

PRZESŁANKI SEMIOTYCZNE NARRACJI

Semiotyka powiększa zasięg swojego oddziaływania. Rokrocznie pojawiają się coraz to nowe prace o systemach znakowych, wyłaniają się nowe kierunki badawcze, powstają ośrodki naukowe o swoistym formalnym lub nieformalnym profilu organizacyjnym, penetrujące nie zbadane dotąd. kręgi przejawów semiotycznych. Tytułem przykładu wymienimy dwa przodujące ośrodki semiotyczne: radziecki — skupiający przede wszystkim grono pracowników Instytutu Słowianoznawstwa w Moskwie i Uniwersytetu w Tartu, oraz francuski — grupujący badaczy związanych z paryskim Ośrodkiem Studiów nad Komunikacją Masową. Zakres nauki o systemach znakowych nie może być z góry wyznaczony, ponieważ każdy element świata społecznego lub naturalnego może funkcjonować w charakterze znaku, choćby tylko potencjalnie i w sposób cząstkowy. Semiotolog nie odkrywa więc Ameryki, gdy mówi, że istnieją znaki, albowiem jako narzędzie komunikacji stanowią one jeden z podstawowych warunków bytu społecznego i zjawisko uniwersalne. Semiotyka bada zatem zasady organizacji systemów znakowych i mechanizmy porozumiewania się. Obecny etap jej rozwoju w coraz większym stopniu charakteryzuje specjalizacja, która wyraża się w przedsięwzięciach monograficznych skierowanych na rozszyfrowywanie i strukturalny opis poszczególnych dziedzin rzeczywistości znakowej. Obok systemów nielingwistycznych, jak muzyka, malarstwo, gesty, etykieta, różne formy niewerbalnych zachowań społecznych, wyodrębniają się również wtórne systemy ponadlingwistyczne wrosłe w mowę artykułowaną i w niej żyjące, a jednak wzniesione jak gdyby na jej powierzchni, mające więc własne normy systemowe, własny słownik i gramatykę, swoją oryginalną historię. W ostatnich latach przyjmuje się przekonanie, że taki osobny, względnie niezależny system semiotyczny stanowi rzeczywistość literacka, w niej w szczególności — narracja.

I

Nowsza nauka o literaturze wypracowała dość precyzyjne narzędzia analizy kształtu podawczego przekazu literackiego, wiele uwagi poświęcono badaniu technik narracyjnych, jakości stylistycznych i semantyki narracji. Jednym z kluczowych narzędzi badawczych stała się współcześnie kategoria narratora. W przeciwieństwie do autora istniejącego realnie poza

tekstem narrator ma charakter kategorii wyłącznie tekstowej i jako element dzieła miałby stanowić — w myśl przyjmowanego milcząco lub otwarcie założenia — ognisko integracji semantycznych i kompozycyjnych cech poszczególnego utworu, alfę i omegę struktury narracyjnej. Odkrycie i spopularyzowanie problematyki narratora, dokonane przez badaczy niemieckich na początku tego wieku, późno przeniesione na grunt polski, w dużym stopniu dzięki pośrednictwu rosyjskich formalistów, miało umotywowanie w tendencjach rozwojowych samej powieści, jak się zwykło mówić potocznie w „subiektywizacji” literatury, po części zaś wynikało z zapoczątkowanych na długo przed pierwszą wojną światową nowych tendencji w humanistyce.

Tendencje te — to kompleksowy proces zwany dzisiaj w skrócie przełomem antypozytywistycznym. Z reakcji przeciwko znanym uproszczeniom pozytywizmu, przeciwko psychogenetyzmowi, biografistyce, wpływologii zrodził się postulat badania dzieła literackiego jako czegoś samoistnego, swoiście zorganizowanego, tłumaczącego się jedynie w świetle relacji autonomicznych. Zygmunt Łempicki widział zadanie poetyki, której przyznawał nadrzędne miejsce w nauce o literaturze, nie w analizie procesu twórczego, lecz w badaniu „wytworu artystycznego”, w „badaniu wewnętrznej struktury tych tworów jako takich, niezależnie od przypadkowych aktów tworzenia”¹ (Nie był on w swoich poglądach odosobniony, kiedy już w 1921 r. głosił, że poetyka staje się „z jednej strony, częścią ogólnej teorii znaków («semiotyki»), z drugiej, częścią ogólnej hermeneutyki, tj. nauki o rozumieniu znaków czy wyrazów”². Pod impulsem croceanizmu kształtuje się w drugim i trzecim dziesięcioleciu XX w. ekspresyjna koncepcja sztuki, w której ramach zostaje wydobyty, w przeciwieństwie do nobliwego mimetyzmu, podmiotowy charakter tworu artystycznego. Na przykładzie poglądów Zygmunta Łempickiego widać, jak z genezy croceańskiej, ekspresyjne rozumienie wypowiedzi literackiej prowadzi nieoczekiwanie do uwydatnienia postaci znakowej i podkreślenia autonomii jej struktury. Według pochodzącej z roku 1914 definicji Kazimierza Wójcickiego „dzieło sztuki jest to wyodrębniona, zamknięta w sobie całość, będąca zestawem pewnych elementów, powiązanych przez pewne stosunki. W utworze artystycznym każdy pierwiastek nabiera właściwego sensu i znaczenia, żyje w odpowiedni sposób i działa tylko w związku z innymi i przez ten związek”³. Polski strukturalizm, antycypujący współcześnie głoszone idee, zasługuje na zbadanie i czeka swojego odkrywcy.

¹ W sprawie uzasadnienia poetyki czystej, w: *Teoria badań literackich w Polsce*. Oprac. H. Markiewicz. T. II, Kraków 1960, s. 319.

² Tamże, s. 324.

³ *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, tamże, s. 245.

Jedno nie budzi wątpliwości: wczesny strukturalizm, ząbkując w atmosferze polemiki z pozytywistycznym redukcjonizmem psychologicznym, akcentował przede wszystkim wewnętrzną autonomię i odrębność konstytutywnych stosunków strukturalnych utworu literackiego, domagał się wypracowania i stosowania adekwatnych narzędzi do jego opisu. Po wtóre, strukturalizm polski, najdobitniej przedwojenna generacja Warszawskiego Koła Polonistów, pozostawał w zasięgu oddziaływania rosyjskich formalistów i strukturalizmu lingwistycznego w jego różnych odcieniach. Zorientowany lingwistycznie strukturalizm szukał swoistości przekazu literackiego głównie w stylistyce, nieprzypadkiem posiada on największe osiągnięcia w dziedzinie badań nad językowym ukształtowaniem poezji, w której chwyt stylistyczne występują, inaczej niż w prozie, w stanie zgęszczonym. Ale w chwili ścisłego wyodrębnienia i opisanego przez Romana Jakobsona funkcji poetyckiej jako wyróżnika literackości na tle szeregu innych funkcji językowych proces dojrzewania poetyki lingwistycznej zdaje się być zakończony, a pewna dyscyplina teoretyczna wyeksploatowana. Rzecz jasna, ogromny materiał historycznoliteracki oczekuje przebadania z punktu widzenia ustanowionych w niej rozróżnień poznawczych.

Ewolucja literaturoznawstwa nie mieści się w ramach tego omówienia. Kategoria narratora w praktyce badawczej strukturalizmu literaturoznawczego, zorientowanego lingwistycznie, opisuje zjawiska stylistyczne; obserwacji podlega z reguły nie to, co narrator mówi, ale to, w jaki sposób mówi; w centrum uwagi utrzymuje się sam fakt wypowiedzania. Jak w klasycznych studiach Dawida Hopensztanda z lat czterdziestych: dopiero sposób mówienia, fakt wyboru określonego kodu literackiego charakteryzuje semantycznie osobowość mówiącego, jego światopogląd i horyzonty poznawcze. Skoro ośrodkiem integracji dzieła narracyjnego staje się narrator, a jego najdonioślejszym i jedynie znaczącym posłannictwem samo wysłowienie, z trudem ostają się naukowej krytyce takie pojęcia, jak fabuła, świat przedstawiony, postać. Skoro dzieło jest swoistą, zamkniętą w sobie całością i każdy jego element jest współokreślony przez swoje relacje z innymi elementami, czyż można zestawić jakikolwiek przekaz z czymkolwiek na zewnątrz, niego, na jakiej podstawie można wydobyć składniki wewnętrzne dzieła? Warto sobie uprzytomnić, że kariera i mitologizacja pewnych narzędzi badawczych, choćby w ostatnich latach, kategorii narratora w jakimś stopniu wywodzi się z tego wczesnego, heroicznego etapu strukturalizmu, w każdym bądź razie ma w nim podporę. Inna teza tego strukturalizmu zdaje się być jeszcze bardziej brzemienna w następstwie. Postulując badanie dzieła samego w sobie, należy w konsekwencji izolować je z kontekstu historycznoliterackiego i społecznego; przyznaje się więc dziełu autonomię, której ono w istocie nie posiada, albowiem przywołanie jego relacji

pozatekstowych, odniesienie go do tradycji artystycznej stanowi warunek konieczny poprawnej rekonstrukcji sensu danego utworu, warunek jego strukturalnego *découpage'u*. Dotyczy to również odwołań referencyjnych tekstu, gdyż to, co znaczące i znaczone, wchodzi w stosunek wzajemnej implikacji.

Tak się składało jeszcze do niedawna, że problematyką narracji zajmowało się w Polsce dość wąskie grono badaczy młodszego pokolenia, nawiązujących do osiągnięć teoretycznych przedwojennego polskiego i czeskiego strukturalizmu oraz do rosyjskiego formalizmu. Na szerszą skalę była zaś miarodajna w nauce o literaturze mimetyczna koncepcja dzieła literackiego, wywodząca się, jak wiadomo, od Arystotelesa. Koncepcje mimetyczne mają to do siebie, że dzieło zostaje odniesione do czegoś innego niż ono samo: albo sprawdza się ono względem określonego prototypu przedmiotowego (świat zewnętrzny), albo wobec określonej rzeczywistości wewnętrznej. Zawsze więc w *mimesis* chodzi o stosunek naśladowanego do naśladowanego, przedstawiającego do przedstawionego, literackiego do nieliterackiego. W kategoriach poetyki zagadnienie *mimesis* ukrywa się w kwestii świata przedstawionego w dziele; reprezentatywne w Polsce doktryny teoretyczno-literackie Romana Ingardena i Henryka Markiewicza świat przedstawiony stawiają na czoło rozważań nad budową dzieła literackiego, rozwiązanie zaś tego, jak odnosi się ono do rzeczywistości, stanowi punkt węzłowy wymienionych doktryn.

„Obok płaszczyzny znaków językowych — pisze Henryk Markiewicz — i płaszczyzny znaczeń wyrazów i zdań, tworzących tekst literacki, w obręb dzieła literackiego wchodzi również wyższe układy znaczeniowe. Ponieważ jednak są one w pewnej mierze (większej niż konkretyzacja schematów znaczeniowych zdań) konstrukcją, a ściślej mówiąc — rekonstrukcją odbiorcy, już tu zaciera się granica między przedmiotem artystycznym a przedmiotem estetycznym”⁴.

Jeżeli więc każdy z czytelników zazwyczaj podobnie rozumie zdania w jakimś tekście, „ze znacznie większymi różnicami konstruuje na podstawie zdań dramatu Słowackiego pewną ucechowaną całość, którą jest osobowość Konrada”⁵.

Niedwuznacznie zostaje stwierdzona u Markiewicza (podobnie jak u Ingardena) faktyczna dwuwarstwowa struktura dzieła literackiego. Jedna warstwa kończy się na zdaniach (wielka tradycja neopozytywizmu), druga — zaczyna się od wyższych układów znaczeniowych lub wygląków uschematyzowanych (wielkie dziedzictwo

⁴ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1985, s. 73.

⁵ Tamże.

fenomenologiczne). Gdy współczesny literaturoznawca ma do dyspozycji względnie sprawne narzędzia opisu poziomu zdaniowego — zarówno narzędzia logiczne, co pozwala precyzować różnice między zdaniami w tekście literackim i zdaniami w sensie logicznym, jak i narzędzia lingwistyczne, umożliwiające opis wyższych jednostek kompozycji językowej (np. mowy pozornie zależnej, różnych typów monologu, dialogu itd.), to, należy podkreślić, analiza „wyższych układów znaczeniowych”, analiza, by posłużyć się terminem Luis Hjelmsleva, substancji dzieła literackiego została oddana na łup indywidualnej „konkretyzacji” odbiorcy, który, prowadzony zapewne intuicją, miałby wyobraźnią zwierzać to, co tworzy „miejsca nie do określenia” samej nauki o literaturze. Wymienione doktryny zakładają w konsekwencji hybrydyczną strukturę dzieła literackiego jako bytu rozdwojonego w naturze przyznawanej mu przedmiotowości: na poły jest to „przedmiot artystyczny”, o którym orzeczenia mogą być naukowo weryfikowane do poziomu zdaniowego włącznie, na poły jest to — na wyższych piętrach struktury warstwowej — „przedmiot estetyczny”, angażujący władze duchowe odbiorcy w celu pełnego zaktualizowania sensów wymykających się naukowemu tłumaczeniu.

Nie ma w humanistyce radykalnej rozłąki z przeszłością. Zdeklarowanie antypsychologiczna nauka o literaturze nie może unikać pewnych następstw psychologizmu, odwoływania się do jednostkowego doświadczenia jako zasady „usensowienia” określonych warstw dzieła literackiego: to, jakie władze duchowe angażuje wspomniane doświadczenie, nie ma w perspektywie tego omówienia istotniejszego znaczenia. Trzeba podkreślić co innego. Widać, jak proces kształcenia narzędzi badawczych w nauce o literaturze postępuje jak gdyby od dołu, obejmując niższe, bardziej podstawowe poziomy struktury semiotycznej, zmierza ku warstwom górnym, obejmując jednostki większe, mniej podstawowe, a bardziej specyficzne, charakteryzujące określone grupy dzieł; jednostki, by dopowiedzieć rzecz do końca, mające prawdopodobnie egzystencję historyczną. W tym sensie Ingardenowska konkretyzacja w znaczeniu wyżej wyinterpretowanym (świadomi jesteśmy również innych odniesień tego terminu) i Markiewicza dzieło literackie, przedmiot artystyczny na poziomie zdania, estetyczny — w warstwach wyższych, są próbami teoretycznego wytłumaczenia określonego impasu w nauce o literaturze, o budowie przekazu narracyjnego dzieła literackiego w szczególności. Że nie ma zasadnego przejścia między „zdaniami” a „ujęciami przedmiotów przedstawionych” — rzecz zdaje się nie ulega wątpliwości. Bo i nie może być takiego przejścia: zdanie jako kategoria logiczna albo lingwistyczna nie ma nic wspólnego z „przedstawieniami”, oba szeregi pojęć dotyczą zupełnie odrębnych klas zjawisk i nie komunikują się wzajemnie. Faktem jest, że nauka o literaturze w swej obecnej postaci zakłada

dualistyczny kształt dzieła literackiego i że dualizm ten, wyrażony *expressis verbis* przez Henryka Markiewicza, należy przezwyciężyć.

Jako składnik świadomości naukowej, mimetyzm ma swoje źródło w określonej praktyce literackiej: wszelkie odmiany realizmu i naturalizmu sankcjonują go swymi hasłami normatywnymi i spełnieniami twórczymi. Pojawienie się propozycji semiotycznych na horyzoncie życia intelektualnego skłania, aby konfrontować tradycyjne doktryny z zapleczem i dorobkiem myślowym nowej dyscypliny, skłania więc do konfrontacji podwójnej: pragniemy wiedzieć, skoro funkcja poetycka ma zasięg uniwersalny i może pojawić się również w dowolnym tekście nieliterackim, skoro jej spotęgowane działanie specyfikuje głównie tekst poetycki, czym szczególnym odznacza się dzieło narracyjne, powieść, wśród mnogości innych przekazów? Jeżeli prawdą jest, że w utworze narracyjnym mamy względną autonomię poziomu substancji lub, jeśli ktoś woli mówić inaczej, treści, oraz jeżeli w miarę „pęcznienia” jednostek kompozycji językowej lub fabuły elementy formalne stają się coraz mniej dostrzegalne, powstaje pytanie, jaki porządek tworzy się po przeciwnej stronie planu ekspresji, po stronie świata przedstawionego? Spraw semantyki przekazu narracyjnego nie rozstrzyga teza Dawida Hopensztanda, że konkretna organizacja planu ekspresji nieuchronnie implikuje jakiś rodzaj nasycenia znaczeniowego, mówiąc prościej, że na przykład mowa pozornie zależna implikować ma relatywizm poznawczy Kadena Bandrowskiego, lub że zdania gnomiczne w *Nocach i dniach* Marii Dąbrowskiej — postawę moralistyczną narratora. Prace Hopensztanda mówią jedynie, że forma literacka podlega jakby wtórnej semantyzacji i że sposób wypowiedzi jest zawsze faktem określonego zaangażowania światopoglądowego; niemniej jednak sprawy substancji tego, co i o czym mówi dzieło, pozostawiają na uboczu.

Chcielibyśmy być dobrze zrozumiani. Analizy techniki narracyjnej miały zaplecze w osiągnięciach lingwistyki i stąd częstokroć czerpano płodne pomysły teoretyczne, przyjmowano aparaturę pojęciową; z drugiej strony analizy te tworzyły propozycję alternatywną do interpretacji „treściologicznych”, interpretacji zaczepiających się z reguły o kształt świata przedstawianego i fragmenty dyskursywne wplecione w dzieło. Ale interpretacje oparte na próbach odczytania tak zwanej „wymowy” utworu charakteryzowała i charakteryzuje nadal wielka dowolność w zakresie wypowiedzianych opinii, niesprawdzalność sądów, co koniec końcem oddaje treść w domenę krytyki literackiej i historii literatury — o ile ostatnia chce zajmować się interpretacją, nie zaś realiami filologicznymi. W związku z treścią dzieła nagromadziło się wiele nieporozumień i wiele mitów, z których jeden, szczególnie niebezpieczny, kultuwuje milcząco literaturoznawstwo strukturalne, przejmując, być może, z dziedzictwa formalizmu pogląd, że substancja znaczeniowa stanowi zmienny

element dzieła literackiego, całkowicie okazjonalny, a zatem nie dający się ująć w naukową kategoryzację i dlatego wyjęty spod obserwacji.

Jako elementarne zjawisko, w przekazie narracyjnym występuje dwoistość języka, mamy bowiem do czynienia z mową narratora i z mową postaci. Naśladowanie, idąc po myśli klasycznych oznajmień w przedmiocie dzieła literackiego, pojawia się wtedy, gdy bohater mówi „od siebie„ (mowa prosta), lub gdy jego słowa przytacza narrator (mowa zależna). Słusznie jednak zauważa G. Genette: słowa bohatera, powiedzmy w *Lalce* Prusa jakiegoś słowa Wokulskiego skierowane do Izabelli Łęckiej, niczego w istocie nie reprezentują, konstytuują natomiast pewien dyskurs fikcyjny⁶. Gdy zaś opowieść narratora odnosi się do jakiejś dziedziny niewerbalnej, można wówczas powiedzieć, że w pewnym stopniu naśladuje ona tę dziedzinę; w ten sposób następstwo jednostek opowieści oddaje rzeczywistą kolejność zdarzeń, porządek opisu odzwierciedla porządek liniowy przestrzeni, hierarchia składników wypowiedzi odwzorowuje hierarchię jednostek oznaczanych przez te składniki. Widzimy tu zatem koordynację między planem ekspresji a planem substancji. Jeżeli zaś narrator, referując tekst postaci i zdając sprawę z jej słów, cytuje postać, wplata jej wypowiedź w wypowiedź własną, to mamy do czynienia z przytoczeniem. Opowiadać o rzeczach i przytaczać słowa — to odrębne sfery rzeczywistości literackiej.

Jeżeli autor przytacza lub cytuje słowa postaci, naśladowanie, według G. Genette’a, staje się mirażem, albowiem „język może zupełnie naśladować tylko język, lub ściślej, dyskurs może naśladować tylko dyskurs dokładnie taki sam; krótko — dyskurs może naśladować jedynie sam siebie”⁷. Reprezentacja werbalna odnosi się do tego, co niewerbalne lub co werbalne; jednakże to ostatnie nie może istnieć jako dyskurs, ponieważ reprezentacja wyklucza się z przytoczeniem, nie dotyczy samego aktu mówienia.

„W dyskursie ktoś mówi i jego sytuacja w samym akcie mówienia jest ogniskiem najważniejszych znaczeń, zaś w opowieści (*récit*), jak akcentuje Benveniste, nikt nie mówi; nie mówi zaś w tym sensie, że w żadnym momencie nie trzeba się pytać, kto mówi (gdzie i kiedy itd.), ażeby integralnie odebrać sens tekstu”⁸.

G. Genette, odwołując się do wprowadzonego przez lingwistę francuskiego Emila Benveniste rozróżnienia między historią i dyskursem, przeciwstawia sobie „opowieść o

⁶ *Frontières du récit*, „Comimunications”, vol. VIII, 1966, s. 154.

⁷ Tamże, s. 155.

⁸ Tamże, s. 161.

czymś” i sam akt wypowiedzenia, dyskurs. Wagi i zalet tego rozgraniczenia trudno nie doceniać. Dzięki niemu już na poziomie lingwistycznym można sformułować niektóre warunki mimetyczności literatury; należy do nich, oprócz pewnych ikonicznych potencji znaków językowych, dziedzina przedmiotowa w języku, która nadaje mu charakter instrumentalny i neutralizuje odczuwanie języka w języku.

Wydaje się istotne co innego. Oto bowiem dyskurs, aktualizacja samego aktu mówienia, szczepia się nierozzerwalnie z opowieścią, ze stroną przedmiotową przekazu narracyjnego. Więcej jeszcze, w materii lingwistycznej strona subiektywna i przedmiotowa są związane komplementarnie, „ja” mówiącego zawsze znajduje się potencjalnie lub faktycznie w strefie znaczeniowej zaimka „ty” lub „on”: akt mówienia zawsze implikuje jakiś porządek referencyjny. Lingwistycznymi sygnałami dyskursu w narracji są: komentarz narratora, jego zwroty oceniające i kwalifikujące, zaimki wskazujące na okoliczności mówienia, zwroty do czytelnika, składnia tłumacząca określone zależności między składnikami przedmiotowymi wypowiedzi itp. Narracja o toku epickim z trudem wchłania enklawy dyskursywne; przeciwnie, dyskurs łatwo absorbuje enklawy epickie i często przekształca je w element trybu dyskursywnego. Wynika to stąd, że dyskurs, akt mówienia w pierwszej osobie tu i teraz stanowi „tryb naturalny języka”, pierwocinę i fundament każdej wypowiedzi, natomiast opowieść stanowi „tryb szczególny”, negatywnie zdefiniowany w relacji do trybu pierwszego (nieobecność czasu teraźniejszego, pierwszej osoby zaimka itp.)⁹.

Otóż rozgraniczenie opowieści od dyskursu, przekazu o tym, co zdarzyło się, od głosu autora, ściślej — osoby mówiącej, stwarza dogodne narzędzie opisu ewolucji gatunku narracyjnego. Jeśli łatwo zgodzić się z tezą, że powieść realizmu krytycznego na ogół utrzymywała równowagę między dyskursem a opowieścią, powieść współczesna w swoich emanacjach awangardowych skłaniałaby się ku dyskursowi. Niektórzy krytycy, wśród nich cytowany G. Genette, zapowiadają koniec wieku reprezentacji:

„Być może opowieść (*récit*) w rozpoznanej u niej szczególności negatywnej jest już dla nas, jak sztuka dla Hegła, „rzeczą przeszłości”, którą w jej cofaniu się, zanim zupełnie opuści nasz horyzont, trzeba spieszenie rozważyć”¹⁰.

⁹ *Frontières du récit*, s. 162.

¹⁰ Tamże, s. 163.

Ekspozycja we współczesnej prozie sytuacji wypowiedzenia sankcjonuje pogląd, że „powieść stała się przede wszystkim kwestią języka”¹¹.

Jak mimetyczna koncepcja przekazu narracyjnego wychodziła z doświadczeń historycznie skończonej epoki literackiej, podobnie problematyka podmiotu mówiącego, narratora, ma w zapleczu współczesne przemiany w prozie nazywane najszerzej subiektywizacją lub personalizacją literatury. Byłoby rzeczą nierozważną, gdyby nowsza nauka o literaturze usiłowała absolutyzować, jak nagminnie czyniła to generacja badaczy pozytywistycznych, doświadczenia narracyjne własnej i tylko własnej epoki.

II

Próby zbudowania paralingwistycznego modelu fabuły najpierw pojawiły się wśród badaczy folkloru. Punktem wyjścia stała się obserwacja z jednej strony — zdumiewającej różnorodności i bogactwa tekstów folklorystycznych, z drugiej natomiast — podobieństwa i powtarzalności ich wątków. Zdumiewający wydawał się fakt posiadania podobnych opowieści przez ludy odległe w czasie i przestrzeni. Stwierdzając zbieżności w fabułach, rychło jednak przekonano się o niemożliwości ich uporządkowania. Odnosząc bowiem tekst jako całość do innych mu podobnych, zawsze występowały jakieś trudne do wytłumaczenia różnice. Okazywało się rzeczą wręcz niemożliwą ustalić jednolite zasady podziału, narzędzia klasyfikacji logicznej okazywały się nieprzydatne w obliczu zagmatwanego materiału. W *Поэтике сюжетов* Wesołowskiego zostały sformułowane istotne z naszego punktu widzenia postulaty metodologiczne, zostało również rzucone światło na sposób istnienia faktu folklorystycznego. Przede wszystkim wskazano tam, że fabuły folklorystyczne odwołują się do wspólnego i, jak można by mniemać, homogenicznego rezerwuaru jednostek. Według Wesołowskiego najmniejszą, niepodzielną jednostką fabuły miał być motyw. Jego swoistą własnością byłaby całkowita przetłumaczalność, utrwalaony w języku, tworzył w nim wielkość samoistną, zdolną wędrować z jednej strefy lingwistycznej do innej, zachowując mimo tego tożsamość semantyczną. W odniesieniu do zasobu motywów określone grupy tekstów folklorystycznych tworzyłyby wspólnotę. Na podstawie preferencji danych jednostek oraz ich układania się w szeregi można było dzielić fabuły na osi horyzontalnej na mityczne, bajkowe, legendowe, epos historyczny itp. Powstawała również możliwość badania przeistoczeń w czasie wyjściowego układu motywów, czy śledzenia odporności danego kanonu motywów na

¹¹ M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, „Twórczość” nr 1, 1967, s. 58.

działanie czynników zewnętrznych. Wiele idei wypowiedzianych przez Wesołowskiego podjęła i rozwinęła nauka współczesna.

W poglądach Wesołowskiego znalazła odzwierciedlenie idea organizacji przekazu folklorystycznego na poziomie fabularnym, bliska modelowi myślenia lingwistycznego, jeśli nie wręcz tożsama z nim: fabuła folklorystyczna miała się do zasobu motywów, jak komunikat do kodu. (Sugerował przy tym Wesołowski, że motyw stanowi swoistą jednostkę treściową, mogącą przybierać rozmaite postacie słowne. Sądził on jednak, że zasady kombinacji motywów są dowolne lub przypadkowe. Ta ostatnia idea została zakwestionowana przez W. Proppa, autora głośnej pracy *Morfologia bajki*.

W pracy Proppa poświęconej rosyjskim bajkom magicznym dokonano się charakterystyczne przesunięcie uwagi ze słownika motywów na wiązania składniowe bajki. Propp oderwał motywy od szaty słownej kategoryzując je w określony sposób. Sprowadził on zasób semantyczny rosyjskich bajek magicznych do skończonej ilości funkcji fabularnych. W zdaniu „smok porywa córkę cara” może podlegać wymianie podmiot i przedmiot czynności, rodzaj orzeczenia, nigdy natomiast, przynajmniej jeśli chodzi o bajkę magiczną, nie zmienia się istota czynności: „wyrządzenie szkody”, w cytowanym przypadku — w następstwie porwania. Szereg fabularny odtworzony na podstawie zbioru bajek magicznych prezentował się jako sekwencja skończonej ilości funkcji o ściśle — wręcz fatalistycznie — wyznaczonej kolejności. Wynikało to zresztą z przyjętej przez Proppa definicji funkcji: funkcją jest tylko taka czynność, która wprowadza w dany szereg fabularny określoną czynność następną.

Porządek funkcji został uznany za inwariantny element bajki. Jakkolwiek niektóre funkcje mogą wypadać w toku realizacji konkretnej opowieści bajkowej, nie burzą one jednak ustalonego porządku pozostałych. Propp zbudował więc rodzaj archetypicznego modelu bajki magicznej. W modelu tym, wzniesionym ponad zasobem leksykalnym gatunku, oderwanym od konkretnych ujęć stylistycznych poszczególnych bajek, została zdefiniowana istota szeregu bajkowego. Otóż szereg ten zdawał się być całkowicie niezależny od swego lingwistycznego wypełnienia. Gdy ująć funkcję Proppa jako swoisty obiekt semiotyczny, okazuje się, że można ją scharakteryzować jako umowny symbol „grona” jednostek lingwistycznych, jako archetypiczną kategorię, niezależną od wypowiedzenia słownego i w gruncie rzeczy obojętną na fluktuacje stylistyczne. Wyniki badań Proppa stwarzają niezwykle klarowny obraz sytuacji, w której język opisu, a więc metajęzyk badacza, został zidentyfikowany z samym przedmiotem badania. Konkretny przekaz bajkowy stracił niepowrotnie w analizie swój modus lingwistyczny na rzecz archetypicznego wzoru, jednostki zaś tego wzoru, funkcje działających osób, istnieją w

istocie, jak to wykazano, ponad bajką i, co więcej, nie zawsze mają racje swego istnienia w utworze bajkowym.

Znaczenie analiz Proppa wywodzi się stąd, że odkryte na zachodzie (po trzydziestu latach zapomnienia) dały asumpt szerokiej dyskusji nad kształtem poziomu fabularnego w dziele narracyjnym, stały się budulcem licznych propozycji mających na uwadze porządkowanie niezliczonych opowieści produkowanych przez wszystkie ludy świata. Rzecz jasna, współczesna wiedza w tym zakresie posunęła się już daleko naprzód, nagromadzono sporo obserwacji szczegółowych (niestety, przede wszystkim z dziedziny folkloru, natomiast mało prac dotyczy współczesnej indywidualnej twórczości narracyjnej), że dojrzewają okoliczności przewartościowania potocznych mniemań o naturze twórczości narracyjnej; przewartościowania przede wszystkim romantycznego mitu poety jako natchnionego wieszacza komponującego z fantazji swoje anegdoty, demiurga mającego nieograniczoną swobodę władania literackim tworzywem, a z drugiej strony — przewartościowania powszechnie panującego złudzenia, że to, o czym mówi dzieło narracyjne i co miałyby stanowić jego korelat przedmiotowy, w sposób nieuchronny determinuje wypowiedź, czyni ją bytem lustrzanym, przejrzystym; że narracja, odniesiona do samego twórcy, do okoliczności biograficznych, do grupy społecznej, do jakiegokolwiek rzeczywistości niewerbalnej, tłumaczy się instrumentalnie. Taka instrumentalna koncepcja dzieła literackiego, zaległa u podstaw myślenia naukowego, wymaga zdemaskowania w dwu swoich objawieniach: w objawieniu personalistycznym, mającym prąródło w romantycznym kreacjonizmie, oraz w objawieniu mimetycznym, sięgającym korzeniami antyku. Bieguny te, personalistyczny i mimetyczny, połączone w swojej krańcowości składają się na nieprzewyciężony dotąd dualizm naszego myślenia o literaturze; trudno stwierdzić z pewnością, jaki rodzaj wsparcia dualizm ten otrzymuje od samej literatury.

Jeśli chodzi o W. Proppa — poświęcamy mu tyle miejsca, gdyż większość współczesnych rozważań nad fabułą ma w nim swój rodowód — jego uwaga przemieszczała się od wiązań składniowych funkcji do badania genealogii i logiki ich możliwych przekształceń w historii (*Transformacja bajki magicznej* i *Korzenie historyczne bajki magicznej*). Niemniej główną jego zasługą pozostaje ustalenie liniowego rozkładu jednostek inwariantnych dla jednej z odnóg gatunku baśniowego. Głoszona i zilustrowana w *Morfologii bajki* idea stałego porządku funkcji została jednak współcześnie, jak się wydaje, definitywnie porzucona. Według C. Bremonda, każda fabuła (*récit* — w nazewnictwie francuskim) stanowi kombinowane połączenie mikrofabuł, zwanych sekwencjami elementarnymi. Sekwencja taka składa się zasadniczo z trzech, niekiedy z dwóch funkcji. Funkcje te odpowiadają trzem

składnikom każdego procesu: pierwsza, to powstanie jakiejś możliwości, następnie funkcja realizująca tę możliwość pod postacią określonego działania bohatera lub pewnego zdarzenia, oraz funkcja końcowa, czyli wynik procesu.

„W odróżnieniu od Proppa — stwierdza C. Bremond — żadna z tych funkcji nie pociąga w sposób konieczny innej, która miałaby nastąpić po niej w sekwencji”¹².

Wszystkie fabuły można uporządkować na osi dwóch rozwijających się procesów: polepszenia i degradacji, Możemy, zdaniem Bremonda, wyszczególnić dziesięć sekwencji o stałej strukturze, wyczerpujących wszystkie możliwości w sferze inwencji narracyjnej, przy czym sekwencje takie odpowiadają kluczowym sytuacjom antropologicznym, jak „wykonanie zadania”, „pomoc sprzymierzeńca”, „eliminacja przeszkody”, „negocjacje”, „agresja” itp. W porównaniu z modelem Proppa model Bremonda w znacznym stopniu poszerza granice wolności układacza fabuły, gdyż określa on jedynie zasób podstawowych sekwencji, które, w zależności od przyjętych przez narratora ograniczeń, mogą układać się w łańcuszki, przeplatać czy wiązać w enklawy. Już w obrębie jednej sekwencji narrator posiada pewną swobodę wyboru rozwiązań: zaczynając fabułę od danej możliwości, na przykład od chęci Wokulskiego poślubienia panny Izabelli Łęckiej, może on przedstawić bohatera w działaniu, zmierzającego do osiągnięcia upragnionego celu, albo przeciwnie, w stanie inercji; oczywiście, tylko w wypadku działania wchodzi w rachubę trzecia funkcja — rozstrzygnięcie w charakterze albo sukcesu, albo niepowodzenia.

„Wiązanie funkcji w sekwencję elementarną, następnie sekwencji elementarnych w sekwencję złożoną jest zarazem swobodne (albowiem narrator musi w każdym momencie wybierać dalszy ciąg fabuły) i podległe kontroli (albowiem narrator po każdym rozstrzygnięciu ma wybór jedynie między dwoma nieciągłymi i sprzecznymi terminami alternatywy)”¹³.

Sprawa ograniczeń i swobody w komponowaniu fabuły należy do rzędu przypadków granicznych, rozwiązanie dylematu decyduje o przyszłości referowanych tu propozycji, o możliwości ich stosowania w badaniach nad literaturą nowożytną. Albo pisarz autokratycznie panuje nad materią opowieści, nad przedmiotem narracji, i wtedy modele fabularne zawisają w próżni, otwiera się nieskończona przepaść między dziedziną folkloru a literaturą współczesną, albo jest przeciwnie, pisarze (przykładowo: Balzac, Flaubert, Tołstoj, Prus,

¹² *La logique des possibles narratifs*, „Communications”, vol. VIII, s. 60.

¹³ Tamże, s. 76.

Sienkiewicz) podlegają również określonym ograniczeniom, które, jakkolwiek zdają się być inne niż ograniczenia przyjmowane przez bazarza, czy też narzucane mu przez zbiorowość etniczną mniej lub bardziej homogeniczną, mieszczą się wspólnie z ostatnimi na jednym poziomie operacyjnym, na jednym planie analizy. Opowiadamy się za drugą z wymienionych możliwości. Możemy poczytywać za znaki czasu obecnego to, że podejmuje się aktualnie próby interpretacji Sienkiewiczowskiego eposu historycznego w duchu fabuł ludowych¹⁴ i równocześnie podkreśla się z całym naciskiem analogie procederów twórczych artysty ludowego i artysty awangardowego¹⁵. Sformułowanego dylematu ostatecznie rozstrzygnąć dzisiaj nie sposób, wiadomo jednak, że literatura masowa ma status podobny do statusu folkloru, a więc że podlega daleko posuniętej schematyzacji, że poddaje się tym samym operacjom analitycznym; ponadto sankcjonuje sama siebie powołując się na fabuły archetypiczne¹⁶. Pozostaje kłopotliwy casus pisarstwa awangardowego, wynoszącego programowo swoją niechęć do skostniałych formuł tradycji, wieszczącego w swoich dokonaniach nowość i eksperyment. Jest kwestią nadal otwartą, jak ma się na przykład „nowa powieść” do formuł programowych *nouveau roman*. Bardziej niż cokolwiek innego hałaśliwa nowość stała się już w naszym poczuciu anachroniczna. Należy podkreślić, że referowane tu przesłanki rozumienia faktu literackiego nie wymagają takiego warunku, jak sankcja tradycji w przypadku obranego przedmiotu badania, ponieważ dzieląc losy wszelkich manifestów programowych i postępowania intencjonalnego sankcja taka, jeśli znamionuje dzieło, ma dla badacza zalety heurystyczne, nie może wystąpić w charakterze pewnego świadectwa; wiadomo, że sankcja „awangardowości” nie rozstrzyga jeszcze o żadnym nowatorstwie. To są rzeczy znane.

Kiedy mówi się o modelu semiotycznym faktu literackiego, ma się zwykle na uwadze trzy sprawy: pierwsza dotyczy kształtu jednostek kodowanych, druga — zasobu tych jednostek, które przenosi w tekst ze słownika, czy, jak utrzymuje się niekiedy, produkuje wewnątrz samej siebie *parole* narracyjna, w trzeciej natomiast chodziłoby o zasady grupowania tekstów w jednorodne zbiory. Wyodrębnia się już obecnie różne typy jednostek funkcjonalnych *récit*, które mają charakter dystrybucyjny i działają na jednym określonym poziomie struktury, oraz takie, które rozproszone w tekście odnoszą się do jakiejś kategorii semantycznej, konotują na przykład cechy charakterologiczne, „atmosferę” opowieści, tło itp. Pierwszą klasę jednostek nazywa R. Barthes, idąc za W. Proppem i C. Bremondem,

¹⁴ K. Wyka, *O nową drogą do Sienkiewicza*, „Miesięcznik Literacki” nr 1, 1967, s. 31.

¹⁵ K. Piwocki, *Sztuka i tradycja*, tamże, s. 60.

¹⁶ U. Eco, *James Bond: une combinatoire narrative*, „Communications”, vol. VIII, 1966, s. 91.

funkcjami, ponieważ jednostki tego rodzaju implikują w łańcuchu fabularnym pewną alternatywę, „ciąg dalszy”, by rzecz w uproszczeniu; druga klasa — to oznaki.

„Aby rozumieć «do czego służy» oznaka, trzeba przejść na poziom wyższy (na poziom czynności postaci lub opowiadania), albowiem jedynie tam tłumaczy się oznaka [...] oznaki na mocy poniekąd wertykalnego charakteru ich stosunków są jednostkami prawdziwie semantycznymi, ponieważ, w przeciwieństwie do «funkcji» we właściwym znaczeniu terminu, odsyłają one do pewnego *signifié*, nie do «operacji»”¹⁷.

Rozgraniczenia poczynione przez R. Barthesa mają charakter roboczy i precyzują zaangażowanie strukturalne poszczególnych jednostek fabuły. Wprowadzenie, obok funkcji, pojęcia oznaki wynika niewątpliwie z chęci rozszerzenia i nadania większej elastyczności kategoriom morfologicznym wypracowanym na terenie gatunków folklorystycznych; wynika z chęci przystosowania ich do analizy na przykład takich powieści współczesnych, w których „tradycyjna” fabuła posiada status eliptyczny, a stosunkowo większą rolę grają na przykład czynniki charakterologiczne. Inna sprawa, że „oznaka” Barthesa ma swoją metrykę w wyodrębnionej już przez Proppa klasie atrybutów postaci z bajki magicznej.

Ze względów operacyjnych wygodniej nazwać elementarną jednostkę narracyjną motywem. Można go określić jako wiązkę jednostek lingwistycznych („obraz stylistyczny”) o swoistym potencjale semantycznym. Te jednostki lingwistyczne, często silnie nacechowane w aspekcie stylistycznym, są porządkowane przez swoje relacje z określonymi obiektami, poprzez fakt, że opisują one jakąś określoną klasę denotatów; w tym też sensie można mówić o modelującej funkcji przekazu narracyjnego, o tym, że literatura poddaje byt „semiotyzacji”, że realiom przyporządkowuje ona korelaty znakowo-znaczeniowe. Możemy określić motyw ogólną formułą $a R b$, w której a i b oznaczają lub znaczą dane obiekty, zaś R jest relacją, zwykle o charakterze predykatywnym, definiującą stosunek tych obiektów. Każdy ze wskazanych wyżej elementów może rozwijać się w szereg synonimiczny, może tworzyć własne pole semantyczne. W polu tym mieszczą się własności obiektu zarówno rejestrowane w tekście (gdzie obiekt ma postać liniową, co wynika ze strukturalnych wyznaczników komunikatu), jak i — w przypadku literatury oralnej — w danym kontekście etnograficznym, natomiast w przypadku literatury pisanej — w kontekście historycznoliterackim i społecznym. Motywy są przekładalne na różne obrazy stylistyczne w ramach systemu lingwistycznego (i, powtórzmy, są przekładalne na poziomie intersemiotycznym), jednakże konkretne znaczenie i układ motywów zależy od charakteru przekazu, od programu zadanego

¹⁷ *Introduction à l'analyse structurale des récits*, tamże, s. 9.

mu niejako spoza języka; o mogących tu wchodzić w grę ograniczeniach wspomniano już wyżej. Jedno na razie zdaje się być pewne: ograniczeń w wiązaniach słownikowych i składniowych motywów nie sposób wydedukować z ograniczeń istniejących w systemie lingwistycznym, jakkolwiek w poszczególnych przypadkach te ostatnie mogą rzutować na budowę tekstu na poziomie fabularnym; wiadomo, że w twórczości ludowej pewne motywy kostnieją w jednej szacie słownej, „leksykalizują” się na swój sposób. W motywach bowiem, jak wykazały prace Lévi-Straussa o mitach, mogą być kodowane znaczenia, których ani tradycyjna analiza etymologiczna, ani współczesna analiza funkcjonalna nie potrafią wydobyć, a to ze względu, że zamykają się one wyłącznie w kontekstach lingwistycznych, ostatnia zwłaszcza — w kontekście jednego utworu. Pozycja semantyczna danego motywu mitycznego ustala się natomiast nie tylko w obrębie języka mitów, a więc wśród mitów samych; określa ją totalny kontekst etnograficzny. On to rozstrzyga o funkcji semantycznej danej jednostki narracyjnej przekazu mitycznego, narzuca na nią różnorakie ograniczenia leksykalne i składniowe, wskazuje na jej rzeczywisty potencjał znaczeniowy, na położenie w paradygmacie motywów i w syntagmie. Nie wydaje się, powtórzmy jeszcze raz, ażeby analizie literackiej można było postawić inne zalecenia odnośnie procedury badawczej.

Motyw jako pewnego rodzaju frakcja języka drugiego stopnia nie jest jednostką swobodną. Podlega on trójkiemu przymusowi — w stosunku do pola denotatywnego, do motywów sprzężonych z nim w jednym szeregu fabularnym i motywów nanizanych na wspólną oś semantyczną. Na przykład w micie motyw może być konceptualnym odpowiednikiem określonego obiektu; związek znaczącego, czyli motywu, i znaczonego, czyli obiektu, ma charakter komplementarny i jest to komplementarność *signifiant* i *signifié* znaku lingwistycznego. Jako *signifiant*, motyw może mieć jednak pewien stopień autonomii; kiedy więc wskutek przemian historycznych element oznaczony ginie, znak sam trwa w łańcuchu mitycznej *parole*, markując w niej, jak mówi autor *Le cru et le cuit*, „dziurę”. Przypadek to wcale nierzadki, kiedy przekaz mityczny, podobnie jak przekaz literacki, będąc generatorami semiotycznymi o wysokiej sprawności modelującej, markują swymi znakami znaczeniową próżnię. W istocie rzeczy analogiczna sytuacja może wystąpić również w dziedzinie morfologicznego rozbioru utworu narracyjnego. Oderwanie tego ostatniego od kontekstu historycznoliterackiego, od kontekstu społecznego, próby pominięcia ładunku semantycznego — to modelowanie bezkrwistej gramatyki i jawna skleroza samej analizy.

Spotykane w mitach przekształcenia motywów, niekiedy pochopnie tłumaczone jako chwytły swoiście artystyczne, skutek arbitralnej manipulacji wykonawcy mitycznej *parole*, niekiedy, jak w przypadku przekształceń naruszających potoczne poczucie

prawdopodobieństwa, tłumaczone jako świadectwo suwerenności słownika motywów w stosunku do kontekstu etnograficznego, znajdują, zdaniem C. Lévi-Straussa, definitywne wyjaśnienie w regułach transformacji szeregu paradygmatycznego jednostek składowych mitu (*Le cru et le cuit*). Reguły te, ustalające kierunki i logikę manipulacji motywami mitycznymi, pozwalają odbudować model wyjściowy systemu mitologicznego, nawet jeżeli nie został on zaświadczony w przekazach w wersji możliwie pełnej. W ostatnich czasach, poza cytowanym Lévi-Straussem, pojawiły się prace radzieckie dowodnie dokumentujące możliwość takich rekonstrukcji zarówno w domenie systemu lingwistycznego, jak też poza nim (np. rekonstrukcja prasłowiańskiego systemu religijnego w pracy W. W. Iwanowa i W. N. Toporowa¹⁸). Przesłanką rekonstrukcji tego typu jest przekonanie, że wtórne w stosunku do mowy artykułowanej systemy semiotyczne funkcjonują w sposób podobny do tego, w jaki funkcjonuje sama mowa; że będąc w jakimś mniej lub bardziej eliptycznym zakresie językiem, podlegają ogólnosemiotycznym prawidłowościom. Przekonanie takie należałoby, moim zdaniem, umieścić u podstaw rozumienia faktu literackiego. Poszczególne przekazy narracyjny tłumaczyłby się zatem w relacji trojakiej: w odniesieniu do rezerwuaru motywów, jednostek swoistych literatury, rekonstruowanych w danym kontekście społeczno-historycznym; w wiązaniach swoich ogniw na osi tekstu, a jak wiadomo, wiązania te mogą następować horyzontalnie lub wertykalnie; w szeregu paradygmatycznym, na który mogą się składać poszczególne elementy słownika, sekwencje jednostek znaczących, frakcje tekstów i całe teksty, w którym, być może, zmieści się nawet cała twórczość jakiegoś monotematycznego pisarza.

Niniejsze omówienie pewnych przesłanek semiotycznych faktu narracyjnego porusza jedynie niektóre aspekty zagadnień tkwiących w pulsie współczesnej nauki o literaturze. Nie feruję żadnych wiążących orzeczeń co do przyszłości naszkicowanego tu programu, albowiem musi on jeszcze, przynajmniej w polu literatury pisanej, zdobyć sankcję praktyki i sankcję pragmatyczną. Nie ulega wątpliwości, że referowane tu założenia zostały już dostatecznie wypróbowane na terenie folkloru. Ale nie należy się łudzić, że zostaną one łatwo zaaklimatyzowane w badaniach nad nowszą twórczością pisarską. Folklor jest w naszych oczach nieodwracalnie „rzeczą przeszłości”, powieściopisarstwo — ciągle jeszcze „rzeczą teraźniejszości”; badacz łączy role obserwatora i konsumenta; jest nieprawdopodobne, aby stał się obserwatorem całkowicie niezaangażowanym. Trudno więc mówić serio o literaturze współczesnej jako o przedmiocie badania, dopóki ten przedmiot określa nas samych w sposób

¹⁸ W.W. Iwanow, W.N. Toporow, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Moskwa 1965.

niezmiernie głęboki i zobowiązujący, dopóki badanie skierowane na zewnątrz retroaktywnie wraca do podmiotu, dopóki więc podmiot mimowolnie lub świadomie konstruuje ten przedmiot na swój obraz i podobieństwo.

W tym miejscu kończy się strefa ustaleń, zaczynają się wątpliwości.