

## II. WYZNACZNIKI LITERATURY

Zainteresowanie cechami swoistymi literatury jest tak dawne, jak refleksja teoretyczna w tej dziedzinie, wzmogło się jednak w czasach ostatnich w związku z dążeniem do ustalenia zakresu i treści nauki o literaturze. Uchwycenie cech swoistych literatury w stosunku do innych twórców językowych miało umożliwić przeprowadzenie granicy między literaturą a nie-literaturą, a tym samym — wyznaczyć pole badań literackich. Na tejże drodze chciano uzyskać wskazówki, jakie to składniki czy cechy utworów literackich mają być przedmiotem tych badań. Jako przesłanka występowało tu mylne utożsamienie cech swoistych z cechami istotnymi (a przecież są to pojęcia zakresowo tylko krzyżujące się ze sobą), albo też metodologicznie sporna teza (głoszona m. in. przez Petrażyckiego), że wartość naukową posiadają jedynie tzw. sądy adekwatne, tj. takie, które odnoszą się zawsze i tylko do swoich podmiotów<sup>1</sup>.

W rozważaniach teoretycznych nad problemem cech swoistych literatury zarysowało się kilka kierunków, które spróbujemy tu usystematyzować, nie kuszając się oczywiście o historyczną, a tym bardziej bibliograficzną kompletność obrazu.

Kierunek pierwszy upatruje swoistość utworu literackiego w tym, że jest on dziełem sztuki bądź przedmiotem przeżycia estetycznego. Tak na przykład Gustaw Lanson pisał:

<sup>1</sup> Por. I. Lazari-Pawłowska, *Petrażycki o tworzeniu pojęć nauk humanistycznych*. W: *Fragmenty filozoficzne. Seria II. Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim Profesora Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa 1959 s. 114.

Oznaką dzieła artystycznego jest zamiar i skutek artystyczny, jest piękno i wdzięk formy. [...] Literatura składa się z tych wszystkich dzieł, których treść i wrażenie mogą być w zupełności ujawnione tylko przez analizę estetyczną formy. Wynika stąd, że z ogromnego mnóstwa tekstów drukowanych te do nas należą specjalnie, które przez charakter swej formy mogą pobudzić wyobraźnię, uczuciowość i wrażliwość estetyczną czytelnika<sup>2</sup>.

Taka jednak odpowiedź odnośna się tylko do wartościowych, a nie do wszystkich dzieł literackich, a ponadto pociągała za sobą natychmiast pytania dalsze: czym jest dzieło sztuki bądź też — czym jest przeżycie estetyczne, zaś na oba te pytania estetyka nie potrafiła dać zadowalającej odpowiedzi<sup>3</sup>.

Takie same pytania nasuwają się przy określeniach charakteryzujących utwór literacki jako dzieło sztuki słowa. Inna więc grupa teoretyków, sprowadzając swoistość literatury do swoistości jej języka, stara się określić ją w sposób bardziej subiektywizowany. Najczęściej jako cechę swoistą języka literatury wymienia się jego obrazowość. Pojęcie to zresztą niekoniecznie musi mieścić się w serze językowej. Niektórzy teoretycy traktują obraz jako wyobrażenie wytwórcze istniejące w świadomości autora bądź odbiorców. Trzeba tu jednak zauważyć, że przedmiotem badań literackich może być tak rozumiany obraz tylko pośrednio, o tyle, o ile jest zdeterminowany przez środki językowe<sup>4</sup>.

Pojęcie „obrazowości” czy „oglądowości” rozpowszechniło się w estetyce i badaniach literackich od czasów Hegla, ze źródła zaś heglowskiego wywodzą się poglądy w tej sprawie głoszone przez Bielińskiego czy Faine'a. Było ono wielokrotnie kwestionowane<sup>5</sup>, nie straciło jednak dotąd naukowej aktualności: posługują się nim współcześnie badacze o tak różnej orien-

<sup>2</sup> G. Lanson, *Metoda w historii literatury* [1911], tłum. St. Turowski, „Sfinks” 1912 s. 263—264.

<sup>3</sup> Por. St. Ossowski, *U podstaw estetyki* [1933], wyd. 2. Warszawa 1949 s. 273 i n.; W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* [1933] w: *Skupienie i marzenie*, Kraków 1951.

<sup>4</sup> Obszerną dyskusję na temat „Słowo i obraz” przeprowadzili w latach 1959—1960 uczeni radzieccy w łamach czasopisma „Woprosy Literatury”.

<sup>5</sup> M. in. przez Th. A. Meyera (*as Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901) i formalistów rosyjskich. Z pozycji marksistowskich polemizował z tym poglądem A. Stawar w artykule *O pojmowaniu literatury i w szkole Plechanowa* [1930—1931] w: *Szkice literackie*, Warszawa 1957.



tacji, jak marksistowscy teoretycy literatury z jednej strony, a Ingarden czy Kayser z drugiej. „Obrazowością” nazywa się jednak zjawiska różne, na co wskazywał już Hegel<sup>6</sup>: zdolność twórców językowych zawartych w dziele literackim do wywoływania u odbiorców częstych, wyrazistych i jakościowo bogatych wyobrażeń wytwórczych („obrazowanie bezpośrednie”), reprezentatywność składników rzeczywistości przedstawionej w utworze literackim w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej („konkretne uogólnienie”), przenośne użycie wyrazów („obrazowanie pośrednie”, „figuralność”), które — dodajmy — stwarza językowo jakiś fikcyjny stan rzeczy (np. „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”). Otóż pierwsze niekoniecznie wystąpić musi w dziele literackim (wymienić można wiele znakomych utworów lirycznych nie spełniających tego warunku<sup>7</sup>), to samo powtórzyć można o reprezentatywności; figuralność zaś nie zawsze może i powinna być przez odbiorcę wyobraźniowo realizowana: czasem jest niewyobrażalna, kiedy indziej — przy próbach wyobrażenia — staje się estetyczną potwornością, przeznaczona jest więc tylko do pojęciowo-emocjonalnego uchwycenia<sup>8</sup>.

Jeszcze mniej zadowala traktowanie języka literatury jako pewnej odmiany języka emotywnego. Pogląd ten nawiązuje do teorii romantycznych, które wychodząc od liryki jako normy twórczości poetyckiej, uwydatniały w poezji czynnik ekspresywny; współcześnie stanowisko takie reprezentował przede wszystkim I. A. Richards. W myśl jego poglądów (naukowo już nieaktualnych) język emotywny przekazuje nie informacje o rzeczywistości obiektywnej, lecz postawy, uczucia i oceny mówiącego; wyróżnikiem języka poetyckiego w stosunku do wielu przejawów języka potocznego miałby być albo wysoki

stopień celowej organizacji<sup>9</sup>, albo też — jednocześnie zaspokojenie przeciwstawnych impulsów odbiorcy, wywołujące u niego swoisty a wartościowy stan psychicznej równowagi i harmonii<sup>10</sup>.

Określenia takie dotyczą jednak nie języka literatury, lecz rezultatów jej oddziaływania; sam Richards zresztą przyznaje, że obok najbardziej wartościowej poezji „synestezyjnej” czy też „włączającej” (*poetry of inclusion*) istnieje także poezja jednego określonego uczucia, nastroju czy postawy<sup>11</sup>; najwyraźniej więc jest to nie opisowa, lecz jakby normatywna definicja poezji.

Te same wątpliwości budzi zbliżona do poglądów Richardsa koncepcja Cleantha Brooksa. Zdaniem jego, język poezji, urzeczywistniając zasadę „paradoksu” czy „ironii” (rozumianej tu jako współistnienie w utworze przeciwstawnych punktów widzenia i oceny), jest celowo „zagęszczony”, wieloznaczeniowy i wieloskojarzeniowy, przy czym znaczenie wyrazów jest określone głównie przez ich kontekst<sup>12</sup>. Twierdzenie takie samo w sobie jest tylko efektownym paradoksem, bo przecież sens np. metafory zależny jest przede wszystkim od ogólnojęzykowego znaczenia jej składników i tylko na tle tego znaczenia może być zrozumiany i oceniony; zresztą zależność od kontekstu występuje w każdej wypowiedzi, zwłaszcza w wypowiedziach potocznych. Kontrargument, że w poezji (i tylko w poezji) kontekst jest w każdym utworze odrębny, można odeprzeć, powołując się na rolę poetyckiej konwencji<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Np. R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1949 s. 14.

<sup>10</sup> Koncepcja ta nawiązuje do sławnego sformułowania Coleridge'a (*Biographia Literaria*, XIV 1817) o potędze poezji, która ujawnia się w „równoważeniu lub pogodzeniu przeciwstawnych lub niezgodnych jakości”.

<sup>11</sup> I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* [1924], London 1955 s. 249—250.

<sup>12</sup> C. Brooks, *Irony as Principle of Structure* [1949]. W: *Literary Opinions in America*, ed. M. D. Zabel, New York 1951.

<sup>13</sup> Por. R. S. Crane, *The Critical Monism of Cleanth Brooks*. W: *Critics and Criticism*, Chicago 1952 s. 100 i n.; W. Sutton, *The Contextualist Dilemma — or Fallacy?*, JA XVII (1958) nr 2; W. Righter, *Logic and Criticism*, London 1963 s. 107—111. Próbie częściowej obrony stanowiska Brooksa podjął M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1966 s. 198 i n.

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* [1835], t. III Warszawa 1967 s. 333—336.

<sup>7</sup> Por. R. Jakobson, *Poezija grammatiki i grammatika poezii*. W: *Poetics*.

<sup>8</sup> Różnice w poglądach teoretycznych badaczy radzieckich na istotę obrazu artystycznego zaznaczyły się wyraźnie w pracy zbiorowej *Teoria literatury*, t. I Moskwa 1962. Por. też A. Driemow, *Spiecifikacja chudożestwiennoj literatury*, Moskwa 1964; N. K. Gej, *Iskusstwo słowa*, Moskwa 1967; Ch. Goranow, *Chudożestwiennyj obraz i jego istoriczeskaja żyzń*, Moskwa 1970.

Zgłoszone tu zastrzeżenia wydają się oczywiste, mimo to jednak wieloznaczność (*ambiguity*), rozmaicie zresztą pojmowana, i kontekstualny charakter semantyki poetyckiej należą do najbardziej popularnych i trwałych tez współczesnej teorii literatury w Stanach Zjednoczonych.

Z innymi propozycjami wystąpiła rosyjska szkoła formalna. Najśmielszy z jej teoretyków, Roman Jakobson, w różnych swych dawniejszych pracach określał poezję jako „język w funkcji estetycznej”, jako „zorganizowany gwałt dokonany na języku potocznym”, wreszcie jako *wyskazywanie s ustanowkoj na wyrażenije*<sup>14</sup>. Formuła to trudna do przetłumaczenia; sens jej da się chyba oddać w słowach: „wypowiedź z nastawieniem na sposób jej wyrażenia”. W najnowszej swej pracy *Poetyka w świetle językoznawstwa* Jakobson zmodernizował terminologię; dostosowując ją do współczesnej teorii informacji, poetycką funkcję językową nazywa „nastawieniem na sam komunikat, skupieniem się na samym komunikacie dla niego samego”.

Wszelkie próby zredukowania zakresu funkcji poetyckiej do samej poezji lub ograniczenia poezji tylko do funkcji poetyckiej byłyby błędnym uproszczeniem. Funkcja poetycka nie jest jedyną funkcją w zakresie sztuki słowa, jest wszakże jej dominantą, funkcją determinującą, gdy tymczasem w pozostałych aktach językowych występuje jako element podrzędny, akcesoryjny. Funkcja ta, przez wysunięcie wyczuwalności znaku, pogłębia podstawową dychotomię: znak — przedmiot<sup>15</sup>.

W jaki sposób osiąga się to „wysunięcie wyczuwalności znaku”? Przez „projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” w budowaniu szeregu językowego: ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu, „każde następstwo staje się podobieństwem”. Odsyłając po bliższe wy-

<sup>14</sup> R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*, Praga 1921 s. 10. Wcześniej z podobnym twierdzeniem wystąpił L. P. Jakubinski (*O zwukach poietycznego jazyka*. W: *Poetika*, Piotrograd 1919 s. 37), rozróżniając „system języka praktycznego, w którym przedstawienia językowe nie mają samoistnej wartości i stanowią tylko środek porozumiewania się”, i system języka poetyckiego, w którym „cel praktyczny odsuwa się na plan dalszy, a układy językowe otrzymują samoistną wartość”.

<sup>15</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, PL 1960 z. 2 s. 439.

jaśnienie tych bardzo zmetaforyzowanych formuł do tekstu pracy Jakobsona, można — jak się zdaje — sens ich zasadniczy zawrzeć w następujących słowach: funkcja poetycka przejawia się wtedy, gdy wypowiedź została dodatkowo uporządkowana w sposób nie dający się uzasadnić zwykłymi potrzebami komunikacji językowej<sup>16</sup>.

Teoria ta — przy całej atrakcyjności jej wykładu, a zwłaszcza egzemplifikacji — budzi jednak różne wątpliwości. Po pierwsze — nie wiadomo jak rozumieć zdanie, że ekwiwalencja jest konstytutywnym elementem szeregu poetyckiego. W zasadzie elementem tym pozostaje przyległość; dążenie do osiągnięcia ekwiwalencji czy podobieństwa zamknąć się musi w granicach zdeterminowanych przez wymogi przyległości<sup>17</sup>. W konflikcie bowiem między wymogami przyległości a wymogami ekwiwalencji z reguły silniejsza jest przyległość; wypadki przeciwne ocenianą są raczej negatywnie (gdy na przykład ktoś poświęca sens dla rymu). Niezależnie od tego, nie wiadomo, jakie są obiektywne wskaźniki pozwalające stwierdzić, że funkcja poetycka ominuje nad innymi.

Inna trudność jeszcze poważniejsza: nie tylko Jakobson, ale i poprzednio wymienieni teoretycy amerykańscy mówili o „języku poezji”, nie o „języku literatury”. Angielski zwyczaj językowy nie włącza *fiction* — prozy narracyjnej — do poezji. Albo więc wskazane powyżej cechy odnoszą się tylko do poezji jako do części literatury i w takim razie mogą być słuszne, ale nie odpowiadają na nasze pytania, albo też są odpowiedzią fałszywą, bo prowadzącą do definicji zbyt wąskiej,

<sup>16</sup> W dalszym ciągu swej racji Jakobson — idąc tu za W. Empsonem — uważa również wieloznaczność za nieodłączną cechę poezji (l. c., s. 461). Do poglądów Jakobsona nawiązują m. in.: E. Stankiewicz, *Linguistics and the Study of Poetic Language*. W: *Style in Language*, ed. Th. A. Sebeok, New York—London 1960; P. Guiraud, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*. W: *Langue et Littérature*, Liège 1961; J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, „Twórczość” 1961 s. 12 (por. H. Markiewicz, *Jeszcze o teorii języka poetyckiego w: Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967); S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, s. Gravenhage 1962; J. Lotman, *Lekcje po strukturalnojęzykowej poetyce*, Tartu 1964 s. 67; D. Dela J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris 1973 s. 39 i n.

<sup>17</sup> Sam Jakobson zdaje się przyznawać, gdy pisze, że „podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością” (l. c., s. 460).

w której nie mieści się przeważająca część prozy literackiej. Już Żyrmunski przestrzegał przed tym formalistów rosyjskich:

Podczas gdy wiersz liryczny istotnie jest utworem sztuki słowa [...], to nieskrępowana w swej kompozycji językowej powieść L. Tołstoja posługuje się słowem nie jako elementem o funkcji artystycznej, ale jako obojętną artystycznie warstwą czy też zespołem znaków, podporządkowanych jak w mowie potocznej funkcji komunikatywnej i wprowadzającej nas w oderwany od słowa strumień elementów tematycznych. Takiego utworu literackiego nie można nazwać utworem sztuki słowa, a w każdym razie nie w tym znaczeniu, co wiersz liryczny<sup>18</sup>.

Żyrmunski idzie tu, być może, za daleko; w każdym razie ten właśnie problem sprawia wymienionym teoretykom literatury sporo kłopotu<sup>19</sup>. Można oczywiście odpowiedzieć według znanego wzoru „tym gorzej dla rzeczywistości”, jak to na przykład uczynił kiedyś L. Beriger, twierdząc, że utwór literacki pisany prozą jest ze względu na swą stronę językową odstępstwem od istoty poezji; odpowiedź taka jednakże mocno trąci anachronizmem<sup>20</sup>.

Z drugiej strony, definicja proponowana okazuje się zbyt szeroka — uporządkowanie naddane i „wyczuwalność znaku” występują również w silnym stopniu w prozie krasomówczej o wyraźnych celach politycznych.

Kłopoty te wygodnie usuwa teoria, która jako główny wyróżnik literatury wskazuje fikcję, a w sformułowaniach skrajniejszych — całkowitą autonomiczność świata przedstawionego w utworze literackim.

Tu znów jednak zarysowała się sprzeczność między skrajnie pojmowaną fikcyjnością świata przedstawionego a poglądami przypisującymi literaturze swoiste funkcje poznawcze<sup>21</sup>. Przede wszystkim zaś występowanie *quasi*-sądów i związanej z nimi fikcji literackiej okazało się dyskusyjne na terenie liry-

<sup>18</sup> W. Żyrmunski, *K woprosu o formalnom mietodie* [1923]; przekład polski W sprawie „metody formalnej”, „Życie Literackie” 1947 z. 3—4 s. 75.

<sup>19</sup> Przyznaje to M. Krieger, o. c., s. 72—73.

<sup>20</sup> L. Beriger, *Poesie und Prosa*, DV 1943 s. 132 i n.

<sup>21</sup> Por. rozdział *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*.

ki<sup>22</sup>, a tym bardziej w poezji dydaktycznej, refleksyjnej i opisywowej, w wielu postaciach prozy niefabularnej, jak *moralia*, pamiętniki, listy, reportaże, eseje itp. Zwłaszcza dla badaczy literatury przedromantycznej i literatury współczesnej fikcja jako wyznacznik literatury jest nie do przyjęcia<sup>23</sup>.

Wszystkie te trudności nie są przypadkowe i wynikają nie tylko z powszechnego błędu budowania definicji zbyt obszernych czy zbyt ciasnych. Przyczyna ich jest głębsza i sprawia ona, że trudności te są właściwie nieusuwalne, jeśli chce się znaleźć jedyną, wobec wszystkich utworów zastosowaną *differentia specifica* literackości<sup>24</sup>. Przyczyną tą bowiem nie jest — jak to się zwykle przyjmuje — istnienie wielu zjawisk pośrednich między literaturą a nie-literaturą, lecz heterogeniczność tworów językowych, które zwykle się dziś uważać za literackie. Zacznijmy od przypomnienia okoliczności zresztą znanej, że sam termin „literatura” w znaczeniu nas tu interesującym jest stosunkowo świeżej daty; do połowy XVIII wieku znano tylko nazwę „poezja”. Ale od samego początku zakres jej zastosowania był sporny: sofista Gorgiasz przyjmował kryterium formalne — poezją nazywał „mowę posiadającą budowę metryczną”. Przeciwny pogląd wypowiedział Arystoteles: dla niego wyznacznikiem poezji była po pierwsze — *mimesis*, pojmowana prawdopodobnie jako fikcja naśladowcza, po drugie — wykorzystanie rytmu mowy i melodii. Postulował natomiast odrębną nazwę dla sztuki, która „naśladuje samą mowę niewiązaną albo wiązaną metrami” (więc bez towarzyszenia muzyki), być może — także dla utworów, które nie mają charakteru mimetycznego, bo poeta „mówi w nich od siebie”, a wręcz protestował przeciw używaniu terminu „poezja”, „jeśli ktoś w metra ujmie coś medycznego lub przyrodniczego”, kiedy więc autorów określają jako poetów

<sup>22</sup> Por. Jerzy Pelc: *Quasi-sądy a dzieło literackie*, PL 1963 z: 3 s. 76—76.

<sup>23</sup> O kłopotach tych pisze m. in. Janusz Pelc, *Tekst literacki w okresie staropolskim*, PH 1959 nr 3.

<sup>24</sup> Wydzielenie literatury jako odrębnej kategorii tworów słownych uważał za niemożliwe J. Kleiner (*Charakter i przedmiot badań literackich* [1913] w: *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925 s. 171—172).

„nie na podstawie *mimesis*, lecz na podstawie wspólnego metru”<sup>25</sup>

W tych zwilanych zresztą i hipotetycznie tu zrekonstruowanych wywodach Arystotelesa zawarte są jak gdyby wszystkie przesłani późniejszych kontrowersji w sprawie granic między poezją a nie-poezją. Ale sytuacja miała ulec dalszemu zagmatwaniu w okresie hellenistycznym wskutek zbliżenia i wzajemnego oddziaływania na siebie poezji i wymowy. W średio-wieczu splot ten stał się jeszcze silniejszy i trwalszy, pożytkowała podporządkowana retoryce. (Dante zdefiniował poezję jako *fictio rhetorica in musica composita*), a równocześnie nastąpiło w piśmiennictwie zatarcie granicy między dziedziną rzeczywistości i dziedziną fikcji: za przedmiot poezji uznano również *res fictae*, jak *res gestae*.

W czasach renesansu różnice między poezją a wymową były teoretycznie jasne, mimo to wszakże odczuwano pokrewieństwo ich funkcji. Na tej zasadzie obejmowano je wspólną nazwą: *litera humaniores*, później *belles lettres*, a potem, w drugiej połowie XVIII w. — „literatura”. Termin ten przeszedł różne transformacje znaczeniowe, które trudno tu z braku miejsca referować<sup>26</sup>. Wystarczy zestawić trzy cytaty z terenu polskiego: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości* podaje pod hasłem „literatura”: „wiadomość rzeczy do nauki należących, erudycji z czytania wielu autorów pochodząca”<sup>27</sup>, ale już w r. 1866 Jan Śniadecki proponuje, aby wzorem francuskim (m. in. *Éléments de littérature* Marmontela, 1787) rozumieć przez literaturę tę naukę, która rozpatruje „dzieła poezji i wymowy powszechnemu pojęciu dostępne, jako to: sztuki teatralne, różnego gatunku wzorowe poezje, w prozie zaś wszyst-

ko, co do zrozumienia powszechnego albo jest wymowne, albo za wzór dobrego pisania służyć mogące”<sup>28</sup>. Rychło termin „literatura” (zwłaszcza pod wpływem książki Madame de Staël *De la littérature*, 1800) przestał oznaczać naukę o poezji i wymowie, a przeniesiony został na samą poezję oraz wymowę, a raczej te gatunki piśmiennictwa, które z dziedzictwa starożytnej wymowy się wywodziły, w praktyce więc — na całe prawie piśmiennictwo o treści humanistycznej, poza kompendiami informacyjnymi. Na swój sposób sprzyjała temu również romantyczna teoria „poezji uniwersalnej”, rozbijająca nie tylko sztywne normy gatunkowe, lecz także granice między poezją a innymi dziedzinami twórczości; idąc za F. Schleglem, pisze Mochnacki, że „przez literaturę potrzeba rozumieć systema tych nauk, tych umiejętności, tych wszystkich razem tworów ludzkiego umysłu, a raczej systema tych działań i poruszeń myśli, które mają najbliższy związek z cywilizacją i duchem narodu”<sup>29</sup>.

Dopiero później, pod wpływem różnych przyczyn (zamiękanie sztuki oratorskiej, estetyzm w literaturze i krytyce, tendencje do „dysymilacji” i „czystości” poszczególnych form kultury, unaukowienie humanistyki oddalające ją od prozy literackiej, rozwój refleksji metodologicznej w nauce o literaturze), nastąpiło zacieśnienie obszaru literatury przez odcięcie od niej gatunków granicznych — i termin „literatura piękna”, wzgardzony przez Mochnackiego, wraca na karcie tytułowej akademickich *Dziejów literatury pięknej w Polsce* (1918). Różne kryteria stosowane w tym celu zostały omówione na wstępie tej pracy. Równocześnie zaś w obrębie samej literatury starano się wyróżnić albo krąg utworów szczególnie wartościowych, nadając mu w odmiennym znaczeniu nazwę „poezja” (B. Croce, W. Mahrholz, Z. Łempicki, W. Borowy), albo jeszcze węższy krąg utworów czy fragmentów „poezji czystej”, definiowanej zresztą rozmaicie, najczęściej w mglistej opozycji do czynników intelektualno-poznawczych lub moralno-utility-

<sup>25</sup> Arystoteles, *Poetyka*. W: *Trzy poetyki starożytne*, opr. T. Sinko, Wrocław 1953, s. 4—5.

<sup>26</sup> Pr. E. Wölfflin, *Literatura*, „Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik” V (1888); R. Escarpit, *La définition du terme „littérature”*. W: *Acte du III<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature omprée*, s. Gravenhage 1962; *Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsfestimmung*, hg. H. Rüdiger, Stuttgart 1973; St. Dobrzycki, *Notatki do dziejów języka polskiego literackiego. II. Z dziejów języka krytyki literackiej polskiej*, „Prace Filologiczne” VII (1911).

<sup>27</sup> [Kraśnicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożony*, Warszawa 1781 t. II s. 53.

<sup>28</sup> Jan Śniadecki, *O literaturze* [1816] w: *Wybór pism naukowych*, Warszawa 1954 s. 97—98.

<sup>29</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [1830], opr. H. Życzynski, Kraków 1923 s. 39.

tarnych (G. Moore, H. Bremond); podobny sens ma przeciwstawienie „poezji” i „literatury” u Sartre’a.

Ostatnio jednak zarówno w twórczości, jak i w teorii, znowu zaciera się granica między literaturą a filozofią, nauką, reportażem czy publicystyką. W szczególności osłabło znaczenie fikcji jako wyznacznika literackości. Już w międzywojennym dwudziestoleciu radziecka „literatura faktu”, reportaże Kischa, dzienniki Gide’a, eseje Boya-Żeleńskiego były tego znamienymi przykładami<sup>30</sup>.

Zjawisko tu opisane: zbliżenie poezji i wymowy, objęcie ich wspólnym mianem „literatura”, a w rezultacie złudzenie, że istnieje jednorodna klasa przedmiotów, która by temu terminowi odpowiadała, nie jest odosobnione. W pewnej mierze powtórzył się tu proces, który w związku z pojęciem przeżycia estetycznego trafnie opisał Władysław Tatarkiewicz:

Nazwa jakiegoś przedmiotu bywa stosowana luźno i rozciągana na inne przedmioty, mające jakieś częściowe z nim podobieństwo. Np. nazwę *x*, należącą się przedmiotom posiadającym cechy *a* oraz *b*, daje się nieraz przedmiotowi *A* dlatego, że posiada cechę *a*, a także przedmiotowi *B* dlatego, że posiada cechę *b*. Wtedy przedmioty *A* i *B* mają nazwę wspólną, ale cech wspólnych mogą nie mieć. W takim wypadku istnieje nazwa *x*, ale klasy przedmiotów *X* nie ma. Taki sposób postępowania, właściwy mowie potocznej, a nieraz i naukom nie stojącym na wyższym stopniu precyzji pojęciowej, można by nazwać dominowym: podobny jest bowiem do postępowania w grze domino, gdzie kamień dokłada się do kamienia na podstawie połowicznego podobieństwa i przez to osiąga się szereg kamieni, w którym sąsiednie są do siebie podobne, dalsze natomiast mogą nic nie mieć wspólnego<sup>31</sup>.

Tak więc widzimy, że nawet po wyeliminowaniu określeń wyraźnie fałszywych czy tylko normatywnych, żaden z dyskusowanych wyznaczników literatury nie posiada ważności powszechnej, ze względu na jej heterogeniczność. Utworom słownym przypisujemy współcześnie przynależność do literatury tak ze względu na fikcyjność (choćby częściową) świata przedstawionego, jak ze względu na „uporządkowanie naddane”

<sup>30</sup> Problem ten poruszał A. Stawar, *Literatura piękna a piśmiennictwo*, „*Twórczość*” 1957 nr 10/11.

<sup>31</sup> W. Tatarkiewicz, o.c., s. 68.

w stosunku do potrzeb zwyczajnej komunikacji językowej, jak wreszcie ze względu na obrazowość (przy czym obrazowość pośrednia posiada równocześnie cechy fikcyjności). Dla badaczy, którzy dochodzą do teoretycznych uogólnień d strony utworów fabularnych, najsilniejszym sygnałem „literackości” jest przy orientacji formalistycznej — fikcyjność, przy orientacji „poznawczej” — obrazowość bezpośrednia. Jeśli punkt wyjścia stanowi liryka, rolę tę przejmuje „uporządkowanie naddane” — rytmizacja wypowiedzi lub obrazowość pośrednia<sup>32</sup>.

Spróbujmy sprawdzić te uogólnienia na ówonym przykładzie. Weźmy dwa zdania: „Kradzieże są zazwyczaj dokonywane w nocy” i „Wczoraj dokonano kradzieży w mieszkaniu ob. Kowalskich przy ul. Foksal 49”. Zdania takie mogą oczywiście wchodzić w skład utworu literackiego, a same w sobie żadnych cech literackości nie sygnalizują. Gdy jednak powiemy: „Z nastaniem zmroku Arsen Lupin włamał się do mieszkania państwa Dupont”, a wiemy, że jest to postać fikcyjna, zdanie takie uzyskuje w naszym odczuciu cechę „literackości”. Ten sam rezultat otrzymamy, gdy nie włączając elementu fikcyjnego, wprowadzimy do tekstu jakieś uporządkowanie naddane, na przykład: „Noc już zapada, złodziej się skradł”, albo wreszcie — cechę obrazowości bezpośredniej lub metaforycznej: „Wśród całkowitej ciszy rozległ się (lub metaforycznie: ciszę rozdarł) odgłos kilku mocnych uderzeń w drzw”, itp.

Gatunki literackie, w których — jakby w myśl przytoczonej definicji Dantego — spotykają się wszystkie trzy cechy „literackości” (np. epopeja wierszem), bezspornie uważane są za literackie. Jeśli jednej z tych cech zabraknie — ich „literackość” bywa już kwestionowana (np. poemat dylaktyczny lub powieść); jeszcze Orzeszkowa pisała:

Powieść jest dziełem umysłowości ludzkiej mieszanym; z jednej strony, należy ona niewątpliwie do dziedziny sztuki [i], z drugiej jednak — szerokim szlakiem wpływa w działy wiedzy, ten szczególnie, który streszcza w sobie wyniki praw wszelakich, a zwie się filozofią<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Do uwag tych nawiązuje H. Dziechcińska (*Z zagadnień „literackości” jako kategorii historycznej*, „*Studia Estetyczne*” I 164), jako nadrzędne kryterium „literackości” traktując szeroko pojętą obrazowość.

<sup>33</sup> E. Orzeszkowa, *O powieściach* T. T. Jeża [1879] w: *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959 s. 136.

Podobnie dziś pisze Jakobson o odmianie prozaicznej sztuki słowa jako strefie „przechodniej” między językiem ściśle poetyckim a ściśle pozawczym<sup>34</sup>. Z współczesnej perspektywy dziwny natomiast wydaje się fakt, że w wiekach XVI i XVII wielokrotnie kwestionowano przynależność liryki do poezji ze względu na nieobecność fikcji naśladowczej<sup>35</sup>. Jeśli w utworze dostrzegamy jedną tylko cechę — traktuje się go jako „zjawisko graniczne”, na przykład nowelę filmową (tylko fikcja), rytmowany slogan polityczny czy reklamowy (tylko „uporządkowanie nadane”), repertaż (tylko obrazowość).

Na zabłędzenie nasuwa się pytanie: a może jednak dałoby się znaleźć jakiś wspólny mianownik dla wskazanych tu trzech cech „literackości”, który by uzasadniał obiektywne pokrewieństwo utworów uważanych za literackie, a pośrednio — względną jedność przedmiot badań literackich? Bardzo niedoskonała odpowiedź na to pytanie brzmiałaby tak: cechą „literackości” jest to, że utwór spełnia zasadnicze funkcje językowe (przedstawiając i wolicjonalną) w sposób odmienny niż wypowiedzi potoczne i naukowe: to znaczy przy udziale fikcji literackiej, a więc pośrednio nieasertorycznie i ze zmniejszoną jednoznacznością, lub „z porządkowaniem naddanym”, lub wreszcie ze zwiększoną orazowością. Tylko w skrajnych wypadkach funkcje zasadnicze mogą być w utworze nieobecne; utwór taki jednak z reguły znajduje się na tej granicy literatury, poza którą rozciąga się sfera pozbawionych znaczenia, a więc pozajęzykowych twórców brzmieniowych<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> R. Jakobson, l. c. s. 467.

<sup>35</sup> Po: I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle/Saale 1940.

<sup>36</sup> Po analizie „zakłowej” poezji brzmieniowej w książce: A. Lieke, *Dichtung als Spiel*. II Berlin 1963 s. 237—255. — Z nowszych prac o wyznacznikach literatury: H. Reiss, *Problem of Demarcation in the Study of Literature*, IV 1972 nr 2; M. C. Beardsley, *The Concept of Literature*. W: *Literary Theory and Structure*, ed. F. Brady [i inni], New Haen—London 1973; B. Gray, *The Phenomenon of Literature*, The Hague 1975; M. Iarghescou, *Le concept de littérature*, The Hague 1975; St. Dąbrowski, *Literatura i literackość*, Kraków 1977.

### III. SPOSÓB ISTNIENIA I BUDOWA DZIEŁA LITERACKIEGO

#### I

Sposób istnienia dzieła literackiego stosunkowo niedawno stał się przedmiotem szczegółowej analizy teoretycznej. Dawniejsze wypowiedzi na ten temat pojawiają się w zarysach estetyki czy poetyki tylko ubocznie i pośrednio, przy okazji odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka czy też poezja. Można z nich wywnioskować, że zazwyczaj dzieło literackie traktowano w sposób dualistyczny: w okresie panowania heglizmu — jako uzmysłowienie idei („dzieło sztuki stoi pośrednio między bezpośrednią zmysłowością a idealną myślą”<sup>1</sup>), w czasach pozytywizmu — jako „utwór ducha ludzkiego”, wyrażający „myśli, uczucia i ideały” za pośrednictwem „pięknego słowa”<sup>2</sup>.

Ujęcia dualistyczne, ciężące bądź ku psychologizmowi, bądź to ku idealizmowi obiektywnemu, przeważają również w analizach nowszych, coraz bardziej szczegółowych i precyzyjnych. Po jednej stronie bowiem rozróżniono czynności psychiczne od ich wytworów, a te z kolei — od ich psychofizycznych uewnętrznień i utrwałień; po drugiej — rozbudowano pojęcie „świata duchowego” czy „ducha zobiektywizowanego”, odrębnego zarówno od zjawisk fizycznych, jak i psychicznych. Ponieważ jednak składniki tego świata duchowego miały się aktualizować i być dostępnymi tylko w przeżyciach psychicznych,

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* [1835], t. I Warszawa 1964 s. 67.

<sup>2</sup> Np. P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899 s. 2.