

RECENZJE
Semiotyka i poetyka¹

Radzieckie prace semiotyczne do niedawna były znane w Polsce jedynie bardzo wąskiemu gronu specjalistów od lingwistyki i poetyki. Stan ten nie wynikał z braku zainteresowania badaniami tego rodzaju; przeciwnie, od czasu, kiedy idee strukturalizmu zadomowiły się w szeregu dyscyplin humanistycznych (dodać należy, że w szerszej skali proces ten zaczął się przed niespełną dziesięcioleciem), coraz wyraźniej rysuje się społeczne zapotrzebowanie na wiedzę o języku, o nie-lingwistycznych systemach znakowych. Co się tyczy badań radzieckich, po przełamaniu różnorodnych barier niechęci częściej pojawiają się one na rynku wydawniczym w formie rozwiniętych publikacji. Należy tylko wyrazić żal, że wychodzą one, jak w przypadku omawianych tu książek, w niewielkich nakładach. Być może przyszłość przyniesie zmiany na lepsze. Nieszczególna instytucjonalna koniunktura — może lepiej powiedzieć: antykoniunktura — radzieckiej semiotyki sprawiła, że artykuły z tartuskich *Prac o systemach znakowych* pochodzą zasadniczo z pierwszej połowy 1964 r.; co więcej, koniunktura ta określa w charakterystyczny sposób zawartość recenzowanych prac od wewnątrz, często wprowadza do nich zbyteczne z punktu widzenia zamierzeń badawczych odniesienia polemiczne, niekiedy narzuca pracom swoistą stylistykę kamuflażu, czasami zaś, gdy wchodzi w grę kwestie ideologiczne, stoi u kolebki mało budujących kompromisów.

Przedmiot niniejszego omówienia nie jest jednorodny, choć obie recenzowane książki wyszły w ramach tej samej serii tematycznej Uniwersytetu z Tartu, serii poświęconej wyłącznie semiotyce. Drugi tom wspomnianego wydawnictwa tartuskiego jest zestawem referatów i komunikatów wygłoszonych na konferencji semiotycznej w Kjarjariku, ośrodku rekreacyjnym Uniwersytetu w Tartu (19-29 sierpnia 1964). Konferencja ta była poświęcona semiotycznym systemom modelującym II stopnia, a więc takim systemom znakowym, które mając oparcie w mowie artykułowanej otrzymują „wtórną dopełniającą strukturę osobliwego typu” (*Prace*, II, *Od redakcji*, s. 6). Systemy te nasuwają odrębną, niezwykle interesującą problematykę badawczą; dość powiedzieć, że zawiera się w niej sprawa, czy sztuka literacka tworzy samoistny obiekt semiotyczny, czy też opis poziomu lingwistycznego zamyka definitywnie kwestię jej znakowości; dalej, w polu sygnalizowanej problematyki mieści się również mit, dziedzina folkloru, obrzędowość, różne gatunki kontaktu słownego. Kilka artykułów z omawianego zbioru porusza zagadnienia znaku ikonicznego (przeważnie w materiale sztuki dawniejszej), jeden daje opis tonów muzyki indyjskiej, parę innych relacjonuje kwestie organizacji niższych poziomów struktury brzmieniowej utworu poetyckiego.

J. M. Ł o t m a n a *Wykłady z poetyki strukturalnej* nie rozwijają w zasadzie problemu literatury jako swoistego systemu znakowego: krystalizują się one wokół interpretacji lingwistycznej budowy

¹ *Trudy po znakovym sistemam*, I, Tartu 1964, s. 195 (J. M. Ł o t m a n : *Lekcji po strukturalnoj poetikie. Wwiedienije, teorija sticha*) oraz *Trudy po znakovym sistemam*, II, Tartu 1965, s. 358. W recenzji przy odsyłaczach odpowiednio podaję tomy serii jako *Prace I* lub *Prace II*.

przekazu poetyckiego. Mimo to w pracy Łotmana znalazły odzwierciedlenie sprawy daleko wykraczające poza stosunkowo wąskie zainteresowania poetyki jako jednej z dyscyplin literaturoznawczych; została *implicite* sformułowana niebanalna propozycja uprawiania humanistyki w ogóle, został wyrażony ideał postawy naukowej niezmiernie charakterystyczny dla młodej radzieckiej szkoły semiotycznej. Ze względu na powyższe walory *Wykłady* Łotmana będą stanowić kanwę niniejszego omówienia.

Książka Łotmana ma kompozycję trójczłonową, jej węzłem jest rozdział poświęcony „problemom struktury wiersza”. Pozostałe rozdziały to: pierwszy omawiający „niektóre zagadnienia teorii sztuki”, oraz trzeci — „struktury tekstowe i pozatekstowe”. Część mówiąca o wierszu stanowa summa lingwistycznie zorientowanej poetyki strukturalnej, której przedmiotem jest pojedynczy utwór poetycki, ściślej — zasady jego organizacji językowej. W zakreślonym przez Łotmana polu badawczym poetyki strukturalnej nie mieszczą się np. zagadnienia genologiczne, ponieważ, jak mówi autor, nie tworzą one faktu „swoiście poetyckiego”; zjawiska gatunkowe można śledzić na przykładach dowolnej ze sztuk (Prace, I, s. 192). Nie jest to, zauważmy, wyjaśnienie całkiem przekonujące, skoro gdzie indziej, chociażby w pierwszej części pracy, podjął Łotman problemy ogólne, np. modelowy charakter sztuki. Jednakże nie stawiamy sobie tu jako głównego zadania konfrontacji Łotmanowskich założeń i spełnień; w pracy omawianej chcemy odczytać przede wszystkim manifestację określonej postawy naukowej, wyznanie wiary. Książka Łotmana jest z natury rzeczy wielowymiarowa, gdyż składa się na nią ogromny wysiłek asymilatorski i krytyczny, chęć przetrwania w syntetycznym wykładzie rozmaitych tradycji badawczych i problemowych, liczne nawiązania polemiczne do przeszłości i do teraźniejszości, liczne pytania i postulaty wytyczające program przyszłych badań nad dziełem literackim, zasadami jego organizacji i sposobem funkcjonowania. Nad koncepcjami autora *Wykładów z poetyki strukturalnej* ciąży osiągnięcia nauk ścisłych i technicznych z ostatnich dziesięcioleci; w procedurach badawczych matematyki, nowoczesnej lingwistyki, cybernetyki widzi on wzory godne polecenia tradycyjnie uprawianym dyscyplinom filologicznym i estetycznym. W każdym nieomal fragmencie wykładu Łotmana spotykamy pojęcia z dziedziny teorii informacji i komunikacji, z teorii mnogości, ze współczesnej fizyki, nie mówiąc już o aparaturze lingwistycznej; prawda, w odniesieniu do zjawisk poetyckich pojęcia te z reguły posiadają status modeli myślowych, mają one służyć lepszemu ujęciu istoty rzeczywistości literackiej. Rzecz nie sprowadza się do tego, że spotykamy u Łotmana wyrażenia zapożyczone skądinąd: wprowadzeniu matematycznego języka przyświeca myśl, aby definiować specyficzne zjawiska literackie, szerzej nawet, wszelkie zjawiska artystyczne, w terminach możliwie najogólniejszych, np. w terminach teorii mnogości, co w konsekwencji miałyby dać jednolitość języka i zasad metodologii; dalej, miałyby prowadzić do porównywania i zestawiania danych z różnych sfer rzeczywistości, bez różnicy — technicznej, humanistycznej czy przyrodniczej, co w końcu umożliwiłoby, zdaniem Łotmana, pełną formalizację wiedzy.

Rolę jednej tradycji naukowej należy szczególnie uwydatnić w radzieckim strukturalizmie, mianowicie rolę rosyjskiego formalizmu. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, nie sposób nie docenić płodnego, pobudzającego oddziaływania formalizmu na rozwój współczesnej wiedzy o literaturze i sztuce, rzecz jasna, tej najbardziej ambitnej i nowatorskiej w przedsięwzięciach. Błędy i przejawy formalizmu są znane, nie budzą niczych wątpliwości: negatywizm rozwiązań, koncepcja dzieła literackiego jako sumy chwytów artystycznych, relikty psychologizmu w pojmowaniu chwytu, relikty myślenia genetycznego, dualistyczny podział składników dzieła na to, co formalne i na materię, wyrzucenie substancji semantycznej poza nawias analizy. Jednakże formalizm był ruchem dynamicznym, nierzadko nawet polemisiert, odrzucając konkretne rozwiązania, pozostawiali w zasięgu jego wpływu, w kręgu stawianych przez niego problemów i pytań (np. Wygotski w *Psychologii sztuki*). Co więcej, mając u początków swojej działalności światopogląd w istocie mechanistyczny, niektórzy formalisteci dochodzili w końcu do dialektycznej wizji badanej rzeczywistości, porzucali pozycje wyjściowe; a zresztą, dodajmy, ontologia nie była ani najmocniejszą, ani najbardziej istotną stroną tego ruchu. Można rzec: przeciwnie, w stawianiu konkretnych propozycji badawczych, w dorobku interpretacyjnym zawierają się historyczne osiągnięcia formalizmu, jego wyższość nad systemami filozoficznymi, których tezy o literaturze, rzecz znana choćby w odniesieniu do Ingardena, z trudem dają się zastosować w praktyce analitycznej. Zgromadził więc formalizm imponującą dokumentację, by dowieść autonomii zjawisk literackich wobec innych sztuk i wobec rzeczywistości pozajęzykowej, tzn. rzeczywistości społecznej i osoby twórcy; wyodrębniając sferę literacką jako specyficzny przedmiot badania, merytorycznie i etycznie sformułował kwestię kompetencji literaturoznawcy. Skupiając swoją uwagę na budowie i roli języka poetyckiego w rozwoju literatury, szczególnie zaś na chwytach konstrukcyjnych, najczęściej stylistycznych, formalisteci pokazali w najbardziej twórczych dokonaniach semantyczny charakter stylistyki. Nie wydaje się, żeby miał rację Łotman, który nieco przesadnie akcentuje fakt mechanistycznego i dualistycznego zaplecza myśli formalistycznej. Jeżeli autor *Wykładów z poetyki strukturalnej* pisze, że „wiersz to złożona konstrukcja znaczeniowa”, że „wszystkie jego elementy są elementami znaczeniowymi” i że „są one znaczeniami określonej treści” (*Prace*, I, s. 62), nie są to twierdzenia przeciwko przeszłości z lat dwudziestych, ponieważ z przeszłości tej one organicznie wypływają, są po trzydziestu latach milczenia świadectwem zawiązującego się dialogu młodej współczesnej humanistyki radzieckiej z najbardziej ożywczymi prądami duchowymi, zrodzonymi u progu Października i pobudzonymi przez niego do rozkwitu.

Łotman podkreśla wielokrotnie, że „strukturalizm przede wszystkim bada znaczenia, semantykę literatury, folkloru, mitu” (*Prace*, I, s. 13). Skąd to natarczywe postulowanie prymatu treści? Na pewno ma ono podłoże, z jednej strony, w pewnych negatywnych doświadczeniach formalizmu, z drugiej — w specyficznym klimacie radzieckiej humanistyki, w chęci przemyślenia nowych idei do tradycyjnego kontekstu, bo przecież badania treści rozumie cytowany autor całkiem inaczej niż np. filologowie wykształceni na tezach Żdanowa. Ale pomińmy te poboczne względy pragmatyczne.

pozytywna motywacja postawy Łotmana to przekonanie, że, mówiąc banalnie, „sztuka poznaje życie”, że przekaz artystyczny, jaki by on nie był, a więc muzyka, malarstwo, rzeźba, literatura, niosą jakieś informacje o świecie zewnętrznym i osobie twórcy; zadanie badacza polega więc na tym, sądzi Łotman, aby możliwie ściśle wymierzyć dozę informacji zawartej w danym przekazie. Przekonanie o zaangażowaniu poznawczym sztuki nie jest nowe. Rzecz w tym, aby zasadnie powiedzieć w czym — w samej sztuce — wyraża się to zaangażowanie, jak struktura artystyczna odkrywa rzeczywistość i jakie mechanizmy poznawcze w niej działają. Według Łotmana twórczość artystyczna jest zawsze modelowaniem bytu, dzieło sztuki — modelem rzeczywistości.

Jednakże sens dociekań Łotmana, przy jego słusznych uwagach o różnicach między modelem a oryginałem, o homologiczności ich stosunków wzajemnych (czyli prościej i w duchu dobrze znanej socjologii — o pośrednich formach odbijania bytu przez świadomość) sprowadza się do tego, że wartości poznawcze w dziele sztuki można ustalić przez porównanie modelu i rzeczywistości. Pójść dalej to tylko sprawa konsekwencji. Pyta więc Łotman, jak pytało wielu jego poprzedników podążających przetartymi szlakami wiadomej tradycji pozytywistycznej, czym różni się poznanie artystyczne od naukowego, model naukowy od modelu artystycznego. Niestety, większość wskazanych tu przez Łotmana różnic dotyczy okoliczności znajdujących się poza samą morfologiczną naturą obu typów modeli, dotyczy ich genezy, zastosowania itp. Ponadto, co wydaje się tu najistotniejsze, Łotman nie wyjaśnia, jak sprowadzić wielofunkcyjne i wieloaspektowe dzieło sztuki do postaci modelującej w jakimś jednym określonym trybie, czyli inaczej, nie precyzuje zasady porównywalności różnych typów modeli, np. naukowego i artystycznego. Pomijamy już to, że autor *Wykładów* na dobrą sprawę nie różnicuje aspektu poznawczego i ekspresywnego w dziele sztuki. Wydaje się, że łączy on w jedno dwie nieco odrębne kwestie — prawdziwość i odkrywczność sztuki. Zdaniem piszącego, o „prawdziwości” nie orzeka się przez porównanie modelu artystycznego i rzeczywistości — bo jakże porównywać *Salammbó* Flauberta z Kartaginą? — ale przez zestawienie artystycznego i naukowego modelu zjawiska; w praktyce w ten właśnie sposób postępuje historia literatury mówiąc np. o „prawdziwym” obrazie społeczeństwa w *Lalce* Prusa. „Odkrywczność” sztuki ma przede wszystkim miejsce w jej własnym szeregu, dokonuje się w sferze technologii modelowej, przez wskazanie nowych, nieznanych dotąd zasad budowy obrazu świata. Z dzisiejszej perspektywy powieść kontynuująca realizm krytyczny może być najoczywściej prawdziwa w swej relacji o świecie; przecież nikt nie powie, że jest odkrywczą. Z reguły jednak, by odwołać się do doświadczeń historycznoliterackich, prawdziwość i odkrywczność w literaturze idą ze sobą w parze.

Model jest słowem-kluczem radzieckich prac semiotycznych. W rozważaniach Łotmana, jeszcze wyraziściej w drugim tomie tartuskich *Prac o systemach znakowych* (zob np. Ogibienin: *O problemie znaczenia w języku i w niektórych innych systemach modelujących*; W. Iwanow, W. Toporow: *Opis niektórych systemów semiotycznych u Ketów*; W. Toporow: *O semiotyce przepowiedni u Swetoniusza*), pojawia się pojęcie semiotycznego systemu modelującego. System taki zakłada pewien zbiór obiektów występujących jako znaki językowe w sposób najbardziej naturalny z

interpretowanych. Można klasyfikować systemy semiotyczne według stopnia abstrakcji i pojemności modelującej. I tak, systemy matematyczne, jak np. teorię mnogości, cechuje wysoka abstrakcyjność i mała pojemność modelująca; odwrotnie, systemy religijne cechuje stosunkowo niski stopień abstrakcji i wielka siła modelująca; w tych ostatnich struktura modelowanego świata zależy w największej mierze od wewnętrznych własności systemu modelującego. Religia, język naturalny, różne działy sztuki, być może literatura, jako systemy semiotyczne powinny spełniać co najmniej dwa warunki: mieć własny kod i gramatykę. Warunki te spełniają w pełni np. języki sztuczne, mają one uporządkowany, statyczny, raz na zawsze określony kształt. Są one konstruowane przez specjalistów i znamionuje je maksymalna ujawniająca się zewnętrznie przejrzystość. Natomiast w przypadku literatury, szerzej, w przypadku sztuki — kod, jeżeli istnieje, na ogół pozostaje *implicite*; badacz ma przed sobą teksty, do których szuka klucza. O kodzie można tu mówić jedynie *a posteriori*, najpierw trzeba dowieść jego istnienia. Jedynym kodem, jedynym językiem literatury jest mowa artykułowana (pismo). Ale czy tylko?

Najpierw trzeba zapytać, czy tekst literacki ma jakieś szczególne ograniczenia i prerogatywy co do wykorzystania i co do organizacji materii lingwistycznej. Było zasługą m.in. formalistów, że włożyli oni wiele trudu, aby wyodrębnić język poetycki od mowy potocznej, aby sprecyzować cechy poetyckości w domenie mowy. Dzisiaj, co prawda, w ślad, za J. Mukařowsky'm i R. Jakobsonem, chętniej mówimy o funkcji poetyckiej języka niż o języku poetyckim jako subkodzie języka ogólnego, jakkolwiek istnienie takich zrelatywizowanych historycznie i do określonego kontekstu artystycznego lingwistycznych subkodów poetyckich dałoby się, można mniemać, dowieść empirycznie. Z drugiej strony, nie sposób jeszcze powiedzieć jasno, czy subkody tego rodzaju mają być systemowe; nie wiadomo dobrze, jakie korelaty socjologiczne można im przypisywać (pisarza, grupę literacką, nurt artystyczny, epokę?). W drugim tomie tartuskich Prac o *systemach znakowych* dwaj autorzy porównują język prozy artystycznej do języka naukowego (G. S. Lesskis: *O różnicach gramatycznych prozy naukowej i artystycznej*, A. J. Syrkin: *O odrębnych cechach tekstu naukowego i artystycznego*). Porównania i wyliczenia Lesskisa, przeprowadzone w oparciu o ogromny materiał rosyjskiej artystycznej prozy pisanej i prozy naukowej z lat sześćdziesiątych XIX w., pokazują dowodnie istnienie odrębnych cech gramatycznych w obu rodzajach wypowiedzi. Okazuje się, by podać przykłady, że są to, w relacji do wielkości średniej, różnice w rozmiarze zdania, i dalej, różnice w jego budowie. Ściślej: różnice w częstotliwości posługiwania się pewnymi strukturami i formami gramatycznymi. Tak więc, np. formy czasu teraźniejszego zdecydowanie przeważają w prozie naukowej, formy czasu przeszłego — w prozie artystycznej; w prozie naukowej w grupach predykatywnych dominują nominalne konstrukcje typu: od lekki — lekkość, od czytać — czytanie. Odnotujemy tu przede wszystkim fakt, że powyższe różnice w obowiązujący sposób narzucają się nawet osobom jednoczącym rolę pisarza i uczonego; że, w konsekwencji, różnice gatunkowe podporządkowują sobie lub neutralizują różnice stylu jednostkowego. Przynajmniej w odniesieniu do wskazanego okresu i materiału.

Już w pracy o poetyce strukturalnej Łotman stwierdza wielokrotnie (i powtarza to w artykule *O problemie znaczenia w systemach modelujących II stopnia*, *Prace*, II, s. 2:2-37), że analiza lingwistyczna nie wyczerpuje wszystkich właściwości strukturalnych utworu poetyckiego: badacz musi założyć istnienie kodu literackiego *sui generis*, którego jedynie częściowy zasób zostaje zaktualizowany w tekście, natomiast reszta utrzymuje się w pewnym stosunku potencjalnym do tekstu, tworzy, jak wyraża się Łotman „podzbiór dopełniający” przekazu poetyckiego. Z kolei, z punktu widzenia idealnego, optymalnego tekstu, realizującego możliwości założone w kodzie, dany tekst badany jest zawsze partykularny, eliptyczny w stosunku do kodu; dodać należy, że eliptyczność taka może wystąpić jako zamierzony, aktywny element struktury utworu np. w parodii. Te relacje pozatekstowe (tu: stosunek tekstu do kodu) z kilku przyczyn z trudem poddają się opisowi: mówiąc o języku literatury *sui generis*, werbalizujemy, jak dotąd, tylko niejasne intuicje. Po wtóre, sprawa „językowości” literatury nie rozstrzyga się jedynie przez wyodrębnienie wielkich jednostek ekspresji literackiej, konstrukcji stylistycznych, form podawczych, jednostek kompozycji; rozstrzygnie się ona dopiero być może w związku z problemami semantyki literackiej, z badaniami nad organizacją poziomu treściowego dzieła literackiego, a jak wiadomo, semantyka literacka należy do najbardziej zaniedbanych dziedzin literaturoznawstwa. I dalej jeszcze: badający relacje pozatekstowe ma do czynienia z nieograniczoną wielością tych „zbiorów dopełniających” o stale wzrastającym zakresie, por. np. uporządkowanie: tekst, gatunek, układ rodzajowy, typ sztuki, strefy kulturowe, społeczeństwo itp.; stąd pytanie o to, na jakim poziomie należy się zatrzymać, a zatem pytanie o faktyczną hierarchię zbiorów dopełniających, w konsekwencji także pytanie o kompetencje literaturoznawcy, o sposób wykorzystania przez niego danych z innych dziedzin wiedzy. Na końcu pozostaje nie rozstrzygnięty dotąd problem stosunku działań operacyjnych do porządku funkcjonalnego danego zjawiska; a zatem pytanie o prawomocność wyodrębnienia takiego czy innego poziomu opisu; pytanie to o tyle jest aktualne w tym kontekście, o ile może wydać się kontrowersyjna sprawa przymierzania pojęć matematycznych do zjawisk literackich przez Łotmana.

Do relacji pozatekstowych jeszcze powrócimy. Z drugiej strony, należy zaznaczyć, nie wszystkie poziomy wewnątrztekstowe są opracowane w zadowalającym stopniu. Dotyczy to w szczególności zjawiska tak istotnego w gatunkach narracyjnych jak fabuła. We wczesnym formalizmie spotykamy mniemanie, że fabuła jest faktem przedliterackim, czymś okazjonalnym, zmiennym, nieistotnym wobec inwariantnej formy (Szkłowski). Odkrycie na Zachodzie W. Proppa *Morfologii bajki*, pracy, która wyszła jeszcze w latach trzydziestych z formalistycznych inspiracji, pracy nowatorskiej, daleko wykraczającej w przyszłość, oraz niedawne prace C. Lévi-Straussa o mitach południowoamerykańskich, stworzyły atmosferę sprzyjającą postawieniu w centrum zainteresowań badawczych poziomu fabularnego, umożliwiły sformułowanie szeregu nowych postulatów odnoszących się również do wielu innych dziedzin nauki o literaturze. Analizy fabularne, jak do tej pory, były dokonywane głównie na materiale folklorystycznym, w ostatnich latach podejmowano również próby *decoupage’u* fabularnego pewnych spetryfikowanych gatunków powieściowych,

przede wszystkim powieści sensacyjnej. Rzecz jasna, narzędzia poetyki lingwistycznej okazują się niezbyt poręczne do analiz tego rodzaju. Badanie fabuły wychodzi zresztą poza kompetencje którejkolwiek innej dyscypliny filologicznej o tyle, o ile zahacza ono bezpośrednio o substancję semantyczną dzieła, której opis jest dopiero programem. Niekiedy sprowadza się zagadnienie charakteru i roli poziomu fabularnego w dziele literackim do sprawy schematyzacji pewnych motywów, do pytania o to, czy schematyzacja ta obejmuje jedynie folklor, czy rozciąga się również na prozę współczesną. Wiązać fabułę z kwestią schematyzacji znaczy to, zdaniem piszącego, cofać ten dział nauki o literaturze do jawnie niezadowalających rozwiązań wczesnoformalistycznych. Trudno nie zgodzić się z Łotmanem, że „badanie kultury, sztuki, literatury w oderwaniu od problemu treści traci wszelki sens” (*O problemie znaczenia w systemach modelujących stopnia*, Prace, II, s. 22). Na zapytanie: jak badać treść? — nie można dać dzisiaj w pełni wyczerpującej odpowiedzi. Ale postawiono już pierwsze drogowskazy prowadzące do możliwych rozwiązań.

Analizie fabuły wiele uwagi poświęca francuska szkoła semiologiczna (zob. numer pod tytułem: *L'analyse structurale du récit*, „Communications” 1966, VIII), która usiłuje zespolić, czasem dość chaotycznie, morfologiczne propozycje Proppa z semantycznymi rozwiązaniami autora *Le cruit et le cuit*. Co się tyczy Lévi-Straussa, jest on doskonale świadomy tego, że poprawne odczytanie wiązania fabularnego mitów zakłada uprzednie zgłębienie ich substancji semantycznej, że słownik ma tu pierwszeństwo przed gramatyką; w przeciwnym wypadku, jeżeli zatrzymać się na poziomie lingwistycznej dosłowności i jeśli tu kończyć analizę, nieunikniona staje się opaczność i trywialność wyników. Procedura klasyków analiz fabularno-semantycznych, Proppa i Lévi-Straussa, jest analityczna. Wychodzą oni od tekstów, zmierzają do słownika, co nie wyklucza postępowania innego, od sztucznie budowanego kodu do tekstu — taki model syntetyczny fabuły proponuje C. B r e m o n d (*La logique des possibles narratifs*, „Communications” 1966, VIII, s. 60-76). Powstaje pytanie: czy komponowanie fabuły jest swobodne, czy pisarza, narratora wiążą jakieś konieczności? W myśl potocznego mniemania, fabuła to plód fantazji pisarskiej, nie istnieją żadne ograniczenia co do swobody w snuciu opowieści; a jeżeli już coś powtarza się w narracji, jest to wynik świadomego lub mimowolnego naśladowania, po prostu nieudolności twórczej. Taki jest podstawowy, Tarde'owski źródłosłów terminu „schematyzacja”. Jako inne źródła konieczności ograniczających fantazję twórcy wskazuje się: społeczne doświadczenie, horyzonty poznawcze epoki, sam byt, który jest przedmiotem literackiego odtworzenia, talent, bodźce wolicjonalne, doświadczenie osobnicze. A więc wszędzie, tylko nie w samej opowieści, szuka się jej podstawowych ograniczeń.

Z punktu widzenia semiotyki, ograniczeń i konieczności tych należy szukać w samym języku, w zasadach opowiadania. Więcej, nim przejdzie się do powiązań ideowych, poznawczych, pragmatycznych i innych literatury, należy sprecyzować podstawowe językowe warunki przekazu. Jest to, jak się wydaje, jedna z niewielu perspektyw rokujących jakieś nadzieje oczyszczenia nauki o literaturze z przygnębiającego eklektyzmu. Jeżeli spojrzeć na przekaz literacki jako na językowy układ wielopoziomowy, bezsprzecznie, największa swoboda zdaje się istnieć na poziomie słownikowym i

składniowym, jakkolwiek (mówiły już o tym obliczenia cytowanego Lesskisa) nie jest to swoboda całkowita. Nawet w tej sferze pozornie największej wolności działają prawidłowości statystyczne. Analizy poziomu fabularnego zdają się wskazywać, że ograniczenia, z jakimi się tu spotykamy, mogą mieć charakter determinacyjny. R. Barthes, idąc za Lévi-Straussem, ostateczne źródło fabularnych przymusów widzi w logice; i warto podkreślić, że tu, w odpowiedziach na pytanie o najgłębsze racje takiego czy innego empirycznie stwierdzonego porządku w zjawiskach literackich, kończy się dziedzina falsyfikowalnych konstatacji, zaczyna się królestwo przesłanek epistemologicznych. W danym przypadku epistemologii programowo antymimetycznej „funkcja *récit* nie polega na przedstawianiu, zasadza się na konstytuowaniu spektaklu ..., który chyba nie powinien należeć do porządku mimetycznego: „realność” sekwencji nie mieści się w szeregu naturalnym czynności, z których ona się składa, ale w logice” (R. Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications” 1966, VIII, s. 26).

Łotman nie zajmuje się fabułą, zdaje się podporządkowywać to zagadnienie kwestiom semantyki literackiej. W drugim tomie tartuskich *Prac o systemach znakowych* omówiony wyżej temat pojawia się w artykułach Jegorowa (*Najprostsze systemy semiotyczne i typologia sjużetów*), we wspomnianych już wyżej artykułach Ogibienina, spółki autorskiej Iwanowa i Toporowa o przepowiedni u Swetoniusza, w pracy Segala *Próba strukturalnego opisu mitu*. Studium Jegorowa, obok referatu Lekomcewy i Uspienskiego, odnosi się w zasadzie do wróżenia z kart. Według mniemania autora, wróżenie z kart, rozważane przez niego jako osobliwy system semiotyczny, może ze względu na swoją prostotę posłużyć w charakterze mikromodelu złożonej fabuły literackiej. Szczegółowe uwagi Jegorowa wydają się bardzo trafne.

Strukturę przekazu literackiego Łotman ujmuje w trzech zasadniczych uwikłaniach: w odniesieniu do kodu, do rzeczywistości, do czytelnika. Uwikłania te składają się na osobną grupę „relacji pozatekstowych”, które w trybie operacyjnym autor przeciwstawia „relacjom wewnątrztekstowym”, aczkolwiek, z punktu widzenia faktycznych stosunków dzieła literackiego z tym, co je otacza na zewnątrz — obie grupy relacji implikują się wzajemnie: „Bez relacji pozatekstowych tekst staje się — estetycznie — utworem w obcym języku” (*Prace*, I, s. 168); „semantyka utworu artystycznego, jego idee zależą od tych struktur pozatekstowych, w których tekst osadzamy” (tamże, s. 186). Zajmiemy się stosunkiem do kodu. Łotman wychodzi od rozgraniczenia zautomatyzowanego działania kodu lingwistycznego w mówieniu potocznym i aktualizacji kodu w przekazie artystycznym. Automatyzacja kodu to tyle, co tożsamość reguł u nadającego i odbierającego komunikat. A więc konsekwentnie, w sytuacji percepcji estetycznej (utwór — czytelnik) zakłada autor stały konflikt między przekazem a przyzwyczajeniami czytelnika czy słuchacza, zakłada tym samym określoną odkrywczość utworu, istnienie zapisanej w nim „niespodzianki”, której miarą byłoby doświadczenie historycznoliterackie odbiorcy. Podane cechy nie specyfikują przekazu artystycznego w dostatecznym stopniu, jest prawdą, że konflikt reguł i aktualizacja kodu mogą pojawić się również w sytuacji najbanalniejszego dialogu ulicznego. Łotman pisze: „informacja artystyczna to w szeregu wypadków informacja o strukturze, o

zasadach budowy” (*Prace*, I, s. 170). By dookreślić rzecz do końca: metajęzyk, według Łotmana, stanowi zarazem cechę istotną i, najprawdopodobniej, swoistą wypowiedzi literackiej; zgoda na to, że operacje metajęzykowe mogą stanowić jej cechę istotną — np. w *Pałubie* Karola Irzykowskiego; nie należą jednakże do zespołu cech osobliwych utworu literackiego.

Autor *Wykładów z poetyki strukturalnej* z naciskiem podkreśla informacyjność (w znaczeniu wyżej sprecyzowanym: odkrywczość) struktury literackiej, niekiedy zdaje się utożsamiać ją z literackością. Ale tu zarysowuje się rozdroże. Albo więc odkrywczość stanowi warunek konieczny utworu literackiego, a wtedy z pola widzenia literaturoznawcy musi zniknąć dziedzina folkloru, epoki klasycyzujące w historii literatury, literatura masowa, wszelkie przekazy, które odwołują się do kanonizowanych formuł artystycznych, będących w omawianej koncepcji niejako poligonem nieustających przewrotów pisarskich: albo też, i to jest ta druga możliwość, wyjściowe założenia Łotmana są błędne, jego koncepcja zaś, widomie bazująca na normatywnej estetycznej świadomości awangardowej, w tej karkołomnej negacji ujawnia swój partykularyzm, a program paracybernetyczny opiera się na mistyfikacji. Łotman ma świadomość rozdroża. Proponuje podział rzeczywistości literackiej na dwie oddzielne podstrefy. W jednej z nich dochodzi do głosu „estetyka identyfikacji”, w drugiej „estetyka przeciwstawienia”. W ramach pierwszej artysta abstrahuje od indywidualnych cech zjawiska, stwierdza w nim jedynie jakąś cechę ogólną, przynależność do jakiejś wielkiej klasy. Człon definiujący pozostaje niezmienny, zmienia się tylko człon definiowany. Odkrywczość artysty polegałaby tu na tym, że w miejscu *definiendum* podstawia on najbardziej nieoczekiwane fakty, że konfrontuje on *definiens* ze zjawiskami wyjętymi z dialektycznie płynącego bytu. „Jednolitość na jednym biegunie jest kompensowana różnolitością na drugim” (*Prace*, I, s. 174). Przykładem estetyki identyfikacji jest komedia dell’arte, folklor itp. W dziale estetyki przeciwstawienia natomiast mieszczą się utwory, „których natura kodowa nie jest znana audytorium do początku odbioru artystycznego” (*Prace*, I, s. 176). Przykładem realizowania tej estetyki może być epoka realizmu krytycznego. Oto w jaki sposób zapobiega Łotman dualistycznej wizji przedmiotu.

Jednakże niczego nie otrzymujemy za darmo. Za utrzymanie konsekwencji myślowej Łotman często musi płacić wysokim poziomem abstrakcji swoich dociekań, do którego w żadnej mierze nie uprawniają ani postępy poetyki strukturalnej, ani wyniki analiz semiotycznych. Jak wspomnieliśmy już, systemy o wysokiej abstrakcji mają małą sprawność modelującą. Ale, należy dodać, jeśli sąd ten odwrócić, można go również odnieść do Łotmana: jego analizy konkretne, nawiązujące do osiągnięć strukturalizmu ergocentrycznego, świadczą o wielkiej przenikliwości, o niezaprzeczalnej oryginalności rozwiązań, wnoszą do poetyki wiele sugestywnych idei i pomysłów. Czujemy się jednak w obowiązku podkreślić, że uderzający brak wykończenia w pomysłach i brak precyzji w konstatacjach musi wydać się co najmniej zastanawiający u autora, który za wzór humanistyce stawia nauki ścisłe. Zdaje się, że Łotman nie oddziela dokładnie sądów ontologicznych od empirycznych orzeczeń o omawianych zjawiskach, nie troszczy się o wyznaczenie choćby tylko przybliżonej, dostępnej już dzisiaj poetyce granicy między dziedziną wypowiedzi o cechach i zależnościach

zjawiska a sferą ocen i postulatów. Brak wspomnianych rozgraniczeń i dostatecznej specyfikacji twierdzeń ogólnych zdaje się wynikać z tego, że autor idei dwudziałowej estetyki sam charakterystycznie wyprowadza swoją aktywność poznawczą z jednego z jej pól, z pola identyfikacji. Wszystko: i metodologia, i wytwory, czyli dzieła sztuki, i proces historyczny, i percepcja estetyczna, wszelki byt objawia się u Łotmana w dialektycznej zasadzie porównania — opozycji. Podobnie jak opisany przez niego typ artysty, Łotman nierzadko bez poczucia hierarchii i należytej selekcji sprowadza najprzeróżniejsze zjawiska do obranej zasady. Ale też z tej słabości płynie sugestywna siła jego wywodów.

Edward Kasperski