

Henryk Markiewicz

Postać literacka i jej badanie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 147-162

1981

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.

HENRYK MARKIEWICZ

POSTAĆ LITERACKA I JEJ BADANIE

Od wieków postać była jednym z centralnych ośrodków refleksji nad literaturą. Tradycja antyczna wyznaczała jej miejsce służebne względem fabuły:

osoby działają nie w tym celu, by naśladować charaktery — pisał o tragedii Arystoteles — lecz biorą sobie ku pomocy charaktery dla przeprowadzenia czynności. Toteż czynności, czyli fabuła, są celem tragedii, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą.

A nadto bez czynności (akcji) nie mogłoby być tragedii, a bez charakteru jest ona możliwa¹.

Wraz jednak z rozwojem nowożytnego indywidualizmu ta hierarchia się odwraca; jednym z przykładów może być *Hamburska dramaturgia* Lessinga, gdzie czytamy:

Zdarzenie może być przypadkowe, jedno i to samo może się przytrafić wielu osobom, natomiast charaktery są istotne i oryginalne. Ze zdarzeniami pozwalamy dramatopisarzowi poczynać sobie jak mu się podoba, byleby tylko nie kłóciły się z charakterem².

Charaktery zaś powinny być zgodne z sobą, czyli jednolite, a równocześnie posiadać wartość poznawczą i wychowawczą.

XIX-wieczna konsekracja postaci literackiej, traktowanej jako charakter, a więc zespół cech bogaty, zindywidualizowany i wykazujący pewną stałość w zmienności, znalazła najmocniejszą manifestację dyskursywną w *Wykładach z estetyki* Hegla:

Charakter stanowi [...] właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki.

Jedną spośród szczególnych cech charakteru powinna wprawdzie być jako dominująca wysunięta na czoło, ale w ten sposób, by w ramach określoności charakteru postać mogła zachować całą swą żywotność i całe bogactwo, a jednostka miała dostateczne możliwości wielokierunkowego działania, wcho-

¹ Arystoteles, *Poetyka*. W: *Trzy poetyki klasyczne*. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos. Przełożył [...] T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 14—15. BN II 57.

² G. E. Lessing, *Hamburska dramaturgia*. Odcinek 33, z 21 VIII 1767. W: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1959, s. 216—217 (tłum. Cz. Przymusiński).

dzenia w różnorakie stosunki oraz możność różnorodnego rozwijania i wyrażania treści swego bogatego, w sobie ukształtowanego życia wewnętrznego³.

Po tej linii poszły zarówno rozważania Taine'a, jak i przygodne refleksje Marksa i Engelsa, a w naszych czasach — Lukácsa i wielu teoretyków marksistowskich; tu jednak główny nacisk pada na zespolenie indywidualizacji postaci z jej reprezentatywnością wobec różnie określanych układów odniesienia.

Takie stanowisko teoretyczne pozostawało w sprzężeniu zwrotnym z praktyką pisarską, zwłaszcza realizmu powieściowego. Świadczą o tym także często przytaczane wyznania wielu znakomitych pisarzy w. XIX, którzy główną rację bytu literatury upatrywali w jej sferze postaciowej.

Takie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot — twierdził Prus — są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii. Szekspir tyle wart co Kepler⁴.

Nic więc dziwnego, że zarówno ówczesna krytyka, jak i historia literatury poświęcały postaciom literackim wiele miejsca w recenzjach czy „rozbiorach” poszczególnych utworów. Głównie chodziło przy tym o rekonstrukcję charakteru na podstawie poszczególnych jego przejawów, a dalej: z jednej strony — o ocenę jego prawdopodobieństwa i reprezentatywności, z drugiej — oryginalności i sugestywności, z jaką postać ta apeluje do wyobraźni czytelników. Stopniowo rozwijało się zainteresowanie i spostrzegawczość w stosunku do techniki kreowania postaci. Wzorem skrupulatnego analizowania tych kwestii stała się, przynajmniej dla badaczy polskich, monografia Wilhelma Dibeliusa *Englische Roman-kunst* (1910).

Już jednak w drugiej połowie w. XIX, począwszy od powieści Dostojewskiego w Rosji i tzw. powieści analitycznej we Francji, rozpoczynają się — powiązane z eliminacją narratora wszechwiedzącego — redukcja, relatywizacja, dezintegracja i degradacja postaci powieściowej⁵.

Redukcja polegała albo na jednostronnym „uwewnętrznieniu”, tj. koncentracji na procesach psychicznych narratora pierwszoosobowego lub bohatera prowadzącego, albo wręcz przeciwnie — na zewnętrznym tylko oglądzie niektórych lub wszystkich postaci (behawioryzm).

Relatywizacja przejawiała się jako niepełna wiarygodność wiedzy o postaci dostępnej narratorowi czy bohaterowi prowadzącemu, a także niezgodność informacji pochodzących od kilku narratorów kreowanych.

³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. T. 1. Warszawa 1964, s. 379, 383.

⁴ B. Prus, „*Ogniem i mieczem*”. *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*. W: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*. W: *Pisma*. T. 29. Warszawa 1950, s. 35.

⁵ Zob. M. Raimond, *La Crise du roman*. Paris 1956. — P. A. G. Astier, *La Crise du roman et de nouveau réalisme*. Paris 1968. — K. Migner, *Theorie des modernen Romans*. Stuttgart 1970.

Ku dezintegracji postaci prowadziło łączenie w niej postaw i działań równocześnie czy następczo z sobą sprzecznych lub zaskakujących, niezrozumiałych na gruncie potocznej wiedzy psychologicznej, a nie umotywowanych inaczej przez narratora.

Wszystko to rozmywało kontury postaci, a w wielu wypadkach uniemożliwiało w ogóle odbiór jej jako określonej osobowości.

Jeden z największych błędów w opiniach o człowieku polega na tym, że nazywamy go rozumnym, głupim, dobrym, złym, silnym, słabym, a człowiek — to jest wszystko: wszystkie możliwości, płynna materia.

— zapisał Lew Tołstoj w swym dzienniku z roku 1898⁶. Zapowiedzi takiej koncepcji człowieka znaleźć można i wcześniej, np. u francuskich moralistów, jak Montaigne czy Rousseau, ale zwłaszcza w ostatnim stuleciu pisarze i krytycy — oczywiście nie bez wpływu filozofii i psychologii — z niestrudzoną inwencją proponują coraz to nowe formuły dla oznaczenia tego samego zjawiska — amorficznej zmienności jednostki, do której powinna się zbliżyć postać literacka. Zauważmy, że literatura okazała się tu znacznie radykalniejsza od filozofii czy psychologii, które nie wyrzekły się przecież refleksji nad osobowością.

Degradacja wreszcie postaci powieściowej — połączona z jej redukcją — polegała na tym, że została ona podporządkowana innym celom artystycznym: stała się tylko substratem dla ukazania uniwersalnych procesów i mechanizmów psychiki, składnikiem parabolicznego modelu sytuacji człowieka w świecie, lub tworzywem eksperymentu formalnego.

Jak wiemy, nie koniec na tym. Francuska „nowa powieść” w wielu swych realizacjach celowo utrudnia lub nawet uniemożliwia rozróżnienie i identyfikację postaci, np. utajnia ją poprzez użycie zaimkowych tylko określeń, wprowadza pod różnymi nazwiskami lub przeciwnie — to samo nazwisko nadaje różnym postaciom, przypisuje jej sprzeczne atrybuty, pozostawia czytelnika w niepewności, czy ma do czynienia z postacią autonomiczną, czy tylko z projekcją wyobraźni narratora... W tym postępowaniu dochodzi współczesny eksperyment powieściowy do punktu granicznego, do eliminacji postaci jako choćby tylko rozróżnialnego podmiotu, na którym osadzają się działania, przeżycia czy wypowiedzi; przykładem — *Złote owoce* Nathalie Sarraute czy *Uroda w czasie* Leopolda Buczkowskiego.

Wielu powieściopisarzy XIX w. opowiadało chętnie o pewnym oporze, jaki postaci w toku tworzenia stawiają wobec określonych decyzji twórczych autora. Oczywiście była to tylko przenośnia; poza tym „oporem” dopatrywać się należy reguł prawdopodobieństwa, wymogów konsekwencji psychologicznej, funkcjonalności ideowo-artystycznej itd. Na prawach podobnej metafory chciałoby się teraz mówić o oporze postaci

⁶ Cyt. według: Л. Гинзбург, *О психологической прозе*. Ленинград 1971, s. 319.

literackich wobec dezintegracyjnych czy degradacyjnych intencji autorów. Chodzi tu o zjawisko następujące: z reguły postacie te stawały się w odbiorze czytelników i krytyków bardziej spójne, niż zamierzali to autorzy. Mauriac był przekonany, że z postaci jego te są najbardziej „żywe”, które posiadają najmniej wyraźny kontur, te więc postacie, w których „obszar tajemnicy, niepewności, możliwości jest większy niż w innych”⁷. A przecież doczekał się zarzutu Sartre’a, że zachowuje się zawsze jak Pan Bóg wobec swych postaci — „wyjaśnia je, klasyfikuje i potępia bez prawa apelacji”⁸.

Co zaś tyczy się Prousta — pisała Nathalie Sarraute — to widzimy, że mimo uporczywych jego wysiłków mających na celu rozbicie na możliwie najdrobniejsze cząsteczki nienamacalnej materii, jaką wy dobył z głębin psychicznych swych postaci, w nadziei, że odkryje w niej bliżej nie określonej, anonimową substancję, będącą wspólnym tworzywem całej ludzkości, wystarczy, ażeby czytelnik zamknął książkę, a po chwili rozproszone cząsteczki zaczynają zbliżać się do siebie jakby pod wpływem nieodpartej siły przyciągania, sklejają się ze sobą tworząc nową składną całość o bardzo wyrazistych konturach, w których wprawne oko czytelnika rozpozna bez trudu bogatego światowca zakochanego w kobiecie lekkich obyczajów, słynnego lekarza-karierowicza o niezbyt lotnym umyśle i ciężkim dowcipie, zamożną mieszczkę, której udało się stworzyć „artystyczny salon”, lub wielką damę-snobkę⁹.

Podobna przygoda spotkała zresztą samą Nathalie Sarraute: całą swą pisarską ambicję skierowała ona na metaforyzowanie czy sugerowanie przedjęzykowych, nienazywalnych i bezkształtnych odczuć (zwanych przez nią „tropizmami”), a tymczasem nie bez rozgoryczenia znalazła w monografii swej twórczości (pióra Micheline Tison-Braun) — rozważania o charakterach występujących w jej powieściach¹⁰. Również powieść Robbe-Grilleta *Zaluzja* — w intencjach autorskich eliminująca osobowość narratora — doczekała się charakterologicznej interpretacji Bruce Morrissette’a: poprzez przedmiotowe korelaty opisywane przez narratora dostrzegł on nie tylko jego zazdrość, ale i bierność, kompleks mniejszej wartości, poczucie własnej winy, itd.¹¹

Uparte życie ma więc postać literacka ujmowana jako osobowość: zjawia się nawet tam, gdzie nie życzy sobie tego autor. A przecież w literaturze współczesnej znaleźć można dziesiątki znakomitych utworów, które pozostały wierne pojmowaniu jej jako *sui generis* antropologii. Polemizując z Robbe-Grillem mówił Saul Bellow w odczycie sztukholmskim z roku 1976:

⁷ F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*. Paris 1953, s. 120.

⁸ J.-P. Sartre, *François Mauriac i wolność*. W: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przełożył J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 82.

⁹ N. Sarraute, *Rozmowa i pod-rozmowa*. Przełożyła A. Iwaszkiewicza. „Twórczość” 1966, nr 2, s. 78.

¹⁰ W zbiorze: *Nouveau roman: hier, aujourd’hui*. T. 2. Paris 1972, s. 53.

¹¹ B. Morrissette, *Lecture de „La Jalousie”*. „Critique” 1959, nr 146.

Mam dość przestarzałych idei i wszelkich mumii — ale wielkich powieściopisarzy mogę czytywać wciąż od nowa. [...]

Nie widzę powodu, by powieściopisarz nie miał zrezygnować z postaci powieściowej, jeśli ta myśl go nęci. Ale niedorzecznością byłoby uczynić to jedynie dlatego, że epoka indywidualności rzekomo się skończyła¹².

Tymczasem współczesna nauka o literaturze, jakby idąc śladem wspomnianych tu tendencji degradujących postać powieściową — umieściła ją na marginesie swych zainteresowań¹³. Wskazać można oczywiście prace historycznoliterackie czy krytyczne o tej tematyce, zwłaszcza w piśmiennictwie angielskim (np. Ch. Gillie, *Character in English Literature*, 1965; P. Swinden, *Unofficial Selves*, 1973) oraz radzieckim (np. książka D. S. Lichaczowa *Человек в литературе древней Руси*, 1970, czy subtelne studia L. Ginzburg *О психологической прозе*, 1971, i *О литературном герое*, 1979); gdzie indziej są one rzadkie (M. Zeraffa *Personne et personnage*, 1969). Na terenie Polski jedyne chyba książki powojenne, które tę problematykę zmanifestowały w tytule, to *Charakterystyka językowa postaci powieści polskiej 1800—1831* (1968) Haliny Cieślakowej, *Młodopolski portret artysty* (1971) Andrzeja Makowieckiego i *Romantyczni szaleńcy* (1977) Aliny Kowalczykowej.

Jeszcze bardziej zaniedbana jest problematyka postaci literackiej w dziedzinie teoretycznej. Michaił Bachtin nie dokończył studium *Автор и герой в эстетической деятельности*; pisane w pierwszej połowie lat dwudziestych, ukazało się w druku dopiero pośmiertnie w tomie *Эстетика словесного творчества* (1979). Heinz Kindermann ze swym programem „antropologii literackiej”, wyłożonym w książce *Goethes Menschendarstellung* (1932), pozostał odosobniony. Z nowszych prac można wymienić jeszcze *Character and the Novel* (1965) W. J. Harveya, rozpatrującego głównie powieść realistyczną. O postaci literackiej wypowiada ją się teoretycy najczęściej wtedy tylko, gdy zmusza ich do tego obowiązek podręcznikowej syntezy; najobszerniej uczyniła to Stefania Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze* (t. 1, 1954).

Już rosyjska szkoła formalna wyraźnie podporządkowała postać fabule i pojmowała ją instrumentalnie.

Bohater — pisał Boris Tomaszewski — pojawia się w rezultacie fabularnego [сюжетного] uformowania materiału i stanowi z jednej strony środek nazywania motywów, z drugiej — jakby wcieloną i uosobioną motywację związku motywów¹⁴.

¹² S. Bellow, „Joseph Conrad powiedział prawdę”. „Forum” 1977, nr 7.

¹³ Niektóre dawniejsze wypowiedzi na ten temat omówił J. Cofalik (*Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historycznoliterackich*. „Prace Historycznoliterackie Uniwersytetu Śląskiego” t. 1 (1969)). Zob. też E. Korzeniowska, *Z zagadnień psychologii postaci powieściowych*. „Życie Literackie” 1938, nr 3.

¹⁴ Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*. Москва—Ленинград 1927, s. 154.

Także współczesna orientacja strukturalno-semiotyczna skupiła swe zainteresowania przede wszystkim na schematach fabularnych wyabstrahowanych z tkanki narracyjnej, zajmowała się więc postaciami literackimi najczęściej tylko pośrednio, starając się ustalić repertuar funkcji, które w owych układach one pełnią. Dopiero w minionym 10-leciu pojawiło się kilka artykułów, w których „dowartościowano” strukturalną pozycję postaci literackich. „W mikrostrukturze dzieła fikcjonalnego dominującym składnikiem jest postać” — twierdzi Fernando Ferrara; jest ona — pisał Michel Mathieu — „rzeczywistym operatorem składni narracyjnej: artykułując role [fabularne], łącząc sekwencje, nadaje ona formę opowiadaniu”. Najwszechstronniejszą propozycję semiotycznej analizy postaci przedstawił Philippe Hamon¹⁵.

Badacze kręgu strukturalno-semiotycznego podejmując tę problematykę traktują postać literacką albo po prostu jako nieuporządkowaną kolekcję semów (R. Barthes, T. Todorov), albo jako wiązkę cech dystyngtywnych, tj. pozostających w stosunku opozycji do cech innych postaci (J. Lotman); niekiedy uwzględniano również relacje gradacji, podobieństwa i identyczności, a jako kontekst proponowano także postacie tego samego typu występujące w innych dziełach literackich; postulowano ponadto, by zestaw cech każdej postaci był konfrontowany z repertuarem przypisanych jej funkcji fabularnych (P. Hamon, S. Alexandrescu).

Procedury te jednak pozwalają więcej powiedzieć o całej konfiguracji postaci w utworze literackim niż o postaci poszczególnej, co łatwo dostrzec, przywołując na pamięć choćby *Robinsona*, powieść, w której bohatera nie ma z kim konfrontować... Jeden tylko Roland Barthes był przy tym świadom trudności i wahań, jakie powstają przy transformowaniu wymienionej w tekście oznaki w cechę postaci:

Czytać to walczyć, by nazywać, to dokonywać na zdaniach tekstu transformacji semantycznej. Transformacja ta jest niezdecydowana: polega na wahanii się między wieloma nazwami. Jeśli czytamy, że Sarrasine „miał tę silną wolę, która nie wie, co to przeszkody” — co trzeba tu wyczytać: wolę? energię? upór? zaciętrzewienie? Konotator odsyła tu nie tyle do nazwy, co do synonimicznego kompleksu, którego wspólny rdzeń odgadujemy, wszelako wypowiedź unosi nas ku wciąż innym możliwościom, ku innym zbliżonym *signifiés*¹⁶.

Spośród teoretyków polskich wypowiadał się o postaci literackiej marginesowo Janusz Sławiński (*Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, 1967). Na konferencji teoretycznej w Baranowie (1979) poświęcili jej swe

¹⁵ F. Ferrara, *Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction*. „New Literary History” 1974, nr 2, s. 248. — M. Mathieu, *Les Acteurs du récit*. „Poétique” 89 (1974), s. 367. — P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*. „Littérature” 6 (1972). Rozszerzony przedruk w: R. Barthes [i inni], *Poétique du récit*. Paris 1977. Por. też zbliżoną koncepcję S. Alexandrescu: *Logique du personnage. Réflexions sur l'univers faulknerien*. Tours 1974.

¹⁶ R. Barthes, *S/Z*. Paris 1970, s. 99.

nie opublikowane dotąd wystąpienia Aleksander W. Labuda (*O konstruowaniu postaci*) i Marian Płachecki (*Morfologiczne wyznaczniki postaci bohatera a strategia narracji*).

Szkic niniejszy jest próbą zakreslenia pola zainteresowań personologii literackiej — stara się wyodrębnić różne aspekty, w jakich rozpatrywać można postać, i usystematyzować kategorie służące jej opisowi. Będzie tu mowa o postaciach w utworach narracyjnych (zarówno literatury fikcjonalnej, jak i tzw. literatury faktu), bo sposoby ich kształtowania są najbogatsze i najbardziej skomplikowane. Proponowana aparatura może być jednak — w wyborze dostosowanym do natury przedmiotu — użyta także do postaci dramatycznych. Szkic ten stanowi więc jakby przyczynek do pracy, o którą 60 lat temu upominał się za Richardem Heinzlem Zygmunt Łempicki, pisząc:

Poetyka, która ma oddać rzeczywiste usługi w badaniach filologicznych, musi [...] dążyć do wypracowania [...] ogólnego „kanonu” opisu dzieł literackich¹⁷.

Zauważmy marginesowo, że brak takiego „kanonu”, połączony z chlubną skądinąd ambicją traktowania każdej pracy jako nowego projektu metodologicznego — powoduje ich arbitralną fragmentaryczność, a także nieprzyległość, „niesumowalność”, co utrudnia ich wykorzystanie dla celów syntezy historycznoliterackiej.

Zanim jednak do głównego tematu przystąpimy — kilka wstępnych wyjaśnień i uściśleń. Z czterech bliskoznacznych terminów: „bohater”, „figura”, „charakter”, „postać literacka” — wybieramy ostatni, ponieważ „bohater” posiada ograniczające konotacje, bądź to „heroizmu”, bądź to „pierwszoplanowości”, „figura” pełni już swą służbę terminologiczną w dziedzinie stylistyki, „charakter” przesądza z góry o wyrazistości i indywidualizacji cech. „Postać” zaś, wolna od tych niedogodności semantycznych, zdaje sprawę z tego, że obiekt, o którym tu mowa, nacechowany jest antropomimetyzmem; sugeruje także, że mamy do czynienia z pewną uporządkowaną całością, choć ta właściwość w granicznych wypadkach dezintegracji, o których wspomniałem poprzednio, może zmierzać ku zaniknięciu.

W najostrożniejszym poznawczo ujęciu — postać literacka to tylko jednostkowy podmiot, któremu przyporządkowane są właściwości, czynności i stany, zewnętrzne i wewnętrzne. Taka koncepcja nie wzbudzi oczywiście niczyich zastrzeżeń, ale jej przydatność jest nikła; postać zredukowana tu została do korelatu nazwy indywidualnej bądź zastępującego ją zaimka czy rzeczownika pospolitego.

Przeważnie jednak mówiąc o postaci literackiej mamy na myśli nie ów „nagi” podmiot, lecz indywidualny antropomimetyczny układ cech

¹⁷ Z. Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*. W: *Wybór pism*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Warszawa 1966, s. 131.

jakościowych i relacyjnych, nazwanych bezpośrednio lub wskazanych pośrednio — inferowanych bądź sugerowanych przez inne cechy, czynności i stany zewnętrzne, treści psychiczne, stosunki z innymi przedmiotami przedstawionymi. Układ ten tylko częściowo eksponowany jest przy wprowadzeniu postaci; w miarę narastania tekstu stopniowo się wytworza, wzbogaca, utrwała i uwyrażnia (przez powtórzenia manifestacji określonej cechy), czasem modyfikuje (przy czym dane uprzednie mogą ulec reinterpretacji lub nawet zasadniczej zmianie). Można więc śledzić go w perspektywie procesualnej (syntagmatycznej), można jednak także — i to jest opis bardziej ekonomiczny, stąd częściej stosowany — dokonać projekcji tych danych syntagmatycznych na jedną, paradygmatyczną płaszczyznę.

Tak rozumiana postać powstaje na podstawie tekstu, jest w nim zakorzeniona, ale dana jest w nim co najwyżej częściowo, o tyle, o ile cechy owe zostały wprost nazwane, co zresztą — przy występowaniu narratora niespolegliwego (niewiarogodnego) — może być mylące. W pozostałej części układ ten kształtuje się dopiero w odbiorczym procesie selekcji, scalania i streszczania poszczególnych rozproszonych zdań i ich zespołów, a dalej wnioskowania, domniemywania i nazywania, które to czynności nadają uzyskanej materii semantycznej formalną strukturę atrybutów postaci¹⁸. Nie koniec na tym, bo wyłonione w ten sposób cechy zostają scalone i powiązane w pewien układ relacyjny. Oczywiście, tym procesem odbiorczym sterują wspomniane już informacje bezpośrednie, dalej — pewne wskazówki integracyjno-interpretacyjne, bądź to zawarte w samym utworze, bądź oparte na znajomości konwencji literackich, bądź wreszcie stosowane *per analogiam* do rozumowań odnoszących się do osób rzeczywistych¹⁹. Wszystko to wymaga znacznie większej aktywności odbiorcy i zapewnia mu znacznie większą swobodę recepcyjną niż ta, która dana mu jest przy rozumieniu sensu zdania czy pewnego ciągu zdań w tym samym tekście.

Proporcja sił między mocą sterowniczą tekstu a swobodą interpretacyjną odbiorcy jest różna w poszczególnych utworach i typach utworów, różna także w zależności od dyspozycji indywidualnych odbiorcy, od kultury literackiej, którą on posiada, a także sposobu lektury, którym się posługuje lub który został przez niego wybrany; ten sam odbiorca może np. w odmiennych kategoriach rekonstruować postać literacką jako historyk literatury i jako eseista.

¹⁸ Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 46.

¹⁹ Ю. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 314: „Sprowadzanie rozmaitych informacji o tej czy innej postaci w tekście do jednolitego obrazu paradygmatycznego zawsze jest zależne od pewnego kodu kultury i dla autora tekstu, i dla publiczności”. Zob. też S. Chatman, *On the Formalist-Structuralist Theory of Character*. „Journal of Literary Semantics” 1 (1972), s. 78.

Ze względu na wszystkie te różnice między semantyką poszczególnych zdań i ich ciągów a semantyką wyższych układów znaczeniowych (także więc i postaci) — można dyskutować, czy należy układy te traktować jako jedną tylko ze sfer zorganizowania warstwy znaczeniowej, czy też raczej umieścić je w sferze odrębnej od znaczeń zdań i większych ich sekwencji. Problem to jednak chyba nierozstrzygalny, skoro wszystkie modele stereometryczne dzieła literackiego, którymi się posługujemy, mają wartość tylko metaforycznych przybliżeń.

Postać literacką byłbym zatem skłonny — pisał ostatnio Aleksander W. Labuda — traktować jako czytelniczy konstrukt, jako wyprowadzony z tekstu jego przedmiotowy korelat, o którym jednak sędzę, że nie jest z tekstem na trwałe skorelowany, jak np. dwie strony jednej kartki papieru, lecz przyporządkowany mu w trakcie lektury²⁰.

Dogodny wstęp do opisu postaci stanowi określenie kompetencji poznawczych narratora; nie trzeba oczywiście bliżej wyjaśniać, że kiedy mamy do czynienia z fikcją literacką, są to tylko pozorowane kompetencje poznawcze. Z tym zastrzeżeniem można tu wymienić kompetencje: rejestrującą, kategoryzującą, wnioskową, wyjaśniającą i oceniającą — przy czym każda z nich występuje w odmianie wiarogodnej lub niewiarogodnej. Szczególny, dla fikcji literackiej swoisty typ kompetencji to kompetencja empatyczna — możliwość penetracji w psychikę postaci innych niż sam narrator; występuje ona w tych samych odmianach, które wyodrębniliśmy przed chwilą, mówiąc o kompetencjach narratora wobec zewnętrznych manifestacji postaci. Na osobną uwagę zasługuje kompetencja jawnie kreacyjna — gdy narrator ujawnia fikcyjny status postaci.

Tradycyjnie wyodrębnia się dwa zasadnicze sposoby budowania postaci literackich: metodę bezpośrednią i pośrednią. Rozróżnienie to, występujące już w książce Dibeliusa, przyjął Tomaszewski, a za nim m. in. współcześni semiotycy francuscy. Podobny sens mają terminy proponowane przez Labudę i Płacheckiego: szereg etologiczny i szereg praksemiczny, bądź też — definicje aprioryczne i definicje sytuacyjne.

Postaciowanie bezpośrednie to nazywanie wprost właściwości postaci narracyjnej. Postaciowanie pośrednie to podawanie informacji, z których te właściwości można wywnioskować. Postaciowanie bezpośrednie może pochodzić od narratora autorytatywnego i wówczas jest — na gruncie samego dzieła literackiego — niepodważalne. Jeśli pochodzi od narratora innego lub postaci charakteryzującej bądź to samą siebie, bądź to inne postacie, może okazać się fałszywe w konfrontacji z postaciowaniem pośrednim lub wypowiedziami narratora autorytatywnego.

Na postaciowanie bezpośrednie składają się: „dane personalne” po-

²⁰ A. W. Labuda, *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*. „Teksty” 1979, nr 4, s. 50.

staci (wiek, płeć, sytuacja rodzinna, zawodowa, społeczna), wygląd zewnętrzny oraz nazwanie i ocena cech osobowości. Postaciowaniu pośredniemu służą: biografia retrospektywna postaci, jej wygląd zewnętrzny — ale traktowany tym razem jako manifestacja cech wewnętrznych, zwyczaje i czynności powtarzalne, otoczenie przedmiotowe, działania, wypowiedzi (zarówno ze względu na zawarte w nich informacje tematyzowane, jak i na oznakową wartość ich treści i stylistycznego ukształtowania), wreszcie — przeżycia wewnętrzne. Te ostatnie są szczególnie wydajnym sposobem postaciowania pośredniego, jak już wspomnieliśmy — w stosunku do postaci innych niż sam narrator — występującym tylko na terenie fikcji literackiej²¹. *Transparent Minds*, „psychiki przezroczyście” — tak nazwała Dorrit Cohn swą monografię (1978) poświęconą „narracyjnym sposobom przedstawiania świadomości w powieści”. Szczegółowe i opatrzone przykładami ich usystematyzowanie wymagałoby osobnego artykułu. Tu wystarczy wyodrębnić następujące główne odmiany literackiego przekazu treści psychicznych:

- 1) narracja nazywająca i relacjonująca;
- 2) zmetaforyzowana narracja nazywająca i relacjonująca;
- 3) monolog wewnętrzny: a) logicznie uporządkowany, b) urywany, skojarzeniowy, niespójny;

4) strumień świadomości; ten termin, rozmaicie używany, rezerwujemy tu dla takiej odmiany przekazu przeżyć wewnętrznych, w którym obok monologu wewnętrznego urywanego, skojarzeniowego lub niespójnego wprowadzone zostały również nie zwerbalizowane przedstawienia spostrzeżeniowe i wyobrażeniowe; konwencjonalnym sposobem zaznaczenia ich pozajęzykowości jest (w języku polskim) użycie wypowiedzeń bezpodmiotowych lub częściowej bezorzeczeniowych.

Systematyka ta odnosi się zarówno do narracji trzeciosobowej, jak i pierwszoosobowej. W narracji trzeciosobowej monolog wewnętrzny i strumień świadomości występują w dwóch odmianach — w formie przytoczenia lub w transpozycji na mowę pozornie zależną. Dodajmy jeszcze, że każdy z wymienionych sposobów może pozostawać w granicach kompetencji pojęciowej i językowej prawdopodobnej u danej postaci, może też poza nią wykraczać. Warto też zaznaczyć, że mylnie jest rozpowszechnione mniemanie, jakoby monolog wewnętrzny czy strumień świadomości mógł odsłaniać różne poziomy psychiki, zwłaszcza przekazywać treści nieświadomione. Analiza tekstów literackich — od Dostojewskiego do Nathalie Sarraute — wykazuje, że treści takie mogą być zasugerowane właśnie przez narrację, zwłaszcza zmetaforyzowaną, a w pewnym stopniu przez wypowiedzi postaci, np. znamienne przejęzyczenia.

Z reguły postaciowanie bezpośrednie i pośrednie współwystępują

²¹ Zob. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1956, s. 71.

w utworze narracyjnym. W tradycyjnej powieści najczęściej wprowadzeniu postaci do akcji towarzyszyła jej charakterystyka bezpośrednia, która znajdowała potem potwierdzenie, uszczegółowienie lub modyfikację w postaciowaniu pośrednim albo w dalszej charakterystyce bezpośredniej. W nowszej literaturze i w towarzyszącej jej refleksji programowej — już u Friedricha Spielhagena (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1882) — przejawia się tendencja do wyeliminowania charakterystyki bezpośredniej, jako bardziej prymitywnej, lub do jej relatywizacji, wynikającej z powierzenia jej narratorowi niespolegliwemu.

Od sposobów postaciowania przejdźmy do kręgu zagadnień dotyczących zawartości i struktury postaci literackiej. Nasuwają się tu naszej uwadze następujące kwestie:

1) charakter bytowy postaci wyznaczony w utworze, rzeczywisty lub fikcyjny, a w obrębie obu tych kategorii — psychofizyczny lub nadprzyrodzony. (Dla wyjaśnienia tych rozróżnień: na gruncie np. światopoglądu religijnego niektórym postaciom nadprzyrodzonym utwór może przypisywać byt rzeczywisty). Wśród postaci fikcyjnych — obok psychofizycznych i nadprzyrodzonych trzeba nadto wyodrębnić postacie fantastyczne nie fingujące bytów nadprzyrodzonych²²;

2) dobór, zawartość i proporcja aspektów, w których postać się przejawia (wyglądy, czynności i stany zewnętrzne, wypowiedzi, treści psychiczne);

3) dobór, zawartość i hierarchizacja cech fizycznych;

4) dobór, zawartość i hierarchizacja poszczególnych kategorii cech osobowościowych (cechy temperamentalne, sensualne, efektywne, wolicjonalne, intelektualne, postawy interpersonalne i intrapersonalne, potrzeby, motywacje i uznawane wartości);

5) przy wyraźnej hierarchizacji kategorii cech osobowościowych — wybór dominanty osobowościowej;

6) relacje między cechami fizycznymi a osobowościowymi;

7) w obrębie postaciowania pośredniego: stopień aktualizacji, wyrazistość i częstotliwość przejawów poszczególnych cech osobowościowych (jednowymiarowość lub hiperbolizacja określana bywa czasem nazwą „typ”, wielowymiarowość powodująca indywidualizację i umiarkowana intensywność — nazwą „charakter”);

8) synchroniczna jednolitość lub występowanie sprzeczności i konfliktów w obrębie poszczególnych kategorii cech osobowościowych;

²² Dla przykładu: Szatan w *Ewangelii* jest postacią realną nadprzyrodzoną, anielica Eloë w *Anhellim* — fikcyjną nadprzyrodzoną, Nos w opowiadaniu Gogola — fantastyczną. Oczywiście w wielu utworach występują postacie z pogranicza wyodrębnionych tu kategorii (np. Bohdan Chmielnicki w *Ogniem i mieczem* jest postacią na poły realną, na poły fikcyjną). Kiedy indziej utwór nie dookreśla charakteru bytowego niektórych postaci: Osoby Dramatu w *Weselu* można interpretować jako „gości z zaświata” (a więc postacie fikcyjne nadprzyrodzone) lub postacie fantastyczne.

9) diachroniczna statyka lub zmienność w obrębie poszczególnych kategorii cech osobowościowych;

10) w wypadku zmienności — jej względna ciągłość lub skokowość, a w związku z tym stopień przewidywalności postępowania postaci;

11) miara zrozumiałości postępowania postaci w świetle motywacji znajdujących się w samym utworze, wiedzy oczekiwanej u projektowanego odbiorcy, przy uwzględnieniu konwencji właściwych danemu gatunkowi literackiemu;

12) aksjologiczna zgodność bądź niezgodność cech postaci w obrębie jednej lub różnych kategorii cech osobowościowych;

13) zgodność lub niezgodność danych postaciowania bezpośredniego i pośredniego;

14) sfera niedookreślenia postaci; tu rozróżnić można niedookreślenia: wynikłe z zewnętrznych ograniczeń czy interwencji; nakazane przez obowiązujące konwencje dla uniknięcia ujemnych skutków artystycznych; wprowadzone dla uzyskania pozytywnych celów artystycznych; niezgodne z panującą konwencją gatunkową, a odbierane jako luki informacyjne; nie regulowane konwencją gatunkową²³.

Zbadanie budowy postaci umożliwia nam w niektórych wypadkach określenie przeświecającej przez nią psychologicznej lub filozoficznej koncepcji osobowości. Chodzi tu m. in. o występowanie i hierarchizację różnych jej warstw i wymiarów, o proporcję czynników biotycznych i psychicznych, intragennych i ekstragennych w kształtowaniu osobowości, o usytuowanie egzystencji między biegunami determinizmu i wolności.

Wobec rozważań tego rodzaju wysuwa się często zarzut, że traktuje się w nich naiwnie konstrukcję językową, jaką jest postać literacka, jakby była ona żywym człowiekiem.

Zabobony literackie — pisał Paul Valéry w *Tel Quel* — tak nazywam wszelkie wierzenia, których cechą wspólną jest zapomnienie o słownym charakterze literatury. Tak więc istnienie i psychologia postaci, tych istot żywych bez wnętrza²⁴.

Jak to często w naszej dziedzinie bywa — wyparcie pewnego zabobonu łączy się z powstaniem nie mniej przesadnego tabu. Wspomniany przed chwilą zarzut jest uzasadniony, gdy wypełnia się rozmaite obszary niedookreślenia występujące w postaci literackiej („Ile dzieci miała Lady Makbet” — zapytywał ironicznie w tytule swego eseju L. C. Knights), gdy dopisuje się postaciom nie istniejące wnętrze, przeszłość i przyszłość, nie wtedy jednak, gdy interpretuje się w kategoriach osobowościowych

²³ Zob. H. Markiewicz, *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976.

²⁴ Cyt. według: Hamon, *op. cit.*, s. 115.

dane postaciowania pośredniego. Postać literacka — powtórzmy — jest tworem antropomimetycznym, jej nacechowanie zatem nie może być inaczej opisane. Najlepszym dowodem — słownik wszelkich prób semiotycznej analizy postaci. Co więcej — nawet na poziomach głębszych, np. analizy aktancjalnej, nie ma ucieczki od kategorii antropomorficznych. Zauważmy także, że nikt nie protestuje, gdy w kategoriach personologii psychologicznej, a w każdym razie — w kategoriach pozalingwistycznych, rozpatruje się postać, o której wiedzę czerpiemy tylko ze źródeł historycznych, pamiętników, literatury faktu itd. — choć i one przecież są „tworami słownymi”.

Sprawą dyskusyjną jest natomiast wybór języka dla personologicznego opisu postaci. Pojawiają się tu następujące możliwości:

- 1) wykorzystanie określeń stosowanych przez autorytatywnego narratora w postaciowaniu bezpośrednim;
- 2) użycie określeń należących do wiedzy potocznej lub naukowej współczesnej utworowi;
- 3) użycie określeń należących do dzisiejszej wiedzy potocznej lub naukowej.

Wszystkie te procedury wydają się uprawnione w obrębie szeroko pojętej (włączającej także i krytykę) refleksji o literaturze, byleby tylko były stosowane świadomie i konsekwentnie. Niejednokrotnie taki kwestionariusz personologiczny okaże się w wielu rubrykach pusty lub ubogi, banalny, przyniesie kwalifikacje unieważniające się wzajemnie. Ale właśnie ten brak informacji, jej zdawkowość czy informacje sprzeczne będą wskaźnikami redukcji czy dezintegracji postaci. Zauważmy, że w praktyce interpretacyjnej omówienie postaci np. Kafki czy Becketta odbywa się w taki właśnie, tylko niesystematyczny i nieświadomy sposób, a mianowicie — w znacznej części przez zdania zaprzeczone, tj. stwierdzające, jakich wymiarów czy właściwości postaci te nie posiadają.

Kłopotliwym natomiast problemem interpretacyjnym jest rozstrzygnięcie, które z informacji o postaci mają charakter istotnie oznakowy (indeksalny), tzn. powinny być traktowane jako manifestacje jej cechy czy koncepcji osobowościowej, które zaś pojawiły się — by tak rzec — incydentalnie, np. na potrzeby rozwijania fabuły (jako przykłady można by tu wymienić rozważane przez Boya-Żeleńskiego machinacje majątkowe Sopliców czy Połanieckiego). Ale odpowiedź na to pytanie zależna jest od dwóch innych, bardziej zasadniczych kwestii: czy z utworu da się wywnioskować intencja autorska, a jeśli tak — czy stanowi ona jakies ograniczenie dla postępowania interpretacyjnego.

Następny krąg zagadnień związanych z postacią literacką to jej pozycja bądź funkcja: 1) wobec innych składników czy aspektów dzieła literackiego, 2) wobec postaci z innych utworów literackich, 3) wobec rzeczywistości pozaliterackiej.

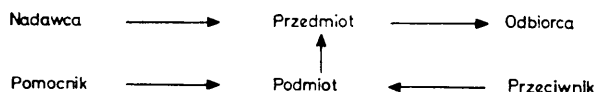
W sferze pierwszej pytać należy przede wszystkim, czy dana postać

stanowi w dziele literackim składnik nadrzędny i autoteliczny (dominantę), współrzędny czy też upodrzedniony w stosunku do innych składników czy aspektów dzieła literackiego, jak fabuła, prezentacja procesów psychicznych, przesłanie ideowe, uzyskanie określonej jakości estetyczno-emotywniej, analogiczne lub symboliczne modelowanie świata, eksperyment formalny, itd.

Dalej — określić trzeba, jaka jest pozycja danej postaci w stosunku do innych postaci utworu — w sensie hierarchicznym, kwalitatywnym i relacyjnym. O hierarchii postaci decyduje „ważność” jej udziału w zwrotach przebiegu fabularnego, zasięg obecności w zawartości narracyjnej, charakter i ilość relacji z innymi postaciami.

Pozycję kwalitatywną postaci wyznaczają jej stosunki podobieństwa i kontrastu wobec innych postaci, rozpatrywane na różnych płaszczyznach porównawczych.

Pozycja relacyjna to zasadnicza funkcja (lub wiązka funkcji), jaką spełnia postać wobec innych postaci w przebiegu fabularnym. Pozycję tę można opisywać na różnych piętach abstrakcyjności. Od ukazania się *Morfologii bajki* (1928) W. Proppa, a raczej od momentu jej spóźnionego odkrycia na Zachodzie, pojawiło się kilka modeli tego rodzaju; najprostszy i najogólniejszy z nich, zaproponowany jeszcze w *Semantique structurale* (1966) A. J. Greimasa, obejmuje sześć kategorii „aktantów”:



Jak wiadomo, ta sama postać może równocześnie lub kolejno pełnić funkcje różnych aktantów, jeden i ten sam aktant może wcielać się w kilka postaci, nadto zaś funkcję aktantów mogą pełnić również zbiorowości, przedmioty realne i abstrakcyjne. Cały ten schemat, ekstrapolowany z systemu „kręgów działania” baśni magicznej, dobrze przylega do utworów fabularnych, których treścią jest dążenie bohatera do uzyskania pewnej wartości w konflikcie z przeciwnikiem, jest natomiast kłopotliwy w zastosowaniu do utworu o innej konstrukcji. Tak więc np. dla *Pani Bovary* trzeba by proponować takie oto wypełnienie schematu: Podmiot — Emma; Przedmiot — szczęście; Nadawca — literatura romantyczna; Pomocnik — Leon, Rudolf; Przeciwnik — Karol, Yonville²⁵.

Dodać należy przy tym, że rozbudowując swój system Greimas między poziomem aktantów i aktorów umieścił dwie pośrednie płaszczyzny: ról aktancyjnych i ról tematycznych. Role aktancyjne to różne modalności aktantów, zależne od tego, czy dysponują one wolą, możliwością, czy wiedzą działania. Role tematyczne mają charakter socjologiczny, psycholo-

²⁵ Zob. J. Culler, *Structuralist Poetics*. London 1975, s. 234.

giczny lub moralny²⁶. Podobnie Claude Bremond: zacząwszy od rozróżnienia dwóch tylko kategorii: „agents” i „patients”, doszedł w końcu do inwentarza kilkudziesięciu ról narracyjnych, *nb.* przyznając, że jest on tożsamy z logiką ról w doświadczeniu ludzkim²⁷.

Kategorie takie, chociaż, jak widać, niedoskonałe — służyć mogą również do określenia funkcji postaci w kolejnych zwrotach schematu fabularnego. Osobnego rozpatrzenia domagają się funkcje postaci w zawartości narracyjnej utworu. Obejmuje ona bowiem również mikrotematy (motywy) statyczne i te mikrotematy dynamiczne, które nie przynależą do schematu fabularnego. Z natury rzeczy funkcje te są liczniejsze od funkcji fabularnych; należą do nich np. funkcja powiernika, rezonera czy narratora przedstawionego. Toteż między „ważnością” i zasięgiem działania postaci w schemacie fabularnym i w zawartości narracyjnej istnieje może znaczna nawet rozbieżność.

Lista składników utworu, z którymi warto konfrontować postać literacką, nie jest w ten sposób zamknięta. Jurij Lotman zwrócił np. uwagę na ważność relacji między poszczególnymi postaciami a różnymi odmiannymi przestrzeni przedstawionej. Nie bierze on jednak pod uwagę tej okoliczności, że w wielu wypadkach nie przestrzeń dookreśla postać, ale właśnie postać nadaje swoiste piętno temu wycinkowi przestrzeni, w którym występuje.

Postać literacka bywa wreszcie substratem określonej jakości emotywnej (np. tragizm, komizm, groteskowość), składnikiem analogicznego lub symbolicznego modelu rzeczywistości, nosicielką orientacji ideologicznej, gdy występuje jako wzór do naśladowania lub przykład cech potępianych. Oczywiście i te funkcje znajdują się w promieniu analizy postaci.

Wychodząc poza macierzysty utwór, możemy postać literacką zestawiać najpierw z tradycją literacką, w sposób czysto porównawczy lub genetyczny — i na tej podstawie określić jej miejsce na osi stereotypowość—oryginalność. Konfrontacja może być również skierowana w stronę rzeczywistości pozaliterackiej — ku wzorom osobowym o charakterze opisowym lub normatywnym, istniejącym czy to w świadomości potocznej, czy to w teoriach naukowych (niekiedy tytuł lub sam tekst utworu nazywa ten wzorzec). Konfrontacja może też zmierzać do ustalenia reprezentatywności (psychologicznej, obyczajowej, socjologicznej, historycznej) postaci wobec pewnych zbiorowości realnych. Jest to pytanie o typowość postaci w jednym ze znaczeń tego wyrazu. Jak wiemy z wielu doświadczeń historycznoliterackich i krytycznych, pytanie to równie

²⁶ Zob. A. J. Greimas, *Les Actants, les acteurs et les figures*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*. Présenté par J. C. Chabrol. Paris 1973, s. 164, 171.

²⁷ C. Bremond, *Logique du récit*. Paris 1973, s. 331.

ważne, co trudne do dobrze uzasadnionej odpowiedzi. W określonych wypadkach (literatura faktu, powieść z kluczem) konfrontacja ta może być skierowana ku osobom rzeczywistym.

Ostatnim aktem postępowania badawczego wobec postaci literackiej byłaby jej ocena — jako względnie samoistnego układu znaczeniowego i jako składnika dzieła literackiego. Kwestię tę pomijamy, bo występują tutaj te same typy wartości, które dostrzegamy w dziele literackim jako całości, a więc wartości konstrukcyjne, obrazowe, emotywnie, poznawczo-oceniające i postulatywne, zarazem zaś za każdym z tych pojęć mieszczą się długie ciągi pytań, wątpliwości i zastrzeżeń²⁸.

Na zakończenie kilka jeszcze uwag. Powtórzyć chciałbym, że poszczególne postacie literackie wyposażone są tylko w pewien wybór właściwości, których kategorie zostały tu wyodrębnione, ale także eliminacja niektórych kategorii bywa czasem znamieną. Spośród cech występujących te są godne uwagi analitycznej i interpretacyjnej, które stanowią o względnej swoistości, funkcji i wartości postaci jako składnika dzieła literackiego. Naszkicowany tu kwestionariusz — pozostajemy przy tym słowie, choćby budziło ono ironiczny uśmiech — pomaga tylko w zgromadzeniu materiału do opisu postaci, ale nie stanowi jej „algorytmu”, choćby dlatego, że opis taki powinien posiadać spójność, opartą na zasadach logicznych.

W kwestionariuszu kompletnym z założenia, choć zapewne nie pozabawionym pominięć w realizacji, nie można było uniknąć powtórzeń wynikających z interferencyjności, z zachodzenia na siebie różnych składników dzieła literackiego. Powtórzenia te narastają, gdy opisuje się cały „personel” utworu, a tym bardziej — gdy badanie obejmuje także inne jego płaszczyzny czy aspekty i zmierza do ujęcia monograficznego. Konieczne wówczas jest — w sferze postaci literackich — „wyciąganie przed nawias” właściwości wspólnych, a w analizie wielopłaszczyznowej — ekonomia wykładu, która określoną konstatację umieszcza tam, gdzie jest ona najpotrzebniejsza. Nie sądzę, aby można było ustalić powszechne reguły tego postępowania. Richard Heinzel w r. 1895 przyznawał:

Trudnością jest praca logiczna nad znalezieniem miejsca przynależności jakiejś obserwacji²⁹.

Pół wieku później odpowiadał mu Emil Staiger:

Próba taka [...] wymaga nie tylko cierpliwości i ostrożności, lecz również, że tak powiem, pewnej chytrności w sposobie prezentacji³⁰.

I w tym sensie dyskurs o dziele literackim zawsze pozostaje sztuką.

²⁸ Zob. H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*. W: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965.

²⁹ Cyt. za: Lempicki, *op. cit.*, s. 131.

³⁰ E. Staiger, *Sztuka interpretacji*. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. Wyd. 2. T. 1. Kraków 1976, s. 233 (tłum. O. Dobijanka-Witczakowa).