementów poznawczych i w istocie zawiera czynnik wystarczający, by daną wypowiedź nazwać dziełem literackim, choć — jak zauważa Ohmann — warunek ten nie gwarantuje jakości dzieła. Lecz uznanie go za warunek konieczny budzi zastrzeżenia, które należy rozpatrzyć.

Po pierwsze, Ohmann wyraźnie stwierdza, że definicja „literatury” jako aktu illokucyjnego nie ogarnia tzw. rozszerzonego pojęcia, obejmującego niektóre eseje, kazania itd. Kaznodzieja, polemista, filozof czy historyk nie udaje, lecz naprawdę upomina, nawołuje, prosi, chwali, dyskutuje, atakuje, argumentuje, opowiada. Definicja Ohmanna, zgodnie z jego własnymi słowami, wyróżnia klasę „literatury fikcyjnej” w przeciwieństwie do literatury pięknej; obejmując prozę narracyjną z wyłączeniem prozy niefabularnej, określa ona warunki konieczne i wystarczające dla centralnego pojęcia literatury (poezji i prozy fabularnej). Z pewnością koncepcja Ohmanna wyodrębnia ważne róż-

Przekład polski: *Mowa, działanie, styl*. Przełożyła K. Rosner. W tomie zbiorowym: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 122—145.

¹³ Ohmann, *Akt mowy a definicja literatury*, s. 262.

nice. A jeśli pójdziemy dalej torem jego rozumowania, nie będziemy musieli rezygnować z eseistyki literackiej, z *The Stones of Venice*, *Of Holy Dying*, *A Free Man's Worship* i *Aes Triplex*, choć utwory te nie są dziełami literackimi¹⁴. Z drugiej strony, chcąc pozostać przy rozszerzonym pojęciu literatury, możemy połączyć obie omawiane definicje. Dzieło literackie (w rozszerzonym sensie) stanowiłaby wówczas każda wypowiedź, która albo jest imitacyjnym aktem illokucyjnym (złożonym), albo stosunek zawartego w niej znaczenia ukrytego i jawnego zdecydowanie przewyższa normę.

Lecz czy definicja aktu illokucyjnego ustala konieczny warunek literatury, nawet w ujęciu nierozszerzonym? Wydaje się, że wiersz może stanowić akt illokucyjny. Ohmann podaje jako przykład Elizabeth Barrett Browning, która posłała czy też ofiarowała Robertowi wiersz *How do I love thee?* [Jak mam cię kochać?], co w danej sytuacji naturalnie stanowi wyznanie miłosne. Ohmann sugeruje, że w momencie ofiarowywania wiersz ten nie stanowił już dzieła literackiego. Ja usiłowałbym raczej odróżnić akt pisania wiersza (pierwotną wypowiedź) od aktu posłużenia się nim w jakiś sposób. W końcu każda kobieta może dokonać tego samego aktu illokucyjnego, ofiarowując komuś wiersz Elizabeth. W wierszu liczy się akt tworzenia i można by dowieść, że nie stanowi on aktu illokucyjnego — po pierwsze dlatego, że nie występuje element orientacji, a ponadto proces prezentowania uczucia w formie wersu i rymu oraz nadawania mu kształtu artystycznego pociąga za sobą pewien stopień oderwania od roli illokucyjnej, nawet jeśli owo uczucie jest szczere. Użytek, jaki później zrobiono z tego wiersza, jest już sprawą odrębną, lecz wykorzystanie dzieła literackiego w jakimkolwiek celu — dla propagandy politycznej, reklamy lub inspiracji do modłów — nie pozbawia go statusu dzieła literackiego.

Wątpię jednak, czy zdołalibyśmy poradzić sobie w ten sam sposób z innymi trudnymi przypadkami. *Avenge O Lord thy slaughter'd saints* [Pomścij, o Panie, Twe zabite sługi] to reakcja na pewne wydarzenie, co, jak sądzę, automatycznie zapewnia „orientację”. Dalej możemy przytoczyć utwory Kiplinga i Housmana z okazji Złotego Jubileuszu. Czy doprawdy należy zakładać, że *Adonais*, *English Bards and Scotch Reviewers*, *Pied Beauty*, *Ode to the Confederate Dead*, to tylko udawanie? Czyż nie zawiera akcji illokucyjnej *Ameryka* Allena Ginsberga (1956)?

¹⁴ Interesującym przypadkiem granicznym jest klasyczne oratorstwo epideiktyczne, omówione przez C. Perelmana i L. Olbrechts-Tyteca (*The New Rhetoric*. Tłum. J. Wilkinson i P. Weaver. Notre Dame 1969, s. 47–51). Ponieważ było ono oderwane od kontekstów prawniczych i politycznych, „miało większy związek z literaturą niż z dowodzeniem” (s. 48). Jednak Perelman i Olbrechts-Tyteca mają niewątpliwie rację, twierdząc, że „oratorstwo epideiktyczne stanowi główną część sztuki przekonywania” (s. 49), ponieważ stara się „umocnić wierność dla pewnych wartości” (s. 51). Na tym polega jego siła perlokucyjna, która tkwi jednak wyłącznie w argumentacji prawdziwej, a nie udawanej.

Ameryko, kiedy skończymy wielką wojnę?
Udław się bombą atomową.

Być może, nie jest to najlepszy przykład. Gdy mówca domaga się później:

Ameryko, uwolnij Toma Mooney
Ameryko, ocal hiszpańskich lojalistów
Ameryko, Sacco i Vanzetti nie mogą umrzeć,

widzimy, że wyrażone w trybie rozkazującym zdania zawierają pewne niezręczności. Być może dzięki nim cały poemat nie staje się aktem illokucyjnym. Lecz nie wszystkie wiersze mają tę cechę. Gdy myślimy o wierszach czytanych na zgromadzeniach antywojennych lub publikowanych w piśmie „The Nation” — albo nawet w miesięczniku „Nowy mir”, jeśli istotnie dwa wiersze Eugeniusza F. Markina z grudnia 1971, *Nieważkość* i *Biała boja*, powstały w obronie innego pisarza — trudniej jest oddzielić akt tworzenia od aktu prezentowania. Brak któregoś z warunków koniecznych do powstania pełnego aktu illokucyjnego nie jest oczywisty. Być może więc takie wiersze należy umieścić poza zasadniczą klasą dzieł literackich, choć (ponieważ bez wątpienia są to wiersze) doskonale mieszczą się one w klasie rozszerzonej — co stanowi dalszy argument za rozszerzonym pojęciem literatury.

Można by uniknąć tego wniosku jedynie wówczas, gdy idąc nakreślonym wcześniej torem rozumowania, dowiedziemy, że już posiadanie pewnych cech formalnych lub innych oznak wewnętrznych samo w sobie stanowi wycofanie siły illokucyjnej. Lecz choć usiłowałem bronić mego stanowiska ¹⁵, nie jestem już pewien, czy uda mi się je utrzymać.

W tym miejscu mógłbym zakończyć swój artykuł — jakkolwiek zdaję sobie sprawę, że wiele jeszcze kwestii wymaga rozważenia — gdyby nie wyzwanie, jakie stanowi drugi zarzut Colina Lyasa względem semantycznej definicji literatury. Zarzut ten obciąża równie poważnie definicję literatury jako aktu illokucyjnego. „Literatura” — mówi Lyas — „to termin wyrażający aprobatę”. Opatrzanie nim wypowiedzi oznacza pochwałę, a dokładniej pochwałę jej cech estetycznych. Lyas wyciąga z tego założenia dwa wnioski. Po pierwsze, mówi on, „definicja literatury jest trafna jedynie wówczas, gdy określane przez nią właściwości prowadzą do pozytywnej oceny każdego utworu stanowiącego przykład omawianej cechy” ¹⁶. Eliminuje to definicję semantyczną, ponieważ fakt, że znaczenie jest w przeważającej mierze ukryte, sam w sobie nie stanowi cechy estetycznej i nie wszystkie cechy estetyczne w literaturze zależą od ukrytego znaczenia. Po drugie, mówi Lyas, każdą właści-

¹⁵ Beardsley, *The Possibility of Criticism*, s. 58—61, i omówienie prozy fabularnej w *Aesthetics*, s. 411—414, 420—423.

¹⁶ Lays, *op. cit.*, s. 83.

wość, która stanowi cechę estetyczną wypowiedzi, można uważać za kryterium literatury — co znaczy, że cecha ta pomaga owej wypowiedzi w uzyskaniu miana literatury. Lyas cytuje chyba ze dwadzieścia przykładów takich cech: zwięzłość, wyszukanie, prostota, wdzięk, elegancja, emocjonalność, dobra konstrukcja, spostrzegawczość psychologiczna, wrażliwość, przenikliwość, napięcie, ironia¹⁷.

To normatywne pojęcie literatury — jako wypowiedzi wyróżniających się pod względem estetycznym — jest pojęciem powracającym. Lyas dobrze je sformułował, lecz w istocie nie obronił go, po prostu zwrócił uwagę na fakt, że „literatura” to termin normatywny¹⁸. Stanowisko jego wydaje się zrozumiałe, ponieważ w rzeczywistości nie wiemy, czy dany termin jest normatywny *per se*, czy też odpowiednio zastosowany w kontekście. Zagadnienie to stanowi przedmiot dyskusji filozoficznej. My możemy rzucić nieco światła na pojedynczy przypadek, badając związki logiczne pojęcia „literatury” z innymi terminami. Gdy np. chcemy nieprzychylnie osądzić taką wypowiedź jak *Peyton Place*, możemy czuć się niezręcznie, określając ją jako „nędzną literaturę”, i pragniemy powiedzieć w zamian, że jest ona „nędzna jako literatura” lub „nędzna z literackiego punktu widzenia”. Jak z tego widać, termin „literatura” rozumiemy jako pojęcie zaszczytne. Z drugiej strony, może nas pociągać logiczny związek między pojęciem literatury i rodzajów literackich — co nie znaczy, że cała literatura należy do jakiegoś rodzaju, lecz że wszystko, co należy do któregoś z rodzajów, jest literaturą. Odczuwamy potrzebę definicji opartej na tej zasadzie i wydaje mi się, że czasem ją stosujemy. Wówczas z pewnością można by mówić o nędznych bądź złych wierszach, w takim czy innym sensie, a jeśli (jak to wynika z zasady rodzajów) każdy wiersz jest dziełem literackim, wtedy miano „dzieła literackiego” przestaje wydawać się zaszczytem. Z dowodu tego można wyciągnąć inny wniosek: że literatura nie jest jednak klasą dzieł literackich — ponieważ jeden z tych terminów jest normatywny, a drugi nie. Lecz jeśli odrzucimy to rozwiązanie, mój argument będzie miał pewną przewagę nad twierdzeniem, że „literatura” z istoty swej jest normatywna¹⁹. Oczywiście, zdanie „X — to jest literatura!” można wypowiedzieć dla dokonania illokucyjnego aktu pochwały, pomagając sobie kontekstem czy tonem głosu. Lecz można tak wypowiedzieć szereg innych zdań o podobnej formie logicznej, w żadnym razie nie uważając rzeczowników tych zdań za normatywne, np. „sernik”, „śnieg”, „pies”, „łóżko”. O ile przyjmujemy dosłowną możliwość istnienia złego sernika, słowo to samo w sobie nie wyraża aprobaty.

¹⁷ *Ibidem*, s. 82, 86, 92, 93, 95.

¹⁸ *Ibidem*, s. 83.

¹⁹ Ohmann przyznaje, że obecnie w powszechnym użyciu znajduje się owo niezaszczytne pojęcie literatury (*Akt mowy a definicja literatury*, s. 249).

Choć moim zdaniem nie ma przekonujących dowodów na to, że termin „literatura”, normalnie użyty, jest pojęciem normatywnym, wywód Lyasa zawiera interesujący punkt. Nadal bowiem nie udowodniono, dlaczego należy posługiwać się jedną zasadą przeprowadzania rozgraniczeń między wypowiedziami. Szczególnie dotyczy to tymczasowej hipotezy, że „wypowiedź literacką” można określić jako „wypowiedź, która jest albo naśladowaniem aktu illokucyjnego, albo stosunek jej znaczenia ukrytego do jawnego zdecydowanie wykracza ponad normę”. Jeśli nie udowodnimy, że między tymi dwiema koncepcjami istnieje związek zawarty w rozłącznym predykanie, definicja owa wyda się równie arbitralna i kapryśna co definicja „kosmaczka” jako czegoś, co jest bądź kosmosem, bądź maczkiem.

Na zakończenie chciałbym zaznaczyć (choć nie będzie to dostateczną obroną mego stanowiska), że istotnie zachodzi ukryty związek między 1) naśladowaniem aktu illokucyjnego a 2) wysokim stosunkiem znaczenia ukrytego do jawnego, zdecydowanie wybiegającym ponad normę. Mimo że te dwie właściwości oznaczają zupełnie odmienne źródła literatury czy też impulsu literackiego, ich zbieżność nie jest przypadkowa, toteż mogą należeć do rozłącznej definicji „literatury”. Obie są formami gry słów, które oddzielają najbardziej godną uwagi cechę wypowiedzi od funkcji pragmatycznych — jedna przez brak mocy illokucyjnej, druga przez nadmierne bogactwo semantyczne. Obie przyczyniają się do tego, że wypowiedź skierowuje się na siebie, tracąc przejrzystość i przyciągając uwagę ze względu na samą siebie. Choć nie wszystkie cechy, które Lyas uznał za żywotne z punktu widzenia estetyki (co do niektórych z nich mam pewne wątpliwości), zależą akurat od braku mocy illokucyjnej lub obecności znaczenia w przeważającej mierze ukrytego, być może właśnie obie te właściwości na plan pierwszy wysuwają ową szczególną wartość literatury jako literatury. Wartości estetyczne najpewniej można znaleźć pośród wypowiedzi różniących się od przeciętnych albo ze względu na wycofanie się ze sfery illokucyjnej, albo możliwie pełnym wykorzystaniem zasobów języka. A więc uzasadnione jest oddzielenie klasy literatury jako klasy, w której obrębie istnieje największe prawdopodobieństwo znalezienia dobrych wypowiedzi literackich.

Przełożyła Grażyna Cendrowska