

PROBLEMY WIELOZNACZNOŚCI I WIELOFUNKCYJNOŚCI DZIEŁA SZTUKI (NA PODSTAWIE UTWORU LITERACKIEGO)

ZAGADNIENIE DEFINICJI WIELOZNACZNOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Zagadnienie źródeł wieloznaczności i wielofunkcyjności odbioru utworu artystycznego należy niewątpliwie do frapujących problemów estetycznych i socjologicznych. Samo zjawisko wieloznaczności dzieła sztuki (w naszej pracy dzieła literackiego) omawiane chętnie i przy różnych okazjach zarówno w publicystyce, jak i w pracach naukowych, wzbudza wciąż duże zainteresowanie. Żywotność problemu, rozbieżność opinii i poglądów wydaje się już wystarczającym bodźcem dla podjęcia, choć w skromnych ramach, bardziej szczegółowej analizy tego zagadnienia.

Wieloznaczność dzieła sztuki, często ledwie dostrzegalna przez współczesnych, staje się bardziej wyraźna w perspektywie historii. Prześledzenie percepcji konkretnego dzieła sztuki w aspekcie historycznym może być dla wyjaśnienia jego wieloznaczności szczególnie owocne.

W artykule tym prezentuję wyniki badań nad problemem wieloznaczności dzieła sztuki. W badaniach tych istotną rolę odegrała analiza percepcji jednej z najbardziej wieloznacznych w literaturze powieści — *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza.

Istnieją poważne różnice w rozumieniu pojęcia wieloznaczności. Nieuporządkowana terminologia, dowolne operowanie słowem „wieloznaczność”, obejmowanie tym terminem zjawisk od tego pojęcia odległych, staje się często powodem nieporozumień i dezorientacji. Dlatego dokładne określenie zakresu tego terminu i granic jego uprawnionego stosowania staje się rzeczą nieodzowną.

Z drugiej strony spotykamy się często z inną terminologią (np. miejsca niedookreślenia, luz interpretacyjny itp.), używaną bądź wymiennie, bądź dla określenia zjawisk pokrewnych. Oczywiście, nie zawsze są to tylko różnice terminologiczne, a także nie w każdym przypadku powodem nieporozumień są nieprecyzyjne definicje. W grę wchodzi tutaj często diametralnie różne koncepcje teoretyczne i odmienne postawy metodologiczne.

Zanim spróbujemy określić własne stanowisko w tym nader istotnym dla naszych rozważań zagadnieniu, należy ustosunkować się do kilku wybranych definicji. Henryk Markiewicz w jednej ze swoich wcześniejszych prac pisał:

Wieloznaczność czy wielofunkcyjność ideologiczna dzieł literackich przede wszystkim uzależniona jest nie od różnych postaw ideowych odbiorców lecz od nieskrystalizowanej postawy autora, od sprzeczności ideologicznych zawartych w samym utworze, od nietrafnego lub niejasnego skonkretyzowania poglądów pisarza. Przy jasnych założeniach ideowych metoda realistyczna daje największą gwarancję jednoznaczności i komunikatywności utworu¹.

Nie jest to jednak dla Markiewicza jedyna przyczyna wieloznaczności utworu literackiego, choć uważa ją za najważniejszą. Markiewicz stwierdza dalej:

[...] wymowa ideologiczna obrazów literackich jest czasem mniej jednoznaczna niż sens poglądów wyrażonych językiem pojęciowym, a nawet w utworach typu symbolicznego — trudna do uchwycenia. W pewnej mierze ulega ona modyfikacjom w zależności od świadomości ideologicznej odbiorcy, która jest tu czynnikiem aktywnym²

W poglądach Henryka Markiewicza można wydzielić trzy różne pojęcia wieloznaczności. Będzie to po pierwsze: nieskrystalizowana postawa ideologiczna autora, znajdująca swój wyraz w dziele sztuki, po drugie: modyfikacja percepcji utworu uzależniona od świadomości ideologicznej odbiorcy i wreszcie wieloznaczność spowodowana specyfiką języka sztuki, będącego językiem obrazów literackich.

Niezwykle szeroko rozumie wieloznaczność A. Ligocki³. Jest ona dla niego cechą wyróżniającą utwór artystyczny od utworów nie będących dziełami sztuki. Jednym z przejawów wieloznaczności ma być „przyrost wartości poznawczej”. Przyrostem tym jest różne, „wzbogacone” odczytanie utworu przez odbiorców. Takie stanowisko wybitnie relatywizuje zawartość poznawczą dzieła sztuki.

Stefan Morawski na marginesie polemiki z A. Ligockim tak określił wieloznaczność dzieła sztuki:

Wieloznaczność jest zjawiskiem wynikającym z dwu lub więcej różnych uogólnień poznawczych zawartych w danym utworze⁴.

Po tych uwagach definicja wieloznaczności przedstawiałaby się następująco:

Wieloznaczność ma źródła w nieskrystalizowanej postawie ideowej autora, w niejednolitej, wewnętrznie sprzecznej koncepcji utworu prze-

¹ H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury*, Wrocław 1952.

² Tamże.

³ A. Ligocki, *O poznawczej funkcji sztuki*. [W:]. *Materiały do studiów i dyskusji ...*, 1954 Nr 18, s. 199—225.

⁴ S. Morawski, *Wieloznaczność czy wielofunkcyjność?* [W:]. *Materiały do studiów i dyskusji ...*, 1955 Nr 1—2 s. 321—340.

jawiającej się w strukturalnej i formalnej konstrukcji utworu, co prowadzi do dwu lub więcej uogólnień poznawczych, które są zawarte w danym utworze.

Przedstawiona wyżej definicja wieloznaczności dosyć jasno wskazuje na źródła i granice tego zjawiska. Należy jeszcze omówić niektóre przypadki wieloznaczności, których ta definicja nie obejmuje. Są to naszym zdaniem przypadki wieloznaczności pozornej.

Wieloznaczność tkwi w samym języku. Nawet gdy odrzucimy psychologiczną koncepcję znaczenia słowa, przypisującą każdemu człowiekowi własny, „prywatny” sposób rozumienia słowa, to w wypadku gdy spotykamy się z zorganizowaną całością sensowną stykamy się ze zjawiskiem, które ma pozory wieloznaczności. Proste doświadczenie poucza, że rozumienie np. maksym lub sentencji jest nieco inne u różnych ludzi. Wiele mówi tutaj przykład psychologii, dla której testy stanowią jedną z podstawowych metod badawczych.

Jeżeli możemy doszukać się indywidualnych różnic w odbiorze znaczeń języka pojęciowego, to niewątpliwie w języku obrazów, jakim jest język każdej sztuki różnice potęgują się. W tym miejscu konieczne jest wyjaśnienie: gdy mówię o wieloznaczności utworu literackiego to oczywiście jego przeciwieństwem będzie utwór jednoznaczny. Jednoznaczność nie oznacza identyczności percepcji utworu w odniesieniu do intencji autora czy też w stosunku do obiektywnej zawartości utworu. Nie oznacza także identyczności odbioru dzieła sztuki przez różnych czytelników. Oznacza jedynie zasadniczą zgodność między zawartością utworu a jego percepcją. Zgodność, która eliminuje możliwość istotnych rozbieżności w rozumieniu zawartości poznawczej dzieła. W tym też sensie można mówić o tożsamości dzieła sztuki i jego percepcji. Odrębne zagadnienie stanowią różnice w percepcji, gdy w grę wchodzi kwestia wartościowania uwarunkowana indywidualnymi właściwościami psychiki, upodobaniami estetycznymi, poglądami etycznymi, ideowymi itp.

Istnieją jeszcze inne przypadki wieloznaczności, które także zaliczamy do wieloznaczności pozornej. I tak u źródeł „wieloznaczności” może leżeć nieznanostwo tła historycznego, w którym dane dzieło powstało. Pisał o tym Juliusz Kleiner:

*Słowo bcwiem, mające pewną trwałość ponadhistoryczną, jest w każdorazowym zaktualizowaniu tkwiącego w nim życia przejawem i funkcją określonej fazy historycznej. Rozumieć dzieło może tylko ten, kto panuje nad językiem związanym z datą powstania dzieła i jego środowiskiem terytorialno-klasowo-kulturalnym*⁵.

Wieloznaczność może być spowodowana pominięciem przez artystę jakiś spraw oczywistych dla współczesnych.

[...] może nim być coś, co dla twórcy i epoki tak było zrosnięte z zespołami

⁵ J. Kleiner, *W kręgu Mickiewicza i Goethego* część IV, *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim*. Warszawa 1938, s. 249.

słów pewnych, że więc zostało ono dane wyraźnie bezpośrednio i jednocześnie, a mimo to należy do ukształtowanego w danej chwili organizmu artystycznego, jak do budowli należy niebo, które się nad nią sklepia i teren, który ją otacza i z którego wyrasta⁶.

Pozorność tej wieloznaczności polega na możliwości jej usunięcia przez poznanie tła obyczajowo-historycznego.

W tym miejscu należy się również ustosunkować do wprowadzonego przez Romana Ingardena pojęcia „miejsc niedookreślenia”. Podany wyżej przykład „wieloznaczności” jest w pewnym sensie także przykładem na zjawisko niedookreślenia. Lecz Ingardenowi nie chodzi tylko o wieloznaczność wynikającą z odległości czasu, który upłynął od daty powstania utworu. W grę wchodzi nie tylko fakt, że współcześni swobodnie wypełniali miejsca niedookreślenia. Pojęcie miejsca niedookreślenia rozumiane jest przez Ingardena znacznie szerzej. Oto jego definicja:

Miejsca te występują tam, gdzie na podstawie zespołu zdań należących do dzieła nie można powiedzieć, ani że pewna rzecz „R” posiada pod pewnym względem cechę „C”, ani też, że jej brak tej cechy. O ile np. w tekście „Pana Tadeusza” nie ma zupełnie wzmianki o tym, czy Tadeusz był blondynem, czy nie, to jest on pod tym względem niedookreślony, jakkolwiek IMPLICITIE wiadomo, że musiał mieć jakąś barwę włosów, ale jaką, to właśnie nie jest w żaden sposób zadecydowane (...). Istnienie miejsc niedookreślenia nie jest czymś przypadkowym, np. z wad tekstu płynącym, lecz jest konieczne dla każdego dzieła literackiego. Nie można bowiem przy pomocy SKOŃCZONEJ ilości zdań, resp. słów wchodzących w skład dzieła, wyznaczyć JEDNOZNACZNIE I WYCZERPUJĄCO MNOGOŚCI cech i stanów indywidualnych przedmiotów przedstawionych⁷.

Wydaje się, że rozpatrując problem miejsc niedookreślenia z innego punktu widzenia można w nim dostrzec ciekawy przyczynek do dyskusji nad specyfiką sztuki, a przede wszystkim specyfiką dzieła literackiego.

Wracając do interesującego nas tematu, należy stwierdzić, że zjawisko dopełniania miejsc niedookreślenia zakwalifikować należy do szeregu pokrewnych problemów poruszanych już wyżej, jak wieloznaczność języka, obrazów czy też specyfice powstania dzieła literackiego.

Należy podkreślić, że wg Ingardena dookreślenie, uzupełnianie jest częścią procesu konkretyzacji. Pozostawiane są przez autora po to, aby zostały wypełnione przez czytelników. Ingardenowska teoria konkretyzacji i wypełniania miejsc niedookreślenia zajmuje się w pewnym stopniu problemami omawianymi w naszej pracy. Jednak zagadnienie wieloznaczności i wielofunkcyjnego oddziaływania dzieł sztuki z jednej strony wykracza poza interesującą Ingardena problematykę, z drugiej strony niektórych spraw nie obejmuje. Teoria utworu schematycznego, konkretyzacji a wraz z nią wypełniania miejsc niedookreślenia, dotyczy przede wszystkim samej mechaniki procesu percepcyjnego. Jest fenomenologicz-

⁶ Tamże.

⁷ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Studia z zakresu estetyki, T. 1, Warszawa 1957, s. 37.

nym opisem poznania dzieła literackiego. Przy okazji rzuca ona wiele światła na interesujące nas sprawy. Niewątpliwie w momencie rozważań autora o prawidłowej i nieprawidłowej konkretyzacji, a także o konkretyzacji bogatszej i uboższej — wkraczamy w dziedzinę interesującego nas zagadnienia, mianowicie w dziedzinę wieloznaczności sztuki.

Wydaje się, że sposób zdefiniowania wieloznaczności i wytyczanie takiego kierunku badań, jak to zrobione jest w niniejszym artykule, daje wiele korzyści. Inaczej niż Ingardena, interesuje nas nie tylko utwór schematyczny, ale i jego związki z autorem oraz z rzeczywistością pozapowieściową i to zarówno w momencie jego genezy, jak i percepcji. Staramy się oddzielić istotne źródła wieloznaczności oraz określić jego przyczyny w samej strukturze utworu.

WIELOFUNKCYJNOŚĆ I WIELOZNACZNOŚĆ UTWORU LITERACKIEGO A PROBLEM TOŻSAMOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Podstawą rozważań na temat wieloznaczności i tożsamości dzieła sztuki jest przeprowadzona przeze mnie analiza percepcji *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza — jednego z najbardziej wieloznacznych utworów w literaturze światowej. Brak miejsca nie pozwala na prezentowanie dziejów percepcji tej książki. Dlatego ograniczam się do przedstawienia wyników dokonanej analizy oraz wypływających z niej wniosków teoretycznych.

Bardzo pouczający jest chronologiczny zestaw poglądów krytyki. Wyodrębniają się wyraźnie trzy okresy: odbiór powieści przez współczesnych, w okresie dwudziestolecia i czasy powojenne. Współcześni doskonale odczuwali wieloznaczność utworu i dawali temu wyraz bądź to bezpośrednio przez wskazywanie na problematyczną pod względem moralnym „tendencję” powieści, bądź przez różną ocenę reprezentatywności lub niereprezentatywności bohatera.

W kwestii pierwszej uważano, że powieść może być uznana za niemoralną lub, że jest nią w istocie, choć autor sobie tego nie życzył. W sporze o moralność powieści nie chodziło tylko o główną tezę utworu. Wysuwanie na plan pierwszy dydaktycznej wymowy powieści było związane z samą istotą pozytywistycznej krytyki. Panowała w zasadzie jednomyślność co do moralnej wartości utworu wyrażającą się w poglądach o jego niejednoznaczności. Inaczej się rzecz miała z oceną typowości bohatera, ze sprawą reprezentatywności Płoszowskiego, ze zidentyfikowaniem jego struktury psychicznej i z odpowiedzią na pytanie kim jest a kim nie jest Płoszowski i na czym polega jego dramat.

Współcześni wybierali jedną z wielu możliwych odpowiedzi. Ale wybór ten następował jakby w „wewnętrznej polemice” z innymi nasuwającymi się rozwiązaniami. Odpowiedź nie była jednakowa. Różni krytycy przypisywali Płoszowskiemu różne cechy reprezentatywne. Kenig odmawiał Płoszowskiemu (w polemice z przeciwną koncepcją) prawa reprezentowania cech narodowych⁸. Bogusławski skłonny był przyznać mu tę cechę. Jeske-Choiński zdecydowanie opowiedział się za społeczną typowością bohatera⁹. Chmielewski określa typowość Płoszowskiego jego własnym terminem: „l'improductivite slave”¹⁰.

Typowe cechy psychiki bohatera według współczesnej Sienkiewiczowi krytyki to: brak woli, główna przyczyna jego tragedii to nieszczęśliwa miłość, albo niezdolność bohatera do trwalszych i głębszych uczuć.

Dyskusja nad typowością Płoszowskiego zamyka się w ramach typowości narodowej, rasowej (plemiennej) i społecznej (rozumianej bardzo ogólnie). Wszyscy jednak próbują jednoznacznie określić typowość bohatera, jego strukturę psychiczną i źródła tragedii.

Okres międzywojenny przynosi próby określenia psychologicznej typowości bohatera, a także narodowej, pojętej jednak uniwersalnie a często metaforycznie. Typowości doszukuje się nawet w patologicznych rysach psychiki Płoszowskiego. Istotnym novum jest rozróżnienie przez Rosenzweiga dwu równoważnych osobowości w psychice bohatera. Są to: człowiek bez dogmatu i nieszczęśliwy kochanek. Notujemy w tym okresie także pierwsze próby interpretacji utworu przez określenie relacji: autor i bohater powieści¹¹.

Okres powojenny przynosi próby dalszego podziału osobowości bohatera. Józef Świącicki widzi w Płoszowskim z jednej strony dekadenta (jako produkt ówczesnej mody) i odbicie indywidualności autora¹².

Groten-Sonecka odróżnia już trzy odrębne struktury psychiczne w Płoszowskim: człowieka bez dogmatu, nieszczęśliwego kochanka i neurastenika, który jest jednocześnie odbiciem psychiki pisarza¹³.

Stawar widzi w bohaterze *Bez dogmatu* reprezentanta swej klasy i indywidualności pisarza¹⁴.

⁸ J. Kenig, *Bez dogmatu*, „Niwa” 1891, Nr 8.

⁹ T. Jeske-Choiński, *Powieści psychologiczne „Hrabia August”, „Bez dogmatu”, „Wiek”*, styczeń 1891.

¹⁰ P. Chmielewski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*. Lwów 1901.

¹¹ L. Rosenzweig, *Bez dogmatu*. Kraków [b. d.].

¹² J. Świącicki, *Bez dogmatu*, „Tygodnik Powszechny” 1947, Nr 12, s. 4.

¹³ E. Groten-Sonecka, *Światła i cienie „Bez dogmatu”, „Pamiętnik Literacki”*, 1952, R. XI.

¹⁴ A. Stawar, „*Kuźnica*” 1946, Nr 32.

Drugim więc i bardzo istotnym novum w percepcji *Bez dogmatu* w okresie powojennym są próby precyzyjnego określenia klasowej reprezentatywności bohatera i szersza, socjologiczna interpretacja całego utworu a także domysł o wzajemnych powiązaniach w relacji autor i bohater powieści oraz (jak już wspominaliśmy) dalsze „rozbitcie” osobowości bohatera na szereg odrębnych struktur psychicznych.

Taka interpretacja jest jednoznaczna ze stwierdzeniem niejednorodności postaci Płoszowskiego. Dowodzi również o wewnętrznej sprzeczności całego utworu. Stawia pod znakiem zapytania możliwość jednolitego (jednoznacznego) określenia osobowości i typowości bohatera. Prowadzi to z kolei (praca A. Nofer) do próby nowej syntezy i precyzyjnego określenia przyczyn wieloznaczności utworu¹⁵. Najpełniejsza, najbardziej adekwatna interpretacja powieści musi wyjść od wskazania na wielość możliwych interpretacji, od wskazania przyczyn tkwiących w utworze, które prowadzą do różnych często sprzecznych ocen.

Taki kierunek interpretacji jest słuszny choćby i z tego powodu, że wielość i różnorodność percepcji czytelniczej jest ściśle wyznaczona przez elementy strukturalne utworu. Dlatego w przypadku utworu wieloznacznego jego zróżnicowany odbiór nie jest dowodem na brak tożsamości między utworem a jego percepcją, przeciwnie jest jej potwierdzeniem, gdyż zróżnicowany odbiór dzieła jest ściśle określony przez sam utwór i jego właściwości strukturalne.

Porównując percepcję *Bez dogmatu* w różnych okresach historycznych nasuwa się kilka wniosków. Niewątpliwie współcześni jak nikt później rozumieli intencje pisarza. Mogli prawidłowo ocenić skuteczność jego ideowo-artystycznych zamierzeń, byli najbliżsi rozumienia problematyki utworu. Wynikało to przede wszystkim z naturalnych związków i zależności pisarza z odbiorcami jego powieści, która zresztą i tematycznie była utworem par excellence współczesnym. Ten bliski kontakt współczesnych czytelników z rzeczywistością powieściową wyrażał się także w tym, że tylko oni mogli rozumieć pewne aluzje i niedopowiedzenia utworu. Współcześni, używając terminologii Ingardena, najłatwiej i najdokładniej mogli wypełniać miejsca niedookreślenia.

Analiza percepcji *Bez dogmatu* w perspektywie historycznej wykazała, że pokolenia późniejsze oddaliły się od prawidłowego, pełnego rozumienia powieści. Nowa epoka żyła nowymi problemami. Uległa przetasowaniu i przewartościowaniu hierarchia tematów i zainteresowań. Krytycy okresu międzywojennego wysuwali na plan pierwszy interesujące

¹⁵ A. Nofer, *Dwie współczesne powieści H. Sienkiewicza z literatury lat 1863—1918*. [W:]. Studia i szkice, część I. Wrocław 1957 s. 201—286.

ich aktualne problemy, odsuwając jednocześnie z kręgu swoich zainteresowań sprawy najistotniejsze dla współczesnych Sienkiewiczowi czytelników. Stąd też zagadnienia marginesowe dla czytelnika *Bez dogmatu* z końca XIX w. urastały dla krytyki literackiej dwudziestolecia do spraw naczelnych. Nie oznacza to wcale, że krytyka okresu międzywojennego odeszła całkowicie od prawidłowego rozumienia powieści i nie wniosła nic do pełniejszego rozeznania utworu. Przesadne akceptowanie problematyki psychologicznej powieści przyczyniło się do pełniejszego jej poznania. Czas nie działał niszcząco. Okres powojenny przynosi ponowne wyrównanie proporcji. Przyznając rację współczesnym krytykom nie lekceważy głosów z dwudziestolecia.

Dystans czasowy prowadzi do lepszego poznania utworu, a więc i bardziej adekwatnego odbioru. W perspektywie historycznej zatracą się wprawdzie bliska zażyłość czytelnika z przedstawianą sytuacją powieściową. Ulatnia się i ginie bezpowrotnie atmosfera, która książkę zrodziła, nie ma już odbiorców, którzy doskonale rozumieli i odczuwali wiele sugestii i niedopowiedzeń. Ale brak jednocześnie atmosfery sporów, zadrażnionych ambicji i zaściankowych swarów. Wietrzeje także waga sporów politycznych. Słowem, dystans czasowy dzielący współczesnego odbiorcę od czytelników sprzed połowy wieku pozwala na obiektywną, trzeźwą ocenę utworu.

Współczesny odbiorca ma możliwości uchwycenia jego najistotniejszych problemów. Natomiast dla współczesnych Sienkiewiczowi krytyków niedostępne były np. próby określenia powieści w powiązaniu z żyjącym jeszcze przecież autorem. Niedostępna była także cała twórczość pisarza.

Dystans czasowy to jednocześnie doskonalenie się narzędzi i metod poznawczych, umożliwiających pełniejsze poznanie utworu. Nieocenioną przysługę oddaje tu także wiedza o rzeczywistości pozapowieściowej. Historyczny przegląd percepcji *Bez dogmatu* wskazuje na wiele mówiącą zbieżność poglądów krytyki obecnej i współczesnej Sienkiewiczowi. Wystarczy tu wspomnieć poglądy współczesnych na typowość bohatera utworu. Myśli Bogusławskiego, Jeske-Choińskiego, Chmielowskiego zostały potwierdzone przez A. Nofer i A. Stawara. Zastrzeżenia Keniga, który odmawiał Płoszowskiemu prawa reprezentowania typowych cech współczesnego człowieka mają widoczny związek z poglądami Święcickiego o Płoszowskim jako sztucznym twórcze literackiej mody. Zarówno głosy „za” jak i „przeciw” zostały potwierdzone i znalazły swoje uzasadnienie w pracy A. Nofer¹⁶. Z krytyką okresu międzywojennego wiąże

¹⁶ *Tamże*.

się jedynie prace Groten-Soneckiej. Wiele mówi tu fakt, że pierwsza z nich ukazała się jeszcze przed wojną.

Żadna ze współczesnych interpretacji *Bez dogmatu* nie jest na tyle oryginalną, aby nie można było doszukać się podobieństwa z opinią współczesnych. *Novum* stanowi przede wszystkim ich większa precyzja i dążność do syntezy, do całościowej interpretacji powieści oraz uznania jej wieloznaczności, którą zresztą współcześni podejrzewali. *Bez dogmatu* powieść par excellence wieloznaczna, będąca źródłem różnych, często sprzecznych ocen, w swym historycznym istnieniu nie ulegała „zmiennom”, była źródłem różnych przeżyć i sądów, ale jej percepcja przez współczesną krytykę nie jest czymś zupełnie różnym od odbioru współczesnych. Historyczny przegląd sposobu odbioru *Bez dogmatu* przez krytykę jest jednocześnie dowodem tożsamości utworu i jego percepcji. Historyczny zarys percepcji *Bez dogmatu* wskazuje, że mimo niezwykle zróżnicowanego odbioru powieści istnieją dwie epoki historyczne, które mimo różnorodnych i sprzecznych opinii dają w swej syntezie podobny sąd o tym utworze.

Analiza wykazała również wzrastającą historycznie świadomość o wieloznaczności powieści, która ma swe źródło w samym utworze. Jeżeli w przypadku utworu jednoznacznego na podstawie odmiennych percepcji próbuje się podważyć tożsamość powieści i jej odbioru, to utwór tak wieloznaczny jak *Bez dogmatu* jest wymownym dowodem istnienia tożsamości. Widać tutaj bowiem odbiór zróżnicowany, ale w swej syntezie tożsamy. Zróżnicowanie odbioru obnaża jedynie źródła wieloznaczności. Podstawą do kwestionowania tożsamości utworu literackiego i jego percepcji są przede wszystkim te zjawiska, które nazywamy tutaj źródłami wielofunkcyjnego oddziaływania dzieła sztuki. Jakkolwiek wielofunkcyjność staje się często punktem wyjścia w krytyce tożsamości utworu, należy jednak stwierdzić, że czynniki określające wielofunkcyjne oddziaływanie nie mogą doprowadzić do pełnej relatywizacji treści dzieła sztuki w świadomości odbiorców.

Wielofunkcyjność ma wyraźne granice w relatywizacji zawartości poznawczej utworu. Percepcja *Bez dogmatu* daje na to przekonujące dowody.

Ocena problematyki moralnej powieści podlegała przemianom. Przyczyny ewolucji tych ocen uwarunkowane były zmianą poglądów moralnych odbiorców. Różnice w ocenach „warstwy moralnej” *Bez dogmatu* powstały w wyniku konfrontacji stanowisk późniejszych z zachowawczym stosunkiem autora i współczesnych do problemów etycznych. Problem ten ma znaczenie ogólnoteoretyczne. Chodzi o to, czy zmiana poglądów (w naszym przypadku moralnych) prowadzi do innego, nieadekwatnego odbioru utworu. Wydaje się, że nie może być tutaj mowy o relatywizacji zawartości utworu, gdyż w praktyce nie spotykamy się

z faktem wnoszenia istotnych zmian w rozumienie i odbiór powieści. Postępowanie Płoszowskiego spotyka się z naszą dezaprobatą moralną. Taka jest intencja autora i taki sam w ogólności odbiór czytelnika. Wprawdzie autor (jak zresztą sam oświadczał) „każe” Płoszowskiemu działać tak, aby intencja autorska nie była zbyt wyraźna. Stara się o usprawiedliwienie jego czynów i nie obdziera go zupełnie z sympatii. Czyni to nawet z pewną przesadą, co stawia go w konflikcie z pozytywistyczną krytyką. Jeżeli nawet realizacja tych autorskich dążeń dała wyniki niezupełnie po myśli autora, to wcale nie oznacza, że ocena postępowania Płoszowskiego mogłaby być pozytywna. Ani współczesny Sienkiewiczowi czytelnik powieści ani dzisiejszy odbiorca nie aprobują moralnej postawy Płoszowskiego.

Co się tyczy Anielki (o nią bowiem tu głównie chodzi), to akceptowanie jej zasad moralnych przez większość współczesnych oraz zmiana poglądów na tę sprawę u obecnego czytelnika nie prowadzi do całościowo ujemnej oceny jej moralności.

Dwie postawy moralne w utworze oceniane były przez cały okres historyczny jednakowo w tym sensie, że zawsze Płoszowski był winien i Anielka stała moralnie wyżej. Anielka pozbawiona w poczuciu obecnego czytelnika wielu atrybutów dobra, nie przestała górować moralnie nad Płoszowskim. Tym bardziej, że postawa moralna Płoszowskiego mimo ewolucji poglądów moralnych u odbiorców nie została zrehabilitowana. Bowiem zmiany norm moralnych są ograniczone.

Konflikt moralny dwu postaw życiowych nie został w oczach obecnego czytelnika zlikwidowany. Tak więc jak najdalej idące rewizje w poglądach czytelników mają swoje granice i nie zmieniają w sposób istotny percepcji utworu. Obiektywna problematyka utworu nie została zmieniona. Można tu jedynie mówić o pewnych zmianach proporcji w procesie percepcji. Ale i takie wnioski należy formułować bardzo ostrożnie.

Zmiana poglądów czytelnika książki nie ma decydującego wpływu na odbiór utworu. Przeciętnie wykształcony odbiorca czytając powieść pamięta o epoce, w której powstała. Przyznaje historyczne racje aktorom wydarzeń. Zdaje sobie sprawę z odmienności współczesnych poglądów (których zresztą sam nie musi wyznawać). Potrafi on np. zrozumieć (inaczej niż współcześni Sienkiewiczowi) niezawiniony tragizm położenia Anielki jako ofiary ówczesnych przesądów moralnych. Spostrzeżenie to i przeżycia powstają jakby na marginesie lektury. Są one własną uświadomioną „twórczością” czytelnika. Jeżeli zaś czytelnik uznaje ówczesne normy moralne to jego percepcja nie różni się w zasadzie od odbioru powieści przez współczesnych Sienkiewiczowi.

Problem wygląda inaczej, gdy w grę zaczyna wchodzić nie ocena postępowania osób i ich racji, lecz gdy oceniamy ogólnofilozoficzną zawartość utworu oraz poglądy wyrażone przez autora *expressis verbis*. I tak

ocena katolicyzmu powieści w kategoriach moralno-filozoficznych prowadzi do różnych wniosków. Wartość poglądów wyrażonych w powieści ulegała zmianom w zależności od aktualnego stanowiska odbiorcy — badacza. W tym miejscu wkraczamy jednak w nową problematykę, mianowicie w sferę kryteriów wartościowania utworu.

Widoczne analogie w percepcji *Bez dogmatu* w dwu epokach historycznych (współczesnej Sienkiewiczowi i obecnej), wskazują, że mimo uzależnienia percepcji utworu od nastawienia odbiorcy nie ma zupełnej dowolności w „wyborze”, dowodzi że zawartość utworu stawia granice tej dowolności. Potwierdza to jeszcze raz nasz wniosek o ograniczonym znaczeniu wielofunkcyjności jako dowodu podważającego trwałość i obiektywność istnienia utworu literackiego.

Poglądy ideologiczne, filozoficzne, upodobania estetyczne, indywidualne cechy psychiki odbiorcy jako określonej osobowości oraz jego poglądy i gusta jako członka grupy społecznej, określonego środowiska klasowego i narodowego — stanowią istotę wielofunkcyjnego odbioru dzieła sztuki. Z tak rozumianą wielofunkcyjnością związane są różnice w wartościowaniu utworu literackiego. Różnorodność ocen związana jest z samą istotą wielofunkcyjności dzieła sztuki. Dlatego możemy mówić o relatywności kryteriów wartościowania. Rzecz jasna, że jest to co innego niż wniosek o względności istnienia czy też nie istnienia dzieła sztuki. O istocie przyczyn warunkujących fluktuacje w wartościowaniu utworu świadczy kierunek i sposób uzasadniania wypowiedzianych poglądów. Analiza percepcji *Bez dogmatu* wykazuje, że olbrzymią rolę odgrywa zjawisko, które nazywaliśmy tworzeniem fikcji genezy. Są to przypadki uzasadniania ocen faktami nie wynikającymi bezpośrednio z tekstu. Szuka się uzasadnień poza utworem również i z tych względów, ponieważ jak już pisaliśmy, jest to teren niejako „własnej twórczości” krytyka. Dodajmy, teren niedostępny i trudny do sprawdzenia nie tylko dla przeciętnego czytelnika. Trudno się więc nie zgodzić, że siła sugestii może mieć tu pewien wpływ na odbiór utworu. Oczywiście, źródłem wartościowania jest sam utwór: fabuła, postacie, konflikty itp. Wydaje się rzeczą przekonywującą, że odbiór ich jest jednakowy, tożsamy w stosunku do utworu, jak i w porównaniu z percepcją innych czytelników. Można bowiem wydzielić (będzie to wprawdzie zabieg sztuczny) moment jednakowego odbioru i rozumienia poszczególnych elementów utworu i następny „nadbudowany” akt oceny uwarunkowany zjawiskiem wielofunkcyjności.

PROBLEM TOŻSAMOŚCI DZIEŁA SZTUKI W PRACACH INGARDENA

W poprzednim rozdziale straliśmy się wychwycić różnice w percepcji *Bez dogmatu*, aby później wskazać na fakt, że teza o zmienności utwo-

ru w jego historycznym istnieniu jest nieuzasadniona. Również Roman Ingarden przeciwstawia się twierdzeniu o przemianach dzieła sztuki w procesie historycznym. Wniosek taki wyprowadza jednak z zupełnie innych przesłanek. Twierdzi on, że dzieła sztuki istnieją jedynie „z intencyjnego nadania” heteronomicznie i że nie posiadają jednego przedmiotu estetycznego. Szczególnie wyraźnie przedstawił swoje stanowisko w pracy *O tożsamości dzieła muzycznego*. Według Ingardena dzieło muzyczne nie jest tożsame z zapisem nutowym, gdyż nie jest on zapisem doskonałym. Nie całe dzieło muzyczne jest zapisane. Nie można np. dokładnie określić sposobu „uderzenia” w przypadku utworu fortepianowego. Dzieło muzyczne nie jest tożsame z wykonaniem. Nie ma idealnie tych samych wykonań. Różnice mogą wypływać z aktualnego stanu psychofizycznego odtwórcy lub przy różnych wykonaniach z odmiennej interpretacji, z różnic w jakości instrumentów itp.

Nie ma idealnego (doskonałego i jednego) przedmiotu estetycznego, który mógłby służyć za podstawę porównań. Możemy jedynie domyślać się jakim ma być idealny przedmiot estetyczny. Nie wiemy jednak jakie wykonanie się do niego zbliża, a jakie oddala.

Utwór muzyczny nie jest czymś psychicznym. Nie jest także przedmiotem idealnym. Jest zawisły od świadomości ludzkiej i wyznaczany przez jej akty. Ma sobie tylko właściwy, specyficzny, czysto intencjonalny sposób istnienia. Ingarden pisze:

[...] rzeczy realne istnieją autonomicznie i posiadają określone cechy niezależnie od tego, jaka się o nich wśród obcujących z nimi ludźmi opinia wyrabia. Natomiast dzieła muzyczne jako szczególne interesubiektywne przedmioty estetyczne, są tego rodzaju, iż istnieją jedynie z intencyjnego nadania (aktów twórczych, resp. wskazówek partytury lub domniemań słuchaczy), a więc heteronomicznie i są w swych własnościach zależne ostatecznie od treści opinii, jakie sobie o nich wyrobiamy¹⁷.

Dzieło muzyczne odcina się nieco swą specyfiką w porównaniu z innymi dziełami sztuki. Ale trudności z określeniem tożsamości występują nie tylko w utworze muzycznym. Czyż nie podobnie rzecz się przedstawia z utworem dramatycznym, gdzie sam tekst jest także „partyturą” w stosunku do jego scenicznej realizacji? Tu także „zapis” jest niedoskonały. Trudno np. dokładnie określić sposób interpretacji poszczególnych ról, dać wyczerpujące wskazówki dla scenografa, reżysera itp. Podobnie trudno mówić o tożsamości różnych inscenizacji, a nawet tej samej, ze względu np. na różne dyspozycje psychofizyczne wykonawców.

Podobnie wygląda sprawa ze scenariuszem i jego filmową realizacją, ze słuchowiskiem radiowym czy widowiskiem telewizyjnym. Nawet w przypadku utworu beletrystycznego rzecz się przedstawia podobnie. Dla Ingardena utwór literacki (utwór schematyczny) jest także „partytu-

¹⁷ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, op. cit., s. 292—293.

ra”, która stanowi podstawę dla indywidualnych konkretyzacji powieści. Każda konkretyzacja jest czymś „innym”, „nieitożsamym” w porównaniu z inną.

Analiza percepcji *Bez dogmatu* wykazała co innego. Jeżeli analizujemy utwór artystyczny w kontekście społeczno-historycznym w którym powstał i jest percypowany, to dochodzimy do przekonania o jego trwałości i niezmienności niezależnie od indywidualnych różnic w odbiorze i historycznej zmienności percepcji utworu.

Możemy bowiem oddzielić i wskazać przyczyny, które spowodowały odbiór nieadekwatny, nieitożsamy. Zresztą samo pojęcie tożsamości, którym posługuje się Ingarden jest pojęciem nieprzydatnym, jeżeli nadamy mu taką samą treść jak w matematyce czy logice. Tożsamości, w sensie zupełnej identyczności przeżyć, nie ma nie tylko w percypowaniu dzieł sztuki. Jak mówiliśmy już przy innej okazji, dotyczy to także percepcji znaczeń języka dyskursywnego i naukowego. W przypadku dzieła sztuki możemy mówić jedynie o zasadniczej zgodności między utworem a jego percepcją. W wypadku stosowania matematycznego kryterium tożsamości wobec percepcji dzieła sztuki brak tej tożsamości będzie oczywistym truizmem.

Istota koncepcji Ingardena tkwi jednak w jego teorii przedmiotu estetycznego. Zachodzi tutaj charakterystyczne zatarcie różnic między przedmiotem a podmiotem. Ingarden uznając dzieło sztuki za utwór obiektywny będący przedmiotem intersubiektywnych przeżyć, stawia w praktyce znak równania między przedmiotem, a podmiotem. „Zmienność” podmiotu uwarunkowana jest różnicami psychofizycznymi odbiorcy, nieuniknionymi różnicami w indywidualnej percepcji. „Zmienność przedmiotu” związana jest z charakterystycznym przeniesieniem cech podmiotu („zmienności”) na przedmiot (dzieło sztuki). W ten sposób dzieło sztuki staje się czymś zmiennym, nietrwałym, zawisłym od świadomości ludzkiej. Dzieło sztuki jest dla Ingardena czymś obiektywnym, ponieważ ma swoją podstawę w przedmiotach realnych, np. książka, druk. Ale idąc dalej jest czymś subiektywnym jako powstały w procesie konkretyzacji przedmiot estetyczny (w praktyce „quasi-rzeczywistość” jest jednoznaczna z dziełem), który jest źródłem przeżyć estetycznych. Przedmiot estetyczny jest wprawdzie wytworem świadomości odbiorcy, ale jest on jednocześnie wytworem procesu „syntetyzującej obiektywizacji”, dopiero nad nim nadbudowuje się percepcja estetyczna. W poczuciu odbiorcy przedmiot estetyczny staje się czymś obiektywnym. Następuje więc proces odwrotny: obiektywizacja „przedmiotu”, bowiem przedmiot estetyczny staje się źródłem przeżyć estetycznych odbiorcy.

Dopiero dzięki syntetyzującej obiektywizacji przedmioty stają przed czytelnikiem jako pewna odrębna quasi-rzeczywistość o własnych losach, obliczu i dynamice. Po jej dokonaniu czytelnik staje się jakby świadkiem zdarzeń i przedmiotów tych właśnie, które intencjonalnie odtworzył swym współtwórczym wysiłkiem. Bę-

dąc zaś ich świadkiem, na nowo je poznaje jako jakby już zastane, znalezione, i ulega teraz — jak to się zwykle mówi — ich „wrażeniu” czyli percepuje je w postawie estetycznej lub reaguje na nie tak czy inaczej, zwłaszcza emocjonalnie¹⁸.

Przy tak rozumianym dziele sztuki ginie w ogóle problem tożsamości percepcji. Nad koncepcją Ingardena wyraźnie zaciążyła fenomenologiczna postawa filozoficzna. Uznawszy dzieła sztuki za przedmioty bezspornie intencjonalne, bada dzieło sztuki według wszelkich prawideł fenomenologicznej metodologii. Dzieło sztuki staje się dla niego „fenomenem”, zjawiskiem w stanie czystym.

Utwór literacki, wyizolowany ze swego społecznego kontekstu oderwany od związków z życiem, od gruntu, z którego wyrósł, staje się abstrakcją, tworem sztucznym.

W wyabstrahowanym utworze literackim można z pożytkiem wyróżniać, definiować i niejako tworzyć szereg przedmiotów, wskazywać na mnogość warstw, wprowadzać wiele subtelnych rozróżnień i starannych opisów. Nie jest to jednak droga do pełnego poznania utworu literackiego. W interesującym nas wycinku problematyki estetycznej widać to było szczególnie jasno. Dla uzasadnienia przyczyn powstawania wieloznaczności, określenia jej istoty oraz zbadania wielofunkcyjnego oddziaływania utworu, trzeba odwołać się do owych „wątpliwych” determinant. Trzeba po prostu „ożywić” wyabstrahowany fenomen, przywrócić mu naturalny związek z przejawami życia. Należy pamiętać o określonej osobowości twórcy, o życiu społecznym, w którym brał udział i o procesie twórczym, który doprowadził do ukonstytuowania się badanego przedmiotu — dzieła sztuki.

Inaczej nie podobna poznać dzieła sztuki.

¹⁸ Tamże, s. 35.

Leszek Gogolewski

PROBLEMS OF AMBIGUITY AND MANIFOLD FUNCTIONS OF A WORK OF ART

The author's reflections on the ambiguity of a work of art are based upon concrete facts of the history of literature: he analyses both the structure and perception of H. Sienkiewicz's novel „Without a Dogma”.

An investigation of the history of perception of this novel from its author's times up to the present day helped to note down the phenomenon of the changeability of the interpretation of a work and its evaluation in connexion with the methodological viewpoint as well as the needs and tastes of the reading public etc.

These reflections helped the author to formulate some conclusions about the ambiguity and manifold functions of a work of art. The author proves the fact that the ambiguity of a work of art leads to manifold functions of its perception. He demonstrates as well that the relative nature of the receipt of a work, which is due to many factors, can be understood only in its relation to the identity of a work of art. In this connexion the author defined his attitude towards Roman Ingarden's views on the problem under discussion.

Лешек Гоголевски

ПРОБЛЕМА МНОГОЗНАЧНОСТИ И МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Рассмотрение вопроса о многозначности произведения искусства автор статьи основывает на конкретном историко-литературном материале, пользуясь анализом структуры и восприятия романа „Без догмата” Х. Сенкевича.

Исследование истории перцепции этого романа, начиная с современной писателю эпохи по наши дни, позволило отметить изменчивость интерпретации упомянутого произведения и его оценки в зависимости от применяемой методологии исследований, вкусов и потребностей читателей.

Такой подход стал основой для формулированных автором статьи теоретических положений о многозначности и многофункциональности произведения искусства. Автор пытается обосновывать мысль о том, что многозначность художественного произведения является источником его многофункционального восприятия, что релятивизация перцепции искусства, вызванная различными факторами, может быть понята только в отношении тождественности с произведением искусства. Кроме того, автор статьи высказывает свои мнения на тему взглядов Романа Ингардена, связанных с анализируемой проблемой.