

Dieter Schlenstedt

Ogólny rys dzieła literackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/4, 303-312

1976

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.

DIETER SCHLENSTEDT

OGÓLNY RYS DZIEŁA LITERACKIEGO

W spontanicznym odczuciu czytelników dzieło składa się przede wszystkim z postaci, działań, obrazów, narratora lub ja lirycznego, za których pośrednictwem ma być nam coś zakomunikowane. Odczuciu temu odpowiada u odbiorcy postawa obcowania ze „światem” danym w dziele niby z realnym życiem. Postawa taka na co dzień wyraża się w mówieniu o postaciach literackich jak o rzeczywistych, w sądach o nich i o przedstawionych zdarzeniach, jak gdyby chodziło o prawdziwych ludzi i ich losy. Nierzadko również krytyka literacka operuje podobnymi sądami. Mamy tu do czynienia ze sferą utworu, którą chcemy nazwać przedstawianiem literackim [*Darstellung*].

Naturalnie w utworze literackim nie mamy przed sobą samej rzeczywistości, lecz wytwór myśli. Przedstawianie zostało przygotowane w rezultacie konstruktywnego odzwierciedlania, które obejmuje wartościowanie i pewien plan, łączy przedmiotowość z podmiotowością, ujawnia stosunek do adresata, wreszcie w określony sposób kontynuuje i odnawia tradycję literacką. Z perspektywy czytelnika owo przyswajanie rzeczywistości występuje w formie pośredniej. Stanowi dla niego rezultat przetwarzania dzieła — znów złożonej czynności myślowej — toteż jest zależne od jego rzeczywistych doświadczeń i siły wyobraźni, od jego potrzeb i zainteresowań. Jego subiektywizm współokreśla to, co stanowi „wymowę” postaci oraz ich losów. Ten stan rzeczy uprzytomnia, że to, co prezentowane w utworze, zawsze istnieje w świadomości zarówno autora, jak i czytelnika.

Poszukiwanie obiektywnego kształtu dzieła literackiego naprowadza

[Dieter Schlenstedt — teoretyk literatury, współpracownik Instytutu Historii Literatury Akademii Nauk NRD.

Przekład według: D. Schlenstedt, *Ein Aufriss des literarischen Werkes*. W zbiorze: *Gesellschaft — Literatur — Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Von M. Naumann (Leitung und Gesamtdirektion), D. Schlenstedt und K. Barck, D. Kliche, R. Lenzer. Berlin und Weimar 1975, s. 304—314.]

na fakt językowego sposobu istnienia przedstawiania. „Świat” utworu jest uprzedmiotowiony językowo, a odbiorca ma go na powrót z tego uprzedmiotowienia, z tekstu literackiego, wydobyć. Na pytanie, co mianowicie należy rozumieć przez taki „tekst” albo w ogóle przez „tekst”, nauka nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Na własny użytek pragniemy najogólniej ustalić: tekst stanowi uporządkowany, złożony i względnie zamknięty ciąg albo strukturę form znakowych, której odpowiada uporządkowana, złożona i względnie zamknięta struktura semantyczna. Sednem znaczenia tekstu literackiego jest możliwość sprowadzenia ciągu form znakowych do tego, co w utworze literackim prezentowane. Ani językowe uprzedmiotowienie, ani dający się z niego wyodrębnić moment prezentacji, nie są więc „przedmiotami do uchwycenia”. Uprzedmiotowienie to ma wprawdzie stronę zewnętrzną w postaci ciągów liter (albo w utworze wypowiedzianym — ciągów brzmień). Jednakże również one nie stanowią przedmiotów, które należałoby traktować jako fizyczne. Materialne zjawiska będące ich nosicielami tylko w swej wartości symbolicznej funkcjonują jako zewnętrzna strona tekstu, tylko jako formy znakowe¹. Ślady farby na papierze (albo w utworze wypowiedzianym — drgania powietrza), słowem nosiciele znaków i ich media stanowią wreszcie aspekt dzieła istniejący nie tylko w odniesieniu do człowieka — samego dzieła jednak w nim nie znajdujemy. Wprawdzie bez powyższych przedmiotów producent nie mógłby niczego uprzedmiotowić, a odbiorca — niczego przyjąć, składnikiem utworu literackiego stają się one wszakże tylko ze względu na funkcję bycia medium i nosicielem znaków językowych. Utwór literacki w swym materialnym aspekcie jest czymś na kształt zasobnika: rękopisy, czasopisma, książki to urządzenia do przechowywania informacji, które mogą być z nich wydobyte w dowolnym miejscu i czasie. Są to ogniwa łańcucha komunikacyjnego. W procesie przetwarzania statyczna forma sygnałów czy nosicieli znaków zostaje ponownie zdynamizowana. Ujmując systematycznie, tu bierze początek proces odbioru.

Od Hegla wywodzi się myśl, że w poezji wewnętrzne wyobrażenie i kontemplacja, a więc formy duchowe, „stanowią właściwą formę zewnętrzną i przedmiotowość”². Zgodnie ze swą idealistyczną koncepcją podstaw materialnych sztuki, ale także zgodnie z konsekwentną orientacją na treść, Hegel, rozpatrując poezję, zwracał uwagę na przedmiotowo-se-

¹ Bliższe wyjaśnienie rozróżnienia między nosicielem znaku [*Zeichenträger*] a formą znakową [*Zeichengestalt*] — zob. G. Klaus, *Spezielle Erkenntnistheorie. Prinzipien der wissenschaftlichen Theoriebildung*. Berlin 1965, s. 31 n.

² G. W. F. Hegel, *Estetyka*. Cz. III. *Systemy poszczególnych sztuk (Sztuki romantyczne — Poezja)*.

mantyczną funkcję obiektów materialnych i utrzymywał, że w ściśle zewnętrznym materiale językowym „duch” nie może znaleźć odpowiadającej mu realności. Rozstrzygające zastrzeżenie podniósł przeciwko temu Marks, wskazując, że „duch” już z góry niejako dźwiga na sobie przekleństwo „obarczenia” materia, „poruszonymi warstwami powietrza, tonami” i właśnie dlatego, jako język, stał się praktyczną, także dla innych ludzi istniejącą, świadomością³.

Już na płaszczyźnie zasadniczego stanu rzeczy, medium tego, co literackie, książki itd., daje się odczytać niektóre ogólne właściwości dzieła literackiego. Na ich podstawie dzieło ukazuje się jako „naturalny surowiec przystosowany przez zmiany formy do ludzkich potrzeb”⁴. Owa zmiana formy dokonuje się ze względu na określoną wartość użytkową — przekaz informacji. Wartość ta powstaje w toku wytwarzania, jest uwarunkowana właściwościami wytworu, jednak bez ludzkich potrzeb, zdolności i czynności istnieje tylko abstrakcyjnie. Jej „kontakt z żywą pracą” — jak określił Marks — jest „jedynym środkiem pozwalającym uzyskać i zrealizować wartość użytkową tych produktów wcześniejszej pracy”⁵. W związku z tym powinniśmy raz jeszcze wskazać na model wzajemnego oddziaływania między wytwarzaniem i konsumpcją, zwłaszcza na problem wytworu jako możliwości i rzeczywistości⁶. Wytwór, który „rzeczywistym” staje się dopiero w konsumpcji, bynajmniej nie ulega przez to subiektywizacji. Jest przedmiotem, w którym została utrwalona i zmaterIALIZEDOWANA⁷ pewna czynność, a przez to zarazem możliwość i przesłanka nowej czynności. Warunek aktywności nie wiąże się z owym wytworem w sposób przypadkowy, lecz jest rezultatem celowych zabiegów dokonywanych z myślą o ludziach. Nie jest też dla ludzi czymś obcym.

Produkt literacki jako całość ma wiele właściwości, nacechowany jest nie tylko przez sytuację, które czynią go medium komunikacji języ-

³ Przekład cytatów według: K. Marx, F. Engels, *Werke*. T. 3. Berlin 1956, s. 30.

⁴ *Ibidem*, t. 23, s. 195.

⁵ *Ibidem*, t. 23, s. 198.

⁶ B. Mejlach (*Die Kunstrezeption — Forschungsaspekte und Untersuchungsmethoden*. „Kunst und Literatur” 2, 1971, s. 151) m. in. twierdzi: „Utwór artystyczny, ściślej: życie utworu artystycznego rozpoczyna się dopiero wówczas, kiedy staje się on faktem w świadomości człowieka w społeczeństwie, kiedy wchodzi w związek z jego poglądami i kryteriami estetycznymi. Powieść, która nie stanie się częścią świadomości czytelnika, jest po prostu wytworem introligatora, w którym »niczego« nie zakodowano. Film bez recepcji jest tylko taśmą pozytywową, sonata — zapisem nutowym”.

⁷ Zob. K. Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*. Warszawa 1953, s. 236—237.

kowej. Zależnie od wyboru kontekstu, w którym ma funkcjonować, może zaspokajać rozmaite potrzeby, a wśród nich również te, które nie mają charakteru literackiego. Na zasadzie jakości określonej jego materialnym charakterem może być traktowany jako przedmiot fizyczny; w stosunkach ekonomicznych może funkcjonować jako towar i własność; może na koniec dzięki otrzymanemu rodzajowi wyposażenia (ukształtowanie graficzne, ilustracje) wystąpić jako nosiciel pozaliterackich funkcji estetycznych. Odpowiedź na pytanie, co oznacza ów przedmiot dla człowieka, czy jest wytworem, warunkiem powstania nowej czynności, obiektem manipulacji, czy też przedmiotem o wartości dekoracyjnej albo literackiej — zależy od miejsca, które może zająć w ludzkiej działalności, i funkcji, którą będzie w niej wypełniać na podstawie swych właściwości⁸. Poza sferą działalności trudno mówić o życiu wytworu literackiego; oddzielony od niej daje się zaledwie opisać w zakresie właściwości materialnych, ale nigdy od strony wartości społecznych. Wartości te zresztą nie pozostają względem siebie w izolacji, po części są wzajemnie zależne, promieniają na siebie.

Zbliżone problemy, jeśli idzie o relację między przedmiotem a czynnością, wyłaniają się na płaszczyźnie dzieła jako tekstu. Tekst wytwarza się za pomocą środka społecznej komunikacji — języka; wytwarzanie to jest zarazem użyciem języka. Prowadzi ono ostatecznie do powstania materialnej formy przekazu tekstu. Z niej też musi być wydobyty w ponownym użyciu języka. Czynność ta dokonuje się na podstawie dwustronności znaku językowego w dwóch wymiarach: kiedy z pomocą operacji wychwytywania inwariantów zostają ujęte formy znakowe, a w ich ciągu — struktury, uchwycona zostaje także struktura semantyczna całego ciągu, zostaje jej przyporządkowane znaczenie. Obydwa procesy nie dokonują się jeden po drugim, lecz tworzą wzajemnie powiązaną skomplikowaną całość, która obejmuje postępowanie analityczne i syntetyczne oraz w danym wypadku prowizoryczne wyniki; korygując je przy tym, włącza w bardziej złożone związki. Wychodząc od pojedynczych form znakowych, słów, do zdania, od zdania do związków wielozdaniowych, owo integrujące przetwarzanie rozszerza się i komplikuje. Nie chodzi tu po prostu o „odbiór” informacji, lecz o ich rekonstruowanie z materialnych form przekazu oraz o interpretację⁹.

Próbowano zbliżyć się do problematyki utworu literackiego za po-

⁸ Zob. K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, t. 23, s. 197.

⁹ W związku z operowaniem przez słuchacza różnymi hierarchicznymi strategiami i jego aktywnością zob. M. Bierwisch, *Strukturalismus, Geschichte, Probleme und Methoden*. W: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. T. 1. Frankfurt a. M. 1971, s. 61. — G. Klaus, *Sprache der Poetik*. Berlin 1971, s. 50.

mocą Saussure'owskich kategorii *langue* (język) i *parole* (mówienie). Dzieło jako tekst pisany objawiało się wówczas albo jako *langue* (Wellek i Warren), albo jako *parole* (Trabant)¹⁰. Sprzeczności wskazują, że z pomocą obu tych kategorii nie da się właściwie uchwycić problemu. Rozszerzenia ich dokonał już Bühler, przypominając Humboldtowską parę pojęć: język jako *energeia* albo *ergon* — język jako zdolność i czynność lub jako produkt albo dzieło owej czynności. Łącząc powyższe kategorie z poprzednio wymienionymi, Bühler określał dzieło literackie jako rezultat konkretnej działalności językowej mającej na celu intelektualne „magazynowanie” jako zjawisko językowe niższego stopnia formalizacji oderwane od podmiotu, lecz za to intersubiektywnie utrwalone¹¹. Mówienie określa się tu jako działanie, jako praktykę, odwołując się przy tym do języka jako systemu tworów językowych oraz intersubiektywnych reguł, ukształtowanych na podłożu czegoś, co mgliście nazywa się „aktem mowy” i przez co rozumie się zdolność posługiwania się językiem ze względu na rzeczywistość, na możliwości znaczeniowe, zdolność tworzenia znaków i ich recepcji. Efektem i przedmiotem owego działania są szczególne wytwory. Tam mianowicie, gdzie mówiąc nie rozstrzygamy problemów chwili (mówienie „empraktyczne”), lecz twórczo pracujemy „nad adekwatnym ujęciem językowym danego materiału”¹², powstaje dzieło językowe. Domaga się ono możliwości rozpatrywania w oderwaniu od momentu indywidualnego życia i przeżycia swego wytwórcy i pod tym kątem jest też kształtowane.

Owocność powyższego toku myślenia polega na następujących czynnikach: Po pierwsze, rozróżnienie między działaniem językowym i dziełem, zdolnością do użycia języka i językiem — pozwala usunąć aporie, które pojawiły się w literaturze naukowej wraz z ograniczeniem do operowania dwiema wspomnianymi kategoriami Saussure'a. Teksty stają się rozpoznawalne jako szczególne wytwory, jako przedmioty, które zasadniczo nie istnieją bez podmiotu, ale obiektywność zyskują przez włączenie w systemy społeczne i w odniesieniu do społecznych zdolności. Zaznacza się tu jednocześnie bardziej dialektyczna koncepcja systemu odniesień niż ta, którą przynosi ujmowanie języka jako „kod”. Po drugie, z całą wyrazistością ujawnia się, w jakiej mierze forma językowa dzieła jest związana z określoną intencją, którą stanowi wytworzenie względnie samodzielnego produktu, i z określonym układem komuni-

¹⁰ Zob. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Warszawa 1970. — J. Trabant, *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie*. München 1970. — Schober, *Im Banne der Sprache*.

¹¹ K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart 1965, s. 49.

¹² *Ibidem*, s. 53.

katywnym, którego cechą jest zdolność oderwania formy językowej cd aktualnej sytuacji. Właśnie ta okoliczność tłumaczy ważne cechy formalne tekstu — jego skończoność, kompletność zdań. Tłumaczy to również, dlaczego produkcją nie rządzą bezpośrednio rezultaty w zakresie komunikacji, lecz praca nad tekstem może i musi w pewien sposób stać się niezależna: poświęcanie większej uwagi tekstowi ma bowiem na celu zapewnienie sukcesu w literackiej sytuacji komunikacyjnej. Opisany stan rzeczy wyjaśnia także zachowanie czytelnika: ma on się w pełni skoncentrować na tekście, nie może liczyć na pomoc ze strony sytuacji, gestyki mówiącego, lecz oddzielony od niego może przyjąć wobec tekstu postawę refleksji. Po trzecie, po pewnym zastanowieniu widzimy, że wytwarzanie, z jakim mamy tu do czynienia, nie ma przede wszystkim na celu wyższych poziomów formalizacji językowej, lecz — w literackim systemie komunikacyjnym — niepowtarzalne ujęcie określonego tematu. Mamy przed sobą nie tylko formy językowe, lecz ich połączenia i przekazywane przez nie treści. Wyłącznie lingwistyczny stosunek do dzieła nie jest możliwy. Ale także jego rozbicie z uwagi na wyższe poziomy językowej formalizacji nie ujmuje go w jego całej swoistości. Wiadomość przekazuje nam nie tylko „kod”, jego reprezentacja w dziele, jak głosi się w rozważaniach strukturalistycznych. Źródłem jej dla nas jako czytelników jest przede wszystkim już sama określoność tematu dzieła.

Wypadnie jeszcze wykazać, że ujęcie to jest zbyt uproszczone. Dzieło literackie bynajmniej nie jest tylko językowym ujęciem danego tematu (w trakcie jego tworzenia kształtują się także „tematy” przedtem nie istniejące); nie można go też wyłącznie podporządkować intencji ujęcia tylko tematu (struktura semantyczna jest wielowymiarowa, tekst może przekazywać różnorodność znaczeń). Ze względu na funkcję tekstu mówimy więc o przedstawieniu [*Darstellung*], traktując je jako specyficzny przejaw funkcji komunikacyjnej¹³ nastawionej na wytwarzanie, czynienie i w tym sensie na „*poesis*”.

Przy dokładniejszej charakterystyce owej funkcji możemy oprzeć się na Goethem. W porównaniu ze sformułowaniami, które głoszą, że określone opowiadanie „prezentuje” (tzn. odtwarza) pewną konkretną sferę rzeczywistości lub „prezentuje” (tzn. uzmysławia) całość daną obrazowo, ideę — jego definicja obejmuje także szczególną funkcję komunikatywną prezentacji literackiej:

Poeta jest powołany do odzwierciedlania [*Darstellung*] życia. Jego twórczość wzbiya się najwyższej wtedy, gdy idzie w zawody z rzeczywistością, to znaczy, gdy jej obrazy do tego stopnia są żywe, iż każdy może je odczuć jako

¹³ Na temat pojęcia „funkcji komunikacyjnej” zob. przyjęte przez nas sugestie H. Isenberga (*Der Begriff „Text” in der Sprachtheorie*. W: *ASG-Bericht*. 8. Hrsg. von der Arbeitsgruppe Strukturelle Grammatik. Berlin 1970, s. 7 n.).

mu współczesne. Na najwyższym szczycie poezja sięga rzeczy zewnętrznych, im bardziej zaś wnika w sfery przeżyć wewnętrznych, tym szybciej opada w dół. Toteż taka poezja, która ogranicza się wyłącznie do przedstawiania stanów wewnętrznych bez odzwierciedlania świata zewnętrznego albo też ukazuje świat zewnętrzny bez więzi z wewnętrznym, stanowi ostatni stopień, z którego zstępuje ona w zwyczajne życie¹⁴.

Prezentacja literacka jako funkcja komunikacyjna tekstu ma zgodnie z tym szczególny cel formalny: przedmiotem jej zamierzeń będzie „stwarzanie obrazu uduchowionego”, obrazu, który w recepcji może funkcjonować jako teraźniejszy, rzeczywisty, żywotny. Wynikają z tego określone wymagania. Dla literatury, podobnie jak dla plastyki, ma istotne znaczenie, że artysta powołany jest do przedstawiania powierzchni. Musi stworzyć całość sprawiającą wrażenie czegoś żywego, całość, która by apelowała do naszych wszystkich sił duchowych i zmysłowych. Zadaniem jego jest naszkicować „drugą naturę”¹⁵, która znów podlegałaby dialektyce „zewnętrzności” i „wewnętrzności” stanowiącej właściwy rdzeń prezentacji literackiej. Sprawność jej polega na tym, by ponad aktualnie działającą zewnętrżnością skutecznie reprezentować to, co „wewnętrzne”. Jeśli to nie zachodzi, prezentację wypada zaliczyć do sfery „zwykłego życia”, tzn. do Nieliterackoartystycznych form komunikacyjnych. Z jednej strony będzie ona sąsiadować z relacją rzeczową, z drugiej — z tekstem teoretycznym. Nie wszystkie więc teksty literackoartystyczne podlegają przedstawionej intencji prezencyjnej w sposób „czysty”. Goethe określił tu jedynie moment centralny i umieścił akcent wartościujący.

To, co przynależąc do „drugiej natury”, jest szczególne, zewnętrzne, zdolne reprezentować i spełniać rolę medium wobec tego, co „ogólne, wewnętrzne i wyższe”, a co w momencie organizowania stoi przed oczyma, ale nie jest eksponowane i dopiero ma być sprowadzone do określonych pojęć — Goethe nazwał symbolem. Charakterystyczne jest przy tym to, że relacja symboliczna nie jest pomyślana jako stosunek między przedstawieniem a rzeczywistością, lecz między odtworzeniem rzeczywistości [*Nachbildung*] a pewną ideą (z czymś podobnym, uwzględniając znaczne różnice, można się zetknąć u Kanta lub Hegla). „Druga natura” okazuje się tu formą pewnej treści albo bodźcem ją przywołującym. Wszystkie późniejsze koncepcje dzieła sztuki jako znaku obracają się — przy pomocy zastosowania unowocześnionych narzędzi — w kręgu teorii symbolów, rozwiniętej w taki właśnie sposób w estetyce klasycznej. Kolejny przejaw sprawności przedstawienia polega na tym, że potrafi ono zawrzeć w sobie analogie do rzeczywistości.

¹⁴ J. W. Goethe, *Dzieła wybrane*. T. 4. *Utwory proz. Maksymy i refleksje*. Przełożył J. Brodzki. Warszawa 1954, s. 430—431.

¹⁵ J. W. Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei. Werke* (Weimarer Ausgabe) I. T. 45, s. 261.

W swej poetyckiej koncepcji Goethe uchwycił również i ten aspekt reprezentacji.

Wszelka poezja powinna być pouczająca, ale w sposób niedostrzegalny; ma człowiekowi zwracać uwagę, z czym warto by się zapoznać; podobnie jak z życia, tak i z poezji naukę musi on wyciągnąć sam¹⁶.

Prezentacja „zastępuje” tu życie i ustosunkowując się do niej, odnosimy korzyści poznawcze. W relacjach tych można ją ująć jako model¹⁷ obiektywnych i subiektywnych stosunków i procesów, który jest w stanie wpłynąć na postawę podmiotów wobec sfery modelowanej.

Obydwa aspekty prezentacji częściowo krzyżują się, nie dają się jednak nawzajem zastąpić. Biorąc je pod uwagę, nie należy mówić o funkcji przedstawiającej tekstu, lecz o funkcjach przedstawiania. Przedstawianie okazuje się tu w porównaniu z tekstem stosunkowo samodzielne. Tekstu nie należy po prostu identyfikować z dziełem literackim — jest on tylko jednym aspektem całości. Pod względem psychologicznym ów stan rzeczy wyraża się w możliwości oddzielenia wyników przetwarzającej funkcji tekstu od struktur językowych będących mediami owych wyników. Pod względem logicznym stosunkowa samodzielność przedstawiania wyraża się w tym, że może ono być funkcją wielu tekstów (kiedy np. mamy do czynienia z przekładem utworu). Względna samodzielność prezentacji tłumaczy się także jej zależnością nie tylko od zdań, lecz również od części konstytuujących przedstawianą całość oraz od ich powiązania (np. w powieści zależy ona od następstwa scen). Konstytuowanie przedstawienia nie jest funkcją dzieła — jak każe nam wierzyć fenomenologia¹⁸ — lecz funkcją tekstu. Przyswojenie sobie dzieła nie kończy się na tym, że konstytuuje się przedstawienie pozbawione dalszych powiązań. Przeciwnie, przedstawienie samo ma także określone funkcje, znaczenie jego polega na możliwości rozmaitych odniesień, które wyprowadzają nas z immanentnych całości, jakie tworzy dzieło.

Utwór literacki nie stanowi więc jedności jednakowych składników¹⁹. Media i nośniki znaków mają charakter materialny, łączą podmioty wymiany. Tekst i przedstawienie to całości myślowe na różnych poziomach

¹⁶ J. W. Goethe, Brief an Zeltner, 26. November 1825, Nachschrift. *Werke* IV, T. 40, s. 142.

¹⁷ W związku z ową dwoistą budową dzieła zob. także R. Schöber, *Das Literarische Kunstwerk — Symbol oder Modell*. „Weimarer Beiträge” 11 (1971). W kwestii zastosowania pojęcia modelu zob. Redeker, *Abbildung und Aktion*.

¹⁸ Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957.

¹⁹ Myśl, by dzieło literackie traktować jako strukturę złożoną z heterogenicznych warstw, jest jedną z owocnych inicjatyw R. Ingardena (*O dziele literackim*. Warszawa 1960).

hierarchii wytworzone dzięki sprawności „warstwy” w danym wypadku niższej, z którą są wówczas nierozłącznie związane. Nie da się wszakże powiedzieć, że nośniki znaków „wytwarzają” tekst, tekst — przedstawienie, a przedstawienie — odniesienia modelowe i symboliczne. Nie chodzi tu o funkcje występujące wewnątrz dzieła niezależnego od człowieka. Niezależnie bowiem od funkcjonowania owego dzieła istnieją w rozmaitych płaszczyznach jedynie możliwości, a te zawdzięczają egzystencję wyłącznie podatności owych płaszczyzn na odnoszenie do systemów społecznych, w których się mieszczą: języka, sposobów prezentacji, świadomości społecznej w jej poznawczych i aksjologicznych aspektach.

Z powiązań tych wynika względna identyczność i nieidentyczność dzieła literackiego. Absolutna identyczność byłaby możliwa tylko wówczas, gdybyśmy mogli odnosić materialne przedmioty przekazujące nam dzieło do tego samego języka, tej samej rzeczywistości i znaczenia w komunikacji międzyludzkiej, do niezmiennych idei. Taka jednoznaczność wszakże nie istnieje; możliwości odniesień rozmaitych hierarchicznych płaszczyzn utworu mieszczą się w historycznym procesie przeobrażeń. Sam utwór skutkiem tego jest historycznie zmienny, nie ma żadnej absolutnej, wewnętrznej wartości i o tyle jest nieautonomiczny.

Skoro dzieło jest ukształtowane zgodnie z pewnymi możliwościami, dysponuje ono nimi zawsze w związku z określonymi uwarunkowaniami. Rozpatrywana abstrakcyjnie np. *Odyseja* oferuje możliwość recepcji mitologicznej, konkretnie zaś możliwość tę wyklucza, gdyż świadomość mitologiczna już nie istnieje. Abstrakcyjnie rzecz ujmując, komedia Arystofanesa otwiera możliwość odbioru przedstawionych wydarzeń jako dyskusji nad zjawiskami zachodzącymi w greckim mieście-państwie, konkretnie jednak tak nie jest, gdyż ludzie, którzy w dyskusji takiej mogliby uczestniczyć, od dawna nie żyją. Z punktu widzenia abstrakcyjnego, *Antygona* Sofoklesa daje się odczytać w kontekście literatury swoich czasów, konkretnie jest to niemożliwe, ponieważ tymczasem powstało wiele interpretacji i ujęć tego motywu, których nie potrafimy wyeliminować jako punktów odniesienia dzieła (nawet jeśli nie są one znane, pośrednio oddziałują na lekturę współczesną). Narosło mnóstwo społecznych procesów i konstelacji, wobec których świat przedstawiony może być symbolem albo modelem. Zmalała możliwość, by dzieło realizowało swą funkcję konkretnie w taki sam sposób, jak w czasach jego powstania. Zmienia się jako pole odniesień język, światopogląd, świadomość estetyczna, wywodząca się z doświadczenia i przekazu tradycji wiedza historyczna, wreszcie potrzeby i zainteresowania. Wszystko to nie tylko wywołuje zmiany w przeżyciach, które mogą towarzyszyć lekturze, lecz także „w samym dziele”, mianowicie co do realnych szans, jakie daje odbiorcy.

Wyciąganie takich konsekwencji z pośredniości odbić danych w dziele nie oznacza jeszcze konieczności rozproszenia ich w sposób relatywistyczny wśród nieskończoności rozmaitych recepcji. Utwory literackie — powstałe jako historycznie zdeterminowane rodzaje odbicia i sposoby ukształtowania życia społecznego, nacechowane przez owo życie w sferze przedstawianych przedmiotów, sposobów przyswajania, związków z adresem i tradycji literackich — tkwią w kontekście historycznym czasów, w których powstały²⁰. W tym ma źródło ich znaczenie, dające się zrekonstruować przez historię literatury jedynie w mniejszym lub większym przybliżeniu; tu leży przyczyna tkwiących w nich możliwości powiązań, ich głębia i rozległość. W funkcjonalnej zależności od czasu ich powstania łączą się składniki i rodzą się struktury, które stanowią fundamentalny zespół uwarunkowań dla rzeczywistości owych dzieł. W tych uwarunkowaniach — zgodnie z doświadczeniami, wytkniętymi celami i metodami produkcji literackiej — zyskują one treściową i formalną określoność historyczną. Owa określoność historyczna stanowi też ramy dla odniesień powstających w trakcie odbioru. Jako np. realistycznie dająca się odnieść do jakiejś szczególnej rzeczywistości historycznej albo surrealistycznie do mniej lub bardziej daleko idących i pustych abstrakcji, jako model recepcji przejrzysty albo nieprzejrzysty, „ezoteryczny” lub „egzoteryczny”.

Przełożył *Ryszard Handke*

²⁰ [Autor powołuje się w nawiasie na wywody w rozdz. 1 swej książki, z której zaczerpnięto niniejszy tekst — przyp. tłum.]