

Wojciech Tomasiak

"Teoria i interpretacja : szkice literackie", Kazimierz Bartoszyński, Warszawa 1985 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 363-376

1986

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.

niechybnej. Wspólnota ich literackich światopoglądów ukazana została w przypadku Lemańskiego nie na materiale całości jego dorobku, lecz na podstawie wybranych zbiorów (*Zwierzyniec*, *Jasełka*, *Księga Rodzaju*), w których to Nawarecki dostrzegł, iż ich autor, podobnie jak Baka, pod względem genologicznym inspirowany był średniowiecznym bestiariem, poetyką *danse macabre*. Dostrzegł w nich też obsesyjną wręcz fascynację śmiercią, niechęć do wszelkich przejawów witalizmu (zwłaszcza prokreacji), liczne zbieżności motywów, stylu języka poetyckiego, a nawet podobieństwa wersyfikacyjne. Instrumentalne traktowanie literatury i moralizatorsko-dydaktyczne tendencje dostrzegalne w twórczości obu pisarzy skazały Lemańskiego — on najbardziej nas tu interesuje — na konieczność dokonywania karkołomnych (a nie zawsze szczęśliwych) wyborów innowacji gatunkowych, które w dużym stopniu przesądziły o kuriozalności oraz wtórności artystycznej części jego dzieł i skazały je na całkowite zapomnienie. Studium Nawareckiego napisane zostało prawdopodobnie na początku lat osiemdziesiątych (nie podano, niestety, dokładnej daty powstania) — z niejaką satysfakcją można dzisiaj stwierdzić, iż jeden z sądów autora okazał się już nieaktualny, ten mianowicie, „że recepcja Lemańskiego praktycznie zakończyła się na odnotowaniu przypadku »odnowienia bajki«” (s. 134). Wydanie w serii książek zapomnianych *Ofiary królowny*¹¹ i publikacja obszernej historycznoliterackiej pracy Władysława Hendzla¹² zdaje się świadczyć o stopniowym przewartościowywaniu pisarskiego dorobku Jana Lemańskiego.

Syntetyzując uwagi i spostrzeżenia, jakie budzi lektura tego niewielkiego w sumie zbioru rozpraw o literaturze przełomu XIX i XX wieku, można stwierdzić, że tom *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy* jest dobrą prezentacją możliwości naukowych młodych badaczy ze śląskiej uczelni. Publikacja ta, ważna merytorycznie, w istotny sposób wzbogaca dotychczasowy stan badań nad literaturą Młodej Polski.

Ireneusz Sikora

Kazimierz Bartoszyński, *TEORIA I INTERPRETACJA. SZKICE LITERACKIE*. Warszawa 1985. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 344.

Pisał Benedetto Croce: „System filozoficzny jest jak dom, który (jako że podlega niszczącej sile żywiołów) gdy tylko zostanie zbudowany i ozdobiony, wymaga usilnych i wytrwałych starań o to, by go zachować. Aż przychodzi moment, gdy nie wystarcza odnawiać go i podpieierać, lecz trzeba go zburzyć i odbudować od fundamentów”¹. Dom nie odnawiany — dopowiedzmy — szybko niszczeje i chociaż z czasem może stać się miłą dla oka ruiną, to jednak, niszcząc, traci swą podstawową funkcję, ulega degradacji. Kazimierz Bartoszyński pisze w swej książce także o procesie degradacji, który staje się udziałem tekstów naukowych w obrębie „kultury typu nie zamkniętego”. W kulturze tego typu, uznającej prymat reguł konstruowania wypowiedzi nad samymi wypowiedziami, każdy tekst naukowy ujmowany być musi jako otwarty, podatny na uzupełnienia i modyfikacje, w końcu — tak jak dom, o którym pisał Croce — na ostateczne zakwestionowanie jego najważniejszej funkcji.

¹¹ J. Lemański, *Ofiara królowny. Powieść fantastyczna. Wstęp i przypisy*: M. Puchalska. Kraków—Wrocław 1985.

¹² W. Hendzel, *Ironista i marzyciel. O życiu i twórczości Jana Lemańskiego*. Opole 1984.

¹ B. Croce, *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Przejrzał i wstępem poprzedził Z. Czerny. Warszawa 1961, s. 23.

Książka *Teoria i interpretacja* zawiera studia pisane i publikowane w okresie niemal dwudziestoletnim (1965—1984), wystarczająco długim, by — przynajmniej na części prac — zaznaczyło się destrukcyjne działanie czasu. Nic dziwnego zatem, że autor we wstępie proponuje lekturę liczącą się z dokumentarnym po części charakterem studiów, tj. taką, która uwzględniałaby proces „transformacji funkcji”, jaki zająć mógł w każdym z publikowanych na nowo tekstów. Czy taki proces istotnie zaszedł?

Powiedzmy od razu: jeśli w ogóle zaszedł, to w stopniu niewielkim, dotyczącym — co najwyżej — samej powierzchwni tekstów i nie naruszającym ich „struktury głębokiej”. Można, rzecz jasna, czytać prace Kazimierza Bartoszyńskiego jako dokumenty, ujmować je w ich — termin autora — „aspekcie źródłowym”. O ile jednak taka strategia lekturowa dopuszczalna jest w stosunku do każdego z tekstów z osobna, o tyle jest ona zdecydowanie krzywdząca w odniesieniu do całości książki, której „źródłowość”, nie ulegająca przecież wątpliwości i możliwa do wydobycia, nie musi być w ogóle brana pod uwagę.

Książka Bartoszyńskiego nie jest tylko zbiorem studiów udostępnionych na nowo, zebranych wyłącznie z myślą o wygodzie czytelnika (choć już to stanowiłoby rację bytu tego tomu). Wydane razem, studia tworzą nową całość, w której tracą swą dotychczasową autonomię, partycypując w jednej, zwartej konstrukcji teoretycznoliterackiej, artykułowanej wprawdzie w rozmaity sposób, rozwijanej w różnym stopniu uszczegółowienia, zachowującej jednak we wszystkich tych artykulacjach swą tożsamość, co gwarantuje jej rozpoznawalność także w postępowaniu interpretacyjnym. Jest bowiem książka Kazimierza Bartoszyńskiego, zgodnie z tym, co deklaruje autor we wstępie, książką przede wszystkim teoretyczną i jako taka winna być odczytywana. Szkice interpretacyjne zamieszczone w części 2 wyraźnie podporządkowane są studiom teoretycznym, stanowiąc, z jednej strony, ilustrację proponowanego w części 1 instrumentarium pojęciowego, z drugiej — jego potencjalne uzupełnienie i specyfikację.

Prace o *Popiołach*, *Pamiętkach Soplicy* i *Kosmosie* przynoszą formuły teoretyczne o dużym stopniu ogólności, pozwalające włączać interpretowane teksty w rozmaite szeregi typologiczne i porządki historyczne. Wspomniane prace podnoszą bowiem problem dla teorii form narracyjnych podstawowy, dotyczący — powiedzmy najkrócej — usytuowania powieści XX-wiecznej (*Popioły*, *Kosmos*) oraz nieklasycznych form epiki XIX-wiecznej (*Pamiętki Soplicy*) wobec wzorca powieści „tradycyjnej” i w tym sensie w naturalny sposób łączą się z pracami zawartymi w części 1, pozostając w stosunku komplementarności zwłaszcza do trzech szkiców: *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, *O badaniu układów fabularnych*, *Opowiadanie a deixis i presupozycja*.

Szkic *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego* zamieszczony został wprawdzie jako drugi, ale ze względu na swój odrębny charakter może stanowić dogodny punkt wyjścia do omówienia całej książki. Ta odrębność bierze się przede wszystkim stąd, że — w przeciwieństwie do innych — praca dotyczy nie tyle samych zjawisk literackich, co określonej teorii mającej je za swój przedmiot. Własną propozycję teoretyczną rozwija tu bowiem autor w bezpośrednim związku z propozycją inną, sformułowaną w innym języku i wpisaną — rzecz istotna — w całkowicie odmienną tradycję badawczą. Chodzi o koncepcję miejsc niedookreślenia wypracowaną przez Romana Ingardena i odgrywającą doniosłą rolę w kontekście całego systemu teoretycznoliterackiego tego filozofa.

Teoria miejsc niedookreślenia to bez wątpienia najżywotniejszy dzisiaj składnik myśli Ingardenowskiej, w niemałym stopniu odpowiedzialny za znamieny dla współczesnego literaturoznawstwa zwrot ku badaniom dotyczącym odbiorcy i proces-

sów odbioru. Koncepcja miejsc niedookreślenia w szczególny sposób ujawnia jednak podstawowy mankament całej Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego, jej — by tak rzec — nikłą operacyjność. Przewycięzenie tej zasadniczej wady teorii, uzdatnienie jej do wykorzystania analitycznego — to cele, jakie stawia sobie Kazimierz Bartoszyński.

Podstawową niedogodność teorii Ingardena widzi Bartoszyński w „wysnuwaniu koncepcji miejsc niedookreślenia z różnicy sposobu nacechowania, jaka istnieje pomiędzy przedmiotem przedstawionym a jakimś domniemanym przedmiotem realnym” (s. 57—58). Modyfikacja teorii polegać ma zatem na „postępowaniu immanentystycznym”. Chodzi o „takie określenie tła, na którym rozpoznawalne są miejsca niedookreślenia, aby pozostać w kręgu szeroko pojmowanych zjawisk literackich” (s. 58). Rozwiązaniem, które spełnia te warunki, jest relatywizacja miejsc niedookreślenia do konkretnej konwencji literackiej. Traktowanie konwencji literackiej jako systemu warunkującego rozpoznawalność miejsc niedookreślenia pozwala ujmować je jako luki informacyjne szczególnego typu, tj. takie, których uzupełnienie przez czytelnika regulowane jest przez normy gatunkowe utworu. Brak informacji o pochodzeniu bohaterów nabiera znamion miejsc niedookreślenia w kontekście tradycyjnej, XIX-wiecznej powieści realistycznej, podczas gdy gdzie indziej, w obrębie romantycznej powieści poetyckiej, pozostaje tylko informacyjną luką, nie podlegającą wypełnieniu w procesie konkretyzowania (s. 59). Teorię miejsc niedookreślenia powołuje, zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego, dokonana przez Ingardena absolutyzacja „uszczegółowiającego typu lektury”, dającego jako końcowy produkt „konkretyzację”. Konkretyzacja stanowi tymczasem jedynie szczególną „tendencję semantyczną”, która nakazuje wychodzić przy lekturze poza to, co w utworze bezpośrednio dane, tendencję, której przeciwieństwem jest „abstraktyzacja” (s. 65).

W uprzywilejowaniu przez Ingardena konkretyzacji jako swoistej „tendencji semantycznej” widzi Bartoszyński świadectwo związków autora *Sporu o istnienie świata* z estetyką realizmu w wersji werystycznej (s. 67—68). Pochodną tych związków jest niestosowanie w teorii Ingardena pojęcia konwencji literackiej i posługiwanie się pojęciem miejsc niedookreślenia „w sensie absolutnym”. Stąd także bierze się przekonanie o nierelatywności przedmiotu estetycznego i jego niezależności od „medium świadomości literackiej” (s. 69).

Jak łatwo zauważyć, dokonana przez Bartoszyńskiego modyfikacja teorii Ingardenowskiej zmierza do wydobycia społecznego, nie zaś wyłącznie indywidualnego charakteru zabiegów konkretyzacyjnych, podkreślenia nieuchronnego zapośredniczenia, jakim ulegają poszczególne akty odbioru. Wypełnianie miejsc niedookreślenia — sugeruje autor — jest zespołem decyzji lekturowych, których podejmowanie określa jednostkę wobec społeczności czytającej w sposób zestandaryzowany. Konwencję literacką można zatem rozumieć jako repertuar norm nakładających na procesy recepcyjne rozmaite ograniczenia, określających mniej lub bardziej wyraziste wzorce konkretyzacji.

Byłoby niewątpliwie poważnym błędem utrzymywać, że myśl o społecznej naturze procesów lekturowych pozostawała Ingardenowi zupełnie obca, choć — z drugiej strony — nie można zgodzić się także z twierdzeniem, że myśl ta w istotny sposób wpłynęła na kształt teoretycznoliterackich rozwiązań autora *O dziele literackim*. Przypomnieć tu warto Ingardenowskie rozróżnienie filozofii literatury i wiedzy o literaturze oraz główne założenie przyjęte w ramach pierwszej z tych dyscyplin: „Rozważania [...] przeprowadziłem przy założeniu, że czytelnik przy czytaniu dzieła nie porozumiewa się w żaden sposób z innymi czytelnikami co do własności danego dzieła; w żaden sposób, a więc bezpośrednio ustnie, ani przy pomocy innych dzieł, tzw. »krytyk«, »recenzji«, »esejów« itd. To więc, co czytelnik w takim samotnym czytaniu poznaje, to dzieło jako przedmiot jego indywidualnych operacji

poznawczych”². Uchylenie tego założenia stwarza, zdaniem Ingardena, możliwość badania procesów recepcji w ich wymiarze intersubiektywnym. Rodzaj programu dla tego typu badań przynoszą zamieszczone w rozprawie *O dziele literackim* uwagi rozwijające koncepcję „życia” dzieła literackiego. Te właśnie uwagi pozwalają zakwestionować obiegową już niemal tezę o nieuwzględnianiu przez Ingardena społeczno-historycznych uwarunkowań, jakim podlegają postępowania konkretyzacyjne.

Opisując czynniki wpływające na pewne ograniczenie w rozrzuć dopuszczalnych przez dane dzieło konkretyzacji, Ingarden zwraca szczególną uwagę na dwa spośród nich: „wychowanie” czytelnika, niezbędne zwłaszcza do odbioru arcydzieła, i oddziaływanie tego, co nazywa „literacką atmosferą epoki”. Rolę pierwszego z tych czynników ujął następująco: „»krytyczne« rozprawy, dyskusje, próby interpretacji, rozważania historycznoliterackie itd., pełnią [...] rolę pośrednika przy dochodzeniu do głosu wciąż nowych konkretyzacji dzieła. One wychowują czytelnika do pojmowania dzieła w określony sposób, a zatem do uchwytywania go w określonego rodzaju konkretyzacjach; wychowują go niekiedy dobrze, ale nieraz źle”³. Tak widział funkcję drugiego: „Stopniowo utrwała się tradycja [...] pojmowania danego dzieła w pewien określony sposób, tak że czytelnik staje pod naciskiem pewnej »atmosfery literackiej« [...]. Fakt ten ma decydujący wpływ na kształtowanie konkretyzacji dzieła”⁴. Myśl o relatywizacji sposobów wypełniania miejsc niedookreślenia wobec „literackiej atmosfery” epoki powraca w książce *O poznawaniu dzieła literackiego*. I tu natykamy się na sądy podnoszące rolę „wzorców konkretyzacji”, tj. usankcjonowanych społecznie metod obchodzenia się z miejscami niedookreślenia: „mimo wszystkich różnic zachodzi bliskie pokrewieństwo między konkretyzacjami powstałymi w tej samej epoce literackiej. Pokazuje się, że »atmosfera literacka« panująca w danym okresie na pewnym terenie nakłania czytelników do pewnego określonego sposobu czytania dzieła, a więc do pewnego sposobu jego konkretyzowania. [Stąd] [...] konkretyzacje, które występują w poszczególnych epokach, są wykładnikami przede wszystkim stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie stosunku między dziełem a indywidualną strukturą czytelnika. Dzieło nabiera w swych konkretyzacjach postaci typowej dla epoki”⁵.

Jak wiadomo, analogiczny punkt widzenia przyjęli niezależni od Ingardena prawnicy, kładący nacisk na zmienność dzieła literackiego jako „przedmiotu estetycznego” wyznaczanego przez historycznie zmienny repertuar norm estetycznych (Mukařovský) i wypływającą stąd konieczność badania nie wszystkich możliwych konkretyzacji dzieła, a jedynie tych, które powołuje konfrontacja struktury dzieła z danym zespołem norm (Vodička)⁶. Zmienność kontekstów, w jakie wpisuje się utwór, prowadzi do zmienności jego oddziaływania estetycznego oraz sposobów konkretyzowania⁷.

² R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*. W antologii: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1982, s. 84. (Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 2).

³ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłumaczyła M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 431.

⁴ *Ibidem*.

⁵ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 242.

⁶ O „uhistorycznieniu” koncepcji Ingardena przez koło praskie pisze H. R. Jauss w pracy *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt 1970, s. 247—248).

⁷ Zob. F. Vodička, *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. Tłumaczył J. Baluch. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. I. Wrocław 1977, s. 331.

Jeśli nie można postawić znaku równania pomiędzy Ingardenowską koncepcją „życia” dzieła literackiego a — posłużmy się terminem Hansa Günthera — „dynamicznym strukturalizmem” szkoły praskiej, to decyduje o tym przede wszystkim normatywizm cechujący rozwiązanie polskiego filozofa. Ingarden godzi się na istnienie różnych konkretyzacji, uwarunkowanych zarówno indywidualną strukturą psychiczną jednostki, jak i — w stopniu decydującym — „atmosferą literacką” epoki, ale zakłada, że tylko część z nich „oddaje dziełu sprawiedliwość”. Wprowadza więc pojęcie konkretyzacji poprawnej, choć nie ukrywa niedogodności, jakie niesie posługiwanie się nim w sposób badawczo użyteczny⁸. Ogólna dyrektywa poznawania dzieła w postawie czysto estetycznej niewiele tu pomaga, bo otrzymany w wyniku jej zastosowania produkt wpisuje się raczej w ciągle widmo możliwości niż w szereg o uchwytnej dyskretności. Wszystko to nie podważa jednak zasadniczej tezy o istnieniu sposobu konkretyzowania, który byłby sposobem najwłaściwszym dla danego utworu i który tworzyłby punkt odniesienia do opisu rozmaitych czytelniczych „odchyleń”.

Zsumujmy: z tekstów Ingardena wynika, że zakładał on możliwość relatywizacji miejsc niedookreślenia do „literackiej atmosfery”, „atmosfery kulturalnej” czy „okoliczności”, które nakłaniają czytelnika „do pewnego określonego sposobu czytania”, „pewnego sposobu konkretyzowania”. Teza o posługiwaniu się przez Ingardena pojęciem miejsc niedookreślenia „w sensie absolutnym”, jaką stawia w swym szkicu Kazimierz Bartoszyński (podobną postawił swego czasu Stanisław Lem)⁹, wydaje się, w świetle powyższych przytoczeń, nieco jednostronna. Nie twierdzimy bynajmniej, że to, co nazwane zostało przez Ingardena „literacką atmosferą”, odpowiadało temu, co określa się mianem konwencji literackiej, utrzymujemy jednak, że wprowadzenie terminu nazywającego zjawisko ze sfery świadomości zbiorowej, odpowiedzialne za mediatyzację kontaktów czytelnika z utworem, zbliżało niewątpliwie Ingardenowską koncepcję do rozwiązań akcentujących społeczne znormatywizowanie wszelkich decyzji lekturowych.

Warto w tym miejscu odnotować fakt, że konsekwentne przejście od koncepcji miejsc niedookreślenia „w sensie absolutnym” (jaka z pewnością przeważa w systemie Ingardena) do wersji relatywistycznej (której system niesie tylko ślady) natrafia na granicę, której przekroczenie grozi całkowitym zakwestionowaniem teorii rozwiniętej w pracy *O dziele literackim*. W ujęciu absolutnym podstawowy czynnik stabilizujący percepcję warstw przedmiotowych i regulujący wypełnianie miejsc niedookreślenia, które są w nich obecne, stanowi — najogólniej mówiąc — życiowe doświadczenie czytelnika¹⁰. Jest to stabilizator bez porównania sztywniejszy od występującej w tej roli konwencji literackiej. Normy konwencji rzadko osiągają tak wielką „moc sterującą” (formuła Henryka Markiewicza), jaka charakteryzuje wiedzę potoczną odbiorcy. Zachodzić tu może nawet podejrzenie, że pojęcia miejsc niedookreślenia i konwencji są treściowo ze sobą sprzeczne i że wybór jednego musiał wiązać się z rezygnacją z użycia drugiego. Wyrażmy to inaczej: sformułowanie koncepcji miejsc niedookreślenia było możliwe jedynie na gruncie tej konwencji literackiej, która w stopniu najwyższym liczyła się z pozalekturowym doświadczeniem odbiorcy, dopuszczając, w charakterze stabilizatora zabiegów konkretyzacyjnych, czytelniczą znajomość „świata”. Mowa, oczywiście, o konwencji XIX-wiecznej powieści realistycznej. Teorię miejsc niedookreślenia zrodziło spojrzenie na całą literaturę przez pryzmat konwencji powieściowej, otwierającej czytelnikowi drogę do konfron-

⁸ Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*. W antologii: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967, s. 47.

⁹ Zob. S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 1—2. Kraków 1975.

¹⁰ Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 42—43.

tacji warstw przedmiotowych (teoria dotyczy przede wszystkim tych dwu warstw) z rzeczywistością pozaliteracką, a przez taką konfrontację — do skonstatowania „schematyczności” świata przedstawionego¹¹. Miał rację Stanisław Lem, który polemizując z tezami Ingardena, stwierdzał: „ten, kto uważa dzieło za »autonomiczną rzeczywistość«, bytowo z realnym światem nie skontaktowaną, niczego nie wykrywa, lecz ustanawia pewien program dyrektywalny odbioru, tak samo jak ten, kto dzieło uważa za »odniesione do świata«. W sytuacji wyboru potrzeba umowy, jeśli nie można niczego wykryć poza jej obecnością”¹².

Ingardenowskie spojrzenie na literaturę jest wybitnie „powieściocentryczne” (termin Roberta Scholesa). Kiedy Ingarden wskazuje na „losy przedmiotów przedstawionych” jako przykład miejsc niedookreślenia¹³, kiedy uznaje za zasadne pytania o wiek, przeszłość i cechy charakteru podmiotu lirycznego ze *Stępów akermanskich*¹⁴, to nasuwa się podejrzenie, że odnosi on każdą postać literacką do konwencji powieści realistycznej, dopuszczającej czytelnicze dopełnienia w biografii bohaterów. Sankcjonując czytanie, które koncentruje się na warstwach przedmiotowych¹⁵, w lekturze skupionej na percypowaniu warstw językowych („filologicznym sposobie czytania dzieła”) widzi Ingarden objaw dewiacji, a w utworach takim odczytaniu sprzyjających — „objaw pewnego dekadentyzmu, baroku”¹⁶. Teza o co najmniej czterowarstwowej budowie dzieła nakazuje z kolei usunąć poza opłotki literatury utwory w rodzaju *Stopiewni*, w których nie może dojść do pełnego ukonstytuowania świata przedstawionego¹⁷.

„Powieściocentryzm” Ingardena to z pewnością nie jakiś rys indywidualny, ale zasadnicza cecha kultury literackiej, w której powieść stała się gatunkiem dominującym i w istotnym stopniu oddziałującym na kształt procesów odbiorczych. Jeśli cecha ta wyraziła się z taką stanowczością w pracach człowieka o subtelnym sluchu literackim, jakim był niewątpliwie Juliusz Kleiner¹⁸, to z pewnością mogła także dojść do głosu w rozważaniach autora *O dziele literackim*. Przywołany już Robert Scholes tak charakteryzował współczesną sytuację literatury: „obecnie, w połowie dwudziestego wieku, nasze spojrzenie na literaturę narracyjną jest wybitnie po-

¹¹ „Uszczegółwiający typ lektury” zdaje się być najistotniejszym składnikiem konwencji powieściowej. Godzi się tu przypomnieć rozmowę gospodarza zajazdu z Don Kichotem z rozdziału 3 powieści Cervantesa (cytuję przekład A. L. oraz Z. Czernych, Warszawa 1972, s. 40—41). Na pytanie, czy ma pieniądze, „Don Kichot odpowiedział, że ani złamanego szeląga, nigdy bowiem nie czytał w żadnej historii błędnych rycerzy, aby który nosił je ze sobą. Na to odpowiedział gospodarz, że się myli: jeżeli w historii nie ma o tym mowy, to dlatego, że autorzy nie uważali za potrzebne pisać o rzeczy tak oczywistej i koniecznej, jak pieniądze lub czyste koszule w podróży. Nie należy stąd wnosić, że ich nie mieli”. Mówiąc żartem, można by utrzymywać, że gospodarz charakteryzuje właściwy powieści nowożytnej „uszczegółwiający typ lektury”, formułując załączek przyszłej koncepcji miejsc niedookreślenia.

¹² Lem, *op. cit.*, t. 1, s. 92.

¹³ Zob. R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, s. 70. Zob. też ważne w tym kontekście uwagi J. Ziomka (*Prawda jako problem poetyki*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 364).

¹⁴ Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, s. 22.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 52.

¹⁶ Zob. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego*, s. 76.

¹⁷ Zob. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, s. 19.

¹⁸ „Powieściocentryzm” J. Kleinera pokazuje w swej analizie M. Głowiński (*Studium lektury. Słowacki czytany przez Kleinera*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 160—161).

wieściocentryczne [*novel-centered*]. Oczekiwania, jakie żywią czytelnicy względem utworów narracyjnych, oparte są na ich doświadczeniach z powieścią. Czytelnicze założenia dotyczące tego, czym powinien być utwór narracyjny, są pochodną wyobrażeń o powieści. [...] Samo słowo »powieść« staje się terminem pochwalnym, kiedy jest zastosowane do wcześniejszych [tj. przedpowieściowych] narracji”¹⁹.

Teza o „powieściocentryzmie” koncepcji Ingardena wydaje się trochę wyostrożoną wersją rozmaitych spostrzeżeń zawartych w szkicu Bartoszyńskiego. Przede wszystkim tych, które wskazują — z jednej strony — na opór „utworów nierealistycznych” i gatunków lirycznych wobec koncepcji miejsc niedookreślenia (s. 61), z drugiej — na zależność tej koncepcji od absolutyzacji „uszczerbówiającego typu lektury” (s. 65). Myśl o „powieściocentryzmie” jest ponadto sformułowaniem w kategoriach pozytywnych tego, co Bartoszyński określa *per absentia*, jako „nieobecność w systemie Ingardena pojęcia konwencji literackiej” (s. 69). Niedostrzeganie roli konwencji literackiej w regulowaniu zachowań czytelniczych wynikało bowiem u Ingardena ze zżycia się z konwencją XIX-wiecznej powieści realistycznej, co pozwalało traktować ją jako „naturalną”, „przezroczystą” czy po prostu „nieobecną”. Zaprezentowaną w rozprawach *O dziele literackim* i *O poznawaniu dzieła literackiego* koncepcję odbioru wspiera nie tylko określony repertuar tez ontologicznych i epistemologicznych oraz założeń estetycznych (s. 68—71), ale także czynnik natury ściśle literackiej: zespół norm lekturowych stanowiących część określanej kultury literackiej, takiej mianowicie, w jakiej powieść stała się gatunkiem hegemonicznym.

Szkic *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego* sygnalizuje problematykę, której pełniejsze rozwinięcie przyniosą inne studia zawarte w tomie *Teoria i interpretacja*. Hasłem wywoławczym tej problematyki jest słowo „konwencja”. Gdyby sprowadzić rozważania Bartoszyńskiego tylko do jednej tezy, to brzmiałaby ona w swej najradykałniejszej postaci następująco: „Jedynie na tle [...] stereotypów [ich szczególnym przypadkiem jest konwencja literacka — W. T.] [...] obecna potencjalnie w utworach narracyjnych sytuacja nadawczo-odbiorczego porozumienia jest możliwa” (s. 143). Jest to teza *par excellence* strukturalistyczna, akcentująca zależność jakiegokolwiek rozwiązania konstrukcyjnego od repertuaru dopuszczalnych możliwości. Myśl taka sytuuje studia Bartoszyńskiego w diametralnie innej tradycji badawczej niż ta, którą reprezentują prace Ingardena.

U podstaw teorii Ingardena leżą dwie przesłanki. Pierwsza, przyjmująca możliwość bezpośredniego kontaktu artysty z rzeczywistością, i druga, przyjmująca taką samą możliwość w relacji: odbiorca—dzieło. Obie przesłanki, mocno powiązane ze zdroworoządkowym myśleniem o literaturze²⁰, wyraża m. in. jeden z warunków przyjętych przez Ingardena w opisie procesów odbiorczych. Chodzi o wyposażenie czytelnika wymagane w kontakcie z utworem, wyposażenie, które sprowadzone zostało do pełnej znajomości języka: „język dzieła sztuki ma być czytelnikowi w pełni znany i przezeń opanowany, najlepiej więc, aby to był ojczysty język czytelnika”²¹. W ścisłym związku z takim ograniczeniem pozostawało nieprzyznawanie przez Ingardena cech znakowości obu warstwom przedmiotowym.

Odbiorca, jaki pojawia się w Ingardenowskich analizach, to odbiorca „bez-

¹⁹ R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*. Oxford 1966, s. 8.

²⁰ O związkach teorii Ingardena z myśleniem potocznym o literaturze pisze B. Kotowa w pracy *Ingardenowski program badań literackich a rozwój nauki o literaturze*. W zbiorze: *Zagadnienie przelomu antypozytywistycznego w humanistyce*. Poznań 1978.

²¹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Tłumaczyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 22.

pośredni”, podchodzący do utworu „bez uprzedzeń” i „bez z góry żywnionych opinii”²². Zachowujący w odbiorze „naturalną postawę”. Zgodnie z koncepcją, jaką prezentuje w swojej książce Bartoszyński, taki odbiorca nie mógłby w ogóle wejść w styczność z utworem, nie mógłby stać się partnerem w akcie literackiej komunikacji. I w tym chyba ujęciu najwyraźniej widoczna staje się przepaść, jaka dzieli dwie wspomniane tradycje badawcze.

W swoich rozważaniach Bartoszyński kładzie nacisk na kulturowe uwarunkowania komunikacji literackiej. Do opisu tych uwarunkowań wybiera słowo „stereotyp”, którego użycie legitymuje się w badaniach socjologicznych przeszło półwiekową tradycją. Bartoszyński nie nawiązuje jednak do tej tradycji, proponując dla przyjętego terminu znaczenie bez porównania szersze od tego, jakie nadał słowu „stereotyp” Walter Lippmann. Sięgając po pewne tezy teorii informacji, autor stwierdza: „wszelki przekaz czy informacja brane są pod uwagę nie jako indywidualne całości, lecz w opozycji do pewnego uniwersum możliwości pewnej »różnorodności«. Owe uniwersa możliwości informacyjnych, w ramach których dokonuje się wyróżnienia określonych informacji, będziemy tu nazywać stereotypami, przy czym odróżniać będziemy stereotyp nadania — zbiór możliwości, którymi dysponuje nadawca, i stereotyp odbioru — zbiór możliwości oczekiwanych przez odbiorcę” (s. 114—115). Tak rozumiane stereotypy stanowią składnik świadomości zbiorowej i jako takie warunkują rozpoznawalność także informacji literackiej.

Wypowiedź literacka implikuje nie tylko określone „uniwersum możliwości informacyjnych”, ale ponadto repertuary możliwości literackich. Dopiero na tle tych repertuarów zająć może identyfikacja wypowiedzi literackiej (s. 119). Scharakteryzowane w ten sposób stereotyp i konwencja odpowiadałyby po trosze temu, co Stanisław Lem określał w swej książce jako „schematy” względem literatury „zewnątrzne” i „wewnętrzne”²³. Pierwsze odnoszą się do sfery, która tworzy kulturowe zapośredniczenie w kontaktach jednostki ze światem, drugie dotyczą tego, co bezpośrednio mediatyzuje kontakty czytelnika z utworem literackim.

Relacja między stereotypami nadania i odbioru może być rozpatrywana nie tylko w odniesieniu do konkretnej, historycznie określonej publiczności literackiej, ale także w odniesieniu do wewnątrztekstowych poziomów komunikacyjnych. Wymaga to dodatkowego założenia, a mianowicie uznania, że sytuacje nadawczo-odbiorcze wpisane w utwór narracyjny pozostają w stosunku modelowania względem realnych sytuacji (s. 118, 179). Zmienność relacji między stereotypami nadania i odbioru pozwala wyróżnić w ramach piętra narracji szereg strategii komunikacyjnych, pojmowanych jako akty „wychodzenia naprzeciwko” zakładanemu stereotypowi adresata. Tożsamość stereotypów nadawcy i odbiorcy stwarza możliwość zastosowania „strategii elipsy” bądź „strategii nadmiaru”, różnice między tymi stereotypami warunkują wystąpienie „strategii poziomu informacji”, „strategii outsidera” i „strategii badacza”. Pełen opis zawartego w utworze „widowiska komunikacyjnego” musi uwzględnić nakładanie strategii realizowanych w obrębie różnych pięter komunikacji.

Jest rzeczą oczywistą, że realny czytelnik wnosi do utworu swój własny stereotyp, który nie musi pokrywać się ze stereotypem odbiorcy wpisanego w tekst. Prowadzi to do rozmaitych zakłóceń w strukturze wewnątrztekstowego „widowiska komunikacyjnego”. Ten właśnie proces zakłóceń, nieuchronny przecież przy oddalaniu się utworu od macierzystego kontekstu, chyba zbyt mało uwagi skupił w inspirowanych rozważaniach Bartoszyńskiego. Teza, że charakter napięć pomiędzy stereotypami pozostaje w obrębie utworu nie zmieniony, nie daje się utrzymać,

²² Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka*. Kraków 1975, s. 23, 26.

²³ Lem, *op. cit.*, t. 1, s. 29.

wyróżnienie zaś tego stanu napięć, który odpowiadałby macierzystemu kontekstowi utworu, prowadzi w prostej linii do kwestionowania równoprawności rozmaitych usankcjonowanych społecznie odczytań. Czytana współcześnie realistyczna powieść XIX-wieczna nie ujawnia z pewnością tej nadmiarowości, jaka została jej nadana. Świat XIX-wieczny i ten, w którym zanurzony jest współczesny czytelnik, coraz wyraźniej manifestują swą odrębność. Tożsamość stereotypów, jaką zakłada ta powieść, we współczesnych praktykach lekturowych ustępuje miejsca różnicom.

Obok stereotypu rolę kontekstu warunkującego rozpoznawalność komunikatu literackiego odgrywa konwencja, jaką utwór realizuje. Tworzy ona swoisty „aparat odbiorczy”, który w żaden sposób nie daje się zredukować do prostej znajomości języka. Wyposażony w taki „aparat” czytelnik nie ma nic wspólnego z „bezpośrednim” odbiorcą Ingardenowskim, przyjmującym w lekturze „naturalną postawę”. Propozycje teoretyczne Kazimierza Bartoszyńskiego idą w kierunku rozwiązań, którym patronować mogłyby słowa Jonathana Cullera: „Czytać pewien tekst jako tekst literacki nie oznacza czynić z umysłu *tabula rasa* i zbliżyć się do tekstu bez powziętych uprzednio mniemań [*preconceptions*]; należy podejść doń ze zrozumieniem operacji właściwych wypowiedzi literackiej, które mówią nam, na co mamy patrzeć. Każdy pozbawiony tej wiedzy, każdy w żaden sposób nie obeznany z literaturą i z konwencją, wedle której powieść trzeba czytać, będzie całkiem zakłopotany przy zetknięciu z utworem”²⁴.

Jednym ze składników konwencji jest układ określony przez Bartoszyńskiego jako „paradygmat fabularny”, „matryca fabularna” lub „dendryt fabularny” umożliwiający czytelnikowi rozumienie fabuły (s. 132). Opis fabuły, który proponuje w swych pracach Bartoszyński, w szczególnej formie manifestuje swoistość jego podejścia badawczego. Jak wiadomo, układ zdarzeń w utworze może być opisywany za pomocą nieskończenie wielu języków, operujących nieskończenie wieloma wzajemnie nieprzekładalnymi terminami. W takiej sytuacji wybór któregoś z tych języków obciążony być musi piętnem arbitralności. Nie narusza jej w zasadzie argument o większej operatywności danego instrumentarium, bo operatywność ta dotyczyć może tylko określonego zbioru utworów. Rozwiązaniem — jak sugeruje Culler²⁵ — pozostaje więc wybór takiego języka, który w stopniu maksymalnym liczyłby się z intuicyjnymi odczuciami czytelnika. Szkice *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* i *O badaniu układów fabularnych* niosą propozycję takiego właśnie języka. Pozwala on m. in. wyjaśnić zjawiska integralnie związane z procesem lektury, na ogół jednak nie uwzględniane w deskrypcji fabuły: zjawisko oczekiwania określonego typu rozwiązania, zjawiska napięcia fabularnego, niespodzianki i zaskoczenia (s. 132—133).

Niezmiernie ważnym pojęciem w języku opisu fabuł, który proponuje Bartoszyński, jest pojęcie antycypacji, umożliwiające rozpatrywanie komunikacji literackiej w kategoriach swoistej gry. Odbiorca utworu literackiego nie tylko czyta, ale także przewiduje, snuje przypuszczenia, wybiega naprzód, i to czyni go aktywnym partnerem gry. Proces lektury wiąże się w ten sposób z wysuwaniem przez czytelnika przypuszczeń co do rozwoju fabuły, przypuszczeń o rosnącej sukcesywnie sile prawdopodobieństwa (s. 132—134).

Pierwszym i najsłabszym sygnałem, który rodzi u odbiorcy pewne przewidywania, jest sama literackość tekstu. Dzieje się tak zwłaszcza w warunkach, w których przynależność do uniwersum wypowiedzi literackich łączy się z mniejszym

²⁴ J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. New York 1976, s. 113—114.

²⁵ Zob. J. Culler, *Defining Narrative Units*. W zbiorze: *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*. Ed. by R. Fowler. Oxford 1975.

lub większym „zeterminowaniem tematycznym” (s. 30). Ważnym sygnałem treści utworu, a zatem czynnikiem stwarzającym antycypację, jest kwalifikacja gatunkowa, uruchamiająca oczekiwania o różnej sile prawdopodobieństwa (większej w gatunkach spetryfikowanych, należących do literatury „niskiej”, mniejszej w gatunkach „wysokich”). Różne napięcia, jakie zachodzą między oczekiwaniami czytelnickimi (płynącymi ze znajomości konwencji) a kolejnymi „ruchami”, „krokami” czy „posunięciami” nadawcy, powodują rozmaite reakcje odbiorcy: mniejsze lub większe zaskoczenie lub — przeciwnie — doznanie satysfakcji ze spełnionych życzeń (s. 171).

Kategorią prawdopodobieństwa posługuje się Bartoszyński przede wszystkim w sensie „wewnątrzliterackim”, na oznaczenie relacji między konkretną sytuacją fabularną a normą gatunkową²⁶.

Czytanie fabuły uruchamia także prawdopodobieństwo „zewnątrzliterackie”, rozumiane jako stosunek układu fabularnego do „paradygmatu społecznego” (s. 133). Nawet jednak w przypadku, gdy utwór zdaje się apelować do znajomości tego właśnie paradygmatu (rozpatrywania prawdopodobieństwa prezentowanych zdarzeń w relacji „zewnętrznej”, do wiedzy społecznej, powszechnej opinii), odbiór takiego utworu — utrzymuje Bartoszyński — poza tradycją literacką bywa zwykle nieadekwatny (s. 165).

Fabuła jest tworem złożonym, obejmującym warstwę manifestacji językowej, funkcji i sekwencji oraz warstwę schematu fabularnego. Jednostkami tej ostatniej są figury fabularne. Istotną właściwością schematów fabularnych jest ich zakorzenienie w szerszych układach — matrycach fabularnych. Ta ścisła zależność schematów od stanowiących część tradycji literackiej matryc sprawia, że o fabularności można mówić jedynie w sensie relatywnym. Dany w utworze układ procesualno-zdarzeniowy odczytywany zostaje jako fabuła tylko pod warunkiem, że daje się on sprowadzić do schematu dopuszczanego przez utrwaloną społecznie matrycę fabularną.

Podstawowy problem, jaki wyłania się przy tego typu deskrypcji fabuły, dotyczy segmentacji tekstu narracyjnego, kryteriów wyodrębnienia w nim jednostek, które odpowiadałyby kolejnym „zagrywkom” nadawcy. Wiąże się z tym sprawa poziomu fabuły, na jakim przebiega w utworze gra z oczekiwaniami czytelnika. Czy jest to poziom funkcji, tak jak to sugeruje praca *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, czy też poziom schematu fabularnego, jak zakłada rozprawa *O badaniu układów fabularnych*? Jeśli przyjmujemy drugie rozwiązanie, ku któremu wydaje się skłaniać autor, natrafiamy na problem, jaki stwarza kategoria figur fabularnych. Figurami nazywa Bartoszyński swoiste ziarna schematów, to jest elementy powtarzalne, rozpoznawalne w wielu z nich. Schemat fabularny powstaje w wyniku kombinacji figur, zespalanych na zasadzie sumowania, gradacji, obramowania (s. 168—169). I tu wyłania się w koncepcji Kazimierza Bartoszyńskiego pewna niekonsekwencja, którą sprowadzić by można do konfliktu między relatywizmem w rozumieniu fabuły jako całości a pewnym normatywizmem w definiowaniu jej części składowych.

Wydaje się rzeczą dyskusyjną, czy repertuar figur cechuje takie ograniczenie, jakie sugeruje swą typologią autor. Wątpliwości budzi przede wszystkim klasa figur sprawczych. Kwestia pierwsza to niejasność kryteriów pozwalających wyodrębnić zaproponowane przez autora typy (nazwijmy je dla wygody): $A \rightarrow B$, $A \rightarrow B \rightarrow A$, „gra”. Już sam taki zapis ujawnia arbitralność rozróżnienia dwu pierwszych. Dlaczego figury $A \rightarrow B \rightarrow A$ nie traktować jako sumarycznego złożenia

²⁶ Na temat rozróżnienia prawdopodobieństwa „wewnętrznego” i „zewnętrznego” zob. uwagi Tz. Todorova (*Poetyka*. Tłumaczył S. Cichowicz. Współwyd. z: M. R. Mayenowa, *O perspektywie poetyki inaczej*. Warszawa 1984, s. 29—30).

dwóch: $A \rightarrow B$, $B \rightarrow A$? Co nakazuje czytelnikowi percypować ciąg $A \rightarrow B \rightarrow A$ jako jeden? Wątpliwości pogłębia trzeci typ figury sprawczej, jakim jest „gra”. W przeciwieństwie do pozostałych figura ta odnosi się do działań o charakterze konfliktowym, tj. takich, które są podejmowane w intencjach przeciwnych. Ale przecież w opisie figur $A \rightarrow B$, $A \rightarrow B \rightarrow A$ mówi autor o „przewycięzaniu przeszkód” (s. 166), „zakłócaniu stanu równowagi” (s. 167), a to odsyła do sytuacji gry, w której rolę przeciwnika pełnić może jakakolwiek siła sprawcza. Co więc przesądza o tym, że naruszanie równowagi czy stwarzanie przeszkód nie są przez odbiorcę percypowane jako elementy gry?

Tzvetan Todorov tak opisuje budowę elementarnej „sekwencji” (termin jest tu raczej mylący): „Idealne opowiadanie rozpoczyna się od sytuacji stałej, którą burzy jakaś siła. Wynika z tego stan zakłócenia równowagi; dzięki działaniu siły skierowanej w przeciwnym kierunku równowaga zostaje przywrócona; powtórna równowaga jest bardzo podobna do pierwszej, ale obie nigdy nie są takie same”. I dalej: „Możliwe jest naturalnie, że sekwencja zostanie przecięta na połowę (tylko przejście od równowagi do jej braku albo na odwrót) lub nawet pocięta na jeszcze mniejsze odcinki”²⁷.

Nietrudno zauważyć, że z „sekwencji” Todorova dają się wyprowadzić wszystkie trzy figury sprawcze, jakie opisuje Bartoszyński. Co pozwala zatem je między sobą rozróżnić?

Przykład zastosowania omówionego tu języka znajdujemy w znakomitym studium poświęconym *Popiołom*. Rozpatrywana w aspekcie organizacji ciągu zdarzeniowego, powieść Żeromskiego okazuje się utworem pozbawionym schematów fabularnych właściwych XIX-wiecznej powieści historycznej (s. 258). To decydowało o tym, że fabuła znacznej części utworu musiała być odbierana jako „dzianie biegające w czas pusty i nieustrukturyowany” (s. 257). Taka budowa jest symptomem rozkładu tradycyjnej poetyki, opartej — w zakresie organizacji fabuły — na konstrukcji zwartej, mocno osadzonej w schematach, a przez to przewidywalnej (s. 276).

Rozkład innego elementu tej poetyki, zasad kreowania postaci, stwarza okazję do opisu komunikacji literackiej w sferze komplementarnej do fabuły. Zamieszczone w studium o *Popiołach* uwagi stanowią ważny przyczynek do strukturalnej analizy postaci literackiej. Uwagi te przynoszą odpowiedź na pytania, które tak formułował Jonathan Culler: „czy my, czytając, po prostu dodajemy zdarzenia i cechy indywidualnej postaci, tworząc z nich pojęcie jednostki czy roli, czy też jesteśmy kierowani w tym procesie przez formalne oczekiwania dotyczące ról, które trzeba wypełnić? Czy my po prostu odnotowujemy, co postać robi, czy też próbujemy dopasować ją do jednej z nielicznych przegródek?”²⁸ Odpowiedź, jaką daje Kazimierz Bartoszyński, brzmi: postać literacka jako całość percypowana jest przez czytelnika przy użyciu „schematów ludzkiej osobowości” (s. 264), określonej „struktury osobowościowej”, stanowiących wobec potencjalnego zespołu informacji „ograniczający schemat” (s. 265). Konstruowanie postaci, tak jak rozwijanie fabuły, zakłada więc, że czytelnik w oparciu o dany repertuar właściwości będzie mógł przewidywać dalszy zespół cech. Warunkuje to zaistnienie w lekturze momentów zaskoczenia, niespodzianki, bądź — przeciwnie — stanów harmonii oczekiwań i spełnień. Tylko przyjęcie założenia, że „układ odbiorczy” czytelnika obejmuje repertuar schematów postaciowych (wyznaczanych przez daną konwencję gatunkową) pozwala mówić o „desubstancjalizacji” niektórych bohaterów *Popiołów*, percypowanych jako konfiguracje otwarte i pozbawione ostrości. Rozbicie tradycyjnego modelu spójności psychologicznej to jeden z przejawów zaświadczonego w *Popiołach* kryzysu powieści historycznej.

²⁷ Todorov, *op. cit.*, s. 78.

²⁸ Culler, *Structuralist Poetics*, s. 235.

Konsekwentne traktowanie procesów komunikacji literackiej jako uwarunkowanych stereotypami nakazuje Bartoszyńskiemu zwrócić uwagę na konwencjonalność samych tych procesów. Zasadnicza teza, jaką formułuje on w odniesieniu do tego tematu, brzmi: „Wszelkie przejawy literackiego porozumienia funkcjonują [...] w kontekście różnych pozaliterackich form kontaktu poznawczego” (s. 137). Szczególną uwagę autora skupiają dwa takie konteksty. Pierwszy, na który składają się utrwalone społecznie wzorce postępowania badawczego (s. 137), i drugi, który tworzą rozmaite postacie „mowy pragmatycznej” (s. 200).

Funkcję stereotypu leżącego u podstaw komunikacji literackiej może także spełniać repertuar form krytycznoliterackich. Uruchomienie tego właśnie stereotypu prowadzi do wytworzenia zjawisk, które Kazimierz Bartoszyński nazywa „pograniczami krytyki literackiej”. Chodzi o twórczość imitującą krytykę, obejmującą rozmaite formy nasycań tekstów literackich pierwiastkami wypowiedzi krytycznej. Jest to przede wszystkim domena utworów autotematycznych (s. 90–91) i utworów o dominującej funkcji dialogowej (s. 94–96). W obu wypadkach tekst literacki przejawia jedną z zasadniczych własności wypowiedzi krytycznej, tj. ujawnia konwencję, wydobywa ją ze stanu immanencji, uobecnia „pole możliwości”, przez dany tekst w części realizowanych. Zjawiskiem symetrycznym do imitacji działań krytycznoliterackich jest twórczość „pseudokrytyczna”, będąca rezultatem infiltracji do dyskursu krytycznoliterackiego właściwości tekstu „twórczoliterackiego”.

Rozważania Kazimierza Bartoszyńskiego poświęcone „pograniczom” krytyki w istotny sposób wspierają tezę o roli „uniwersów możliwości komunikacyjnych” w konstytuowaniu procesów literackiej transmisji. Pewien opór może budzić jedynie ostrość niektórych sformułowań, pozwalających np. wiązać elementarną „krytyczność” utworu z pełnieniem przezeń funkcji poetyckiej lub traktować jako autotematyczne teksty odznaczające się „większą specyficznością reguł formowania” i „rygorystycznością ich przestrzegania” (s. 90). Tak szerokie rozumienie autotematyczności (łącznie je z nasileniem funkcji poetyckiej) nie znajduje — także w świetle wywodów autora — przekonujących uzasadnień. Odniesiony do zjawisk o bardzo różnorodnej naturze, termin „autotematyzm” traci wyrazistość swych konturów znaczeniowych, stając się — w najbardziej radykalnych użyciach — synonimem słowa „literatura”.

W docieklwym studium poświęconym *Kosmosowi* znalazło się m. in. takie stwierdzenie: „całość zdań *Kosmosu* oprócz funkcji budowy świata przedstawionego i oprócz płynących stąd funkcji modelująco-poznawczych pełnić może zarazem funkcję »meta«, tj. rolę zdań implikujących dyrektywy budowy utworu (jego poetykę), nie formułując ich *explicite*, lecz demonstrując ich działanie” (s. 311–312). *Kosmos* jako utwór „krytyczny” (w takim rozumieniu tego terminu, jakie proponuje praca *Pogranicza krytyki literackiej*) — na to zgoda. Dlaczego jednak autotematyczny? Prześledźmy rozumowanie autora.

Jednym z rysów powieści Gombrowicza jest „styl rejestracji” (s. 283), artykułujący stan surowości i chaotyczności, w jakim jawi się „świat” w absolutnej bezpośredniości, bez udziału porządkującej go Formy. *Kosmos* przynosi analizę „pojęcia przedmiotu sensownego oraz pojęcia faktyczności”, implikując zespół pytań epistemologicznych dotyczących konstytucji „świata dla człowieka” (s. 291). „W *Kosmosie* [...] Gombrowicz zdaje się ustawicznie prezentować procesy usensownienia (ale i pozbawienia sensu) uwarunkowane pojawieniem się (lub zanikaniem czy nieistnieniem) funkcjonalnych układów odniesienia” (s. 297). To sytuuje *Kosmos* w opozycji do klasycznej powieści realistycznej, której świat przedstawiony odznacza się nie-relatywnością faktu i sensu. Powieść Gombrowicza prezentuje zjawiska „prace ku sensowi”, tzn. takie, których sensowność dana jest niejako w zawieszeniu, *in potentia*, i w tej postaci domaga się odpoznania. Ten stan permanentnej relatywno-

ści „świata”, wynikającej z sensotwórczej aktywności człowieka, rodzi w *Kosmosie* stwierdzenie: „Wszystko jest zawsze możliwe i w miliardach ewentualnych przytoczonych zawsze znajdzie się uzasadnienie każdej sytuacji” (cyt. na s. 311). Przytoczone zdanie, w sposób maksymalnie zwięzły, zarysowuje epistemologiczne przesłanki, jakie patronują poetyce *Kosmosu*. To samo powiedziec można o całym utworze, który prezentuje pewien zespół tez teoriopoznawczych, dokładnie przeciwstawnych tym, jakie implikuje klasyczna powieść realistyczna. Utwór Gombrowicza jest więc „powieścią o samym stwarzaniu się rzeczywistości” oraz „powieścią o stwarzaniu się historii”. Ta druga formuła odpowiada terminowi „autotematyzm” (s. 309).

Wypróbujmy teraz ten tok rozumowania. Tradycyjna, XIX-wieczna powieść realistyczna traktuje o „rzeczywistości” danej, której faktyczność i sensowność nie podlegają zakwestionowaniu. Na jej zapleczu pozostaje zatem zespół tez epistemologicznych, immanentnie zawartych w strukturze świata przedstawionego, lecz — na ogół — bezpośrednio nie werbalizowanych. Oczywiście tezy te określają poetykę powieści, choć same nie są ich częścią. Ujmując powieść realistyczną z tej perspektywy, można by powiedzieć, że jest to powieść filozoficzna, bo odsyła wszak do określonego, a mianowicie zdroworozsądkowego widzenia rzeczywistości, a dalej można by utrzymywać, że to powieść autotematyczna, bo prezentuje jakąś historię w stanie jej definitywnego i niekwestionowanego ustrukturywania. Ponadto wskazuje *implicite* na konwencję, której podlega. Jednak w takim ujęciu dokładnie każda powieść byłaby filozoficzna i autotematyczna zarazem. Nie tylko zresztą powieść, ale cała literatura. Takie właśnie ujęcie zdaje się dopuszczać Bartoszyński, kiedy stwierdza wprost: „Každy [...] utwór literacki potraktowany być może jako autotematyczny, implikujący własne reguły” (s. 312). Trudno liczyć na powszechną akceptowalność takiego stanowiska. Rozumiany tak szeroko, termin „autotematyzm” staje się słowem-omnibusem, tracąc znacznie moc różnicowania zjawisk.

A więc *Kosmos* to utwór „krytyczny”, ale nie autotematyczny. „Krytyczny”, bo odsyłający — w mechanizmie parodii — do różnych konwencji literackich, właściwych m. in. powieści kryminalnej (s. 306) i *nouveau roman* (s. 306—307). Interpretacja Bartoszyńskiego wskazuje ponadto na wiele własności *Kosmosu*, które pozwalają widzieć w tym utworze parodię powieści XIX-wiecznej. *Kosmos* doprowadza bowiem do absurdu istotny składnik poetyki realistycznej, a mianowicie tendencję do prezentowania rzeczywistości w całym jej bogactwie i konkretności. Tendencję tę realizują m. in. elementy świata przedstawionego wywołujące — posłużmy się terminem Rolanda Barthes'a — „efekt realności”, tj. przedmioty „nadmiarowe”, jasno nie tłumaczące się w kompozycji, wprowadzone do utworu dla samej w nim obecności. Niefunkcjonalne w planie fabularnym, pozbawione znaczenia w konstrukcji postaci, potwierdzają one oczekiwania czytelnika, że tekst dotyczy realnego świata. Powieść Gombrowicza wyjaskrawia ten rys powieści tradycyjnej, epatując czytelnika wielością elementów nie dających się uporządkować, noszących w świecie przedstawionym znamiona przypadkowości i incydentalności. Parodia powieści realistycznej, utwór usiłujący wyartykułować wszystko — to formuły dające się wyprowadzić z interpretacji Bartoszyńskiego.

Problematykę stosunku powieści tradycyjnej do nieklasycznych form narracyjnych, poruszoną w studiach o *Popiołach* i *Kosmosie*, uzupełnia rozprawa o amorfizmie gawędy. Materiału do rozważań dostarczają tu *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego. Używając terminologii zapożyczony z teorii informacji, ujmuje Bartoszyński zasadniczą cechę tekstu gawędowego jako „dużą amplitudę informatywności i — co idzie z tym w parze — dużą amplitudę redundancji” (s. 227—228). Zważywszy na właściwe powieści tradycyjnej „równomierne rozłożenie informatywności tekstu” można traktować gawędowość jako zjawisko do tej powieści równoległe (s. 236).

Studia o *Pamiętkach Soplicy*, *Popiołach* i *Kosmosie* analizują różne warianty

omijania modelu powieści tradycyjnej (kwestionowanie sukcesywności, selekcji i ekonomii w organizacji utworu). Pokazują, że rolę stereotypu odbiorczego, który zakładają wszystkie trzy interpretowane utwory, pełni zespół rozwiązań stylistyczno-kompozycyjnych właściwych „klasycznemu” opowiadaniu.

Książkę *Teoria i interpretacja* otwiera szkic o charakterze po części metodologicznym. Naczelną intencją pracy jest zakwestionowanie zasadności substancjalnego definiowania tekstów ignorującego „fakt ich wieloaspektowości warunkowanej przez sytuacje, w jakich są umieszczane” (s. 13). Ważna w teorii „aspektów i relacji tekstów” wydaje się teza o równoprawności rozmaitych postępowań poznawczych wobec tych samych wypowiedzi. Ujmowanie tekstu w trzech wyróżnionych przez autora aspektach: źródłowym, historycznym i literackim, nie kłóci się z jego nacechowaniem, bo nacechowanie to stwarzane jest dopiero w konkretnym akcie poznawczym. Z istnienia w każdej wypowiedzi wszystkich trzech aspektów wynika możliwość ich transformacji przy przechodzeniu wypowiedzi do innego kontekstu. Takim kontekstem, który degraduje tekst naukowy (narzuca mu „aspekt źródłowy”, przekształca go w dokument), jest np. nowy paradygmat (w Kuhnowskim rozumieniu tego słowa).

Inspirujące rozważania Bartoszyńskiego nasuwają wszakże jedno, podstawowe pytanie: skąd bierze się repertuar trzech aspektów? Skoro, jak napisał autor, kierunek wyznacza rozważaniom „ogólna wiedza o tekstach”, czy zasadne jest w tej sytuacji ograniczanie aspektów tylko do trzech? Aspekt stanowi zawsze pochodną układu: tekst—kontekst, nie istnieje zaś w samym tekście, poza jego społecznym uwikłaniem. Teoria aspektów zakłada swoistą niegotowość tekstu, który nabiera nacechowań w zależności od warunków, w jakie zostanie wprowadzony. Te zaś z perspektywy społecznej mogą być rozmaite. Może chodzi więc autorowi tylko o te trzy, zanalizowane przez niego, typy sytuacji i związane z nimi aspekty? Szkic, chyba niepotrzebnie, stwarza okazję do tego rodzaju niepewności.

Niektóre z prac zamieszczonych w tomie *Teoria i interpretacja* to rozprawy dziś już niemal klasyczne. Trudno bowiem znaleźć we współczesnym polskim literaturoznawstwie studia poświęcone komunikacji literackiej, które nie posiłkowałyby się ustaleniami Bartoszyńskiego, nie ma chyba studiów o fabule, które nie odwoływałyby się do rozprawy *O badaniu układów fabularnych*, ani rozpraw o powieści historycznej nie korzystających z inspiracji szkicu o *Popiołach*. Teza o komunikacji literackiej jako procesie uwarunkowanym zespołem kodów kulturowych (stereotypów) i literackich (konwencji) oraz jej pochodne: teza o lekturze jako procesie wielodecyzyjnym, opartym na swoistej współpracy odbiorcy z nadawcą (tj. o grze), i teza o czytelniku jako skomplikowanym „układzie odbiorczym” (nośniku macierzy, w które wpisuje się czytany tekst), tworzą koncepcję atrakcyjną i heurystycznie płodną. I ona właśnie, jako całość, w najmniejszym chyba stopniu poddaje się działaniu literaturoznawczych koniunktur, tłumiając skutecznie „aspekt źródłowy” w prezentujących ją tekstach.

Teoretyczny gmach — sięgnijmy jeszcze raz po stylistykę Crocego — jaki powołuje tom *Teoria i interpretacja*, to bardzo solidna budowla.

Wojciech Tomasiak

Susan Rubin Suleiman, LE ROMAN À THÈSE OU L'AUTORITÉ FICTIVE. Paris 1983. Presses Universitaires de France, ss. 314. „Écriture”.

Termin „tendencja” i jego pochodne weszły do słownictwa polskiej krytyki literackiej w połowie XIX w. i wiadomo, jaką zrobiły karierę, gdy wokół nich skryształizowały się istotne składniki programu wczesnego pozytywizmu. Nie wdając się