

# Jerzy Ziomek

---

## Prawda jako problem poetyki

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 349-365

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY ZIOMEK

## PRAWDA JAKO PROBLEM POETYKI

### 1

Problem prawdy w literaturze, rozpatrywany tu przede wszystkim na przykładzie powieści, ma dwa wymiary, a raczej słowo „prawda” używane jest w tym kontekście w dwu znaczeniach. W jednym znaczeniu „prawda” przysługuje sztuce lub dziełu sztuki jako całości: mówimy, że literatura pełni funkcje poznawcze, że artysta szuka prawdy, że piękno jest prawdą lub że porzuci piękno, kto pójdzie za prawdą<sup>1</sup>. W drugim — myślimy o prawdzie w sensie logicznym i klasycznym, rozważając prawdziwość i fałszywość zdań lub odrzucając takowe rozważania jako niezasadne.

Rozróżnienie zmyślenia i prawdy, rozpowszechnione głośnym tytułem dzieła Goethego (zarazem jednak trudnego do przełożenia, bo w zestawieniu „*Dichtung und Wahrheit*” słowo „*Dichtung*” jest wieloznaczne i oznacza tyleż poezję co literaturę i tyleż twórczość poetycką co zmyślenie), przyjęło we współczesnej nauce o literaturze postać przeciwstawienia: fikcja i prawda<sup>2</sup>. Głębokie uzasadnienie takiego przeciwstawienia dał — jak wiadomo — Roman Ingarden, a jego koncepcja *quasi-sądów*, początkowo obecna tylko w nauce polskiej i niemieckiej, bynajmniej nie należy do przeszłości, lecz przeciwnie, przyciąga uwagę coraz szerszych kręgów badaczy.

Nie miejsce referować tu koncepcję wielkiego filozofa, ale wypada zwrócić uwagę na pewien, często przeoczany *passus* jego własnego komentarza do książki *O dziele literackim*. Odpowiadając na pytanie, „czy

<sup>1</sup> Krótki i celny zarys historii stosunku pojęć sztuki i prawdy — w: W. Tarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, s. 350—360.

<sup>2</sup> W angielskim ta terminologia jest zachwiana, jako że *fiction* oznacza także powieść i prozę fabularną (ale na poziomie pojęcia rodzaju literackiego, w odróżnieniu od gatunku, gdzie powieść to *novel*). W innych językach kongresowych przyjął się na ogół w tym sensie co w polskim termin: ros. *фикция*, niem. *Fiktion*, franc. *fiction*. Zob. G. Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart 1975.

zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami *sensu stricto*", Ingarden ponawia swoje przekonanie o tym, że zdania w dziele literackim są zdaniami „quasi-twierdzącymi” (*quasi-sądami*), i dodaje:

W następstwie tego charakteru zdań przedmioty przedstawione w dziele literackim nabierają charakteru rzeczywistości, ale jest to jakby tylko zewnętrzny jej *habitus*, który [...] nie rości sobie do tego pretensji, by go czytelnik brał całkiem na serio, jakkolwiek w praktyce czytelnicy nieraz niewłaściwie czytają dzieła literackie i wówczas współsądzą — jak myślą — z autorem i uważają na serio, lecz błędnie, przedmioty przedstawione za rzeczywiste<sup>3</sup>.

Istotne i godne bliższego rozpatrzenia jest owo *iunctim*, postawione, jak się wydaje fałszywie, pomiędzy charakterem zdań a sensem globalnym dzieła literackiego. Ingarden czytanie „na serio” uważa za błąd znamieny dla niskiej kultury literackiej; nie przeczy wprawdzie, że w dziele mogą się znaleźć zdania sądzące, ale twierdzi, że takie wypowiedzenia serio pochodzą wprost od autora i są objawem niedoboru wartości artystycznych dzieła lub, w najlepszym razie, przypadkiem pogranicznym literatury pięknej i piśmiennictwa użytkowego.

I oto nasuwa się pytanie, czy ów szczególny *habitus* rzeczywistości, czyli świat przedstawiony, jest sumą zdań *quasi-sądzących*, czy na odwrót, teoria *quasi-sądów* wynika z fenomenologicznego ujęcia dzieła jako całości. Odpowiedzi jasnej Ingarden nie udziela. Jeśli — jak pisze — „podstawowym typom przedmiotów poznania odpowiada tyleż samo rodzajów i sposobów poznania”<sup>4</sup>, a dzieło zbudowane dwuwymiarowo poznaje się linearnie, obejmując jednocześnie wszystkie cztery warstwy, to wówczas żadnej z nich nie należałoby dać pierwszeństwa. Jeśli jednak funkcja *quasi-sądów* polega na tym, że użyczają one przedmiotom przedstawionym pewnego aspektu rzeczywistości, to wynikałoby z tego, że fikcjonalność dzieła literackiego pochodzi z nadania udzielonego przez urządzenia językowe.

## 2

Dalsze rozważania zależą w dużej mierze od tego, co zechcemy rozumieć przez „fikcję” i „tekst fikcjonalny”.

Przez fikcję będziemy rozumieć taką właściwość tekstów, przez którą stają się one zbiorem kreatywnie wyznaczonych stanów rzeczy i ich przebiegów, mających charakter intencjonalnie pojętych przedmiotów przedstawionych, ujętych w syntagmy języka etnicznego lub innych kulturowych kodów.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 393.

<sup>4</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 15.

Wypada dodać, czym ta propozycja definicyjna różni się od definicji będących w obiegu.

Oczywiście odrzucam wszelkie sposoby ujmowania fikcji jako nie-rzeczywistości (*resp.* tekstów fikcjonalnych jako nie-rzeczywistych) i zaliczania do fikcji nawet snów i kłamstw<sup>5</sup>. Wydaje mi się, że należy rozważać fikcjonalne teksty, a nie fikcjonalną mowę<sup>6</sup>, w każdym razie pamiętać należy o tym, że w warstwie językowej tekstów fikcjonalnych nie ma jednoznacznych sygnałów użycia „mowy nie twierdzącej” czy „nie roszczącej sobie pretensji do prawdy”. Niezależnie od tego, jak rozumieć zechcemy stosunek *quasi*-sądów do fikcji, pamiętać musimy, że człon „*quasi*” ma właśnie podkreślać podobieństwo, nieraz łudzące i mylące, sądów pozornych do sądów rzetelnych. Niejakie trudności metodologiczne wystąpić mogą przy rozważaniu roli funkcji poetyckiej w tekstach fikcjonalnych, ale o tym niżej.

Henryk Markiewicz definiuje:

przez fikcję literacką rozumiemy rzeczywistość przedstawioną, wyznaczoną przez zdania, które z domniemanej perspektywy autora nie są sędziami prawdziwymi bądź hipotezami mocno uzasadnionymi, a zarazem pozwalają rozpoznać swą nieasertoryczność [...] <sup>7</sup>.

W tej definicji chciałoby się najbardziej zakwestionować „domniemaną perspektywę autora” jako kryterium nieasertoryczności. Regres do autora musiałby być regresem do instancji dość, wbrew pozorom, niewyraźnej: autor w swym życiu prywatnym? autor jako artysta? Co począć z tekstami bezautorskimi (w braku indywidualnego, jednoosobowego autora)? Autor mógł się ukryć, zgodnie z obyczajem, w anonimowości lub uciec w pseudonim. Autor kolejną wydarzeń historycznych, choć zrazu podpisany i jawny, stał się postacią nieznaną dla badacza. Wreszcie co począć z wieloautorskim czy bezautorskim folklorem? Zamiast więc szukać i rekonstruować domniemaną perspektywę każdego badanego autora, lepiej pytanie o roszczenie prawa do prawdziwości rozważać jako historyczny problem konwencji epoki — wiary i wiedzy o świecie.

<sup>5</sup> T. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*. Den Haag 1972, s. 336. Przeciw takiemu rozumieniu fikcji i przeciw identyfikowaniu fikcji z nie-rzeczywistością: W. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion-Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells*. W zbiorze: *Rezeptionsästhetik*. Hrsg. von R. Warning. München 1975, s. 277 n. Zob. też K. W. Hempfer, *Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie*. W zbiorze: *Textsortenlehre — Gattungsgeschichte*. Hrsg. von W. Hinck. Heidelberg 1977.

<sup>6</sup> Gabriel (*op. cit.*, s. 28) definiuje termin „fikcjonalna mowa” w ten oto sposób: „*Fiktionale Rede* heiße diejenige nicht-behauptende Rede, die keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder auf Erfüllung erhebt”.

<sup>7</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 1966, s. 119.

W znanych i dostępnych mi ujęciach fikcji zwykło się używać sformułowania o świecie przedstawionym „wyznaczonym” przez zdania (Markiewicz) czy o „konstrukcji wyobrażeń wyrosłych ze znaczeń słów i zdań tekstu literackiego” (*Słownik terminów literackich*, s.v. „Fikcja literacka”). Wolę mówić o syntagmach języka lub innych kodów kulturowych, a to z dwu co najmniej powodów: 1) mówimy tu wprawdzie cały czas o fikcji literackiej, ale warto pamiętać, że znaczna część problemów fikcji w literaturze dotyczy też fikcji w sztukach fabularnych, w filmie, teatrze, a i w niektórych działach malarstwa; 2) sformułowania: „wyznaczać przez zdania” czy być „konstrukcją wyobrażeń wyrosłych ze znaczeń słów i zdań tekstu” nie muszą, ale mogą sugerować wcześniejszość (w sensie generatywnym) poziomu zdań wobec poziomu świata przedstawionego. Dlatego lepiej powiedzieć, że stany rzeczy i ich przebiegi, czyli właśnie świat przedstawiony ujęty jest w zdania albo w inne, niejęzykowe syntagmy (linie i barwy jako fantomy w filmie, malarstwie i rzeźbie czy inscenizowane ludzkie zachowania w teatrze).

Rozróżnienie tych dwu poziomów (na które, używając terminów Ingardena, składają się cztery warstwy) ważne jest dlatego, że zbyt często przeoczana bywa istotna różnica „odstępu” pomiędzy poszczególnymi warstwami; inaczej mówiąc — zbyt często o warstwach myśli się hierarchicznie i symetrycznie, podczas gdy warstwa brzmień wraz z warstwą znaczeń słownych tworzy trudną do podziału jedność, od której przejście do warstwy przedmiotów przedstawionych (których szczególną właściwością są wyglądy uschematyzowane) jest pokonaniem jakby znacznej odległości i wkroczeniem w odmienny status ontologiczny. Nade wszystko zaś kolejność warstw nie odpowiada żadnej kolejności w procesie powstawania dzieła; nikt tak zresztą nie twierdzi, ale niektóre sformułowania Ingardena taką pokusę podsuwają. Tymczasem związki obu poziomów (obu par warstw) są nader istotnym i interesującym problemem, a nawet szczególnym utrudnieniem w badaniu fikcji.

### 3

Polemizując z tezami Josepha Margolisa (*The Language of Art and Art Criticism*) Katarzyna Rosner słusznie pisze, że należy odróżniać zdania fikcyjne i fikcyjny świat przedstawiony. Czy zdania użyte w utworze fikcyjnym są z reguły zdaniami fikcyjnymi, o tym można dyskutować, ale na ten temat poniżej; w każdym razie warto przyjrzeć się następującemu wywodowi:

Jeżeli zatem traktuje się zdania fikcyjne i świat przedstawiony jako dwa względnie niezależne poziomy semiotyczne, to niereferencyjny charakter zdań nie pociąga za sobą analogicznej niereferencyjności symboli prezentacyjnych.

Świat przedstawiony jest zbiorem przedmiotów odmiennych i przysługują mu inne niż zdaniom własności<sup>8</sup>.

Tak więc tekst składający się z samych zdań-sądów może jako całość nie rościć sobie pretensji do prawdziwości i — co ciekawsze a trudniejsze — na odwrót: tekst złożony ze zdań, którym odmówimy miana sądu i które tym samym nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, tekst taki może składać całość o pewnej wartości poznawczej.

Takie rozróżnienie czyni koncepcję *quasi*-sądów albo mało użyteczną, albo zgoła zbyteczną. Rzecz bowiem nie w tym, że zdania w tekście fikcyjnym przypominają sądy rzetelne, ale że są przez regresywne jakby działanie fikcyjnej całości jako sądy poniekąd unieważnione; a także w tym, że właśnie swoją budową nieraz nie przypominają sądów, na obszarze niewielkiej syntagmy zawierają jednak prawdę (lub fałsz), przeto sądami są, mimo że się od tego, co przywykliśmy nazywać sądami, odpodobniły.

O tym, że styczeń roku 1655 był pogodny i zimny, możemy dowiedzieć się ze źródeł nieliterackich (niefikcyjnych). Możemy ewentualnie stwierdzić coś przeciwnego — że był ciepły i bezśnieżny. W każdym razie informacja na ten temat podlega weryfikacji. Gdy jednak opis tego stycznia czytamy w rozdziale 1 tomu 1 *Potopu*, to uderza nas nie tyle próba konstruowania zdań „sądo-podobnych”, które by należało czytać z właściwą dozą nieufności, zalecanej przez autora *O dziele literackim*, lecz przeciwnie, wyraźna maniera stylistyczna, maniera we właściwym i najlepszym tego słowa rozumieniu, czyli narratorski gest obnażenia stylu:

Przyszedł nowy rok 1655. Styczeń był mroźny, ale suchy; zima tęga przykryła Zmudź świętą grubym na łokieć, białym kozuchem; lasy gięły się i łamały pod obfitą okiścią, śnieg olśniewał oczy w dzień przy słońcu, a nocą przy księżycu migotały jakoby iskry niknące po stężalej od mrozu powierzchni; zmierzch zbliżał się do mieszkań ludzkich, a ubogie szare ptactwo stukalo dziobem do szyb szedzią i śnieżnymi kwiatami okrytych.

Następne zdanie brzmi:

Pewnego wieczora siedziała panna Aleksandra w izbie czeladnej wraz z dziewczętami dworskimi.

Ciekawa, a zapewne i artystycznie celowa, jest repartycja tych fragmentów. Fragment pierwszy, który przynosi informację sprawdzalną, jest pod względem stylistycznym hojnie wyposażony. Fragment drugi natomiast, który rozpoczyna narrację fikcyjną jednego z ważniejszych prywatnych wątków, jest stylistycznie powściągliwy. Fragment pierwszy jakby domaga się zaznaczenia obecności podmiotu mówiącego, drugi zaś demonstruje zbyteczność takiego zabiegu.

<sup>8</sup> K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1976, s. 82.

Henryk Markiewicz z różnych utworów uważanych za literackie wybrał przykłady zdań opisujących bitwę pod Grunwaldem i ułożył je w serię, podzieloną pod względem wartości prawdziwościowej i zasadności. Na początku umieścił „zдания, których prawdziwość nie ulega wątpliwości”, potem „zдания wysoce prawdopodobne”, dalej: „nie pozbawione prawdopodobieństwa”, „znacznie mniej prawdopodobne niż ich negacja”, fałszywe w świetle źródeł historycznych tudzież empirii. Na końcu umieścił zdania zawierające nieprzekładalne wyrażenia przenośne oraz „zдания, których prawdziwość jest wyłączona ze względu na występowanie w nich postaci nie istniejących”<sup>9</sup>.

Jeśli w utworze przeważają zdania o nie ustalonej lub ujemnej „wartości prawdziwościowej”, całość tekstu — zdaniem Markiewicza — nabiera charakteru nieasertorycznego.

Otóż wątpliwość, która towarzyszy lekturze tej typologii, pochodzi — jak się już rzekło — stąd, że za miarę asertoryczności wzięta została domniemana perspektywa autora. Tymczasem początek *Potopu*, zarówno pierwszy akapit o żmudzkiej zimie, zawierający zdania, których prawdziwość nie ulega wątpliwości, jak i następny, o Oleńce Billewiczównie, którego prawdziwość jest wyłączona ze względu na wystąpienie w nim postaci nie istniejącej, gotowi jesteśmy uznać za wypowiedź tego samego podmiotu, pochodzącego wprawdzie od instancji zwanej „Henryk Sienkiewicz”, ale z Henrykiem Sienkiewiczem bynajmniej nie tożsamej.

Odróżnienie tej instancji nadawczej od fizycznego autora jest problemem we współczesnej narratologii dobrze znanym. Możemy ów podmiot nazwać narratorem autorskim nie należącym do świata przedstawionego i nie skonkretyzowanym jako postać<sup>10</sup> i możemy nazwać podmiotem utworu lub naczelnym narratorem<sup>11</sup>. Może się zdarzyć, że instancja ta będzie wyposażona w cechy postaci należącej do świata przedstawionego, czyli że będzie mówiącym bohaterem, ale ten skrajny wypadek pominiemy jako zbyt prosty, szczególnie wtedy gdy bohater ów wiezie narrację pierwszoosobową. Interesuje nas tu sytuacja pograniczna i niejasna, a przez to metodologicznie trudniejsza.

Narrator autorski jest rolą, której nie da się opisać środkami charakterystyki osobowej. Jest rolą, na którą składa się konwencjonalne zachowanie językowe będące sygnałem nietożsamości z fizycznym autorem. Rola ta jest zarazem sferą izolującą autora od tekstu, jak i materiałem przewodzącym. Jest to sfera „rozrzędu”: tu decyduje się, co

<sup>9</sup> Markiewicz, *op. cit.*, s. 133—136.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 173.

<sup>11</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*, seria 2, s. 43.

od prawdziwego autora może i ma przeniknąć wprost do tekstu, a co podlega swoistej „komutacji” — przekładowi na konwencję epoki i gatunku.

Sygnaly roli są zazwyczaj natury językowo-stylistycznej, przynajmniej jako takie są najbardziej zauważalne. Ten, kto opowiada o surowej zimie na Żmudzi, nie występuje w powieści, przeto nie ma statusu osobowego, ale posługuje się głosem przestrojonym.

Sygnaly roli są natury językowo-stylistycznej, ale to nie znaczy, że istnieje mowa fikcjonalna. Były kiedyś w teorii powieści próby znalezienia w języku form przeznaczonych do opowiadania — i prawdą jest, że opowiada się po francusku przy pomocy *passé simple*, a po niemiecku przechodzi się opowiadając z *perfectum* na *imperfectum*, nawet gdy *imperfectum* ma się odnosić do zdarzenia wcześniejszego<sup>12</sup>, ale dla poetyki nic z tych spostrzeżeń nie wynikło. *Passé simple* i *imperfectum* używa się w każdej wypowiedzi narracyjnej, także nieliterackiej i użytkowej.

## 5

Jeśli owa rola narracyjna jest artefaktem, czyli że słowo w dziele (w powieści), jak to wielokrotnie wykazywał Michaił Bachtin, nie jest bezpośrednią własnością autora, to wszystkie od tej kreowanej roli pochodzące wyrażenia nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, lecz fikcjonalne w znaczeniu wyżej przyjętym. Znaczy to, że dzieło literackie jest jednakowo fikcjonalne, zarówno wtedy gdy posługuje się mową stylistycznie nadorganizowaną, jak i wtedy gdy posługuje się stopniem zerowym stylu. Dzieło jest jako całość jednakowo fikcjonalne, zarówno wtedy gdy składa się z osób i zdarzeń niewątpliwie zmyślonych, jak i wtedy gdy osoby te i zdarzenia posiadają niejaki korelaty w rzeczywistości. Chcę przez to powiedzieć, że z tego punktu widzenia fikcjonalne są zarówno postaci nie istniejące, jak i postaci historyczne — Jeremi Wiśniowiecki jest w tym sensie tak samo częścią składową fikcjonalnego świata przedstawionego, jak Zagłoba. W tym sensie i na tej płaszczyźnie unikniemy rozważania o stopniu fikcjonalności sen, w których postać historyczna spotyka się i rozmawia z postacią nie istniejącą, scen przecież niepodzielnych. Zresztą postać histo-

<sup>12</sup> Opiswane tu zjawisko nieuchwytności narratora jako osoby (przedstawionej) było przedmiotem rozważań K. Hamburger (Die Logik der Dichtung. Wyd. 2. Stuttgart 1968, s. 115), która dowodziła, że pomiędzy realnym autorem a tym, co opowiedziane, nie istnieje żaden „fikcyjny narrator [ein fiktiver Erzähler]”, nawet tzw. narrator auktoralny. Wobec tego próbowała odnaleźć wskaźnik fikcjonalności w strukturze języka, w takich formach stylistyczno-gramatycznych, jak „epickie *praeteritum*” czy mowa pozornie zależna. Z tym stanowiskiem słusznie polemizuje Gabriel (op. cit., s. 58). Na ten temat zob. też niżej przypis 22.



ryczna w odróżnieniu od postaci nigdy nie istniejącej to taka postać, dla której umiemy odnaleźć i wskazać realny prototyp. Zarazem jednak nie ma takiej postaci literackiej, której całe wyposażenie w utworze fikcyjnym byłoby w pełni prototypowo potwierdzone i udokumentowane. W najbardziej „archiwistycznej” powieści jakaś część zachowań będzie pochodziła z kreacyjnej siły autora, a nie z dokumentu. Jeremi Wiśniowiecki istniał naprawdę i król Jan Kazimierz istniał naprawdę, ale nie wszystko, co przynależy w *Potopie* do Jeremiego i do króla, istniało naprawdę (a nie chodzi tu bynajmniej o świadome lub półświadome fałszerstwa czy wytykane Sienkiewiczowi przeinaczenia).

Jeszcze wyraźniej to zjawisko obserwować można na przykładzie postaci pozornie realnych: z prototypowego Kmicica, Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego niewiele zostało w powieści — nazwisko, urząd, ten i ów czyn zapamiętany przez historyków. Nie mówiąc już np. o Basi Wołodyjowskiej, która autentyczna nie przypominała w niczym „hajduczka”<sup>13</sup>.

Jak trudne, jak zawodne jest stopniowanie fikcji, niech pokaże fragment *Krzyżaków* przywołany przez Markiewicza jako przykład zdań, których prawdziwość nie ulega wątpliwości<sup>14</sup>:

Przed południem wojska, przyszedłszy w pobliże wsi Logdau i Tannenberg, zatrzymały się na krawędzi lasu. Miejsce zdało się dobre na spoczynek i zabezpieczone od wszelkiej niespodzianej napaści [...].

Topografia jest zgodna z dokumentacją. Ale poza faktami jest tu obecny ktoś, kto na zdarzenia patrzy, ktoś oddalony od Sienkiewicza, a bliższy bohaterom, ktoś, kto myśli, że „miejsce zdało się dobre na spoczynek”.

## 6

Dotychczasowe rozważania utwierdzają w przekonaniu, że fikcja jest jakością, która nie przysługuje zdaniom ani wiązkom zdań tworzących niewielkie fragmenty tekstu. Skutkiem tego, że dzieło, czy co najmniej dostatecznie zwarty i samodzielny tekst, jest wypowiedzią wobec autora zmediatyzowaną i pochodzącą od kreowanego podmiotu, cecha fikcjonalności przysługuje całemu utworowi danemu podmiotowi przypisanemu<sup>15</sup>. Najłatwiej to obserwować na przykładzie dzieł z jednym, niezłożonym podmiotem (narratorem) autorskim, ale nawet bardziej

<sup>13</sup> Zob. A. Sajkowski, *Wołodyjowski na murach Kamieńca*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966, s. 221 n.

<sup>14</sup> Markiewicz, *op. cit.*, s. 133.

<sup>15</sup> M. R. Mayenowa (*Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*, seria 2, s. 22) podkreśla istotną dla tej problematyki rolę początku tekstu wielozdaniowego.

skomplikowane wypadki, gdy zaciera się granica między podmiotem całego utworu a narratorem pewnej części lub gdy nawiązuje się gra między poziomami narracji, jeśli komplikują problem, to nie zmieniają jednego faktu, tego mianowicie, że w globalny sens dzieła wpisana jest dyrektywa lektury tekstu, o którym nie można orzec, że jest prawdziwy ani że jest nieprawdziwy.

Inaczej mówiąc: wywody te zmierzają do radykalnego rozdzielenia pojęcia fikcji i pojęcia prawdy dzieła literackiego jako pojęć różnokategoryjnych. Rozdzielenia, a nie tylko rozróżnienia, co by było oczywiste. Rzecz w tym, że fikcja i prawda (fikcjonalność i prawdziwość) nie tworzą — wbrew przekonaniu potocznemu, a w nauce też zadomowionemu — pojęć komplementarnie przeciwstawnych.

Fabularne dzieło literackie (powieść i dramat) jest jako całość opisywającym lub projektującym modelem rzeczywistości. O sposobie zestawienia tego modelu z rzeczywistością decydują reguły nadania i czytania (style odbioru — jak mówi Michał Głowiński)<sup>16</sup>. W tym sensie można powiedzieć, że „prawda w utworze literackim jest przede wszystkim stosunkiem wypowiedzi do wypowiedzi, do wypowiedzi rzeczywistej bądź potencjalnej”<sup>17</sup>, ale bezpieczniej by było w tym kontekście nie używać słowa „prawda” lub też zastrzec się, że „prawda” jest tu częścią czy też pochodną pojęcia „odbicie”.

Jak wieloznaczny jest termin „prawda”, pokazują wywody Davida Daichesa, który pisze o powieści (przede wszystkim historycznej):

Punktem wyjścia może być bezpośredni zamiar umożliwienia czytelnikowi nowego wglądu w jakąś epokę, region, klasę społeczną, postawę lub konflikt — za pośrednictwem historycznej, geograficznej, socjologicznej lub filozoficznej symboliki; ale w prawdziwej powieści takie symbole stanowią jak gdyby tylko pierwszy krok na równi pochyłej, ponieważ ich wymowa ulega zwielokrotnieniu i rozszerzeniu [...] <sup>18</sup>.

Daiches sądzi, że o wartości powieści nie decydują malownicze obrazy dawnych światów, lecz „nieskończony ciąg zwielokrotnionych znaczeń”<sup>19</sup>. Daiches ma rację, tylko że niepotrzebnie gmatwa kwestię, mieszając prawdę szczegółu i prawdę uogólnienia i przeciwstawiając wartość odbicia wartości symbolu ludzkiej kondycji. To, co nazywam tu fikcyjnym modelem świata rzeczywistego, może być obrazem poznawczo trafny i cenny, a zarazem nie dawać żadnego wglądu

<sup>16</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 126 n.

<sup>17</sup> M. Głowiński, *Powieść i prawda*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 31.

<sup>18</sup> D. Daiches, *O istocie prozy literackiej*. W: *Krytyk i jego światy*. Wybrał [...] M. Sprusiński. Warszawa 1976, s. 70 (tłum. E. Krasińska).

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 71.

„w epokę, region, klasę społeczną”; ale i na odwrót: ostra spostrzegawczość nie zawsze całkuje się w wartości poznawczo doniosłe.

## 7

Uściślając tezę dotychczasową przed dalszymi wywodami powiem, że dzieło literackie, jako twór o niezbywalnych właściwościach referencjalnych, winno być rozpatrywane w dwu aspektach: jako układ globalny i jako zbiór poszczególnych zdań (lub dostatecznie sensownych wiązek zdań). Dziełu jako układowi globalnemu przysługuje cecha fikcjonalności oraz z tą cechą związana zdolność modelowania rzeczywistości (rozumianej szeroko — także jako rzeczywistości ludzkiej kondycji). Natomiast poszczególnym zdaniom czy ich wiązkom nie przysługuje cecha fikcjonalności. Przysługuje im za to — i to jest główna teza wywodów — właściwość asercji, co znaczy, że są one prawdziwe lub fałszywe (są sądami) albo są domniemaniami o określonym stopniu prawdopodobieństwa, albo są zdaniami ogólnymi zawierającymi nazwy puste.

Mowa tu o zdaniach lub ich niewielkich wiązках, ponieważ tylko na przykładzie pewnej niewielkiej rozpiętości zdań z tekstu pobranych lub tekst fikcjonalny zastępujących (czyli zdań streszczających) potrafimy problem rozważać i ilustrować. Zagadnienie nie sprowadza się jednak do zdań w sensie gramatycznym, nieraz obejmuje jednostki od zdania mniejsze, nieraz większe, tak że należałoby mówić o porcjach” lub „enklawach” prawdy (szerzej i ściślej: sądu) w dziele fikcjonalnym.

Przyjęta na początku tych rozważań koncepcja kreowanego podmiotu-roli, który to podmiot sprawia, że dzieło jest w sensie globalnym fikcjonalne, nie prowadzi bynajmniej do sprzeczności z koncepcją enklaw prawdy. Logika zna wyjście z trudności, jakie nastęrcza interpretacja zdań typu „*A* mówi: »*p*«,” gdy *A* nie istnieje. Zdanie takie charakteryzowane być może jako ekstensjonalne, czyli prawdziwe wtedy, gdy wszystkie jego składniki są prawdziwe. Jeżeli więc *A* nie istnieje (nie jest prawdą, że *A* istnieje), to tym samym wypowiedziane przezeń *p* też musi być fałszywe. Natomiast to samo zdanie (a raczej podobne: „*A* mówi, że *p*”) może otrzymać interpretację intensjonalną, która dozwala, aby *p* było prawdziwe lub fałszywe, gdy *A* nie istnieje. Po informację co do sposobów przekształcania wyrażen ekstensjonalnych w intensjonalne odsyłając do specjalistów, przytoczmy pogląd Jerzego Pelca na temat możliwości interpretowania dzieła literackiego (jego części) jako swoistego wyrażenia intensjonalnego:

Przecież spontaniczna i nieprzemądrzała nasza reakcja wobec zdań literackich mających jako schemat „*A* mówi: »*p*«” jest mniej więcej taka: „*p*” jest zdaniem przytoczonym w obrębie większego zdania; owo „*p*” bywa niekiedy prawdą; całe zaś zdanie może być — pomimo to — fałszywe: gdy np.

ów mówiący *A* nie istnieje, gdy jest postacią fikcyjną; nie wierzymy, że *A* tak powiedział, a wierzymy temu, co powiedział. Wówczas, tj. przy takim zwyczajnym, niefilozoficznym podejściu, „*A* mówi: »*p*«” zyskuje interpretację intensjonalną, a ponadto patrzymy na nią jako na zbudowaną z dwóch osobnych części: enklawy semiotycznej i kontekstu — przytoczone zdanie „*p*” stanowi enklawę semiotyczną osadzoną w kontekście „*A* mówi...”<sup>20</sup>.

Zauważmy, że tylko w najprostszych przypadkach (najprościej zbudowanych dziełach) moglibyśmy się posłużyć formułą typu „Nie jest prawdą, że *A* istnieje, ale to, co *A* mówi, czyli *p*, jest prawdą”. Zwyczaj owych *A* jest kilka i zdań *p* jest kilka; co więcej, tworzą one często dość skomplikowany, przepleciony łańcuch. Kompozycja zwana szkatułkową może tu być dobrą ilustracją, dobrą, bo czytelną i wbrew pozorom wcale nie tak złożoną i trudną. Każda obecność mówiącego bohatera<sup>21</sup> i jego wchodzenie w rolę podmiotu lub nadawcy stwarza wielokrotnie bardziej powikłaną sytuację, której wzorem czy grafikiem zapisać się nie da, a i nie warto.

Porzucając więc z konieczności w dalszych wywodach terminologię logiczno-semiotyczną czy też adaptując ją odpowiednio, powtórzę wyłożoną już tezę i poszerzę o przykłady.

Jak się rzekło, dzieło literackie (najczęściej powieść, a w każdym razie utwór o odpowiedniej zawartości fabuły) trzeba rozpatrywać w dwu planach:

1. W planie globalnym, gdzie dzieło jest dane jako fikcjonalna całość, która nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa, ale jest modelem homologicznym lub analogicznym, opisowym lub normatywnym. Model ten nie będąc sądem orzeka jednak coś o rzeczywistości poprzez relację podobieństwa—niepodobieństwa i odgrywa tym samym ogromną rolę w rozumieniu i interpretowaniu.

2. W serii planów zbliżonych, gdzie mogą występować wyrażenia będące sądami (zatem prawdziwe lub fałszywe), domniemaniami lub zdaniami ogólnymi zawierającymi nazwy puste. Zdania ogólne z nazwą pustą mogą być fałszywe albo prawdziwe, zależnie od tego, czy zastosujemy wobec nich interpretację mocną, czy słabą. W tekście literackim wszakże decyzje o interpretacji danych zdań są związane z regułami gatunkowymi.

Tak zatem w planie globalnym w *Potopie* Henryka Sienkiewicza zarówno książę Janusz Radziwiłł, jak i Zagłoba są postaciami fikcyjnymi, co znaczy, że są na równi kreowani. Natomiast w planie „zbliżonym” o każdym zdaniu bądź wiązce zdań czy raczej o ich korelatach, czyli poszczególnych osobach, scenach i wątkach, a często ich fragmentach, możemy orzekać, że są prawdziwe lub fałszywe tudzież bardziej lub

<sup>20</sup> J. Pelc, *Poetyka a semiotyka logiczna*. „Teksty” 1977, nr 4, s. 19 n.

<sup>21</sup> Okopień-Sławińska, *loc. cit.*

mniej prawdopodobne albo że przedstawiają nieweryfikowalne stany rzeczy.

Plan zwany tu „zbliżonym” opisać łatwo na przykładzie jednego zdania. I tak zdanie *Potopu* (t. 1, rozdz. 10), które mówi, że „król Jan Kazimierz złożył 19 maja w Warszawie” sejm, jest prawdziwe, natomiast zdanie „Zagłoba pomrukiwał z cicha” (rozdz. 15) jest fałszywe, ponieważ Zagłoba nie istniał. Najczęściej jednak segment zdania nie da się jednoznacznie zinterpretować. W rozdziale 12 tomu 1 *Potopu* mamy zdanie:

To rzekłszy ów potężny i dumny pan począł podawać z kolei rękę Panu Zagłobie, dwom Skrzetuskim, Wołodyjowskiemu, jakby sobie równym.

„Ów potężny i dumny pan” — to książę Janusz Radziwiłł. Postać autentyczna zatem podejmuje pewną czynność wobec postaci nie istniejących (lub posiadających bardzo słabe prototypy). Zdanie takie powinniśmy albo uznać za *quasi*-sąd i zakończyć znanym sposobem dyskusję nad nim lub też uznać je za zdanie fałszywe. Za *quasi*-sąd nie chcemy zdania tego uznać, pryncypialnie przenosząc wszelką fikcjonalność do planu globalnego. Zdaniem fałszywym w pełni też owo zdanie nie jest, a to dlatego, że jest skrótem (autorskim) innych zdań sformułowanych *explicite*, z których da się wyprowadzić zdanie prawdziwe „Książę Janusz Radziwiłł istniał”, szereg zdań o postaciach nie istniejących (w rodzaju Zagłoby), przeto zdań fałszywych, oraz domniemania, których prawdziwości często dochodzić nie warto.

## 8

Aby jednak upewnić się, czy zdanie jest sądem i czy jest prawdziwe, trzeba wprowadzić jeszcze dwa dodatkowe kwalifikatory: czasu i miejsca. Może się bowiem zdarzyć, że „X rzecze do Y”<sup>22</sup>, przy czym, cho-

---

<sup>22</sup> Pewną trudność sprawia wybór czasu gramatycznego przy schematycznym zapisie funkcji narracyjnych. Bo czy „x istnieje?”, czy „x istniał”? Wybór czasu użytego w opowiadaniu zależy oczywiście od punktu widzenia i czasu (także historycznego) narratora, którego w tym zapisie opuszczamy, nie tylko dla uniknięcia nieprzejrzystości notacji, ale i dla bardziej złożonych przyczyn. Oto w polszczyźnie stosunek czasu narratora do czasu zdarzeń często nie da się sprecyzować. W niektórych językach owej precyzji służą (lub służyły, bo to nieraz zjawisko archaiczne) szczególne formy gramatyczne; w języku polskim zaś takiej formy brak — zachował się tylko jej relikw: aoryst „rzecze”, który ze względu na funkcję (powiedział kiedyś, powiadał i wciąż powiada) nazywamy aorystem gnomicznym. Nie ma w polskim odpowiednika francuskiego *passé simple*, nie ma nawet odpowiednika niemieckiego *imperfectum*, którego używamy dla opowiedzenia wydarzenia nieraz wcześniejszego niż to wydarzenie, o którym powiadamy przy pomocy *perfectum*. Język polski dopuszcza swobodny wybór między czasem przeszłym dokonany, niedokonany oraz czasem teraźniejszym.

ciaż *X* istnieje i *Y* też istnieje, całe zdanie jest fałszywe, ponieważ *X* i *Y* istnieją w innym czasie lub/i w innym miejscu, tak że jeden nie mógł nic rzec do drugiego. Niech za przykład posłuży zdanie typu „Cezar rzekł do Aleksandra [Macedońskiego]”. Imiona własne tego zdania — dopiero opatrzone kwalifikatorami czasowymi wykażą zdania tego fałszywość. Z kolei zdanie „Ojciec na rogu rue Tilsit i avenue Carnot wsiadł w tramwaj” będzie fałszywe po uzupełnieniu informacji co do miejsca, gdzie stykają się wymienione ulice: jest to Paryż, gdzie tramwaje nie jeżdżą.

Pierwsze zdanie (o Juliuszu Cezarze i Aleksandrze) mogłoby pochodzić z *Rozmów zmarłych* Lukiana z Samosaty, drugie z jakiegokolwiek chybionej powieści współczesnej. Chybionej — bo trudno sobie wyobrazić celowość fałszu „Tramwaj na ulicach Paryża”; raczej byśmy byli skłonni posądzić autora o prostą pomyłkę wynikającą z nieznamośności realiów. Lukian natomiast popełnił błąd rozmysłny, a raczej wyszedł od błędu w kierunku konwencji swych *Rozmów zmarłych*: Cezar i Aleksander jako dusze rozmawiają na polach elizejskich. Ale aby do nas dotarł historiozoficzny żart Lukiana, musimy wiedzieć, że Cezar i Aleksander żyli w innym czasie lub że — biorąc inny przykład — Hannibal ze Scypionem za życia nie rozprawiali. Na pytanie zaś, czy istniały (istnieją) pola elizejskie, odpowiemy przecząco, ale zarazem odpowiedź tę zrelatywizujemy do konwencji literackiej i religijnej — wszakże nie do domniemanej perspektywy autora. Czy Lukian wierzył w pola elizejskie? raczej nie wierzył, ale to przekonanie wydobywamy z lektury jego pism, a więc z rekonstrukcji stosowanej przezeń konwencji gatunkowej!

Czy nie zostały tu pomyłone i pomieszane dwa plany: plan globalny i plan zbliżenia? Otóż nie. Trzeba tylko pamiętać, że rozróżnienie obu planów nie oznacza ich odizolowania. To może zabrzmieć dziwnie (wobec językowych nawyków), ale twierdziłbym, że to ów globalny plan, który jest planem fikcyjnym, decyduje o dopuszczalności i użyteczności porcji prawdy i fałszu w planie zbliżenia <sup>23</sup>.

Prawda istotnie bowiem może być z punktu widzenia reguł gatunku użyteczna (jak np. opis litewskiej zimy) albo nieużyteczna (jak np. autentyczne okoliczności życia Barbary, *recte* Krystyny z Jeziorokowskich, *quarto voto* Wołodyjowskiej); fałsz może być użyteczny (jak w cytowa-

<sup>23</sup> Głowiński (*Gry powieściowe*, s. 27) odróżnia dwa typy prawdy w powieści: „Prawda typu pierwszego zależy wyłącznie od tego, w jakim ujęciu narracyjnym pojawia się informacja” o wydarzeniu, np. w *Komedii ludzkiej* o przyjeździe Lucjana de Rubempré do Paryża; „Prawda typu drugiego zaś jest pochodną całej narracji powieściowej, która tak konstruuje świat przedstawiony, że każe on szukać analogii z rzeczywistymi przebiegami historycznymi”. Prawdy typu pierwszego nie nazywałbym prawdą, lecz raczej mówiłbym tu o kongruencji wewnątrz przyjętych reguł budowy świata przedstawionego. Natomiast prawda typu drugiego odpowiada mniej więcej temu, co mam na myśli mówiąc o fikcyjnym planie globalnym.

nym wypadku Lukiana) albo nieużyteczny (jak w przypadku zwykłej pomylki topograficznej). Reguły gatunkowe muszą być wpisane w tekst i muszą być poprawnie dekodowane, by do głosu doszedł celowy anachronizm jako fałszywa koincydencja w czasie i celowy „anatomizm” jako fałszywa koincydencja w przestrzeni. Nieraz upewnienie się co do celowości błędu może być trudne (np. Szekspirowska zawodna geografia Europy), ale problem obecności prawdy i fałszu, ich weryfikacji w sensie logicznym oraz ich tolerancji, więcej: uznania ich doniosłości estetycznej ze względu na zawarte w fikcjonalnym planie globalnym dyrektywy czytania, nie zanika bynajmniej tylko dlatego, że możemy żywić nijakie wątpliwości co do genezy fałszu. Jednak chyba nie pomylił się Słowacki w *Kordianie*, gdy kazał zebrać się spiskowym w podziemiach katedry Św. Jana „wkoło trumny Królów Polskich”. Nie pomylił się po prostu Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, gdy kazał Tadeuszowi z dziecinną radością pociągnąć za sznurek, „by stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek” — w r. 1811 ciągle raczej nowy, w każdym razie na pewno nie nagrany jako kurant na pozytywkę w starym zegarze. Dla Słowackiego (ściślej: dla Prezesa, bo nie dla Kordiana) groby królów to miejsce, o które się bluźnierczo ostrzy sztyletów stal skierowanych przeciw pomazańcowi i dziedzicowi korony polskiej. Dla Mickiewicza *Mazurek Dąbrowskiego* jest „stary” z perspektywy epickiej (a może ten *Mazurek* zapowiada przybycie wodza, tak jak Eneasza w ks. I *Eneidy* zapowiadają płaskorzeźby upamiętniające jego czyny, a Odyseusza poprzedza pieśń o zdobyciu Troi?). Tak czy owak — ten fałsz musi być rozpoznany, aby pełnił funkcję w tekście fikcjonalnym.

## 9

Łatwiej wykazać artystyczną celowość fałszu niż prawdy, a to dlatego, że postulat prawdy towarzyszy literaturze i programom artystycznym z dawien dawna jako postulat tyleż oczywisty, co niejasno i nieostro formułowany. Skutkiem tego nie tyle trudno badać i weryfikować prawdę w dziele literackim (*resp.* szerzej: w dziele sztuki), ile odpowiedzieć na podstępne pytanie: co jest prawda? Pojęcie prawdy da się tak rozszerzyć, że obejmie coś tak nieokreślonego jak prawda ludzkiego serca („*truth to human heart*”). Jak zawodne jest, jak na manowce prowadzi to hasło w słowniku filozoficznych przyzwyczajzeń, niech pokaże przykład artykułów Ingardena *O tak zwanej prawdzie w literaturze* i *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, gdzie obok prawdziwości logicznej, czyli ogólnej: poznawczej, wlicza autor takie m. in. sensory, jak „wierność reprezentowania”, „przedmiotowa konsekwencja”, „doskonałość ucieleśnienia”, „szczerłość i prawdomówność”, „dojrzałość” i na koniec „bycie naprawdę wartościowym dziełem sztuki”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*. W: *Studia z estetyki*, t. 1.

Łatwo dostrzec, że te różne rozumienia to różne struktury głębokie tego, co jest w języku polskim na dobrą sprawę homonimem: niektóre z tych haseł to zwyczajne równoważniki takich przymiotników, jak: autentyczny, nie sfalszowany, rzetelny. Błąd Ingardena polega na tym, że pyta on o „prawdziwość” dzieła, a więc tekstu jako całości, podczas gdy dziełu jako całości nigdy nie przysługuje prawdziwość w sensie logicznym.

Od prawdy dzieła trzeba odróżnić prawdę w dziele.

## 10

Prawda w dziele rozumiana jako uzasadniona poetyką porcja czy enklawa nie jest oczywiście kategorią moralną, poza kontekstem nie jest zresztą nigdy jakąkolwiek wartością dodatnią. Nie jest też cechą określonego gatunku, kierunku czy prądu, choć oczywiście pozostaje z gatunkami, kierunkami i prądami w związku strukturalnym, tzn. takim, który określa nie tylko możliwą i pożądaną ilość porcji prawdy, ale i jej rozmieszczenie. W klasycznej literaturze realistycznej (czy co najmniej w powieści tego stylu) funkcja enklaw prawdy jest funkcją jakby promieniującą: polega ona na wciąganiu zdań o przedmiotach nie istniejących w grę pozorów między swobodą kreacji a rzetelnością sprawozdawczą, skutkiem czego cień autentyczności pada na przedmioty zmyślone.

Nazwijmy ten typ interferencji skrótem „Rzecki na Krakowskim Przedmieściu”. Zaliczmy do tego typu narracji zdania o przedmiotach (w tym znaczeniu też postaciach) nie istniejących, umieszczone w otoczeniu zdań prawdziwych (o przedmiotach istniejących). „Rzecki na Krakowskim Przedmieściu” w sposób istotny różni się od zdań typu „Jakub Gold wrócił do P.” i zdań typu „Markiza de\*\*\* przybyła do Paryża”, z których pierwsze nie sugerując niczego o mieście P. tworzy klimat moralitetowej ogólności, drugie zaś poprzez kryptonim bohaterki znajdującej się w mieście nazwanym tworzy klimat rzekomej poufności. Miasto P. nie zostało wymienione, ponieważ to, co się zdarzyło, może się zdarzyć wszędzie. Markiza została obdarzona asteronimem (lub inicjałami), ponieważ istnieje domniemanie, że chodzi o postać autentyczną, znaną wtajemniczonym. Te trzy konwencje w różny sposób operują prawdą jako kategorią estetyczną. I szkoda by było zacierać ewidentne różnice przez sprowadzenie wszystkich trzech przykładów do roli zdań rzekomo sądzących.

„Rzecki na Krakowskim Przedmieściu” został tu przywołany nie dla wykazania wyższości poetyki powieści Prusowskiej czy Balzakovskiej, lecz dla uzasadnienia sensowności pewnej problematyki badawczej (odpowiadającej zresztą pewnemu stylowi recepcji), która, pod naciskiem szkół metodologicznych niechętnych ujmowaniu dzieła w jego relacjach



referencjalnych, zanikła bądź też stała się problematyką jakby wstydliwą.

Są pytania, które — skutkiem uprzedzeń panujących w nauce o literaturze — uważa się za nietakt metodologiczny: Jakich wykładów słuchał Hamlet w Wittenberdze? Ile dzieci miała *lady* Macbeth? Jaki był Falstaff w młodości? Pytania te mają być mało sensowne, ponieważ „bohater powieściowy jest zbudowany wyłącznie ze zdań opisujących go lub włożonych mu w usta przez autora”<sup>25</sup>. Otóż — nie! Biografia bohatera (a szerzej: obraz rzeczy i stanów rzeczy) jest wyznaczona przez językową zawartość dzieła (niekoniecznie zresztą powieści, choć powieści przykład najdogodniejszy), ale nie jest przez językowy plan wyrażania wyczerpana. Każde zdanie typu „Ona ma dwadzieścia lat” zawiera presupozycję: ona się urodziła lat temu dwadzieścia, ona była dzieckiem, ona chodziła do szkoły (a jeśli nie, to dlaczego?). Pytania o studia Hamleta, młodość Falstaffa, macierzyństwo *lady* Macbeth są nawet naturalne, co znaczy, że obowiązują dopóty, dopóki nie zostaną uchylone przez konwencje genologiczne. I być może, iż reguły dramatu elżbietńskiego czynią niektóre pytania o nie przedstawioną część świata zbytecznymi, przede wszystkim pytania o realia historyczno-geograficzne. Podobnie pytanie o obiad bohaterów Racine’a jest pytaniem niedopuszczalnym, bo nie dopuszczonym przez zasady dramatu klasycznego; jest ono natomiast na miejscu wobec bohaterów Prousta.

I właśnie jedną z istotnych cech poetyki klasycznej powieści realistycznej jest interferencja sprawdzalnych historycznie realiów i nie istniejących zdarzeń tudzież postaci. Interferencja ta jest uzasadnieniem zgody na iluzyjne umieszczenie zmyślenia w enklawie zdań prawdziwych. Powtórzmy: w globalnym planie jednak fikcyjny jest Rzecki i winiarnia Hopfera na Krakowskim Przedmieściu, w planie zbliżenia jednakże owa interferencja daje szczególny efekt artystyczny. „Rzecki na Krakowskim Przedmieściu” jest zupełnie inną kategorią estetyczną niżby był tenże Rzecki — dajmy na to — w Capowicach. Stąd też pytanie o datę urodzenia starego subiekta (1826? 1828?)<sup>26</sup> nie jest bynajmniej próżną ciekawością, nie jest zabawą członków nieformalnego klubu miłośników Bolesława Prusa; jest metodologicznie poprawnym postępowaniem, jako że realistyczna powieść XIX-wieczna jest z założenia częściowym obrazem świata, tzn. takim, który jest *pars pro toto*: zakomunikowana wprost *pars* uznana zostaje za dostateczną reprezentację nie zakomunikowanego *totum*.

<sup>25</sup> R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją M. Żurowskiego. Wrocław 1970, s. 26.

<sup>26</sup> S. Godlewski, L. B. Grzeniewski, H. Markiewicz, *Śladami Wokulskiego. Przewodnik literacki po warszawskich realiach „Lalki”*. Książkę skomponował, opatrzył wstępem i posłowiem L. B. Grzeniewski. Warszawa 1957. — J. R. Krzyżanowski, *Prus-batalista*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

Zewnętrznym przejawem takiej lektury powieści, zewnętrznym i niezawodowym, ale uzasadnionym, jest tablica pamiątkowa ku czci Ignacego Rzeckiego, umieszczona na murze oficyny domu przy Krakowskim Przedmieściu, fingująca dawną obecność starego subiekta: „Tu mieszkał...” Do tego stylu odbioru należy każdy gest przechodnia i słowa: „Tu był sklep Wokulskiego”, „Tu kwestowała Izabela”. Do tego też stylu zaliczymy tablicę pamiątkową położoną przy szosie wiodącej z Kielc do Warszawy, we wsi Gózd, w miejscu gdzie został stracony Jan Rozłucki, bohater *Ech leśnych* <sup>27</sup>.

## 11

Przykład klasycznej powieści realistycznej i powieści historycznej to tylko przykład wygodny jako ilustracja, ale bynajmniej nie wyczerpujący problemu prawdy jako problemu poetyki historycznej. Te rozważania są wstępną próbą obrony i uzasadnienia sensu badań uchodzących za nieważne i niemodne.

I ostatnia uwaga — już tylko dla uniknięcia nieporozumień.

Kategoria prawdy jako enklawy czy porcji, prawdy rozpatrywanej w planie zbliżenia, nie jest tożsama z wartościami poznawczymi dzieła literackiego. Co więcej, wydaje się, że funkcja poznawcza dzieła lub też funkcja heurystyczna, rozumiana jako ciąg pytań stawianych kondycji ludzkiej, jest właściwością dzieła jako struktury globalnej. Prawda w planie zbliżenia to raczej p r a w d a r o z p o z n a w a n a niż poznawana. Chciałoby się rzec, że dzieło podoba się poprzez prawdę, którą czytelnik odnajduje.

Tezie tej na pozór przeczy nasze doświadczenie, które zna odbiór dzieła jako źródła wiedzy, nieraz historycznej <sup>28</sup>, nieraz potocznej. Można jednak sądzić, że takie „uczenie się” z dzieła nie jest prymarną regułą odbioru. Przekonuje nas o tym inne nasze doświadczenie, które z kolei zna pasję porównywania dzieła z dokumentem czy — mniej precyzyjnie — dzieła z życiem. Warszawa Prusa i Warszawa, jaką była, Kleryków *Szyfowych prac* i Kielce Żeromskiego, wojny kozackie w *Ogniem i mieczem* i w oczach historyków. I bez względu na to, która racja zwycięża lub czy obie racje znajdują sposób koegzystencji, problem prawdy krąży w obiegu estetycznym.

<sup>27</sup> Zob. A. Massalski, *Historyczne realia „Ech leśnych”*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 256.

<sup>28</sup> Zob. zbiór: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Warszawa 1978.