

Wiesław Krajka

O semantycznym wyznaczniku wartości artystycznej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 151-157

1973

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.

3. Mord jest *przypadkowy*, a w każdym razie *nieumotywowany*, co sprawia, że wykrycie przestępcy jest praktycznie niemożliwe (chyba że przypadek, szczęśliwy dla ścigającego, nieszczęśliwy dla ściganego, rozstrzygnie sprawę).

4. Skoro nie występuje detektyw i nie dochodzi do wykrycia sprawcy, nie może być mowy o wprowadzeniu do akcji niewiadomych związanych z przestępcą, „niewiadome” kojarzy się wyłącznie z działalnością detektywa.

Zarówno opowieści Handkego, jak i Dürrenmatta rozchodzą się w ogromnych nakładach (*Sędzia i jego kat* rozszedł się do tej pory, tylko w języku niemieckim, w nakładzie 800 tysięcy egzemplarzy). O ile powieści Dürrenmatta nie wyzbyły się większości cech stanowiących o popularności kryminałów, i dlatego są kupowane, o tyle utwory Handkego znajdują nabywców dzięki wyzywającemu, rzucającemu się w oczy sposobowi bycia autora, umiejętności robienia szumu wokół swojej osoby, ostrym atakom na prominentów literatury światowej itd. Powieści Handkego są niezmiernie interesujące dla metaczytelnika (czytelnika „idealnego”), przeciętny konsument literatury kryminalnej odbiera je jako — po prostu — nudne. Jeśli więc może być tu w ogóle mowa o podzwońnym dla powieści kryminalnej, to stanowią je z pewnością utwory Handkego, a nie Dürrenmatta, który „zmiękczył” schemat, lecz nie odbiegał od niego tak daleko, żeby wyjść poza ramy gatunku.

Włodzimierz Białik

O semantycznym wyznaczniku wartości artystycznej

1

Kwestię wyznaczania wartości artystycznej tekstu można bez wątpienia nazwać „kamieniem filozoficznym” współczesnej nauki o literaturze. Mimo bowiem, iż niejednokrotnie wskazywano na estetyczną funkcję literatury jako wyróżniającą ją od innych komunikatów językowych, nie ustalono jeszcze dotąd obiektywnych kryteriów oceny wartości artystycznej tekstu literackiego.

Wieloaspektowość problemu ukazuje doskonale uwagi Jana Mukarovsky'ego. Według niego, funkcja estetyczna komunikatu literackiego realizuje się w sferze społecznej i indywidualnej recepcji tekstu:

„Wiadomo ostatecznie, że wobec zmienności wartościowania każda konkretna motywacja sądu estetycznego obowiązuje jedynie dla stosunku między dziełem a tą społecznością względnie tą grupą społeczną, z której stanowiska sąd ten jest wygłaszany”¹, oraz: „Zaznaczaliśmy już, że bezpośrednim przedmiotem aktualnego wartościowania estetycznego nie jest «materialny artefakt», ale «obiekt estetyczny», będący jego odbiciem i korelatem w świadomości odbiorców”².

O wartości estetycznej decydują również według Mukařovsky’ego napięcia strukturalne pomiędzy dziełem a epoką literacką, do której ono należy; są one tym większe, im bardziej dane dzieło odbiega od konwencji zakorzenionych w tradycji i świadomości literackiej epoki:

„Dlatego można powiedzieć, że niezależna wartość estetyczna artefaktu jest tym większa i tym trwalsza, im trudniej dzieło poddaje się dosłownej interpretacji z punktu widzenia powszechnie przyjętego systemu wartości danej epoki i danego środowiska”³.

Niezmiernie istotny wpływ na estetyczne przeżycie czytelnika ma również i ukształtowanie samego komunikatu literackiego:

„Jeśli powrócimy do wewnętrznej konstrukcji artystycznego artefaktu, nietrudno prawdopodobnie będzie zgodzić się na to, że dzieła o silnych sprzecznościach wewnętrznych — właśnie ze względu na swe rozchwianie i płynącą stąd wieloznaczność — stwarzają o wiele mniej szans dla mechanicznej aplikacji systemu obowiązujących wartości od dzieł pozbawionych takich sprzeczności albo przejawiających je w małym stopniu. Różnorodność, wielokształtność i wieloznaczność materialnego artefaktu są potencjalnym porządkiem estetycznym”⁴.

Podobne sformułowania znajdziemy również w pracach wybitnych przedstawicieli współczesnej semiotyki literackiej; zarówno J. Lotman jak U. Eco bezpośrednio uzależniają wartość artystyczną komunikatu literackiego od ilości niesionych przez niego informacji (czyli od jego informatywności)⁵.

Dalsze rozważania nad wartością estetyczną ograniczone zostaną

¹ J. Mukařovsky: *Estetyczna funkcja, norma i wartość*. W: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, s. 108.

² *Ibidem*, s. 126.

³ *Ibidem*, s. 128—129. Por. także np. U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 115.

⁴ Mukařovsky: *op. cit.*, s. 128—129.

⁵ Por. np. J. Lotman: *Analiz poetičeskogo teksta*. Leningrad 1972, s. 35; Eco: *op. cit.*, s. 94. Lotman bowiem, w przeciwieństwie do Eco, widzi możliwość praktycznego wyznaczenia informatywności tekstu literackiego. Na marginesie należy również zaznaczyć, iż informacja pojęta jest tutaj semilogicznie, czyli jako każda znacząca relacja między poszczególnymi elementami danej struktury.

do płaszczyzny ukształtowania tekstu literackiego⁶. Niech słuszność wyboru uzasadnią słowa Mukařovskiego:

„(...) obiektywnej (a więc niezależnej i trwałej) wartości estetycznej należy szukać — jeśli w ogóle taka istnieje — właśnie w materialnym artefakcie, ponieważ jedynie on zachowuje niezmiennosc w odróżnieniu od estetycznego obiektu, który ulega zmianom...”⁷.

Jedyną więc, jak się zdaje, możliwością uzyskania obiektywnych wyznaczników wartości artystycznej tekstu literackiego jest odpowiedni opis jego strukturalno-semantycznej organizacji.

Zasadniczymi przesłankami dalszych uwag o semantycznym wyznaczniku wartości artystycznej komunikatu literackiego są wspomniane opinie J. Mukařovskiego, J. Lotmana i U. Eco, choć zdajemy sobie sprawę, iż wypowiedzi owych badaczy można by potraktować dyskusyjnie. Przyjęliśmy je jednak tutaj jako podstawowe założenia wstępne; w szczególności zaś tezy następujące: 1) paralelnosc artystycznej i strukturalnej organizacji tekstu literackiego;

2) bezpořrednie uzależnienia wartości artystycznej utworu od jego informatywności (stopnia skomplikowania organizacji semantycznej).

Przedstawiony szkic nie dostarczy oczywiście wymarzonej przez literaturoznawców liczbowej skali wartości artystycznej; proponuje on jedynie pewną hierarchię kategorii (pięter), na których informatywnosc, a więc i wartość artystyczna, dzięki pewnym zjawiskom semantycznym pojawia się w różnym stopniu spotęgowana. Należałoby też jeszcze podkreślić, że propozycja owa nie ma ambicji semiologicznych — wnioski dotyczyć będą tylko wartości artystycznej tekstu literackiego, a przedmiotem rozważań będą jedynie zjawiska literackie.

2

Wydaje się, że porównanie semantycznej organizacji niektórych tropów literackich ujawnić może zawarte w nich tendencje do poszerzania pola znaczeniowego⁸ lub do jego ograniczania. Krańcowym przykładem tendencji pierwszej będzie

⁶ W myśl rozróżnienia R. Ingardena, uwagi te dotyczyć będą tylko wartości artystycznej dzieła literackiego, a pominięta zostanie wartość estetyczna będąca konkretyzacją artystycznych właściwości tekstu przez przyjmującego postawę estetyczną czytelnika. Por. np. R. Ingarden: *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*. W: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966, s. 146, 147 i in.

⁷ Mukařovsky: *op. cit.*, s. 126.

⁸ Przez „pole znaczeniowe” rozumie się tutaj zbiór znaczeń nagromadzonych w tekście literackim przez jakiś jego element (np. słowo, trop) lub zbiór elementów. Zrezygnowano tutaj z użycia szerszego chyba pojęcia językoznawczego — „pole semantyczne”.

komunikat o nieskończonej ilości tzw. „znaczeń nieuchwytnych”; natomiast najwyraźniejszym przykładem tendencji drugiej — „dosłowne” znaczenie komunikatu, równoważne ze słownikowymi definicjami jego elementów. Pomiedzy tymi skrajnościami mieści się cała gama sposobów kształtowania pola znaczeniowego czy to całego komunikatu, czy też poszczególnych jego elementów.

Spróbujmy narzucić temu „spektrum organizacji semantycznej” pewien rodzaj systematyki. Wyobraźmy sobie utwór narracyjny opisujący jak myśliwy zaczął się i ustrzelił lisa, który właśnie wyszedł ze swej nory. W tym przypadku znak „lis” oznacza tylko i wyłącznie określone zwierzę — w opowiadaniu tym pojawia się jedynie dosłowne (zgodne z potocznym użyciem) znaczenie tego słowa. Informatywność znaku jest więc tutaj funkcją jego znaczenia dosłownego⁹.

Natomiast w utworze alegorycznym pole znaczeń przywoływanych słowem „lis” zostaje poszerzone. Oprócz wspomnianej już dosłowności (lis = zwierzę) pojawi się tu bowiem znaczenie alegoryczne i zgodnie z nim, lis oznacza również chytrność. Rozszerzenie pola znaczeniowego jest tu oczywiście bezpośrednim skutkiem nałożenia na dany kod językowy (prymarny system modelujący) określonego kodu kulturowego. Uzyskane, dzięki przyłączeniu znaczenia alegorycznego do znaczenia dosłownego, poszerzenie pola znaczeń tropu jest jednocześnie zwiększeniem jego informatywności.

Jeszcze szersze pole znaczeń zakreslił znak „lis” w utworze symbolicznym. W *Małym księciu* St. Exupery’ego słowo „lis” oznacza nie tylko zwierzę, lecz również cały szereg pojęć dodatkowych — uczucie, bezinteresowność, przywiązanie, bezpieczeństwo, wyobraźnię, piękno itd. Takie ukształtowanie pola znaczeniowego tropu nie jest chyba skutkiem nałożenia odmiennego kodu kulturowego na system prymarny, lecz raczej bezpośrednim efektem stworzenia przez dany utwór własnego skomplikowanego systemu znaczeń, za pomocą szeregu zabiegów prowadzących do ekwiwalencji tych znaków, które w prymarnym systemie są nieekwiwalentne¹⁰. Prostą tego konsekwencją jest wielokrotnie zwiększona informatywność symbolu w stosunku do znaczenia dosłownego czy alegorycznego.

Dotychczasowe uwagi pozwalają więc na następujące uszerego-

⁹ Oczywiście w trakcie odbioru deszyfrowanie znaku przez konkretnego czytelnika może przynieść wyraźne ograniczenie lub poszerzenie tej informacji. Idiolekt deszyfrujący czytelnika (por. Eco: *op. cit.*, s. 102) przywoła bowiem znaczenia na zasadzie asocjacji: kobieta potrafi skojarzyć znak „lis” głównie z żółtym futerkiem zwierzęcia i marzeniem o kołnierzu, rolnik natomiast skonkretyzuje go jako natrętnego porywacza kur. Będą to jednak efekty procesu odbioru; nas zaś interesuje tu tylko zawarte w samym tekście utworu, a więc „potencjalne” jak gdyby znaczenie słowa.

¹⁰ Por. J. Lotman: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. W: „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1, s. 291, 292 i in.

wanie omawianych znaków według „szerokości” ich pól znaczeniowych: dosłowność — alegoria — symbol. Przywołując zaś tutaj tezę Mukařovskiego o wprost proporcjonalnej zależności wartości estetycznej od stopnia wewnętrznego skomplikowania strukturalno-semantycznej organizacji komunikatu, oraz twierdzenie Lotmana i Eco o paralelności wartości estetycznej i informatywności komunikatu, wyznaczony szereg można uznać za schemat *hierarchiczny*. Wyznaczałby on:

- 1) rosnący stopień skomplikowania wewnętrznej organizacji semantyczno-strukturalnej znaku (komunikatu);
- 2) poszerzanie pola znaczeń — wzrost informatywności znaku (komunikatu);
- 3) wzrost wartości artystycznej komunikatu.

W schemacie tym nieprzypadkowo pominięto metaforę oraz cały szereg innych tropów literackich. Wydaje się bowiem, że o ile każdy z nich może określać pole znaczeniowe pojedynczego motywu, to o organizacji semantycznej całego utworu lub pokaźnej jego części decydować może tylko zasada dosłowności, alegoryczności lub symboliczności¹¹. Przyjrzyjmy się z kolei kilku typowym przykładom modelowania znaczeń tekstu literackiego według jednej z tych zasad.

Tak więc, zgodnie z poetyką sformułowaną weryzmu, literatura powinna być „fotograficzną odbitką” nagiej prawdy życia. Utwór werystyczny (naturalistyczny) jest stąd krańcowym przykładem artystycznej *mimesis*, a konstrukcja jego świata przedstawionego dąży do ścisłej identyfikacji z empirycznym pierwowzorem. Jest rzeczą oczywistą, że przy takich założeniach artystycznych dosłowność znaczeniowa jest wyraźnie dominującą zasadą organizacji semantycznej komunikatu.

Inaczej w średniowiecznym moralitecie, w którym Dobro i Zło, wspomagane przez cały poczet innych postaci jak Łaska, Piękno, Żądza itp., walczą o duszę Człowieka. Akcja utworu rozgrywa się na scenie — biorą w niej udział konkretne postacie, wkomponowane w konkretne tło. Taki kształt świata fikcyjnego sugerowałby przewagę zasady semantycznej dosłowności. Jednakże każda z postaci funkcjonuje alegorycznie jako abstrakt nacechowany pewnym aspektem znaczeniowym archetypu dobra lub zła. Imiona postaci (Łaska, Żądza itd.) sugerują, iż abstrakcyjna sfera znaczenia (postaci) jest o wiele ważniejsza niż sfera dosłowna. Dzięki temu semantyka utworu organizowana jest w sposób alegoryczny,

¹¹ Według autorów *Zarysu teorii literatury*, ta właśnie cecha odróżnia alegorię i symbol od innych tropów semantycznych. Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1967, s. 125. Pominięte zostały również w zaproponowanym tutaj schemacie takie tropy i zabiegi literackie, jak ironia, pastisz, parodia, stylizacja itp., które jako oparte na podstawowej dwuznaczności, zbudowane są według semantycznej zasady alegoryczności.

zaś średniowieczny moralitet funkcjonuje jako literacka gra alegorycznych pojęć, a nie jako zapis fikcyjnych wydarzeń.

W tomie analiz pt. *Liryka polska. Interpretacje* K. Wyka wskazuje, iż znaczenia wiersza Leśmiana pt. *Dziewczyna* modelowane są według zasady symboliczności¹². Osią kompozycyjną całego utworu jest tu postać tytułowa. Wyka stwierdza, że istnienie *Dziewczyny* jest w tym wierszu ułudą; nie są nią natomiast starania dwunastu młodzieńców usiłujących przebić mur. Czymże jest więc ta *Dziewczyna*, skoro nie istnieje w wierszu realnie? Co ona symbolizuje? — Poznanie? Prawdę? Szczęście? Zadowolenie? (s. 216). Tych i innych prób ustalenia sensu znaku „*Dziewczyna*” dokonuje Wyka po to, aby dzięki ukazaniu jego wieloznaczności, zasugerować możliwość wielu rozmaitych interpretacji tekstu¹³. Symbol *dziewczyny*, jako sposób zakomunikowania ogólnego sensu fabuły wiersza, staje się więc tropem decydującym o symbolicznej organizacji semantyki całego utworu.

Przytoczone przykłady ilustrują przedstawiony uprzednio hierarchiczny układ, którego szczeble wyznaczane są stopniem wzrastającej informatywności tekstów (w wyniku oparcia organizacji semantycznej o odpowiednie zabiegi i tropy literackie). Zgodnie z poprzednią sugestią, układ ten oznacza jednocześnie hierarchię wartości artystycznej omawianych tekstów:

SYMBOLICZNOŚĆ
ALEGORYCZNOŚĆ
„DOSŁOWNOŚĆ”

B. Leśmian: *Dziewczyna*
średniowieczny moralitet
opowiadanie naturalistyczne¹⁴

W ten sposób proponowany w niniejszym szkicu schemat trzech kategorii nabiera chyba praktycznego znaczenia jako *semantyczne narzędzie w wyznaczaniu wartości artystycznej utworów literackich*.

3

Wydaje się jednak, że w wielu przypadkach konkretnych utworów zachodzą najrozmaitsze sposoby strukturalnej koegzystencji omówionych tendencji semantycznego modelo-

¹² Por. K. Wyka: *Bolesław Leśmian: Dwa utwory*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 212—217.

¹³ Według Głowińskiego, określenie znaczenia symbolu jest zniszczeniem jego wieloznaczności; dlatego też próba interpretacji tego tropu powinna przestać na wskazaniu jego „symboliczności”. Por. M. Głowiński: *Bolesław Leśmian: Otchłań*. W: *Liryka polska. Interpretacje*, s. 241.

¹⁴ „Średniowieczny moralitet” i „opowiadanie naturalistyczne” nie występują tutaj jako nazwy gatunków, lecz jako ekwiwalenty pojedynczych, przykładowych tekstów.

wania. Najczęściej tekst z zasady symboliczny, alegoryczny lub „dosłowny”, wprowadza dodatkowo obce mu elementy pseudo-werystyczne, alegoryczne lub symboliczne jako jedną z dominant strukturalnych (alegoryzacja symbolu lub dosłowności ewentualnie udosłownienie lub symbolizacja alegorii). Semantyczne modelowanie komunikatu może być ponadto efektem zdominowania jego struktury przez jeden lub kilka tropów zasadniczych, albo przez repetycję tropów jednego lub wielu rodzajów (np. jeden symbol naczelny lub nagromadzenie wielu symboli w danym tekście).

Być może, iż ukazane tutaj niektóre rodzaje komplikacji doprowadziłyby do rozszerzenia proponowanego modelu „triady” o kilka kategorii pośrednich. Owo „szczęśliwe skomplikowanie” zagadnienia prowadziłyby proponowaną metodę semantycznej analizy wartości artystycznej na szlaki sprawdzonej już w badaniach literackich postawy metodologicznej strukturalizmu, sugerując poniekąd słuszność wytyczonych tutaj dróg dedukcji.

Konsekwencją zawężenia oglądu problematyki wartościowania do semantycznego ukształtowania tekstu było uzyskanie funkcjonującego ahistorycznie modelu typologicznego¹⁵. Spróbujmy teraz przywrócić zagadnieniu wartości estetycznej dzieła literackiego szeroką perspektywę, którą nakreślił jej Mukałowscy. Wtedy to zarysowany w tym szkicu semantyczny obraz wartości artystycznych tekstu literackiego ulegnie konfrontacji z postawą estetyczną odbiorcy, która uzależniona jest od jego indywidualnych preferencji oraz od norm konwencjonalnego systemu oczekiwań właściwych dla danego obrazu synchronii. Wynikiem zaś napięcia pomiędzy tymi dwoma czynnikami (obiektywną wartością artystyczną komunikatu oraz zbiorem subiektywnych ocen czytelników) będzie wartość estetyczna dzieła literackiego. Powstaje tylko pytanie, czy będąc symbiozą czynnika obiektywnego i subiektywnego może być ona kiedykolwiek naukowo wyznaczona.

Wiesław Krajka

¹⁵ Historycznoliteracką odmianą wartościowania jest tzw. wartość rozwojowa. Por. F. Vodicka: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. W: „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 3, s. 267—268.