

MIROSLAW OLEŹDKI
(Uniwersytet Wrocławski)

PRAWDA W DZIELE LITERACKIM Z PERSPEKTYWY GENOLOGICZNEJ

Truth in the literary work from the genological perspective

The subject of the following article is the concept of truth understood not as an absolute or a scientific fact but the truth in the context of fictional literary world. For the purpose of these deliberations, I selected theory of fiction, originating from Aristotle and currently developed by Thomas Pavel. Information contained in a work of literature is true if is not undermined on any level, independently from the fact that truth refers only to characters existing in the given possible fictional world. Truth defined as an amalgamation of irrefutable story facts is a constitutive attribute of the world which is characteristic for drama and epic, whereby the latter is not the sole requirement since it has to be supported by an individual and objective account of the narrator. Truth is thus a foundation of every work of literature based on principles of drama and epic, however, in the fictional world of lyric poetry everything can be undermined.

Keywords: fictional world, truth, theory of possible worlds, epic, lyric poetry, drama

Przedmiotem rozważań w tym tekście będzie prawda nie w rozumieniu absolutnym bądź choćby naukowym, ale prawda w odniesieniu do świata fikcyjnego dzieła literackiego. Chodzi tu o zagadnienie prawdy w świecie alternatywnym wobec rzeczywistego, w jednym ze światów możliwych właściwym dla określonego utworu oraz w jaki sposób jej istnienie warunkuje jego strukturę rodzajową. Aby zadanie to było wykonalne, należy najpierw wyjaśnić, w jaki sposób pojmowana jest tutaj kategoria fikcji, która bywa przecież bardzo różnie definiowana. Najbardziej czytelną klasyfikację owej kategorii stworzyła, jak się wydaje, Patricia Waugh. Podzieliła ona wszystkie teorie fikcji na trzy grupy:

- (post)Platońskie, traktujące ją negatywnie, jako kłamstwo;
- antyreferencyjne, które uznają świat fikcyjny za zamknięty i nieporównywalny z rzeczywistym;

- nawiązujące do teorii światów możliwych (Waugh 1984, Łebkowska 1991, s. 63).

Trzecią, interesującą nas tutaj grupę teorii fikcji, można nazwać (post)-Arystotelesowską, gdyż jej początku należy szukać w *Poetyce* Stagiryty, w której pojawia się pojęcie zdarzeń możliwych. Chodzi o zdanie, które w tłumaczeniu Henryka Podbielskiego brzmi następująco:

Zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie lub konieczności (Arystoteles 1983, s. 26).

Tomasz Pavel, uczony, który współcześnie rozwinął teorię światów możliwych, trawestując myśl filozofa uważa, że poeta winien posługiwać się albo zdaniem prawdziwym w każdym możliwym względem aktualnego świecie (rzeczy możliwe, zgodne z koniecznością), albo zdaniem prawdziwym w co najmniej jednym względem aktualnego (realnego) możliwym świecie (rzeczy możliwe, zgodne z prawdopodobieństwem).

Według kanadyjskiego uczonego zgodnie z ontologiczną perspektywą danego utworu „zdanie jest prawdziwe, jeśli jest prawdziwe w aktualnym świecie dzieła” (Pavel 1975, Łebkowska 1991, 46-47). Jeśli więc informacja dotycząca jakiegoś faktu związanego ze światem fikcyjnym jest niepodważalna na jakimkolwiek poziomie dzieła, to jest to treść prawdziwa w obrębie uniwersum dzieła. I tak wiemy na przykład, iż Rzecki jako bohater *Lalki* nie posiadał prototypu rzeczywistego (Ziomek 1980), ale istnienie tegoż bohatera nie jest w powieści Prusa na żadnym jej poziomie podawane w wątpliwość, więc byt fikcyjny owej postaci posiada walor prawdy. W świecie fikcyjnym *Lalki* istniał taki pracownik sklepu Wokulskiego. W powieści Weysenhoffa *Soból i panna* uczucie miłosne litewskiej dziewczyny z ludu, Warszulki, i polskiego szlachcica, Michała Rajeckiego, nie kończy się ich małżeństwem, bohaterka wychodzi za mąż za zakochanego w niej Józefa Trembela, młodzieńca z tego samego, co ona sama stanu. Owe fakty fabularne również nie są na żadnym poziomie utworu podawane w wątpliwość, są więc prawdziwe dla świata fikcyjnego tej powieści Weysenhoffa.

Prawda świata fikcyjnego dzieła wiąże się nie tylko z elementami akcji, dotyczy nie tylko uczestniczących w niej bohaterów, ale także elementów tła i scenografii przedstawionej. Sklep Wokulskiego mieścił się w fikcyjnej, choć mającej swój rzeczywisty prototyp Warszawie, zaś ślub

Warszulki i Józefa Trembela odbył się w fikcyjnych, choć mających prototyp realny, Jużyntach, położonych na północno-wschodniej Litwie. Również takie informacje, jeśli są wiarygodne w uniwersum danego dzieła, posiadają walor prawdy.

Trzeba w tym momencie wyjaśnić, co to znaczy, że dana informacja odnosząca się do świata fikcyjnego utworu ma charakter niepodważalny na jakimkolwiek poziomie dzieła. Kwestię tę dookreślić można najprościej w oparciu o klasyczny tekst Aleksandry Okopień-Sławińskiej – *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. Autorka wyróżniła trzy poziomy komunikacyjne w samym dziele i dwa na zewnątrz dzieła. W niniejszej pracy interesują nas jedynie poziomy komunikacyjne właściwe dla rzeczywistości utworu. Są to:

- poziom wypowiedzi właściwy bohaterom;
- poziom narratora (bądź podmiotu lirycznego) i adresata narracji (bądź adresata monologu lirycznego);
- poziom podmiotu utworu i adresata utworu.

Struktura ta ma charakter hierarchiczny, a więc istotne jest z jakiego poziomu dzieła pochodzi informacja, której prawdziwość rozpatrujemy. Należy też podkreślić, że Aleksandra Okopień-Sławińska obok informacji stematyzowanej wyróżniła też informację implikowaną, zaznaczając, że w przypadku konfliktu między dwoma typami informacji, ważniejsza jest informacja implikowana, a więc wynikająca nie z konkretnej wypowiedzi językowej, ale z całościowej struktury utworu. Konsekwentnie też postawiła ponad narratorem podmiot utworu, dla którego właściwa jest jedynie informacja implikowana. Struktura komunikacyjna dzieła w taki sposób rozumiana jest systemem, w ramach którego ogromna ilość relacji wysłowionych bądź treści jedynie sugerowanych tworzy skomplikowany układ potwierdzeń lub zaprzeczeń konkretnych informacji właściwych dla rzeczywistości utworu (Okopień-Sławińska 1971). Dana informacja jest więc prawdziwa, to jest niepodważalna dla określonego możliwego uniwersum, jeśli na żadnym poziomie komunikacyjnym nie pojawiła się informacja z nią sprzeczna lub podająca ją w wątpliwość czy też sugerująca choćby możliwą wobec niej alternatywę. Żadna też informacja znajdująca się w sferze nie-domówienia bądź też taka, która nie zyskała zdecydowanego potwierdzenia, nie może waloru prawdy uzyskać.

Prowadzone dotychczas dociekania wymagają jednak pewnego wyjaśnienia. Badania dotyczące prawdy w dziele literackim wiążą się, oczywiście,

z określonym metodologicznym ujęciem literatury. U podstaw komunikacyjnej teorii dzieła literackiego Aleksandry Okopień-Sławińskiej (Okopień-Sławińska 1971), a także u podstaw rozważań innych przywoływanych tutaj badaczy, również u podstaw wywodu autora niniejszego tekstu, leży założenie filozoficzne, że dzieło literackie jest *całością*, *jednością*. Pytanie o prawdę w dziele literackim formułowane także z perspektywy genologicznej ma więc sens jedynie na gruncie literaturoznawstwa *ontologicznego* (Ołędzki 2011, 28-117). Wszelkie nurty metodologiczne postmodernizmu, które najczęściej kwestionują istnienie prawdy jako kategorii poznawczej, mają charakter nieontologiczny, odchodzą od rozumienia dzieła literackiego jako całości i jedności. Utwór literacki dla dekonstrukcjonisty bądź przedstawiciela innego nurtu poststrukturalistycznego traci swoją integralność, a tym samym przestaje być obiektem opisu naukowego, takiego, który dąży do obiektywnego oddania rzeczy. Nauka o literaturze zostaje zastąpiona przez krytykę literacką, której ambicje ograniczają się do interpretacji. Jej dążeniem nie jest, rzecz jasna, jakiegokolwiek poznanie, a subiektywizm ocen stanowi pochodną nie tylko podmiotowego z natury procesu wyjaśniania, ale przede wszystkim takiej perspektywy, w której literatura nie jest celem samym w sobie, ale środkiem, często orężem do prowadzenia walki ideologicznej. W tym kontekście pytanie o strukturę rodzajową czy gatunkową tekstu zostaje najczęściej całkowicie pominięte ze względu na treść zupełnie z pragmatycznego punktu widzenia dla takiego dyskursu nieistotną, tym bardziej, że kwestia genologiczna dzieła bywa zagadnieniem nie do pogodzenia z nieontologicznym sposobem uprawiania literaturoznawstwa. Jeszcze inną strategią wobec genologii jest próba tworzenia nowej jej postaci adekwatnej do rzeczywistości literackiej współczesności. Ta ostatnia postawa jest jedyną, która umożliwia jakiegokolwiek dialog między przedstawicielami literaturoznawstwa ontologicznego i krytykami związanymi z pewnymi nurtami poststrukturalizmu.

Klasycznym przykładem dążenia do przebudowy formy literackiej było obecne w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku zjawisko tzw. nowej powieści – „nouveau roman”. Charakterystyczne, że pisarze francuscy reprezentujący ową, jakby to powiedział Michał Głowiński „małą koniunkturę” (Głowiński 1969), a więc jeden z prądów epoki postmodernizmu, byli jednocześnie teoretykami owego gatunku i teoretykami literatury. Tworzenie nowej formy i jej deskrypcja stanowiły elementy szerszego

zjawiska, którym był bunt kulturowy obecny ówczesnie w rzeczywistości społecznej Zachodu. „Nouveau roman” należy określić jako logiczną konsekwencję rewolucji skierowanej przeciwko tradycji, gdyż, jak powiada Kazimierz Bartoszyński: „Określenie przynależności gatunkowej wiąże utwór literacki, być może bardziej niż inne czynniki, z tradycją” (Bartoszyński 2004, s. 171).

Jednocześnie z pracą nad nową powieścią atakowano więc bez pardonowo wszelkie uobecnione w tradycji wcześniejsze jej formy. Do najbardziej skrajnych przeciwników owego gatunku należała zaciekle zwalczająca powieść Julia Kristeva. Dla autorki pracy *La révolution du langage poétique* (Kristeva 1974) powieść jako forma literacka była nie do zaakceptowania ze względu na epicką strukturę rodzajową. Ale Kristeva zwalczała również dramat. Jedynym rodzajem literackim, który akceptowała pod pewnymi warunkami, była liryka, szczególnie symbolistyczna, a więc taka jej postać, w której temat utworu jest często trudny do określenia. Oprócz tego skłonna była Kristeva zaakceptować formę „dialogiczną” rządzącą się logiką sennego marzenia, formę pozbawioną jakichkolwiek informacji pewnych, to jest dla struktury danego utworu niepodważalnych, prawdziwych. Powieść, jeśli miała przetrwać w kulturze, musiała zostać skrajnie liryzowana; twór taki, jeśli zostałby w sposób konsekwentny wykonany, należałoby nazwać antypowieścią (Kuźma 1982, Olędzki 2011, 109-117).

Bardzo celnie określił przyczyny niechęci Kristevej wobec tradycyjnej powieści polski znawca jej teorii, Erazm Kuźma: „Powieść monologiczna [...] rządzi się logiką 0:1, to znaczy obowiązuje w niej logika arystotelesowskiej niesprzeczności, opozycja prawdy i fałszu” (Kuźma 1982, 12). W liryce żadna informacja nie musi być fałszowana, ale też żadna treść nie musi posiadać cechy treści pewnej. Ale już trudno wyobrazić sobie strukturę fabularną, zarówno epicką, jak i dramatyczną bez np. prawd dotyczących postaci bądź czasowego następstwa zdarzeń, które na osi temporalnej są zawsze uporządkowane. Wynika to z faktu, że świat fikcyjny powieści lub dramatu zbudowany jest zawsze w oparciu o określony chronotop, w oparciu o konkretną czasoprzestrzeń obiektywizującą wszystko to, co w sobie mieści, a więc akcję i całą fabułę. Czas już więc na przytoczenie definicji epiki wprowadzonej przez autora tego tekstu w artykule *Parametry świata fikcyjnego* (Olędzki 1992, Bachtin 1982, 278), a uściślonej następnie w rozprawie *Narracja i narrator* w „Popiołach” Stefana Żeromskiego:

Istotą epiki jest świat natury fikcyjnej i fikcjonalnej, rozumiany jako czteroparametrowa, fikcyjna czasoprzestrzeń obiektywna i czteroparametrowa, powstająca z rozłącznych, to jest subiektywnych parametrów fikcjonalnych czasu i przestrzeni rzeczywistość abstrakcyjna. Epika jest więc zawsze ośmioparametrowa.

Struktura dramatu jest natomiast mniej złożona: „Istotą dramatu jest świat fikcyjny rozumiany jako czteroparametrowa czasoprzestrzeń obiektywna” (Ołędzki 2011, 111).

Wyraźnie więc oba rodzaje literackie posiadają część wspólną, to jest rzeczywistość chronotopiczną, a więc taką w której dzięki „idei nierozdzielalnego związku czasu i przestrzeni (czasu jako czwartego wymiaru przestrzeni)” możliwe jest ukonstytuowanie się faktów obiektywnych dla uniwersum utworu, niepodważalnych w ramach dzieła, a więc prawdziwych. Czasoprzestrzeń tworzy ramy każdego świata fikcyjnego natury epickiej bądź dramatycznej, to jest takiego, w którym istniejące postacie, posiadają konkretną, nie podawaną w wątpliwość tożsamość, wyraźnie, pewnie określoną biografię indywidualną i których byt wpisany jest w nieodwracalną historię właściwą dla danego świata możliwego. Historia owa, podobnie jak postać, winna być w epice i w dramacie całością, jaką w bardziej złożonej od dramatu epice warunkuje wiarygodny (a więc posiadający akceptację na poziomie podmiotu utworu) narrator tworzący monologiczny, spójny przekaz o historii, czyli narrację. W dziele epickim spotykamy więc fakty prawdziwe na dwóch poziomach dzieła, zarówno na poziomie fikcyjnym, jak i na poziomie fikcjonalnym, to jest związanym z relacją o tym, co w antycznej poetyce nazywano *práksis*. *Práksis* jest zawsze transcendentne wobec narratora, który nie jest w stanie wpływać np. na przebieg zdarzeń ani kształtować charakterów postaci. Narrator może jedynie fakty fabularne w swojej relacji zafalszować albo przedstawić je zgodnie z ich stanem i przebiegiem. I na tym właśnie polega prawda o charakterze fikcjonalnym, typowa dla wszelkich gatunków epickich.

Reasumując, prawda w literaturze pięknej może być rozpatrywana z perspektywy genologicznej. Pojęta jako całość niepodważalnych w ramach dzieła faktów fabularnych stanowi konstytutywną cechę świata możliwego typowego dla dramatu i epiki, przy czym w tym drugim rodzaju nie jest warunkiem jedynym, gdyż musi być poparta także sankcją indywidualnej, ale oddającej ją sprawiedliwie, relacji narratora. Prawda jest więc fun-

damentem każdego dzieła ukształtowanego zgodnie z zasadami dramatu i epiki, natomiast w świecie fikcyjnym liryki wszystko może być podawane w wątpliwość.

LITERATURA:

- Arystoteles: *Poetyka*. przeł. i oprac. M. Podbielski. Wrocław 1983.
- Bachtin Michaił: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982.
- Bartoszyński Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Studia literaturoznawcze. Kraków 2004.
- Głowiński Michał: *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.
- Kristeva Julia: *La révolution du langage poétique. L'arant-garde a la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974.
- Kuźma Erazm: *Paradoks postaci w poglądach niektórych przedstawicieli "nowej krytyki" francuskiej (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Ricardou)*, w: *Postać w dziele literackim*. Pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny. Toruń 1982.
- Łebkowska Anna: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991.
- Okopień-Sławińska Aleksandra: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński. Wrocław 1971.
- Olędzki Mirosław: *Mowa niezależna i mowa pozornie niezależna w powieści w kontekście zasad gatunku. Przypadek twórczości Józefa Weysenhoffa*. Wrocław 2011.
- Olędzki Mirosław: *Parametry świata fikcyjnego*, „Litteraria” XXIII 1992, s. 119-136.
- Pavel Thomas: *Possible Worlds In Literary Semantics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” (34) 1975, nr 2.
- Waugh Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious Fiction*. London 1984.
- Ziomek Jerzy: *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 349-365.