

Anna Martuszewska

Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 5-26

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.

ANNA MARTUSZEWSKA

POZYTYWISTYCZNA MOWA EZOPOWA
W KONTEKŚCIE LITERACKICH KATEGORII
DOTYCZĄCYCH MILCZENIA I PRZEMILCZENIA

Literackie kategorie związane z milczeniem i przemilczeniem

Kategoria milczenia — pojawiająca się w ostatnich latach bezpośrednio w publicystyce na styku etyki i literatury bądź też polityki i literatury (odmowa pisania czy publikowania jako określona postawa polityczna, uzasadniana przy pomocy pojęć moralnych¹) istnieje zarówno w samej literaturze, jako nieodzowny składnik, od jej początków, jak też od bardzo dawna pojawia się w wiedzy o literaturze. Ujmowana jest tu pod różnymi aspektami (najczęściej uwzględniającymi jedynie niektóre strony wchodzącej przy tej okazji w grę problematyki), opisywana przy pomocy różnej terminologii i na odmiennych poziomach dzieła literackiego. W gruncie rzeczy bowiem tym, co łączy pojawiające się w starożytnej retoryce pojęcia takie jak *praeteritio* (przemilczenie) i *aposiopesis* (zamilknięcie) oraz elipsę z Ingardenowską teorią miejsc niedookreślenia (która przez Stefanię Skwarczyńską została zresztą przeniesiona właśnie na teren szeroko pojętego przemilczenia²), a także z chwytami kompozycyjnymi w rodzaju zagadki, retardacji czy niespodzianki, wreszcie zaś z takimi współczesnymi kategoriami jak leżąca u podstaw utworu presupozycja czy poetyka dzieła otwartego — jest ich związek z rozmaicie pojmowanym, częściowym lub całkowitym milczeniem bądź przemilczaniem określonego tematu czy niemówieniem *explicite* o zjawiskach, które mogłyby się pojawić w przywołanym lub przedstawionym polu semantycznym, w kontekście zjawisk opisywanych. Do pewnego stopnia (czy też raczej: miejsca) kategorią taką jest również mowa ezopowa, ale do tego przyjdzie nam jeszcze wrócić. Przedtem jednak warto skierować uwagę na powstające w związku z tymi kategoriami problemy. Dotyczą

¹ Zob. np. J. Leociak, *O milczeniu*. „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 44, s. 5—6.

² S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź b. r. [1947].

one przede wszystkim takich spraw, jak miejsce pojawienia się tych właśnie kategorii w dziele literackim, po wtóre zaś — pytania o kontekst porównawczy dający możliwość wypełnienia i uzupełnienia tego, co zostało pominięte milczeniem lub niedopowiedziane.

A. Poziom językowy

W ujęciu Romana Ingardena miejsca niedookreślenia pojawiają się, co prawda, we wszystkich warstwach dzieła literackiego³, zwracając na siebie uwagę przede wszystkim w warstwie przedmiotów przedstawionych (gdzie zresztą ich występowanie zostało najwcześniej przez niego zauważone⁴), ale podstawą ich istnienia są — według tego badacza — szczególne cechy twórców językowych. Po pierwsze, w grę tu wchodzi skończoność liczby słów i zdań, które mogą się znaleźć w dziele literackim, w porównaniu z „nieskończoną mnogością cech przedmiotów indywidualnych, przedstawionych w dziele”⁵. Po wtóre, istotna jest sama natura języka, czyli to, że słowa są pojęciami, a więc nazwami ogólnymi, „które wyznaczają w swej treści materialnej całe zbiory cech przedmiotów przez nie oznaczonych”⁶. Czynią to jednak z powodu swej „opalizacji” (dziś chętniej określilibyśmy ją jako wieloznaczność czy brak precyzji, które to cechy są znamienne dla języka naturalnego) w sposób właśnie wieloznaczny i nieprecyzyjny, przywołując wskaźniki nazw nie tylko aktualne, lecz także potencjalne. Ingarden wymienia przy tym, co prawda, takie miejsca niedookreślenia, których istnienie związane jest z kompozycją (jak np. luki w życiorysie bohatera⁷), ale jako główne ich źródło rozpatruje jednak właściwości języka dzieła literackiego. Interesujące jest, jak bardzo z tą koncepcją koresponduje ujęcie przemilczenia czy też niedopowiedzenia stosowane przez Cypriana Norwida. Pisze on w swoim szkicu o milczeniu (nie opublikowanym zresztą za jego życia) o „nie wypowiedzianych odwołkach zdania, przemilczeniach i nie-dogłębieniach” także jako o zjawiskach charakterystycznych dla języka w ogóle, a dla literatury w szczególności, twierdząc, iż są one „utajoną myślą, więc są tylko koniecznie nie-dopowiedzianym ciągiem rzeczy!”⁸ Przy czym poeta „działanie przez przybliżenie” (czyli mówienie tylko części prawdy) w jakiś sposób aprobejuje, formułując nawet pogląd: „wydawa się mi [takie działanie] być najwłaściwiej doniosłym atrybutem ducha

³ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967.

⁴ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 55 n.

⁵ *Ibidem*, s. 54.

⁶ Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, s. 29.

⁷ Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 53.

⁸ C. K. Norwid, *Milczenie*. W: *Pisma wybrane*. Pod redakcją J. W. Gomulickiego. T. 4. Warszawa 1968, s. 283.

ludzkiego”⁹ — zarazem jednak głosząc potrzebę posługiwania się nim jak „podbitym sobie warunkiem”¹⁰, po to właśnie, by nie odpowiadać przemilczeniami na żywotne pytania. Nie dlatego jednak przypominam tę koncepcję, by się nią szczegółowiej zajmować, lecz by zwrócić uwagę na istnienie dodatkowego, tym razem stworzonego przez wielkiego pisarza, uzasadnienia tezy, że już na podstawowej, językowej płaszczyźnie dzieła literackiego pojawia się — wnoszony przez sam język — towarzyszący znakom wprowadzającym informację, mniej lub bardziej sygnalizowany brak informacji. Jako przeciwieństwo, a zarazem uzupełnienie mowy istnieje więc w dziele literackim milczenie słów nie wypowiedzianych, które w tym wypadku można nazwać, za Ingardenem, miejscami niedookreślenia lub też, za Skwarczyńską¹¹ (czy w części: za Norwidem) — niedopowiedzeniem lub przemilczeniem. Wiąże się ono z pewnością z tymi cechami języka, których występowanie i funkcje podkreślał Ingarden, a także z koniecznością wyboru określonego słownictwa, towarzyszącą przecież nieodłącznie czynności posługiwania się językiem, tworzenia literatury czy jej konkretnego stylu. Z każdym wyborem jest bowiem związane w swoisty sposób, kreowane przez słowa znajdujące się jako jego rezultat, pole semantyczne, chociaż w konkretnym utworze nie jest ono chyba nigdy „wypełnione”, ujawnia się jedynie jego część. Każdemu słowu towarzyszy — związane z jego zakresem — milczenie słów, które w jego kontekście mogłyby się pojawić. Tym ostatnim, nie wypowiedzianym słowem, nie należy jednak chyba przypisywać tej samej funkcji, jaka przypada słowom znajdującym się w tekście. Są one bowiem jedynie potencjalnie znakami, ich braku najczęściej nic nie sygnalizuje, mogą — ale bynajmniej nie muszą — pojawić się dopiero w konkretyzacji. Ich zakres jest jednak w pewnym, nawet być może — w dużym stopniu wyznaczony przez pola semantyczne słów występujących w tekście *in extenso*.

Istotnym problemem, z którym spotykamy się już na językowym poziomie dzieła literackiego w związku z istnieniem w nim miejsc niedookreślenia, jest sprawa kontekstu kształtującego ich uzupełnianie czy też wypełnianie. Koncepcja Romana Ingardena nie jest w tym wypadku jednoznaczna i zdaje się, że zgodnie z nią tego kontekstu można doszukać się równie dobrze w mnogości cech przedmiotów istniejących realnie, jak w innych dziełach bądź konwencjach literackich. Stefania Skwarczyńska — i przy referowaniu w artykule *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego* poglądów Ingardena, i w ciekawych własnych koncepcjach (m. in. prowadzących do rozróżnienia nieświadomie wprowadzonych przez twórcę niedopowiedzeń od świadomie przyjętych prze-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 284.

¹¹ Skwarczyńska, *op. cit.*

milczeń) — przyjęła jednak, iż stwierdzić i wypełnić niedopowiedzenia można przez skonfrontowanie rzeczywistości danego konkretnego dzieła z rzeczywistością pozaliteracką, czyli przez „skonfrontowanie przedmiotu przedstawionego z dezygnatem”¹². Zajmujący się później tym problemem Henryk Markiewicz również nie rozstrzyga go jednoznacznie: wiąże, co prawda, istnienie sporej części niedookreśleń z panującymi konwencjami gatunkowymi, sądzi jednak, z drugiej strony, że przy wypełnianiu miejsc niedookreśleń związanych z autentycznymi przedmiotami występującymi w dziele literackim (seryjnym bądź indywidualnym) w grę wchodzi wyobrażenie pamięciowe tych przedmiotów u tych odbiorców, którzy je znają z autopsji¹³. Kazimierz Bartoszyński natomiast zdecydowanie postuluje, by — obok absolutnego traktowania miejsc niedookreślenia, czyli traktowania ich „w odniesieniu do tła odpowiednio dobranych przedstawień przedmiotów realnych”¹⁴ — stosować to pojęcie relatywnie wobec określonej konwencji literackiej czy też nawet całej świadomości literackiej lub przyjętego modelu świata¹⁵. Ujęcie to wydaje się najbardziej przekonujące.

B. Poziom kompozycji

Zarówno *praeteritio*, pojmowana jako „zapowiedź przemilczenia pewnych spraw”, „wykorzystana jako okazja do zwrócenia na nie uwagi słuchaczy”¹⁶, jak *aposiopesis*, czyli „przerwanie wypowiedzi i porzucenie pewnego jej wątku motywowane wzruszeniem, odrazą, wstydlivością itp.”¹⁷, przenoszą problematykę milczenia i przemilczenia na teren ukształtowania narracji, a właściwie — na teren kompozycji utworu. Również przemilczenie w koncepcji Stefani Skwarczyńskiej, ujęte jako „miejsca niedookreślenia wprowadzane do dzieła świadomie przez twórcę”¹⁸ czy też jako „pominięcie w dziele literackim pewnego określenia, koniecznego z punktu widzenia teoretycznej pełni czynników, tworzących w dziele literackim zamknięty w sobie układ”¹⁹, zwłaszcza zaś przemilczenie okre-

¹² *Ibidem*, s. 12.

¹³ H. Markiewicz, *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1974, s. 252 n.

¹⁴ K. Bartoszyński, *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*. W zbiorze: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. *Studia*. Warszawa 1982, s. 192.

¹⁵ *Ibidem*, s. 188—192.

¹⁶ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 335.

¹⁷ *Ibidem*, s. 30.

¹⁸ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 12.

¹⁹ *Ibidem*, s. 14—15.

ślane przez tę badaczkę jako postulujące, odnosi się przede wszystkim do sfery kompozycji utworu.

Przemilczenia kompozycyjne są stosunkowo często wprowadzane przy pomocy sygnalizujących je wzmianek narracyjnych, jak na przykład:

Na koniec tej sceny spuścimy zasłonę miłosierdzia²⁰.

Lecz gdzież się zapędzam z piórem zuchwałym? W ludzkiej że to mocy kreślić takie uczucia?! O wybaczcie mi, wybaczcie! i resztę własnym sercem odczujcie, jeśli zdołacie! Odczujcie, co było w duszy tego młodzieńca [...]»²¹.

Wzmianki te z jednej strony niejako tłumaczą eliminację pewnych opisów, z drugiej zaś — podkreślają istnienie zjawisk, które można by przedstawić, i powody braku ich prezentacji (czasem nawet bezpośrednio wskazują i interpretują faktyczną lub rzekomą niemożność ich opisu, jak to czyni Żeromski w słynnym komentarzu do sceny miłosnej w *Przedwiośniu*), a tym samym postulują wyobrażenie sobie przez odbiorcę nie przedstawionej w utworze sceny czy sytuacji.

Z kompozycją zdecydowanie powiązane są takie chwytty, jak z a g a d k a i r e t a r d a c j a (czyli opóźnione wprowadzenie przedstawionego przedmiotu), a wreszcie t a j e m n i c z o ś ć wszelkiego rodzaju, leżąca u podstaw zarówno romantycznej powieści poetyckiej, jak szeroko pojętej literatury sensacyjnej, uwidoczniająca się zresztą także na innych poziomach dzieła literackiego. Większość tych zjawisk jest przy tym w utworach wyraźnie sygnalizowana (np. przez pytania, nasilenie zamków nieokreślonych bądź bezpośrednie komentarze w rodzaju Mickiewiczowskiego „A kto dziewczyna? ja nie wiem”²²). Milczenie będące efektem tych zabiegów posiada w tym wypadku wyraźny charakter znaku, pełniącego oczywiście bardzo rozmaite funkcje semantyczne²³. Często zresztą jest to raczej przemilczenie, ponieważ temat jego zostaje ściśle określony, a zagadka jest rozwiązana w dalszej części utworu (przeważnie w finale), zamilknięcie znika w kolejnym rozdziale czy dialogu, wprowadzany z opóźnieniem przedmiot kiedyś jednak — w kolejnej scenie czy w następnym opisie — pojawia się. W tym wypadku kontekstem służącym do wypełniania miejsc „pustych” staje się sam utwór, a ściślej mówiąc — te jego partie, które następują po wprowadzeniu zabiegu sygnalizującego przemilczenie, przede wszystkim partie finalne. Jednak na poziomie kompozycji pojawiają się także dość często przemilczenia do końca nie wyjaśnione i zagadki nie rozwiązane, miejsca „puste” w ciągu

²⁰ M. Twain, *Przygody Tomka Sawyera*. Przełożył J. Biliński. Lwów—Poznań 1923, s. 47.

²¹ A. Pietkiewicz, *Duch i krew. Kilka zarysów z życia towarzyskiego*. T. 1. Wilno 1859, s. 95.

²² A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Dzieła*. Wyd. Narodowe. T. 1. Warszawa 1949, s. 24.

²³ I. Dąbbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: *Znaki i myśli. Wybór prac z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa 1975.

całego utworu nie wypełnione. Kontekstem, który tu wchodzi w grę w procesie konkretyzacji, gdy dochodzi do wypełniania tych miejsc albo — być może nie tak rzadko nawet — do rezygnacji z tego wypełniania, jest w tym wypadku przede wszystkim określona dla danego gatunku konwencja literacka czy też — pojmowana jako zespół konwencji — świadomość literacka epoki.

Wśród kompozycyjnych zjawisk znajdujących się w kontekście milczenia i przemilczenia szczególną funkcję pełnią — związane zresztą z omawianymi ostatnio chwytami kompozycyjnymi i rzutujące, tak jak tamte, na płaszczyznę świata przedstawionego — luki informacyjne pojawiające się w życiorysie postaci. Decydują one o ukształtowaniu w wyobraźni odbiorcy takich dwu wielkich figur semantycznych, jak fabuła i bohater. Ich wypełnianie, nie zawsze zresztą możliwe i konieczne (w końcu naprawdę nie jest istotne, ile faktycznie dzieci miała *lady* Makbet i czy w ogóle je miała), dokonuje się zgodnie z zasadą wewnątrz- i zewnątrzliterackiego prawdopodobieństwa²⁴, czyli znów w grę wchodzi zarówno znajomość literackich konwencji, jak szeroko pojętego *extra*-tekstu²⁵, tj. powszechnie przyjętych opinii o życiu i świecie, a nawet, być może, także — znajomość praw rządzących tym życiem i światem.

C. Poziom świata przedstawionego

Milczenie może także oczywiście pojawiać się w utworze na poziomie świata przedstawionego, np. jako temat tegoż utworu bądź jego fragmentów lub też jako milczenie postaci. To ostatnie jest zawsze swoistego typu znakiem dla czytelnika, podczas gdy na poziomie samego świata przedstawionego może być jedynie oznaką. Przywołajmy znamienne przykłady z *Pana Tadeusza*, którego bohaterowie stosunkowo dość często oddają się mniej lub bardziej istotnemu milczeniu, i to nie tylko w — humorystycznie czy nawet ironicznie przecież traktowanej — świątyni dumania zalotnej Telimeny. Kiedy np. goście Sędziego „chołodziec litewski milcząc żwawo jedli” (ks. I, w. 307)²⁶, w tekście utworu nie pojawia się żadna bezpośrednia interpretacja tego milczenia. Możemy jednak — wiedząc z poprzednich wersów o późnej porze uczty i zmęczeniu gości — tłumaczyć je ich głodem, w pewnej zaś mierze także zapewne zadziwieniem

²⁴ Szerzej tym problemem zajmuję się w artykule *Fabuła i prawdopodobieństwo* (w druku w „Pracach Wydziału Filologicznego” Uniwersytetu im. M. Kopernika”).

²⁵ Terminem tym posługują się zwłaszcza francuscy strukturaliści — zob. „Communications” 1968, nr 11 (zwłaszcza: G. Genot, *L'écriture libératrice: Le vraisemblable dans la „Jérusalem délivrée du Tasse”*).

²⁶ Cytując fragmenty *Pana Tadeusza* posługuję się również Wydaniem Narodowym (t. 4).

scenerią zamkowej sieni. Zarazem jednak dla czytelnika owo milczenie jest znakiem, mówiąc mu bowiem o apetycie, z jakim jest spożywana ta tradycyjna litewska potrawa, sygnalizuje tym samym jej wartość. Zawsze więc możemy przypisywać milczeniu funkcję wyrażania czegoś. W dosłownym niemal powtórzeniu tego wersu w księdze V („chłodnik zabielań milcząc żwawo jedli”, w. 314) znajdujemy się już w innej sytuacji. Ponure milczenie gości jest tu już bezpośrednio zinterpretowane jako wyraz ich złych nastrojów po nieudanym polowaniu i nieudanych amorach oraz skomentowane: „rzekłbyś, iż zły duch gościom zasznurował usta” (w. 324). Mało tego. W dalszym ciągu obiadu Hreczecha, który „na milczenie miał słuch bardzo czuły” (w. 425), zbudziwszy się z drzemki nakazuje młodzieży rozmowę, zgodnie ze swym przywołanym powiedzeniem „Polskę oniemić, jest to Polskę zniemczyć” (w. 436), posiadającym zresztą wymowę bardzo szeroką, znacznie wykraczającą poza tę scenę.

Milczenie na poziomie świata postaci może wyrażać wszystkie stany i postawy, które się z nią wiążą w życiu realnym. Potrafi też spełniać wszelkie znamienne dla niego w pozaliterackiej rzeczywistości funkcje semantyczne, tak precyzyjnie swego czasu omówione przez Izydorę Dąmbuską²⁷. Czyli pojawia się jako nieodłączny składnik rozmowy (w trakcie mówienia partnera dialogu) albo też bywa nakazane w określonej sytuacji. Jeżeli znów posłużyć się przykładami z *Pana Tadeusza*, to warto przypomnieć „znak milczenia” przekazywany sobie przez myśliwych na polowaniu (ks. II, w. 81) lub sytuację — również na polowaniu — gdy „Próżno, jak najciekawszej mowy, każdy słucha / Milczenia” (ks. IV, w. 579—580). Milczenie to może być także spowodowane nadmiarem emocji. W *Panu Tadeuszu* taki właśnie charakter posiadają liczne momenty milczenia Gerwazego (w obecności Hrabiego), niekiedy wzbogacone opisem jego zachowania się i mimiki (ks. II, w. 239—251), a także oczywiście znamienne przerwy w spowiedzi Jacka Soplicy, choć w tym ostatnim wypadku równorzędną motywację tych przerw stanowi także stan umiarkowanego. W świecie postaci czy narratora-autora w grę może również wchodzić milczenie będące oznaką ekstazy lub wyraźną odmową mówienia na określony temat w jakiejś konkretnej sytuacji. Znamienne jest np. milczenie księdza Robaka, gdy go pytają o sprawy polityczne w obecności kapitana Rykowa (ks. I, w. 497—502) i jego odpowiedź stwierdzająca, że nic nie wie o polskim wojsku, a polityka go nudzi. Oczywiście pojawiające się tu przemilczenie związane jest z nakazem konspiracji i mija z chwilą, gdy się zmienia sytuacja.

Kontekstem przywoływanym przy wypełnianiu luk powstałych z powodu milczenia postaci może być przy tym zarówno dalszy ciąg utworu, te luki — wcale nie tak rzadko, lecz nie zawsze do końca — usuwający, jak znajomość konwencji literackich. One to bowiem w jakimś stopniu

²⁷ Dąmbuska, *op. cit.*

zawsze przesądzają, o czym wolno bohaterowi rozmawiać, a co powinien (choćby zgodne z zasadami „przyzwoitości”) przemilczeć. Nie opowiada więc Mickiewiczowski bohater nie tylko o swoich doznaniach fizjologicznych, ale nawet także o powabach Telimeny i swojej na nią chęćce... Znamienne jest jednak — i to już bynajmniej nie tylko w kontekście *Pana Tadeusza* — że nie zawsze owo milczenie domaga się faktycznie wypełnienia. Istotniejsze dla stwierdzenia jego roli w dziele literackim bywa bowiem zauważenie jego funkcji (np. bohater milczy, gdyż nie jest w stanie niczego powiedzieć z powodu przestachu czy osłupienia), będącej znakiem wyrażającym pewną określoną treść związaną z zachowaniem się postaci, niż wyjaśnienie do końca myśli i przeżyć tejże postaci.

Milczenie wreszcie może być tematem całego utworu lub jego części. Najczęściej bywa tak w liryce, w której jest ono przeważnie połączone ze stanem emocjonalnym podmiotu, np. z intensywnym przeżywaniem miłości (przypomnijmy dwa erotyki: Leopolda Staffa i Juliana Tuwima, oddające miłosną zadumę i zamilknięcie w chwili erotycznej ekstazy oczekiwania i spełnienia, oba zatytułowane *Milcząc*). Niejednokrotnie spotykamy także w literaturze, oczywiście nie tylko lirycznej, bezpośrednio refleksyjne uogólnienia na temat milczenia, jak choćby we fragmencie wiersza Alfreda de Vigny *La mort du loup*:

*A voir ce que l'on fut sur la terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.*

Podobny, uogólniający charakter posiada ostatnie zdanie włożone w usta konającego Hamleta „Reszta jest milczeniem”, bardziej zresztą wieloznaczne od refleksji Alfreda de Vigny, ze względu na szerokie możliwości interpretacyjne powiązane ze słowem „reszta”. W żadnym z podanych tu przykładów, w których milczenie staje się tematem całego utworu lub jego części, nie wymaga ono już uzupełniania czy dopowiedzeń. Znaczący przez samą swoją treść, która została wypowiedziana bezpośrednio, na ogół bez innych przemilczeń jak te, które istnieją zawsze na poziomie językowym jako miejsca niedookreślenia.

D. Poziom całości utworu

Takie kategorie odnoszące się do całości dzieła literackiego, jak presupozycja, koncepcja dzieła otwartego i idea utworu wiążą się bardzo mocno z problematyką milczenia i przemilczenia. Istotne w stosunku do nich wszystkich staje się bowiem to, co nie zostało bezpośrednio powiedziane. Jeżeli pojmujemy presupozycję jako „pewną sumę wspólnej wiedzy [...], którą nadawca proponuje odbiorcy jako

wspólny punkt wyjścia”²⁸, musimy dostrzec, że — przynajmniej na początku tekstu, ale przecież nie tylko tam — wiedza owa nigdy bezpośrednio w utworze nie pojawia się w całości, jest milcząco przyjęta jako wyjściowa platforma porozumienia między nadawcą a odbiorcą tekstu. Jest to przy tym oczywiście nie tylko wiedza o znaczeniach wyrazów i konstrukcjach gramatycznych, ale także pewien całokształt wiadomości o świecie, funkcjonujący w sposób podstawowy w danym kręgu kulturowym, oraz jakaś jego najogólniejsza koncepcja, dotycząca choćby przy czynowo-skutkowego charakteru działających w nim praw i biologicznej oraz społecznej natury człowieka (łatwo ją zauważyć jako podstawowe założenie realistycznej powieści). Tak pojmowana presupozycja w utworze nigdy nie pojawia się *explicite* — nawet jeżeli szczegółowo przeanalizować wszystkie nie ulegające zaprzeczeniu części występujących w nim zdań — czytelnik może ją jedynie odtworzyć drogą szeregu zabiegów implikacyjnych. Tym, co na to pozwoli i wpływa na treść owego odtworzenia, jest poza tekstem samego utworu zarówno całokształt wiedzy odbiorcy o świecie realnym (uzależniony oczywiście od jego wieku, wykształcenia i zdolności umysłowych) oraz powstały na jego gruncie światopogląd, jak też charakteryzująca tegoż odbiorcę znajomość literatury i obowiązujących w niej konwencji (zależna od tych samych czynników, a także od jego czytania i wrażliwości estetycznej).

Idea dzieła literackiego — jako ten jego składnik, który funkcjonuje przede wszystkim także na zasadzie implikacji — posiada pod wielu względami cechy pokrewne presupozycji. Jeżeli jest podana *explicite* i realizowana w sposób absolutnie jednoznaczny, przybierając postać tendencji, nie wiąże się z nią oczywiście żadne milczenie ani przemilczenie. Ale brak jej bezpośredniego wyłożenia, postawienie koncepcji przedstawionego świata w utworze jako problemu, znowu wymaga zabiegów implikacyjnych, przy których w grę wchodzi zarówno zakres wiedzy odbiorcy o świecie pozaliterackim, jak jego umiejętność orientowania się w świecie konwencji artystycznych.

Kategorie idei dzieła literackiego i leżącej u jego podstaw presupozycji prowadzą nas więc ku związanej z nimi problematyce tego, co w nim jest wyrażone *explicite* bądź *implicite*, czyli — inaczej mówiąc — co w nim stanowi informację stematyzowaną, a co implikowaną. Problematyka ta występuje przy tym bynajmniej nie tylko na poziomie całości utworu — relacje między obu owymi typami informacji są ważne dla ukształtowania zarówno narracji, jak wielkich figur semantycznych, zwłaszcza zaś dla wzajemnych związków między różnego rodzaju podmiotami literackimi występującymi w utworze (tak też je rozpatruje

²⁸ M. R. Mayenowa, *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. W zbiorze: *Tekst i język*. Wrocław 1974, s. 360.

Aleksandra Okopień-Sławińska²⁹). Z punktu widzenia interesujących nas zagadnień milczenia i przemilczania w dziele literackim — najistotniejsza jest jednak sprawa konieczności posługiwania się w implikacji, jak zresztą w każdego typu wnioskowaniu, zarówno subiektywnie pewnym, jak subiektywnie niepewnym³⁰, wiedzą posiadaną przez osobę wnioskującą. W grę wchodzić przy tym może cała wiedza związana z danym zjawiskiem, także ta bezpośrednio nie podana, lecz tylko — w sposób mniej lub bardziej zauważalny — przywoływana, kryjąca się w obszarze swości pojmowanego milczenia.

Koncepcja dzieła otwartego — tak w jego szerszym, jak w węższym ujęciu — zakłada „pojawienie się między tym dziełem, nim samym [tj. autorem tego dzieła] i odbiorcą relacji niejednoznaczności”³¹. W rozpatrywanym przez Umberto Eco znaczeniu tego pojęcia chodzi przede wszystkim o te poetyki, które

stawiają sobie za cel osiągnięcie jawnego otwarcia, posuniętego aż do ostatecznych granic: otwarcia, które dotyczy nie tylko specyficznego efektu estetycznego, ale również elementów, jakie się na powstanie tego efektu składają³².

— czyli, w tym ostatnim wypadku, głównie wieloznaczności języka. W szerszym ujęciu natomiast:

każde dzieło sztuki, skończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty³³.

Przywołuje przy tym Eco zdanie Rolanda Barthes'a o „gotowości oddania się dzieła do dyspozycji odbiorcy”, następująco je komentując:

W tym znaczeniu zatem literatura [...] rysowałaby w określony sposób przedmiot nieokreślony³⁴.

Ten sposób pojmowania dzieła literackiego — jakże przecież bliski ujęciu Ingardenowskiemu — także znamienne wnosi do jego teorii potrzebę uwzględnienia istnienia na wszystkich poziomach tegoż dzieła milczenia towarzyszącego mówieniu. I nie jest chyba istotne, czy będziemy w tym wypadku mówić o niedopowiedzeniach, przemilczeniu czy o milczeniu *sensu stricto*, gdyż granice

²⁹ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1976.

³⁰ Zob. K. Ajdukiewicz, *Logika pragmatyczna*. Warszawa 1965, s. 97—172, zwłaszcza zaś s. 113—119.

³¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przełożyli: J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, M. Oleksiuk. Warszawa 1973, s. 15.

³² *Ibidem*, s. 84.

³³ *Ibidem*, s. 26.

³⁴ *Ibidem*, s. 27.

ich zakresów są w gruncie rzeczy dość płynne, wszystkie te kategorie zaś służą do opisu tego, co w utworze zostało w swoisty sposób pominięte, a w każdym razie — bezpośrednio nie wypowiedziane. Ważniejsze jest to, że pojawiające się w tymże utworze m ó w i e n i e w y z n a c z a — przynajmniej w ogólnych zarysach — o b s z a r m i l c z e n i a c z y t e ż p r z e m i l c z e n i a . Niekiedy obszar ten jest sygnalizowany bezpośrednio, nie zawsze jednak. Zawsze natomiast istnieje, w swoisty sposób stworzony przez autora dzieła, dający się „odczytać” przy pomocy pojawiających się bezpośrednio słów i zdań, w rozmaity sposób „żądających” dookreślenia czy też dopowiedzenia. Kontekstem, który może wchodzić w grę przy jego wypełnianiu (nie zawsze zresztą również zachodzącym), bywa zarówno wiedza odbiorcy o rzeczywistości pozaliterackiej, jak jego znajomość literatury, a ściślej: konwencji literackich.

Mowa ezopowa jako milczenie

W ujęciach najbardziej intuicyjnych mowa ezopowa³⁵ traktowana jest jako swoisty sposób milczenia, w naukowych zaś często — najlepszym tego przykładem jest cytowana praca Skwarczyńskiej — jako specjalny typ przemilczenia (u badaczki tej — przemilczenia postulującego, tj. domagającego się wypełnienia, apelującego do pamięci odbiorcy i jego zdolności kojarzenia). Takiemu pojmowaniu tej kategorii sprzyja przede wszystkim znajomość warunków historycznych, w których kształtuje się mowa ezopowa. W warunkach tych istnieje zazwyczaj ostro egzekwowany zakaz mówienia (tj. ściślej: publicznego mówienia czy pisania) o określonych sprawach, przy czym działająca cenzura posiada szczegółowe wykazy tych spraw, jak też słów, które nie mogą paść ze sceny czy ujrzeć druku, a wydawnictwa bojące się zatargu z władzą częstokroć tę cenzurę wyręczają i w swej gorliwości nawet wyprzedzają obowiązujące ją zarządzenia. Jest to oczywiście sytuacja wymuszonego milczenia na pewne tematy, w czasach polskiego pozytywizmu przede wszystkim na tematy związane ze sprawą narodową.

Na pojmowanie mowy ezopowej jako milczenia wpływa także fakt udziału w niej takich znamienych dla przemilczenia środków artystycznych, jak wielokropki sygnalizujący urwanie pewnego ciągu myślowego (w narracji lub też w mowie postaci) oraz idąca z nim często w parze elipsa. Są one rzeczywiście najbardziej „naturalną” — jeżeli tak można powiedzieć — formą przejawiania się tej mowy, gdyż częstokroć powstają

³⁵ Termin „mowa ezopowa” — sygnalizujący związek języka utworów, których autorzy chcieli ominąć zarządzenia cenzury i pisać o sprawach przez nią nie dopuszczanych do głosu, z alegorią i parabolą — w polskiej wiedzy o literaturze przyjął się w latach siedemdziesiątych XX wieku. Znacznie wcześniej funkcjonował już w krytyce radzieckiej, wywodząc się z ujęcia Sałtykowa Szczedrina (*Krugłyyj god. Pierwoje awgusta*, 1879).

jako efekt autentycznej działalności cenzora. Przypomnijmy, że taki właśnie charakter posiada rząd kropek w *Omyłce* Prusa, który, wyrażając w liście do redakcji zmartwienie z powodu skreśleń cenzuralnych, postuluje: „na miejscu wyrzuconych ustępów trzeba przynajmniej zostawić linię kropek”³⁶. Podobnie cytowane już kiedyś przeze mnie zdanie z *Jędzy* Orzeszkowej, pochodzące z wypowiedzi bohaterki utworu: „Żeni się tam... z tą... Jezus, Maria, za pieniądze honor i duszę sprzedaje...”³⁷, w którym brakuje określenia narodowości oraz religii przyszłej synowej i miejsca pobytu syna — mogło powstać jako efekt działalności cenzora (choć oczywiście bynajmniej nie musiało, używanie zdań eliptycznych jest bowiem dość znamienne dla stylizacji języka tej postaci).

Charakterystyczne dla mowy ezopowej środki artystyczne pojawiają się na poziomie stylu, takie jak synekdocha, peryfraza, metonimia i antonomazja czy wreszcie szeroko pojęta metafora, cechując się mniej lub bardziej zauważalnym związkiem z milczeniem bądź przemilczeniem. Najbardziej widoczny jest on w synekdochach, zwłaszcza tych, które raczej funkcjonują już na płaszczyźnie kompozycyjnej, a nie tylko stylistycznej. Przywołajmy znamienny fragment powieści *Rodziewiczówny Klejnot*. Bohaterkę tego utworu, imieniem Barbara, ojciec pociesza w związku z kłopotami z utrzymaniem majątku; po jego słowach pojawia się taki *passus*:

[...] brzmi mu w myśli, w uszach:

Mówił ojciec do swej Basi,
Całej zapłakanej:
Nie płacz, Basiu...

Przesunął ręką po czole, by to odegnąć; wracało po chwili, natrętne, bolące, jak wspomnienie o czymś kochanym a umarłym³⁸.

Cytowanie fragmentu patriotycznej pieśni (w tym wypadku oczywiście jest to nieco zmodyfikowana kolejna zwrotka *Mazurka Dąbrowskiego*³⁹), celem przypomnienia jej całości i ewentualnie jej funkcji w życiu

³⁶ B. Prus, *List do redakcji „Kraju”* (z 24 XI 1884). Cyt. za: *Bolesław Prus. 1847—1912. Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali K. Tokarzówna i S. Fi-ta. Pod redakcją Z. Szweykowskiego. Warszawa 1969, s. 327. Zob. też A. Martuszevska, *Porozumienie z czytelnikiem*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*. Wrocław 1977.

³⁷ E. Orzeszkowa, *Jędzka*. W: *Pisma zebrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 25. Warszawa 1951, s. 151.

³⁸ M. Rodziewiczówna, *Klejnot. Powieść*. W: *Pisma*. Wyd. zbiorowe, jubileuszowe. Z przedmową Z. Dębickiego. T. 20. Poznań b. r., s. 181.

³⁹ Tę samą zwrotkę *Mazurka* — w nieco innej wersji, ale w tej samej funkcji — spotykamy w *Księżniczce* Zofii Urbanowskiej. W wydanym w Warszawie w 1900 r. *Szwależerze Stachu* W. Przyborowskiego cenzura skreśliła jednak tę samą zwrotkę *Mazurka*, chociaż pozostawiła tytuł rozdziału, w którym jest sformułowanie „polski mazurek”. Mamy tu do czynienia z rzadkim wypadkiem, kiedy poczynania cenzora łatwo stwierdzić „namacalnie”, dysponujemy bowiem za-

narodu, jest stosunkowo częstym zabiegiem w powieści i noweli pozytywistycznej. Przytoczony w utworze fragment można przyrównać do góry lodowej: najistotniejsze części są ukryte, objęte milczeniem, nie pojawiają się w sposób, który doprowadziłby do ingerencji cenzora.

Z synekdochą wchodzimy właściwie na teren metonimii i wreszcie — szeroko pojętej metafory. Przypomnijmy takie często spotykane określenia jak „burza” czy „nieszczęście” używane na oznaczenie powstania i jego skutków:

gorączką i burzą przeleciały im te dwa lata!⁴⁰

Burza wstrząsająca do gruntu całym krajem pozbawiła go dziedzicznej własności [...]⁴¹.

Za owych dawnych czasów wielkie burze chodziły po świecie i chmury ołowiane, a lata suszy były, więc lud czekał z tych chmur deszczu i rosy, ale Bóg inaczej chciał. Nie deszcz przyszedł, ale grady i pioruny na ludzi i mienia. I wszystko się skończyło!⁴²

potem zubożała wskutek nieszczęść ogólnych [...]⁴³.

We wszystkich tych przykładach metafory — będące praktycznie chyba nawet alegoriami, gdyż wymowa ich jest zupełnie jednoznaczna — powstają na zasadzie unikania słowa „powstanie” (z pewnością przez cenzurę nie tolerowanego) i pojawienia się na jego miejscu słowa o tak szerokim zakresie znaczeniowym, iż jedna z jego deskrypcji (bezpośrednio zresztą nie ujawniana) może dotyczyć właśnie sensów wiążących się ze słowem inkryminowanym lub przynajmniej z częścią jego cech. Na identycznej niemal zasadzie funkcjonują w mowie ezopowej peryfrazy. Przypomnijmy jedną z bardziej charakterystycznych:

na wojnę był wyszedł, a potem lata dość długie krainę osobliwą, daleką i białą zamieszkiwał⁴⁴.

W zdaniu tym nie pojawia się słowo „powstanie”, ani też „zesłanie” czy „Syberia”, przy czym te dwa ostatnie zostały zastąpione przez wymienienie cech miejsca pobytu bohatera. Znamienne dla peryfrazy omówienie pozwala bowiem przemilczeć te wyrazy czy pojęcia, które z punktu widzenia cenzury są „nieprawomyślne”. Taka sama jest funkcja antonomazji występujących w mowie ezopowej — użycie słowa „kraj” zamiast „Polska” (często zresztą będące efektem poczynań cenzury) i „my”

równie wydaniem ocenzurowanym, jak uzupełnionym według tekstu złożonego przez autora do wydawnictwa (W. Przyborowski, *Szwależer Stach. Powieść z początków XIX wieku*. Wydanie nowe, uzupełnione miejscami przez cenzurę rosyjską skreślonymi. Warszawa 1920).

⁴⁰ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. W: *Pisma zebrane*, t. 21, s. 58.

⁴¹ Z. Urbanowska, *Księżniczka*. Warszawa 1958, s. 6.

⁴² M. Rodziewiczówna, *Dewajtis. Powieść współczesna*. Poznań 1946, s. 16.

⁴³ E. Orzeszkowa, *Cnotliwi*. Warszawa 1965, s. 65.

⁴⁴ E. Orzeszkowa, *Anastazja*. W: *Pisma zebrane*, t. 33, s. 49.

w znaczeniu „Polacy” czy też „nasz” miast „polski” pozwala na niewymienianie wyrazów zakazanych. Identyczną rolę pełnią niektóre, wręcz „klasyczne” alegorie (w rodzaju zastępowania słowa „Polska” czy „ojczyzna” słowem „matka”).

Wszystkie te tropy nie bez powodu bowiem mieszczą się według koncepcji Stefanii Skwarczyńskiej w szeroko pojętym przemilczeniu — służą przecież ukryciu słów, a czasem nawet zdarzeń, które nie mogły być wymienione ani opisane. Tworzą ten szereg znaczeniowy, który jest adresowany do cenzora, w którym — na powierzchni tekstu — istnieje tylko milczenie o sprawach narodowych, milczenie nie sygnalizujące nawet przeważnie swej obecności. W milczeniu tym biorą udział wszystkie przywoływane tu poprzednio w związku z nim kategorie. Zarówno więc można mówić o wykorzystaniu miejsc niedookreślenia w znaczeniu Ingardeńskim, jak o występujących na usługach mowy ezopowej zabiegach kompozycyjnych, jak wreszcie o funkcjach milczenia postaci, a także — o cechach dzieła otwartego, w tym znaczeniu, jakie przybiera ono w szerszej (a czasem nawet — w węższej) koncepcji Umberto Eco.

Miejsca niedookreślenia są wykorzystywane przede wszystkim przez te środki artystyczne, które kształtują mowę ezopową na poziomie stylu (choć oczywiście mogą wpłynąć także na ukonstytuowanie się przedmiotów przedstawionych). Warto tu zwrócić uwagę na cytowane już metafory posiadające niemal rangę alegorii. Możliwość posłużenia się w tej funkcji słowem „burza” jest bowiem związana z jego bardzo szerokim zakresem znaczeniowym, podobnie antonomazje polegające na użyciu zamków osobowych czy dzierżawczych są tworzone na zasadzie ich okazjonalnego — czyli nie określonego ściśle pod względem zakresu — znaczenia. Zabiegi kompozycyjne natomiast przede wszystkim polegają na tworzeniu luk, szczególnie często występujących w mowie ezopowej przy prezentacji życiorysu bohatera (zwłaszcza jego młodych lat, w których uczestniczył on w walkach powstańczych, i pobytu na zesłaniu). Można w związku z tym mówić o eliptycznej kompozycji utworów posługujących się mową ezopową, przede wszystkim zaś — ich *Vorgeschichte*.

Na poziomie mowy bohaterów istotną rolę może odgrywać ich — będące na usługach mowy ezopowej — milczenie w określonej sytuacji. Przypomnijmy choćby postać Benedykta Korczyńskiego z *Nad Niemnem* Orzeszkowej. W jego charakterystyce znajduje się znamieny *passus*, kreujący go na człowieka milczącego z przyczyn patriotycznych, na bohatera jak najbardziej reprezentatywnego dla powieści mówiącej stylem ezopowym o problemach patriotycznych:

Lękał się też wielu innych jeszcze rzeczy. Czasem zdawać się mogło, że zapominał mówić, tak był milczącym. Kiedy zaś rozgadał się, nie o wszystkim mówił jasno. Nabył zwyczaju zastępowania niektórych zdań lub imion własnych trzema nic nie znaczącymi wyrazami: „To... tamto.... tego...” Nie były one jego przysłowiem, bo nie używał ich zawsze, ale czasem, gdy zaciąwszy się w mo-

wie i trochę jękając się zaczynał swoje: „To... tamto...”, słuchaczom się zdało, że mądry i filuterny błysk przelatował mu w piwnych, posepnych źrenicach⁴⁵.

Nierzadkie i w innych powieściach — zwłaszcza zaś w utworach Marii Rodziewiczówny, w których problematyka patriotyczna odgrywa rolę nader doniosłą — są postacie milczących olbrzymów, czynem udowodniających swą miłość do rodzinnej ziemi. Kilkakrotnie zresztą w literaturze pozytywistycznej pojawia się obraz całego społeczeństwa, pogrążonego w żałobnym lub przymusowym milczeniu:

Stutysięczna blisko ludność od wzgórz niemych, od murów starych świątyń, rozmawiających z niebem, zapożyczyła powagi smętku. [...] Tu zaduma leży na czołach, dziwna powolność tkwi w ruchach, piękne nawet i młode głowy częściej opadają na piersi, niż z weselem podnoszą się do góry; ubiory proste, jakby graniczące z żałobą⁴⁶.

Lud nasz, ociążały pozornie i ponury, jak mrówka pracuje i serce ma łagodnie a szlachetne. Milczy, to prawda, ale nie dlatego, że mówić nie chce, albo nie myśli, ale dlatego, że mu mówić nie wolno [...]⁴⁷.

Metaforyczność w utworach, w których pojawia się mowa ezopowa, jest przy tym bynajmniej nie tylko cechą występującą na poziomie organizacji ich warstwy stylistycznej, ale może dotyczyć również całości lub części ich świata przedstawionego, jak też całości tych utworów. Jako metaforę — w bardzo szerokim słowa tego znaczeniu, bo w grę wchodzi tu także symbol, alegoria czy w ogóle reprezentacja — można traktować niektóre przedstawione przedmioty, postacie, schematy fabularne bądź wreszcie cały świat przedstawiony. Odnosić się to może np. do domu, rodzowego majątku czy rodzinnej zagrody, których utrzymanie w polskich rękach staje się symbolem walki z zaborcą, one zaś same — symbolem ojczyzny albo przynajmniej jej „placówki” (*Nasza placówka* — zatytułował pierwotnie swój utwór Bolesław Prus⁴⁸).

Patriotyczni bohaterowie pozytywni mogą być traktowani jako symbole bohaterskiego przetrwania narodu (w pełni można tak pojmować postać Marka Czertwana z *Dewajtisa* Rodziewiczówny). Kluczem zaś do zrozumienia istotnej funkcji niektórych negatywnych postaci, będących uosobieniem zła, staje się to, że są oni zdrajcami narodu. Opisy rezygnu-

⁴⁵ Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, s. 85.

⁴⁶ E. Orzeszkowa, *Pamiętnik Wacławy. Ze wspomnień młodej panny*. T. 1. Warszawa 1968, s. 377—378.

⁴⁷ Rodziewiczówna, *Dewajtis*, s. 122.

⁴⁸ J. Bachórz, „Placówka” Bolesława Prusa. *Projekt kolejnej interpretacji*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3 — ujmuje losy Ślimaka już nie tylko jako metaforę czy symbol, ale wręcz jako „reaktualizację mitu [Hioba]”, co — moim zdaniem — powoduje pewne zamazanie jej wymowy patriotycznej. Można by co prawda pójść jeszcze dalej i w historii Ślimaka-Hioba znaleźć parabolę do „doświadczanej” przez Boga Polski, ale prowadziłoby to do ujęć mesjanistycznych, dla Prusa chyba nie bardzo znamienych.

jących z kariery naukowej czy politycznej na Zachodzie bądź Wschodzie młodych ludzi, którzy wracają do rodzinnego domu powodowani miłością do pięknej rodaczki, prowadzą do symbolicznej kreacji „marnotrawnego syna ojczyzny”, a ich losy stanowiąc mają pozytywne rozwiązanie problemu emigracji zdolności.

Przedstawione w powieściach historycznych dawne zwycięstwa polskiego oręża stają się metaforą mówiącą o możliwości przyszłych zwycięstw, służącą „pokrzepieniu serc”. Podobnie zresztą opisy prześladowań oraz cierpień niewolników i chrześcijan, również zawarte w powieściach historycznych, próbują przekonać, że w historii zwyciężali także ci, którzy byli gnębieni i poniżani⁴⁹. Owa metaforyczność funkcjonuje jednak na zasadzie sensów naddanych w literaturze *sensu stricto* realistycznej i tym samym werystycznej, odbiorca może więc poprzestać na dosłownym rozumieniu fabuł pozytywistycznej powieści i noweli, nie chwytając istniejącej w nich symboliczności i paraboliczności o charakterze patriotycznym. Pojawiają się one bowiem w sposób niemal niezauważalny, są na powierzchni tekstu przemilczane. I taki sposób odczytania — dosłowny — „proponowany” jest cenzorowi. Znajdujące się w założeniach tych utworów presupozycje posiadają bowiem jak gdyby dwie strony — jedna z nich „poprzestaje” na wiedzy uniwersalnej, która dotyczy człowieka w ogóle, nie zawiera zaś szczegółowych informacji o bytowaniu narodu w czasach niewoli; druga opiera się także na tych ostatnich informacjach, zakładając istnienie między nadawcą a odbiorcą wspólnoty kulturowej, a także wspólnoty doświadczenia narodowego. Ta druga strona służy oczywiście najważniejszemu odczytaniu utworu, związany z nią odbiór będzie jedynym rzeczywiście poprawnym, ale nie sygnalizuje ona niemal nigdy swego istnienia.

Metaforyzacja — ale nie ona przecież tylko, bo w grę wchodzi tu wszystkie wymienione uprzednio środki artystyczne, będące na usługach mowy ezopowej — sprawia, że utwory, w których pojawia się i dużą rolę odgrywa ten sposób organizacji wypowiedzi, w większym stopniu niż inne należące do tej samej epoki literackiej zmierzają w stronę poetyki dzieła otwartego (w ściślejszym znaczeniu tego pojęcia). Zmierzenie owo jest jednak ambiwalentne, gdyż występująca w tych samych utworach — wnoszona właśnie przez mowę ezopową — problematyka narodowa prowadzi najczęściej do stosunkowo bardzo jednoznacznych rozwiązań fabularnych i pełni funkcję tezy przesadzającej o tendencyjności tych utworów, która w poetyce dzieła otwartego już się bynajmniej nie mieści. Najlepszym przykładem tego zjawiska może być *Nad Niemnem* Orzeszkowej, pełne rozmaitych niedopowiedzeń w opisie powstańczej przeszłości

⁴⁹ Zob. A. Martuszevska, *Przeciw potędze. O mowie ezopowej polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*. W zbiorze: *W kręgu powieści historycznej*. Lublin 1984.

bohaterów i ich patriotycznej postawy w terażniejszości, zmierzające niekiedy do symbolicznych wręcz uogólnień, które dotyczą związku człowieka z ojczystą ziemią. Postacie tej powieści są jednak w gruncie rzeczy ukształtowane zupełnie jednoznacznie, oceniane ze względu na ich stosunek do narodu i pracy prezentowanej jako obowiązek patriotyczny, a optymistyczny finał bardzo prosto wynika z założonej tezy o możliwości przetrwania tegoż narodu przy współdziałaniu wszystkich klas i warstw społecznych.

Mowa ezopowa jako mówienie wbrew zakazom

Przywoływane przykłady mowy ezopowej i wszelka próba ich interpretacji unaoczniają jednak jasno, że milczenie jest tylko jedną ze stron tej mowy, której podstawową zasadę stanowi to, iż faktycznie jest ona mową — w warunkach, w których nakazane jest milczenie. Wszystkie omawiane tu kategorie dotyczyły bowiem w gruncie rzeczy milczenia, którego zakres był przywoływany przez mowę, lub mówienia mimo pozorów milczenia, czy też nawet — mówienia przez milczenie, które staje się w tekście literackim znakiem równorzędnym ze znakami mowy. Wszystkie te kategorie ukazywały nieodłączny związek mówienia z niemówieniem o czymś, mowy i milczenia.

Mowa ezopowa w swoisty sposób jednak wykorzystuje te środki wyrazu artystycznego, które są powiązane z milczeniem, nie tylko bowiem domaga się, by to milczenie wypełnić, ale żąda, by tego dokonać przy pomocy przywołania treści zupełnie określonych. W wypadku pozytywistycznej mowy ezopowej są to oczywiście treści patriotyczne. Słusznie też Skwarczyńska umieszcza problematykę literatury tworzonej w warunkach działania cenzury w obrębie tzw. przemilczeń postulujących, czyli domagających się „uzupełnień od odbiorcy dla uzyskania właściwej pełni poetyckiego świata”.

Twórca żąda, aby odbiorca dołączył do wysuniętego przez niego elementu pełnego inny element, pokryty przez niego przemilczeniem. Istotna pełnia zamiaru artystycznego nie spełnia się w fakcie wyrażania pewnych treści elementami pełnymi, ale sugerowania nimi elementów niedookreślonych. Właściwa pełnia poetyckiego świata wyraża się tutaj dwoma warstwicami: warstwicą wypowiedzeń [...] i warstwicą przemilczanej nadbudowy, dopełnionej dopiero w konkretyzacji [...] ⁵⁰.

Powstają jednak w związku z tym ujęciem nowe problemy — po pierwsze, jak można odróżnić przemilczenie postulujące, czyli domagające się wypełnienia, od eliminacyjnego, tego wypełnienia nie żądającego. Rozwiązanie Skwarczyńskiej, wiążące z tym pierwszym takie tropy jak aluzję, *pars pro toto*, alegorię i symbol, z drugim zaś — przede wszystkim

⁵⁰ Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 31.

elipsę, nie wydaje się w pełni przekonujące. W obrębie środków wyrazu artystycznego związanych z mową ezopową pojawiają się bowiem one wszystkie. Drugie pytanie to kwestia sposobu wypełniania przemilczeń znamienych dla mowy ezopowej. Jest to w dużej mierze pytanie o kryteria wyboru kontekstu służącego w tym wypadku jako materiał do uzupełnień. Spróbujmy zastanowić się nad tymi problemami, wracając przede wszystkim do kategorii szeroko pojętej metafory, której rola w utworach posługujących się mową ezopową jest bezsprzeczna.

Warto jednak jeszcze przedtem przypomnieć, iż mowa ezopowa bardzo rzadko posługuje się wyraźnymi, jednoznacznymi sygnałami podkreślającymi jej istnienie. Poza zjawiającymi się czasami rzędami kropek (charakterystycznymi zresztą przede wszystkim dla utworów o luźnej kompozycji, spotykanymi często w prozie poetyckiej, zwłaszcza młodopolskiej), poza wielokropkami (które wskazują jednak przeważnie na urwanie myśli czy mowy bohatera lub narratora, na co wpływ może mieć także natężenie jego emocji, i tego rodzaju wykładnia wielokropków występujących w mowie ezopowej „proponowana” jest cenzorowi) nie pojawiają się na ogół żadne inne środki sygnalizujące bezpośrednio istnienie tej mowy. Do wyjątków należy zresztą także podkreślanie samego opuszczenia, jak to spotykamy w finale opowiadania Orzeszkowej *Czy pamiętasz?*, którego bohater wypowiada w liście swą tęsknotę i chęć powrotu do ojczyzny:

Przyjadę ja kiedy, do was! Teraz nie mogę, służba, interesy nie puszczają, ale jak tylko lata doczekam, wezmę urlop i przyjadę. Ej, niech czart weźmie, może ja i inaczej... no, jeszcze rok, dwa lata, a pokłonię się pięknie tu wszystkim i wszystkiemu i zupełnie powrócę do ciebie i do...

Na wyraz następny spadła gruba łza, rozpląnęła się po nim i uczyniła go nieczytelnym ⁵¹.

Wzmianki narracyjne dotyczące samego zjawiska mowy ezopowej są bowiem niesłychanie rzadkie i w istocie bardzo dyskretne, jak np.: „Ale o tym dłużej już opowiadać nie trza” ⁵². Jest to zrozumiałe, gdyż bezpośrednio sygnalizowanie mowy ezopowej byłoby nonsensem z punktu widzenia jej możliwości istnienia, prowadziłoby bowiem do ujawnienia go cenzorowi i rozszyfrowania mechanizmów tej mowy.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają szeroko pojęte metafory. Po pierwsze bowiem, one właśnie — pojawiając się w obrębie prostego, opisowego stylu realistycznej prozy narracyjnej — zwracają uwagę czytelnika dzięki swej niezwykłości. Po wtóre, ich sens może być stosunkowo trudniejszy do uchwycenia dla cenzora niż dla czytelnika-patrioty, ponieważ ten pierwszy nie zawsze chwytta — często będąc z pochodzenia obcokrajowcem — wszystkie niuanse

⁵¹ E. Orzeszkowa, *Iskry*. W: *Pisma zebrane*, t. 31, s. 64.

⁵² Orzeszkowa, *Anastazja*, s. 85.

polskiego języka. Po trzecie w końcu, metafory bardziej niż wszystkie inne środki wyrazu artystycznego domagają się wypełnienia i interpretacji, wskazując na istniejący poza nimi kontekst. Współcześni badacze tej kategorii zauważają bowiem fakt „otwierania” przez nią pustych miejsc, wymagających dookreślenia, postulujących „aktywne dociekanie odbiorcy co do tego, jakie treści wypełniają niezwerbalizowane elementy struktury metaforycznej”⁵³. W parze z tym idzie przekonanie, że u podstaw metafory leży — tak jak u podstaw presupozycji — odwoływanie się „do pewnej wspólnej wiedzy, która wyraża się zdolnością formułowania w znacznym stopniu zbliżonych szeregów konotacyjnych”⁵⁴. W grę tu wchodzić może nawet także zupełnie obiegowa wiedza o świecie.

Przyjrzyjmy się w związku z tym kilku — już uprzednio tu przywołanym — metaforom, z pewnością przynależnym do mowy ezopowej. Oto wielokrotnie występująca w tekstach artystycznych i publicystycznych polskiego pozytywizmu metafora burzy: „gorączką i burzą przeleciały im te dwa lata!” Uważny czytelnik *Nad Niemnem*, nawet jeżeli nie zna tej metafory z innych tekstów, od razu uchwyci, że słowo „burza” nie jest tu użyte w znaczeniu dosłownym — burza przecież nie trwa „normalnie” więcej niż kilka godzin, a tu mowa o latach; lata nie mogą „przelatywać burzą”, chociaż mogą mijać gorączkowo i burzliwie — i tu już tylko krok do uchwycenia sensu: burza oznacza powstanie. Krok ten można jednak dopiero wtedy wykonać, gdy wyjdzie się poza ramy stylistyki utworu i przywoła się kontekst historii. Jest on niekiedy zresztą bardzo blisko, pojawia się w utworze niemal bezpośrednio.

Przypomnijmy jeszcze jedno podobne wyrażenie metaforyczne:

gotował wraz z innymi piwo, które do dziś pijemy, i sam w rezultacie oparł się aż gdzieś koło Irkucka⁵⁵.

Idiomatyczny zwrot o „gotowaniu” czy też „warzeniu” piwa musi być przez czytelnika odebrany jako metafora, tym bardziej iż wie on już, że Wokulski bynajmniej nie był piwowarem, a czasy „picia piwa” sięgają aż po okres współczesny początkom akcji *Lalki* (co prawda, występujący w scenie, w której padają te słowa, bohaterowie oddają się właśnie... picciu piwa). Irkuck, nazwa miasta, do którego XIX-wieczny Polak nie jeździł przecież na wycieczkę, niedwuznacznie przywołuje Syberię i tym samym pozwala zinterpretować owo „gotowanie piwa” jako udział byłego subiekta Hopfera i początkującego studenta Szkoły Głównej w przygotowaniach do powstania i w samym powstaniu. Dodatkowym elementem, który podtrzymuje tę interpretację i pojawiający się w niej kontekst his-

⁵³ T. Dobrzyńska, *Metafora*. W zbiorze: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Wrocław 1984, s. 53.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 68.

⁵⁵ B. Prus, *Lalka. Powieść*. T. 1. Warszawa 1972, s. 8.

toryczny, jest podanie daty powrotu Wokulskiego do kraju (r. 1870), pokrywającej się z pierwszymi amnestiami dla polskich powstańców. Owe uzupełniające — przez wykorzystanie informacji przestrzennych i czasowych typu autentycznego — wiadomości są niezmiernie istotne. Przywołując kontekst historyczny, tym samym sprawiają, że metafora pełni funkcję aluzji. Drugą stroną milczenia czy też przemilczania, na których opiera swe istnienie mowa ezopowa, jest bowiem aluzja. To pierwsze, jak już pisałam, jest „proponowane” cenzorowi, ta druga — staje się elementem odbioru adresowanym do właściwego odbiorcy, czytelnika-patrioty, który opierając się na niej powinien właściwie zinterpretować świat przedstawiony utworu.

Na identycznych zasadach kształtuje się interpretacja utworów, których „wyższe” elementy, należące już do świata przedstawionego, lub też całość — funkcjonują jako metafory związane z mową ezopową. Przytoczmy jako przykład opowiadanie Orzeszkowej *Siteczka*. Tytuł ten odnosi się do osoby bohaterki, która jest przez narratorkę tak nazwana, gdyż posiada „dziurawą” pamięć. Zapomina o czasach dzieciństwa i dawnej jej przez ojca nauce historii, wychodząc za mąż za rosyjskiego urzędnika i tym samym zdradzając swój naród. Stanowisko takie jest oczywiście w utworze potępione, co widoczne jest także w pogardliwym określeniu bohaterki jako „siteczka”. Bezpośrednio w opowiadaniu tym nie pojawia się jednak niemal żadna informacja o sprawach narodowych. Protagonistka, co prawda, mdleje na widok starego portretu, przedstawiającego „pana Stefana”, i woła wówczas ojca, ale opowiadająca o tym wydarzeniu jej krawcowa (a zarazem dawna służąca w domu jej rodziców) kilkakrotnie podkreśla, że nie rozumie, dlaczego się to stało.

Pomocą w przywołującej elementy patriotyczne interpretacji może być, po pierwsze, lekka stylizacja mowy głównej postaci (pojawiają się tu rysycyzmy), po wtóre zaś — opisy portretów znajdujących się ongiś w jej domu rodzinnym. Są to wizerunki Czarnieckiego, Żółkiewskiego i księcia Poniatowskiego; nazwiska te jednak w utworze nie padają, wskazują na nie tylko pełne przemilczeń, lecz zawierające także autentyczne szczegóły historyczne, słowa, w których bohaterka (jako dziecko jeszcze) zwracała się do portretów. Postacie te prezentowane są jako symbole wielkiej przeszłości Polski, dlatego też zapomnienie o nich staje się w utworze symbolem zapomnienia o tradycji narodowej i zasługuje na potępienie. Przy czym zarówno w kształtowaniu wizji wielkich Polaków jako symbolu polskości i patriotyzmu, jak w wymowie całego utworu, podstawową rolę odgrywają właśnie te ułamkowe informacje o autentycznych wydarzeniach historycznych z przeszłości (istotny zresztą — być może — jest nie tyle ich autentyzm, ile funkcjonowanie w świadomości narodowej, dotyczy to np. przywoływanego — w związku ze wspomnianym portretem — skoku księcia Józefa do Elstery). One to pozwalają na rozszyfrowanie symbolicznej funkcji portretu oraz właściwą interpretację „siteczka” jako miana bohaterki.

Nieprzypadkowo posługiwałam się tu ostatnio pojęciem „interpretacja”. Nie tylko dlatego, że jest tak bardzo powiązane z metaforą, że — według znanego ujęcia Edwarda Balcerzana — „przyciągają” się one wzajemnie⁵⁶. I również nie tylko z tego powodu, że mowa ezopowa, w jeszcze większym stopniu, być może, niż metafora, domaga się określonej interpretacji. Przywołanie tego pojęcia jest bowiem niezbędne przede wszystkim ze względu na pojmowanie interpretacji jako „próby odnalezienia i zdefiniowania sensu dzieła”⁵⁷, sensu związanego z kontekstem, w który to dzieło wpisują odbiorcy, wśród nich — badacze⁵⁸.

Kontekstem, który wchodzi w grę przy wypełnianiu „pustych miejsc” wniesionych do utworu przez istniejącą w nim mowę ezopową, który pozwala interpretować ten utwór, są oczywiście w dużej mierze — funkcjonujące w danej epoce konwencje literackie. Proza narracyjna polskiego pozytywizmu, w której stosunkowo najczęściej pojawia się mowa ezopowa, przywołają także konwencje rządzące realistyczną literaturą powieściową, utwory Dickensa, Stendhala i Balzaka, bezprzecnie wpływające na przyjęty przez ówczesną literaturę model gatunkowy. Okazuje się jednak, że nie wszystko ten właśnie kontekst potrafi wyjaśnić. Owszem, „przyłożenie” polskich powieści pozytywistycznych do *Komedii ludzkiej* Balzaka pozwoli zauważyć istniejące w tych pierwszych znamienne luki w opisie młodszej przeszłości postaci, a także o wiele mniejsze „nasylenie” ich autentycznymi wydarzeniami historycznymi (mniejsze nawet niż w utworach Dickensa czy Stendhala). Pozwoli więc w pewnym przynajmniej stopniu dostrzec „miejsca puste”, da jednak bardzo mało informacji pozwalających je wypełnić. I to nie tylko dlatego, że nie pojawia się w nich mowa ezopowa (bo i pojawiać się nie musi). Ale przede wszystkim z tego powodu, że są one oparte na innym kontekście historycznym, adresowane do czytelnika posiadającego inną świadomość narodową i historyczną.

W takim razie, jeżeli w dalszym ciągu chcielibyśmy odwołać się do „macierzystego” kontekstu konwencji literackiej, należałoby przywołać ówczesne polskie utwory bez ograniczeń cenzuralnych mówiące o współczesnych wydarzeniach, tj. publikowane w innych zaborach (zwłaszcza w Galicji) lub też na emigracji. W pewnej mierze rzeczywiście mogą tę rolę pełnić powieści Kraszewskiego o powstaniu styczniowym, sygnowane pseudonimem Bolesławita, a także niektóre utwory drukowane w zaborze austriackim (jak np. *Pożary i zgliszcza* oraz *Barcikowscy* Rodziewiczówny

⁵⁶ E. Balcerzan, *Metafora a interpretacja*. W zbiorze: *Studia o metaforze. II*. Wrocław 1983, s. 116.

⁵⁷ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 115.

⁵⁸ Zob. też: J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974.

czy *Dziwny Wołowski*). Jest ich jednakże w sumie bardzo mało, a w dodatku opisują raczej samo powstanie niż powstaniowe warunki w Królestwie Polskim. W znikomym też stopniu mogą one służyć jako kontekst pozwalający uzupełnić „puste miejsca” związane z mową ezopową, odtworzyć w całości presupozycje leżące u podstaw polskiej prozy narracyjnej okresu pozytywizmu. Kontekstem, który tu musi być przywoływany, jest więc przede wszystkim historia, a ściślej: świadomość historyczna epoki. Tego właśnie kontekstu domagają się przynależne do tego okresu utwory, oparte przecież na założeniach *mimesis*, a także pojawiająca się w nich mowa ezopowa. On to bowiem pozwoli jej naprawdę mówić o sprawach narodowych.

W występującym tu ujęciu mowy ezopowej istotne jest więc zauważenie, że jest ona faktycznie mową, z tym, że zakres tego, o czym ona swoim milcząc mówi, jest wyznaczony przez te jej elementy, które niejako znajdują się „na powierzchni” tekstu, są dane *explicite*. „Miejsca puste” domagające się wypełnienia, są w pewnym stopniu sygnalizowane przez znane czytelnikowi konwencje literackie, a w wypełnianiu ich patriotyczną treścią — podstawową rolę odgrywa obcowanie z historyczną świadomością epoki. XIX-wieczny czytelnik polski, uczestnicząc w swej własnej historii i znając własną kulturę narodową, doskonale i bez najmniejszego trudu mógł więc wypełnić luki i domagające się uzupełnień „puste miejsca” w utworach, w których występowała mowa ezopowa. Z jego wiedzą o świecie liczył się autor, „właściwa” strona presupozycji tych utworów była zwrócona w istocie do niego, on też tylko mógł zrozumieć treść związanych z użytymi w nich środkami wyrazu artystycznego (zwłaszcza w metaforach) aluzji. Inaczej przedstawia się sytuacja cenzora (szczególnie takiego, jakiego zakłada struktura tekstu) oraz współczesnego nam, mało wykształconego i słabo czytanego odbiorcy, który nie zna w pełni ówczesnej polskiej świadomości historycznej — odbierają oni tylko tę stronę presupozycji i wszystkich omawianych tu środków wyrazu artystycznego, która jest powiązana z milczeniem o sprawach patriotycznych.