

Robert Weimann

Struktura literacka a historia literatury : język sztuki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 305-319

1974

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.

ROBERT WEIMANN

STRUKTURA LITERACKA A HISTORIA LITERATURY: JĘZYK SZTUKI

Strukturalizm trafnie wyjawiał słabości pozytywistycznej historii literatury, nie był jednak w stanie ich przewyciężyć. Będąc tak słuszną krytyką i tak celnym wyzwaniem rzuconym lansonizmowi, metoda strukturalna uchwyciła historyczny proces literacki w równie małym stopniu, jak estetyczną specyfikę zawartą w ewolucji historycznej. Wynik ogólny nie jest więc zadowalający, ale nie oznacza to jeszcze, by określone inspiracje językoznawstwa i semiotyki, jak też teorii informacji i cybernetyki, nie miały wzbogacić badań historycznoliterackich. Wszelka historia literatury, w tym również marksistowska, postąpiłaby niewłaściwie, gdyby dokładnie nie rozważyła korzyści płynących ze współczesnego rozwoju naukowego. Rozwój, który potwierdza i wnikliwie badają historycy marksistowscy, rozwój, który umożliwia „wzbogacenie wiedzy historycznej przez metody innych nauk”¹, nie pomija rów-

[Robert Weimann — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 303. Wymienić tu jeszcze trzeba publikacje tego autora, które ukazały się w ostatnich latach: *Phantasie und Nachahmung. Drei Studien zum Verhältnis von Dichtung. Utopie und Mythos* (1970); *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien* (1971).

Przekład według: R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1971, rozdz. *Literarische Struktur und Literaturgeschichte: Die Sprache der Kunst*, s. 324—341.]

¹ J. K a h k, *Une nouvelle science historique?* „La Nouvelle Critique” 1970, nr 35, s. 50. Jest to przekład pracy radzieckiej, w której autor pisze o „wzbogaceniu historii przez metody innych nauk”. W badaniach radzieckich szerokiej recepcji strukturalizmu dokonywanej przez J. M. Lotmana (Tartu) przeciwstawiają się niejednokrotnie opinie całkowicie negatywne, które mocno akcentują organiczność sztuki (jak np. П. В. Палиевский, *О структурализме в литературоведении*. „Знамя” 1963, nr 12). Ale z drugiej strony, przy całej pryncypialnej krytyce spotyka się tam wyważone stwierdzenie, „że zastosowanie teorii informacji [...] ma znaczenie metodologiczne” (L. P e r e w e r s e w, „Informationsästhetik” und ihre Probleme. „Kunst und Literatur” 1968, nr 12, s. 1320). Pod tym względem zob. tom zbiorowy pod redakcją

niez historii literatury. Jest rzeczą oczywistą, że „sensowne zastosowanie najnowszych strukturalnych metod badawczych nie oznacza, że metody tradycyjne okażą się zbyteczne; raczej przeciwnie — są one założeniem metod nowych”². Materialistyczna historia literatury, tak samo jak i marksistowska teoria poznania, będzie chciała wypróbować dialektyczne możliwości językoznawstwa i semiotyki i w odpowiedni sposób je wykorzystać. Nie zaleca się przy tym tuszowania różnic między metodą historyczną a strukturalną, „które się z sobą nie pokrywają”, i przez to wprowadzenia owego „przemieszania płaszczyzn”, przed którym ostrzegali filozofowie rozmaitych orientacji (jak np. Lucien Sebag lub Georg Klaus)³. Zacieranie przedziału między metodą strukturalną a historyczno-materialistyczną oznaczałoby tylko oportunizm i eklektyzm. Sprawdzenie i dostrzeganie możliwości poznawczych powinno być wyłącznie krytyczne: może się ono dokonywać jedynie w procesie pogłębiania własnej pozycji metodologicznej.

W jakim więc stopniu w ramach historii literatury istnieje w ogóle możliwość podjęcia i korzystnego zastosowania problematyki najnowszego językoznawstwa, a w szczególności — inspiracji semiologii? W odpowiedzi na to pytanie powinny być przedstawione takie wstępne rozważania, w których własna refleksja historycznoliteracka wobec kategorii lingwistycznych będzie się kształtować na zasadzie odgraniczenia od strukturalizmu z jego koncepcją antyhistoryczną. Jak wykazuje współczesna marksistowska teoria literatury, pojęcie „struktury” (jako „specyficznego »uprzedmiotowienia« funkcji”), może być całkiem swobodnie wprowadzone do analizy sztuki realistycznej. W takim sensie wyjaśnił funkcję odbicia w dziełach realistycznych np. Horst Redeker, który przy-

B. S. Mejlach a: *Содружество наук и тайны творчества*. Москва 1968, a w nim artykuł: М. Сапоров, *Художественное произведение как структура* (przekład niem. w: „Kunst und Literatur” 1970, nr 3, s. 293 n.). Zob. także pracę M. S. K a g a n a, który sztukę traktuje jako system strukturalny, funkcjonalny i morfologiczny (ostatnio: *Die Kunst als Systemobjekt und das Systemstudium der Kunst*. „Kunst und Literatur” 1970, nr 2, s. 170 n.). Poważnego wkładu do podstawowych zagadnień historii literatury dokonał M. B. C h r a p c z e n k o, kiedy bronił — przy wszystkich zainteresowaniach dla badań typologicznych — osobowości twórczej i światopoglądu artysty jako historycznie określonego ośrodka procesu literackiego przed formalnymi i antyhumanistycznymi, jak również przed schematyczno-socjologicznymi metodami (*Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Москва 1970).

² R. Schöber, *Im Banne der Sprache. Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*. Mitteldeutscher Verlag, Halle/Saale 1968, s. 84.

³ L. Sebag, *Marxisme et structuralisme*. Paris 1964, s. 142 (przekład niem.: *Marxismus und Strukturalismus*. Übersetzt von H. Naumann. Frankfurt a. M. 1967, s. 175). — G. Klaus, *Kybernetik und ideologischer Klassenkampf*. „Einheit” t. 25 (1970), s. 1180—1189.

porządkował ją strukturze dzieła sztuki, a więc systemowi współoddziaływania wszystkich elementów (postaci, motywów, fabuły, szczegółów). Wynika stąd istotna teza: postać, motyw lub „szczęgół mimo swej »obrazowości«” nie posiada „w sztuce realistycznej żadnej samodzielności jako odwzorowanie”⁴; nie może więc rościć sobie prawa do adekwatnego opowania rzeczywistości. W dokładnym określeniu stosunku literatury i rzeczywistości bardziej pomocne byłoby wobec tego podsunięte przez cybernetykę pojęcie modelu:

Dla modelowego odzwierciedlenia jakiegoś procesu charakterystyczne jest, że nie idzie tam ani o zmysłowo-materialne podobieństwo lub zgodność, ani też o to, że poszczególne elementy modelu całkowicie odbiegają od elementów oryginału, lecz o to, że struktura procesu w modelu „powtarza” strukturę oryginału⁵.

W podobny sposób Rita Schober podjęła próbę ujęcia realistycznego dzieła sztuki jako modelu i funkcję modelującą przeciwstawiła funkcji symbolicznej⁶. Odcinając się zasadniczo od strukturalizmu, dochodzimy do wniosku, że pojęcie „struktury” może być w literaturoznawstwie owocne i użyteczne bez konieczności posługiwania się tym „terminem w znaczeniu odbiegającym od lingwistycznego”, jak uważa Hugo Friedrich. To nie wyklucza, lecz — przeciwnie — zakłada przekonanie, że termin ten mógłby „nie budzić wątpliwości”, „gdyby językoznawstwo i literaturoznawstwo działały jednakowo na tym samym terenie i w tym samym kierunku”⁷. O to, czy prawa cybernetyki i teorii informacji mogą być pomocne przy „ściślejszym określeniu i usystematyzowaniu istotnych cech sztuki”⁸, wolno zapytać dopiero wówczas, kiedy będzie zbadana społeczna funkcja przedmiotu. Z kolei odpowiedź na pytanie o osiągnięcia nowego językoznawstwa wymaga nie tylko współpracy między lingwistami a literaturoznawcami, lecz również uświadomienia sobie poszerzania się zasięgu powiązań, w jakich rozwija się literatura naszych czasów, i jej ciągłego współdziałania z innymi odmianami sztuki, zdobyczami nowych środków artystycznego przekazu, nowych materiałów i nowych technik⁹. To głębsze powiązanie, które w naszych czasach i w na-

⁴ H. Redeker, *Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus*. Halle 1966, s. 15.

⁵ *Ibidem*, s. 19.

⁶ Zob. R. Schober, *Das Kunstwerk — Symbol oder Modell?* „Weimarer Beiträge” 1971, nr 11.

⁷ H. Friedrich, *Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht*. W zbiorze: *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*. München 1970, s. 77.

⁸ H. Redeker, *Abbildung und Aktion*, s. 18.

⁹ Zob. *Содружество наук и тайны творчества*. Ponadto zob.: „Sinn und Form” t. 22 (1970), s. 801—814.

szym społeczeństwie wywołane jest żywą potrzebą współpracy między różnymi sztukami i artystami, wymaga stosowania (i czyni je możliwym) kryteriów o szerszym zasięgu oraz porównawczych studiów naukowych. Zyska na tym również historia literatury: estetycznej istoty swego przedmiotu będzie bowiem szukała nie w sposób wąski (lub nawet wyłączny) na gruncie filologicznym, ale raczej pojmuwać będzie „język” literatury w sposób porównawczy, jako część pewnego bardziej ogólnego języka sztuki. Urobione na wzór naturalnego języka werbalnego pojęcie „języka sztuki” wskazuje na problem, który do tej pory nie był prawie uwzględniany przez historię literatury i sztuki, problem komunikacji utworu estetycznego, a w szczególności na specyficzne estetyczne środki i cele występujące na tle związku między powstawaniem i oddziaływaniem literatury.

W tym sensie traktujemy dalej literaturę jako osobliwy język sztuki, nie zaś jako zjawisko lingwistyczne (jak to pojmują Roman Jakobson i Jean Cohen w *Structure du langage poétique*, Paris 1966, oraz liczni inni przedstawiciele lingwistycznie zorientowanej koncepcji literatury). Ten typ badań może się okazać wcale pouczający: różnicę między przekazem poetyckim a prozaicznym można w sposób właściwy wywnioskować z różnorodności relacji między *signifié* a *signifiant*; z przebiegu destrukcji i restrukcji zjawisk semantycznych, syntaktycznych i fonetycznych; z procesu konotacji; z nadbudowy drugiej płaszczyzny wypowiedzi nad polem prymarnego systemu znaków języka praktycznego; itd. Podstawowe zasady języka literatury — w tym wąskim sensie — określa się następnie, w sposób z pewnością istotny, przez nadbudowę struktur sekundarnych i polisemantycznych (m. in. przez rytm, rym, brzmienie, metaforykę); prawidłowości tak określonego języka literatury, jeśli chodzi o efekty powtórzeń, wariantów, przenośni, wyobcowań, mogą być badane za pomocą lingwistyczno-strukturalnych lub nawet matematycznych analiz systemowych¹⁰. Badania tego typu, o ile nie przekształcą się w nowy pozytywizm, są w stanie wyjaśnić językową strukturę tekstów poetyckich w sposób zupełnie właściwy; a jednak na pewno nie prowadzą do właściwego historycznego zrozumienia poezji w dziejach.

Jeżeli literatura ma być ujęta od strony estetycznych środków i celów jej procesów historyczno-komunikatywnych, to dla kategorii znaku języka normalnego musi być odnaleziony specyficzny odpowiednik w zakresie zjawisk estetycznych, a nie tylko w zakresie cech samego języka literatury. Różnic między strukturami języka normalnego a strukturami

¹⁰ M. Bierwisch: *Poetik und Linguistik*. W zbiorze: *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*. München 1965, s. 49—67; *Strukturalismus*, s. 141 n.

sztuki („jako języka”, tzn. jako wypowiedzi społecznie określonej) nie powinno się więc zacierać, lecz raczej powinno się je specyfikować. Właściwy jednak estetyczny ekwiwalent struktury języka normalnego zawiera się nie w lingwistycznym tworzywie literatury, lecz w systemie współoddziaływania specyficznych artystycznych elementów strukturalnych. Badania nad tymi specyficznymi strukturami artystycznymi będą jednakże pożyteczne dla historii literatury dopiero wówczas, gdy odrzucimy wspomnianą już zasadę potrójnej abstrakcji: od kontekstu języka rozumianego w sensie społecznym, przedmiotowym i historycznym, a więc gdy aspekt funkcjonalny języka ujmemy semantycznie i historycznie. Oznacza to przede wszystkim, że struktura estetyczna musi być rozpatrywana nie „w sobie” [*an sich*] lub „immanentnie” [*werkimmanent*], lecz jako specyficzna obiektywizacja funkcji nakierowanej na zewnątrz: powstanie i oddziaływanie systemu specyficznie artystycznych elementów strukturalnych może być ujęte tylko w powiązaniu ich funkcji ze społeczną działalnością twórcy dzieła i jego odbiorców.

To z kolei wymaga, aby element strukturalny nie był rozumiany immanentnie, jedynie jako element formy. Nie interesuje nas rzekomo autonomiczny element formy artystycznej, lecz jego relacja do treści przedstawionej artystycznie oraz stosunek funkcjonalny tej właśnie relacji do społecznej świadomości i bytu. Mówiąc słowami Manfreda Naumanna,

„Cecha istotna” struktur literackich polega nie na tym, że stanowią one zbiór elementów formalnych, ale na tym, że podkreślają funkcje zachodzące podczas konstituowania się treściowej zawartości dzieła. Społeczna funkcja literatury uwidocznia się poprzez tę właśnie zawartość treściową¹¹.

Z chwilą gdy immanentne określenie struktury i bezpośredni (często dość wulgarny) ekonomiczny dowód analogii zastąpimy przez górującą nad tymi metodami dialektykę stosunków społecznych i estetycznych, zniknie wówczas dawna — na nowo ożywiona przez strukturalizm — sprzeczność między analizą treści a analizą formy.

Z tego powodu nie możemy ogólnego pojęcia „języka” sztuki rozumieć jako *parole*, jako indywidualnej wypowiedzi artystycznej w dziele, jakkolwiek poszczególne dzieło zawsze należy do historii literatury, w postaci semantycznie i pragmatycznie określonej jednostki treści i formy. Historycznoliterackiego odpowiednika lingwistycznych stosunków systemowych nie powinno się zestawiać z konkretnym [podkreśl. red.] porządkiem, w który są z sobą powiązane składowe elementy całości dzieła. Mimo to istnieje jednak pewna wzajemna relacja między uwarunkowanym przez sytuację i dzieło użyciem artystycznych środków języka

¹¹ M. Naumann, *Strukturalismus — bürgerliche Modephilosophie*. „Forum” 1969, nr 16, s. 19.

(estetycznym odpowiednikiem *parole*) z jednej strony a stojącym w poszczególnych wypadkach do dyspozycji zasobem znaków języka artystycznego (*langue*) z drugiej strony: relacja ta sama jest określona historycznie i znajduje się w centrum badań historycznoliterackich. Gdyby historyk literatury rozpatrywał tylko utwór pojedynczy, gdyby ujmował jego wymowę i jego szczególne środki artystyczne tylko jako *parole* i izolował je od podstawowego zasobu języka artystycznego, wówczas uogólnienia historyczno-systematyzujące byłyby niemożliwe, byłyby np. zatarty związek gatunków literackich i społeczeństwa. Jeśliby natomiast historyk literatury ujmował tylko odpowiedniki *langue*, a więc rozpatrywał tylko system środków języka artystycznego, wtedy przeoczyłby właściwe dzieło artystyczne — jego genezę, jego wartość, jego oddziaływanie — jego rolę istotnej motywacji i punktu szczytowego historii literatury ¹².

Na tych dopiero podstawach, z wzajemnej relacji *parole* dzieła artystycznego i *langue* języka artystycznego, wynika faktyczna dialektyka historii literatury jako systemu historycznego i systematycznej historii ¹³.

¹² Powiązanie to nie bywa różnicowane od strony estetyki odbioru, jeżeli mówi się o literackiej produkcji i konsumpcji, zachowują się one jak *parole* i *langue*. (G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*. W: *Figures. Essais*. Paris 1966, s. 167 [zob. przekład w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”]. Zob. też H. R. Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*. W: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main 1970, s. 245. [Zob. częściowy przykład studium z tego tomu — *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* — w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4]). Uzasadnione wydaje się stwierdzenie E. D. Hirscha, jr. (*Objektive Interpretation*. „PMLA” t. 75 (1960), s. 473—475), który słusznie podkreślił, że wiersz lub tekst literacki nie może stanowić „a segment of *langue*”, lecz raczej ma charakter *parole*, a więc oznacza „a particular, selective actualization from *langue*”. Szczegółowiej o tym zob. E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*. New Haven 1967.

¹³ Dialektyka historii literatury jako systemu historycznego i systematycznej historii wydaje się nam niejasna, jeżeli strukturalna historia literatury będzie ujmowała globalny rozwój literatury w postaci szeregu przekrojów synchronicznych, przy czym rozwój i struktura występują tu współrzędnie, ale właśnie w sposób nie zintegrowany. Zob. o tym Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, s. 244 n. Tamże (w przypisie 70) autor cytuje „jeszcze nie opublikowany przekład książki F. Vodičky, *Struktura vývoje*”, w której strukturę dzieła rozumie się „jako część składową wyższej struktury historycznoliterackiej, a tę z kolei — jako proces; wynika on z dynamicznego napięcia między dziełem a normą” (s. 247). Ta interesująca próba (w ujęciu i rozwinięciu Jaussa) jest jednak ograniczona przez estetykę recepcyjną. (Nasz pogląd na ten temat zob. w niniejszej książce [R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*], s. 31 n.). Niestety, podjęta przez Jaussa próba „przewyciężenia przedziału między metodą strukturalną a historyczną hermeneutyką” pomija prace J. Kristevy, która przy jednoczesnym odsyłaniu do prac radzieckich ustala relacje między strukturą pracy a strukturą sztuki i rozpatruje

Mówienie na temat systemu (gatunków, środków stylistycznych itd.) jest więc możliwe tylko z uwzględnieniem zmienności wzajemnych historycznoliterackich relacji poszczególnych dzieł. I odwrotnie: ważne pod względem historycznoliterackim wypowiedzi o poszczególnych utworach są możliwe tylko, gdy ma się w świadomości wszystkie (poprzedzające i późniejsze) wytwory artystyczne epoki, klasy, narodu, gatunku. Już na tej podstawie stosowane w lingwistyce *k a t e g o r y c z n e* [podkreśl. red.] różnienia okazują się w pracy literaturoznawczej użyteczne w sposób tylko bardzo ograniczony — jeżeli w ogóle można je zastosować.

Roboczą zasadę dialektycznej historii literatury stanowi ujmowanie pojedynczego dzieła oraz systemu historyczno-estetycznego w nierozłącznym powiązaniu. Widać to już podczas interpretacji formy każdego wiersza, każdej powieści, każdego dramatu, które można rozpatrywać tylko *sub specie* każdorazowo ukształtowanej treści. Forma ukształtowana jest zarazem formą treści i jako taka zawsze odnosi się do konkretnych sytuacji o historycznym pochodzeniu i wpływie. Forma ta jest nie tylko częścią systemu estetycznego, jest ona momentem działania estetycznego; nie tylko strukturą (jak fonem), lecz zdarzeniem (jak zdanie). Funkcjonuje ona podwójnie: w systemie znaków oraz jako narzędzie komunikacji. Stanowi *langue* i *discours* zarazem. Dlatego forma dzieła powinna być rozumiana z jednej strony w stosunku do całego systemu formalnych środków języka, z drugiej zaś — w stosunku do działania, woli i myśli jej nadawcy i odbiorców. Wobec świadomości wytwarzającej lub percypującej zachowuje się ona równie nieobojętnie, jak i wobec treści, której jest realizacją zmysłowo-praktyczną. Z tego powodu forma artystyczna jakiegos dzieła nie tworzy żadnego systemu formalno-strukturalnego, w każdym razie żadnego „zbioru relacji {...}, które niezależnie od treści {...} trwają i zmieniają się” [...] ¹⁴, lecz przeciwnie — należy ją zawsze rozumieć jako funkcjonalną wobec celów semantycznych i pragmatycznych (a więc historycznych) całości dzieła.

Forma artystyczna jest tworem zmysłowo-praktycznym, w którym historyczna określoność dzieła przełamuje się przez totalną zawartość jego wymowy. Ponieważ całość ukształtowanej treści nie oznacza niczego innego, jak całość formy wypełnionej treścią, to ta jedyna w swoim rodzaju totalna forma dzieła istnieje w relacji, ale również w przeciwieństwie do systemowego zasobu środków twórczych języka artystycznego, do owej *langue*, którą posługuje się pojedyncze dzieło, dokonując z niej wyborów. Również ten zasób środków twórczych, który należy uporządkować typ-

Le texte comme activité sociale. Zob. *Le Mot, le dialogue et le roman.* W zbiorze *Recherches pour une sémanalyse.* Paris 1966, s. 164—168.

¹⁴ M. Foucault, *Absage an Sartre.* „La Quinzaine littéraire” t. 5 (1966); przekład niemiecki w: „Alternative” Juni 1967, nr 54, s. 92.

logicznie, gatunkowo itd., nie jest systemem relacji, „które niezależnie od treści (...) trwają i zmieniają się”. Przeciwnie, zakres jego operatywności i stopień jego przydatności jest równocześnie przyporządkowany historycznej naturze i określönemu stopniowi rozwoju ekonomicznego i duchowego oraz rozwojowi języka artystycznego. Jednakże środki te nie ulegają „unieważnieniu” w biegu wydarzeń historii literatury, tak jak dzieła sztuki, które się tymi środkami posługują. Historyczne warunki ich powstawania nie ograniczają możliwości ich zastosowania do okresu czasu, w którym powstają. Środki dramatu (dialog, monolog, konflikt, epilog), liryki (rytm, metrum, wers) lub epiki (opowiadanie w pierwszej osobie, opowiadanie w trzeciej osobie, *point of view* itd.) dlatego przypominają znaki języka, że powstały historycznie, ale mogą przecież abstrahować od historycznego momentu swego powstania. Po jedynym momencie czasowym ich powstania nie są już zjawiskami oryginalnymi, lecz konwencjonalnymi. Monolog w dramacie, aliteracja w wierszu, narracja w pierwszej osobie w powieści spełniają jeszcze dzisiaj pewną funkcję, która nie jest już (w dalszym ciągu) określana przez warunki jej pochodzenia. Funkcja ta jest określana m. in. również przez relacje z innymi środkami, a specyfika jej działania jest zrozumiała dopiero dzięki systemowi jej odniesień (do dialogu, prozy, narracji w trzeciej osobie itd.). Abstrahując od konkretnego dzieła, środki te nie konstruują żadnego znaczenia, lecz rzeczywiście są znakami, które zyskują funkcję semantyczną dopiero w odniesieniu do formy i treści, pragmatyczną zaś dopiero w powiązaniu z człowiekiem (i jego wytwórczą i odbiorczą *praxis* historyczną).

Ta podwójna relacja stanowi warunek podstawowy, który w ogóle umożliwia i czyni sensownym historyczne rozpatrywanie środków języka artystycznego. Poza aspektem semantycznym i pragmatycznym historia literatury jest nie do pomyślenia. Dopiero w tych wymiarach — semantycznym i pragmatycznym — strukturalna relacja znaków języka artystycznego wobec treści i formy staje się historyczna. Ten porządek strukturalny jest ukazywany nie tylko przez socjologiczną „krytykę znaczenia” z jednej strony i nie tylko przez „immanentną analizę formy” z drugiej, lecz przez metodę dialektyczną, która współoddziaływanie wszystkich elementów ujmuje w jedną całość, w której z kolei historyczne i typologiczne uporządkowanie środków jest niepodzielne, a więc — język sztuki jest rozumiany jako *discours* (w konkretnej sytuacji twórcy i odbiorcy) oraz jako *langue*. Strukturę estetyczną języka artystycznego (jako system współoddziaływania jego środków) można ujawnić w historii literatury tylko za pomocą tej historycznej dialektyki konkretności i typu, treści i formy i zinterpretować w punkcie przecięcia się ich semantycznych i pragmatycznych realizacji.

Dopiero przy tym założeniu może być wyabstrahowany systematycz-

ny i typologiczny aspekt *langue* znaków języka artystycznego i rozważony w ramach historycznoliterackich badań naukowych. Pojęcie „znaku” winno być przy tym ujmowane w wyżej wyjaśnionym sensie jako znak „właściwy” lub „artystyczny”, który w wypowiedzi i w komunikacji estetycznej jest środkiem podlegającym interpretacji, środkiem powiązanym z treścią, a więc jest rozpatrywany w swojej funkcji społecznej i historycznej. To określenie znaku języka artystycznego akcentuje nie jego sytuacyjność, lecz jego dialektykę między stanem a ruchem. Dlatego znak języka artystycznego zawsze jest rozumiany tylko jako stosunek [Verhältnis] lub relacja [Beziehung]: po pierwsze, istnieje on w stosunku do człowieka, który go wytwarza i odbiera; po drugie, odnosi się do wypowiedzi, sensu, odbicia rzeczywistości, dla których odnajduje znaczenie artystyczne; i po trzecie, jest powiązany z istnieniem i oddziaływaniem innych znaków, a mianowicie: zarówno syntagmatycznie, w związku z konkretnym dziełem, jak i paradygmatycznie, w związku z ogólną relacją do tego zasobu środków języka artystycznego, jakimi można dysponować w danej epoce. Tym samym środki języka artystycznego sytuują się w relacji potrójnej: w relacji pragmatycznej, semantycznej i syntaktycznej. Rozszerza to klasyczną już dziś sytuację znakową wprowadzoną przez C. K. Ogdena oraz I. A. Richardsa w *The Meaning of Meaning*, w której znak (u Ogdena i Richardsa — symbol) odniesiono zarówno do myśli, sensu, odbicia (*reference*), jak i — pośrednio — do jakiegoś obiektu lub sytuacji (*referent*)¹⁵. Jak szczegółowo wykazał Georg Klaus i inni filozofowie marksistowscy, trójkąt semiotyczny występuje jako metodologiczne rozróżnienie obiektu (P) od odbicia (O) i znaku (Z) i może być pożyteczny i pouczający także dla marksistowskiej teorii poznania.

Jednakże nie wolno przenosić mechanicznie na estetyczny twór znakowy ani tej relacji filozoficzno-semiotycznej, ani lingwistycznej. Podstawowe rozróżnienie semantyczne między odbiciem (sensem) a znakiem (środkiem) stosuje się co prawda także do sztuki; jednakże relacja estetycznej całości znakowej posiada określenie całkiem innego rodzaju, którego niepodobna ująć poprzez semiologiczne rozróżnienie *signifiant* i *signifié*. Również w sztuce obraz myślowy (wypowiedź, zawartość treściowa) nie jest identyczny ze znakovym tworem języka artystycznego i z artystycznymi lub technicznymi środkami. Także tutaj odbicie i znak są powiązane w relacji wzajemnej i na bardzo różne sposoby odnoszą się do obiektu rzeczywistości, ale wcale nie są identyczne. Jednakże właśnie w sztuce relacja odbicia do przedmiotu jest relacją semantyczną, która zawsze ma charakter wartościujący, przekształcający i uwznioślający, w żadnym więc razie — bezpośredni. Odbicie w języku artystycznym

¹⁵ C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London 1953, s. 11.

znaczy więcej, niż wynika to z jego obiektu. Stosunkowo obiektywna lub bezpośrednia relacja odbicia przedmiotu występująca w normalnym języku jest w sztuce przekształcana zarówno przez wartościującą treść wynikającą z jej pragmatycznego zadania, jak i przez konwencjonalny i fikcyjny charakter właściwych jej sposobów określania — w związku z czym semantyczna relacja znaczeniowa określa tutaj bardzo złożone elementy.

Kompleksowość tych estetycznych stosunków znakowych zwiększa się jeszcze bardziej w kontekście specyficznie historycznoliterackim. Lingwistyczne rozróżnienie między sygnifikatem a sygnifikantem bądź semiotyczna dyferencjacja odbicia i znaku znajduje w historii literatury dwa odpowiedniki, które należy rozpatrzyć jeszcze bliżej: sygnifikat lub odbicie odpowiadałoby semantycznemu aspektowi struktury artystycznej. Jednakże w procesie historii literatury okazuje się nie jego stałość, lecz zmienność: zmienia się on historycznie w ciągle nowym nakładaniu się *past significance* i *present meaning* — znaczeń minionych i aktualnych¹⁶. Sygnifikant, sposób oznaczania, obraz odpowiadałby technicznym i typologicznym aspektom struktury artystycznej, których charakter, jakkolwiek konwencjonalny i fikcyjny, przyczynia się jednak do nadania odbiciu wymowy wartościującej. Pierwszy aspekt odsyła do znaczenia, ten zaś — do przedstawiania.

Najlepiej jest to w stanie wyjaśnić jakiś przykład historycznoliteracki. Jeżeli perspektywę narracyjną powieści nowożytnej będziemy rozumieli jako całość i współoddziaływanie ukształtowanych w dziele światopoglądowych i formalno-artystycznych nastawień do przedmiotu lub fabuły, wówczas trzeba będzie rozróżnić aspekty semantyczny i historyczno-typologiczny. Perspektywa narracyjna (jak w *Robinsonie Crusoe* Defoe lub w *Auli* Hermanna Kanta) traktowana jest semantycznie, tj. jako znaczeniowórczy aspekt związany z historycznym punktem widzenia narracyjnym prawdziwego autora-narratora, którego perspektywie światopoglądowej przyporządkowana jest nie tylko wypowiedź literacka nacechowana subiektywnie, lecz coś o wiele bardziej istotnego — zobiektywizowana treść dzieła i właściwa mu kategoria estetycznego poznania prawdy. Z drugiej strony, perspektywę narracyjną należy traktować z aspektu historyczno-typologicznego jako kąt widzenia lub *point of view* fikcyjnego narratora-pośrednika, a więc jako perspektywę Robinsona Crusoe lub Roberta Iswalla. Perspektywa narracyjna dzieła jako całości funkcjonuje na zasadzie jednolitości lub na zasadzie (ukształtowanych satyrycznie, ironicznie, naiwnie itd.) sprzeczności realizowanych w dziele postaw historycznych lub fikcyjnych; zawierają się w niej dwa aspekty — punkt

¹⁶ O dialektyce *past significance* and *present meaning* zob. *Uzupełnienie* [Anhang] w niniejszej książce.

widzenia narratora i kąt widzenia właściwy opowiadaniu, które nie pozostają bez wzajemnego powiązania, lecz zachowują się jak *z n a c z e n i e* i *o b r a z* [podkreśl. red.]. Specyficzna fikcja punktu widzenia właściwego Robinsonowi Crusoe lub Iswallowi jest środkiem znaczącym, o b r a z e m [podkreśl. red.], sygnifikantem; reprezentuje ów punkt widzenia, określoną, typologicznie biorąc, odmianą perspektywy narracyjnej. Prawdziwy narracyjny punkt widzenia Defoe lub Kanta, reprezentujący pewien światopogląd — jeżeli jest ukształtowany artystycznie, nie zaś manifestowany dydaktycznie — odsyła do *z n a c z e n i a* [podkreśl. red.], odbicia obrazu, sygnifikatu; daje to w rezultacie semantyczny aspekt perspektywy narracyjnej. Oba te aspekty pozwalają się jednakże rozdzielić tylko w abstrakcji; swoje historyczne i typologiczne znaczenie posiadają one w tym tylko stopniu, w jakim system ich wzajemnych powiązań tworzy całą strukturę perspektyw narracyjnych (jako jedności treści i formy). Tak więc znaczenie strukturalne zyskują one dopiero w artystycznie zrealizowanej relacji, w ukształtowaniu wzajemnego stosunku: dopiero ich perspektywiczne powiązanie daje pole napięcia, na którym łączą się w artystyczną całość typ i historia, fikcja narracyjna i rzecz-wista wypowiedź, technika i światopogląd ¹⁷.

Już ten, powierzchownie wyjaśniony i ciągle jeszcze schematyczny i upraszczający przykład, potwierdza niepodzielność związku odbicia artystycznego (*reference*) i znaku języka artystycznego (*symbol*) w historii literatury. Jednakże mogą one współwystępować jedynie tam, gdzie aspekty semantyczny i typologiczny spotyka się nie tylko w ich wzajemnym powiązaniu i nie tylko w ich relacji do obiektu (*referent*) przedstawienia, tam, gdzie wszystkie te relacje podporządkowane są historyczno-genetycznemu i historycznie oddziałującemu podmiotowi historii literatury, a więc aspektowi pragmatycznemu. W tym — tutaj tylko szkicowym — znaczeniu ujawnia się głęboki przedział między historyczno-materialistycznym a strukturalnym sposobem badań jako zasadnicza sprzeczność metodologiczna.

Rozgraniczenie strukturalnej i strukturalistyczno-genetycznej metody zakłada jednocześnie *differentiam specificam* w stosunku do lingwistycznego i filozoficznego określenia znaku. Trudno w sposób dostateczny podkreślić kateryczną różnicę między istotą języka artystycznego i nieartystycznego bądź między poznaniem artystycznym i nieartystycznym. Zadania znaków języka artystycznego nie ograniczają się ani do ich

¹⁷ Zob.: R. Weimann, *Erzählerstandpunkt und point of view. Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman*. „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik” t. 10 (1962), s. 369—416; o relacji narracyjnego punktu widzenia i *point of view* u Defoe zob.: R. Weimann, *Phantasie und Nachahmung. Drei Studien zum Verhältnis von Dichtung, Utopie und Mythos*. Halle 1970, s. 50—57.

„funkcji symptomatycznej” (jak sądzi Georg Klaus), ani do tzw. „zaraźliwej” formy komunikacji emocjonalnej (jak uważa Adam Schaff). Wycho-
dząc ze szczególnej funkcji sztuki w każdym historycznym etapie jej roz-
woju, należałoby o wiele bardziej rozgraniczyć specyficzną strukturę
znaków języka artystycznego od systemu znaków nieartystycznych. Jeśli
specyfika sztuki jest ujmowana w jej totalnym uwikłaniu społecznym,
jeśli więc przedmiot, sposób poznania, wartościowanie i oddziaływanie
sztuki są natury szczególnej, to język artystyczny byłby — jako medium
poznania, wartościowania, oddziaływania — w swych osobliwościach przy-
porządkowany wszystkiemu specyficznemu aspektowi. Przyporządkowa-
nie to ma jednak charakter dialektyczny: z jednej strony struktura języka
artystycznego odzwierciedla te rozmaite funkcje, z drugiej zaś realizuje
je i domaga się ich występowania. W tym sensie jest ona czynnikiem
sprawczym, a zarazem refleksyjnym wobec poznawczych i wartościują-
cych funkcji sztuki, na której terenie nie do pomyślenia są poznanie bez
wartościowania i wartość bez poznania. Tym samym struktura języka
artystycznego jest związana ze zdolnością sztuki do odwzorowywania
i tworzenia i może być rozpatrywana w historyczno-treściowej relacji do
problemu realizmu.

Już ta, jeszcze mocno uproszczona, *differentia specifica* zbioru znaków
języka artystycznego dowodzi, że nie jest on przyporządkowany ani przed-
miotowi (*referent*), ani odbiciu (*reference*) w taki sposób, jak to ilustruje
opracowany przez Ogdena i Richardsa lub zapożyczony z semiotyki trój-
ką P—O—Z. Zarówno odbicie (myśl, sens), jak i znak (obraz, środek
przekazu) są bowiem w o wiele większym stopniu określone w historii
powstania oraz historii oddziaływania przez twórczą osobowość człowieka
tworzącego i odbierającego. Jeżeli weźmie się to pod uwagę, wówczas
dopiero relacja między przedstawieniem w języku artystycznym a zna-
czeniem dzieła artystycznego może w ogóle się zbliżyć do artystycznej
dialektyki obrazu i odbicia, środków technicznych i znaczenia duchowego.

Wychodząc z tego założenia, „immanentną” analizę formy, jak również
„krytykę znaczenia” metody strukturalistyczno-genetycznej, bardzo łatwo
można byłoby obalić ze stanowiska jednej metody całościowej. Metoda
taka może okazywać ambicje historyczno-materialistyczne interpretowa-
nia całego dzieła sztuki, dlatego że ujmuje ona w jedność (i w sprzecz-
ności) powstawanie i działanie, a także związek struktury i funkcji. Im-
manentna analiza struktury dąży do „czystego” stanu struktury, gene-
tyczna krytyka znaczenia uwzględnia zawsze funkcję kształtowania się
historycznego, metoda zaś recepcyjno-estetyczna dostrzega tylko każdo-
razowy, historycznie zrelatywizowany proces oddziaływania. Całe to od-
dalanie od siebie struktury i funkcji jest bezprzedmiotowe z historyczno-
dialektycznego stanowiska. Zajmując zaś to właśnie stanowisko, unika się

zarówno historycznego oddzielania struktury od jej ludzkich celów, jak i historycznego relatywizmu odwołującego się do opinii opartych na gustach poszczególnych odbiorców. Dokonując opisu struktur literackich, nie będzie się ani zaniedbywać właściwej im roli procesualnego odwzorowywania obiektywnie danej historycznej rzeczywistości, ani nie będzie się tego czynić, abstrahując od zawsze nowego — na gruncie historii recepcji — sensu owego odwzorowywania. Wahania między historią powstawania a historią działania, między genetyczną krytyką znaczenia a estetyką recepcyjną będą przewyciężone: w miejsce stanowiska absolutyzującego stronę strukturalną oraz stanowiska absolutyzującego stronę funkcjonalną wchodzi coś trzeciego — jedność historyczno-materialistycznego objaśniania i wartościowania, dialektyka *past significance* i *present meaning*¹⁸.

Dialektyczny stosunek struktury i funkcji dałby się określić jako pozytywny problem metodologiczny dla historii literatury w następujący sposób: Struktura artystyczna jest obiektywnym rezultatem historycznego procesu twórczego. Znaki języka artystycznego tej struktury (a więc wypowiedź dramatyczna, główna postać, np. Hamleta) są obiektywne, raz na zawsze dane w tekście ustalonym metodami bibliograficzno-krytycznymi. Zmienny jest tu nie uwarunkowany historycznie znak (sygnifikant), lecz *z n a c z e n i e*, a więc związana z dziejami recepcji relacja między znakiem a tym, na co on (jako obiekt) za każdym razem wskazuje, relacja, którą trzeba ustalać ciągle na nowo. Już w chwili powstania pewnego znaczenia jego odnajdywanie, „tworzenie” staje się (np. dla premierowej publiczności *Hamleta*) problemem z zakresu dziejów recepcji: artystyczny twór znakowy wskazuje na obiekt i dopiero to poetycko-wartościujące wskazywanie staje się źródłem rozmaicie — społecznie i indywidualnie — realizowanych znaczeń. Widz lub krytyk późniejszych stuleci wypełnia analogiczną czynność odbioru rozumianego historycznie: wydobywa on własne znaczenie z relacji, którą trzeba w różnych epokach ustalać na nowo, a która zachodzi między mniej lub więcej związanym z tekstem sygnifikantem a sygnifikatem. Treść tego ostatniego, tego, co jest oznaczane, wywodzi się z dwóch różnych źródeł jako przedmiot: raz z genetycznie pierwotnej warstwy znaczenia, zgodnie z którą *Hamlet* jest odbiciem rzeczywistości elżbietańskiej; to elżbietańskie odbicie staje się źródłem *past significance*; drugi raz — z dziejów recepcji, na których tle znaczenie

¹⁸ Zob. o tym s. 445 n. niniejszej książki. Trafną i wnikliwą krytykę funkcjonalistycznych i strukturalistycznych antynomii współczesnego literaturoznawstwa burżuazyjnego zawiera oddany do druku tom dotyczący teorii odbioru literackiego, w którym pod kierunkiem M. Naumanna i przy udziale D. Schlenstedta, K. H. Barcka oraz innych autorów systematycznie opracowano podstawowe zagadnienia potraktowanej historycznie i rozwojowo estetyki recepcyjnej z marksistowskiego punktu widzenia.

Hamleta wynika z relacji między znakiem a jego każdorazowo nowym współczesnym korelatem przedmiotowym — jako źródło *present meaning*. Dopiero na podstawie tej (za każdym razem nowej) jedności zjawisk historycznych powstawania i oddziaływania dzieł będzie można wyobrazić sobie znaczenie historii literatury jako systemu współdziałania różnych struktur historyczno-estetycznych. Dopiero w związku z tą jednością można będzie ująć strukturę literackiego tworu znakowego w jej dwu aspektach: w jej zmienności historycznej i w jej estetycznej wartości. Jest to oczywiście możliwe tylko wtedy, kiedy strukturę historycznoliteracką widzi się przede wszystkim jako funkcję podmiotu historycznego (nie zaś odwrotnie: podmiot tylko jako funkcję struktury). Literacki twór znakowy konstituuje w jedności treści i formy obiektywnie i subiektywnie określony przedmiot, w którego powstawaniu i przyswajaniu zarówno tworzący artysta jak i każdy odbiorca reprezentuje historycznie ukształtowaną zdolność operowania pojęciem gatunku.

Wychodząc z tego całościowego związku, który może być uważany za istniejący niezależnie od przeciwstawienia strukturalistycznej i funkcjonalistycznej historii literatury, można również skutecznie badać specyficzną estetyczną problematykę historycznoliteracką artystycznych utworów znakowych. Dlatego więc na szczególną uwagę zasługują aspekty syntagmatyczne i paradygmatyczne (relacje znaków do znaków występujących [w kontekście] wcześniej lub później i w ogóle do wszelkich znaków, którymi można dysponować). Syntaktyka języka artystycznego zawiera w większym stopniu funkcje wartościujące i semantyczne niż syntaktyka naturalnego języka werbalnego. Związek strukturalny z innymi znakami ma już wyraźnie wartość formy, a więc i wartość wypowiedzi. Co więcej: znak pojedynczy, jak również szczegół, oprócz swojej ewentualnej obrazowości nie posiada — jak widzieliśmy — „samodzielności jako odbicie”. Każdorazowe znaczenie wynika nie bezpośrednio z relacji między znakiem a tym, co on określa, lecz (o wiele wyraźniej niż w języku naturalnym) także z zespołu odpowiedników syntagmatycznych, przeciwieństw, przyporządkowań hierarchicznych itd. tego znaku. Artystyczne przyswojenie i interpretacja rzeczywistości odbywa się — jak widzieliśmy — nie tylko poprzez mimetyczną relację realistyczną, lecz również poprzez relacje intersyntaktyczne.

Specyficzne struktury syntaktyczne nie są jednak bynajmniej autonomiczne (w sensie estetyki formalistycznej), lecz uzyskują swoją historycznoliteracką pozycję wartościową dopiero dzięki zbieżności z semantycznymi i historycznymi funkcjami dzieła sztuki. Dopiero całość sił historycznych ząbających się w sygnifikacie i sygnifikancie, w obrazie i znaczeniu, tworzy kontekst, w którego obrębie syntaktyka języka artystycznego staje się ważna dla historii literatury. Wynika stąd, że siły przy tym

działające są nie produktem systemu powiązanych ze sobą struktur (jak mniema radykalny strukturalizm), lecz odwrotnie: są ich wytwórcą. System, a więc całość stosunków języka artystycznego, nie rozwija się „niezależnie od treści, które te stosunki łączą, zachowują i zmieniają”. System nie rozwija się poza działaniem jednostek i klas. Historyczna subiektywność, działający i tworzący zmiany podmiot, walka klasowa, opanowywanie natury dokonują się w strukturach historycznych: zjawiska te jednak w ostatniej instancji wytwarzają owe struktury, nie są zaś ich wytworem. Wyprowadzają one system, do którego wchodzi, i wyrastają ponad system, który mogą zlikwidować. *Praxis* ludzka jest pierwotna: warunkuje ona struktury swoich systemów socjalnych i artystycznych, ale nie odwrotnie. W *praxis* i poprzez *praxis* działa podmiot społeczny, a poprzez działanie podmiotu historia zapoczątkowuje, doskonali i burzy systemy.

Przełożył Jerzy Faryno