

świat przedstawiony omawianych powieści w pełni wpisuje się w estetykę literatury popularnej i ideologię mieszczańską przełomu wieków. Ostatnie dwa referaty przyporządkowane sferze poetyki historycznej dotyczyły problemów narracyjnych powieści współczesnej. Włodzimierz Bolecki omówił teorię powieści sformułowaną przez Witkacego, zaś Marek Tomaszewski przedstawił *Miazgę* Andrzejewskiego jako swoistą realizację założeń teoretycznych Witkacego.

Trzeci i ostatni krąg zagadnień wyróżniony na sesji w Paryżu obejmował wybrane odmiany powieściowe oraz formy narracyjne o charakterze międzygatunkowym, często z wyrażeniami interferencjami innych rodzajów, a nawet dyscyplin. Michel Décaudin (Uniwersytet Paris III) przedstawił mało znany, być może, eksperyment powieściowy naszego stulecia, jakim jest powieść wierszem. Nie chodzi tu o powieści poetyckie, lecz o teksty powstałe najczęściej w momentach załamania w poszukiwaniu nowych technik narracyjnych. Do tekstów tych Michel Décaudin zalicza m. in. takie utwory, jak *La beauté de l'amour* Audibertiego, *Une vie ordinaire* Perrosa, czy *Lise Durtaina*. Zdaniem francuskiego specjalisty współczesna powieść wierszem uprawiana we Francji jest zjawiskiem marginalnym, a nadto burzącym wszelkie próby dotyczące typologii powieści. Alina Brodzka podjęła problem relacji między powieścią a historią i historiografią na przykładzie twórczości Wacława Berenta. Polską badaczkę interesowało głównie nowatorstwo koncepcji historii, jaką Berent realizował w swoich opowieściach biograficznych. Zagadnieniom powieści i autobiografii poświęcili swe wystąpienia Jan Błoński i Jean Milly (Uniwersytet Paris III). Opierając się na utworach Leirisa i Gombrowicza Jan Błoński określił wielość form, ale też i granice wypowiedzi autobiograficznej. Jean Milly natomiast zastanawiał się nad typologią powieści Prousta, w pełni uwzględniając zawarte w niej elementy autobiograficzne, jednak w podsumowaniu stwierdził, że jest to dzieło trudne do sklasyfikowania. Kolejny komunikat dotyczył problematyki powieści przygodowej. Jean-Yves Tadié (Uniwersytet Paris III) przedstawił w nim precyzyjną definicję tej odmiany powieściowej oraz wysunął ciekawą próbę jej zaszeregowania typologicznego w

opozycji do takich odmian, jak powieść kryminalna, powieść historyczna, czy powieść popularna. Wreszcie, wychodząc poza krąg powieści europejskiej, Roger Fayolle z Uniwersytetu Paris III zainteresował zebranych literaturą afrykańską pisaną w języku francuskim. Znany francuski badacz dostrzega we francuskojęzycznych tekstach afrykańskich, na przekór panującym opiniom, nie tyle wartości dokumentalne czy etnologiczne, co ciekawe przykłady kształtowania się form fikcji narracyjnej.

Omówiona tu sesja była niewątpliwie ciekawym przeglądem stanowisk metodologicznych zajmowanych we Francji i w Polsce w badaniach nad typologią powieści, a także pożyteczną wymianą doświadczeń w tym zakresie. Można zatem żywić nadzieję, że wydawniczy rezultat sesji, XXII tom serii *Romanica Wratislaviensia*, z obszernym wprowadzeniem do problematyki dokonany przez Christiane Moatti, zachęci niejednego badacza do podjęcia lub kontynuowania prac nad zagadnieniami rodzajów i gatunków literackich.

Urszula Ucherkova, Wrocław

Robert Scholes, SEMIOTICS AND INTERPRETATION Yale University Press New Haven London 1982.

Zarówno tytuł jak i uwagi wstępne książki Roberta Scholesa sugerują zadania, jakie stawia przed nią jej autor. Ma ona stanowić nie tyle systematyczny wykład semiotyki, co ilustrację zastosowania osiągnięć tej nauki w badaniach nad literaturą oraz — jak wskazuje na to tematyka rozdziału ostatniego — również nad zjawiskami kultury.

Wśród wielu zagadnień poruszanych w książce na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie relacji indywidualnego tekstu do ponadgatunkowego systemu kategorii rodzajowych. System ów, do którego odnoszone będą poszczególne wypowiedzi literackie, obejmuje poezję, dramat, prozę narracyjną (oraz film, traktowany tu jako pewien wariant wypowiedzi fabularnych, do których należy i proza narracyjna). Kryterium podziału na owe, tradycyjne już w literaturoznawstwie anglo-

saskim kategorii stanowi (zgodnie z uwagami w rozdziale drugim — „Toward a Semiotics of Literature”) dominanta któregoś z wyróżnionych przez Jakobsona aspektów komunikacji. Tak więc poezja nastawiona jest na sam komunikat, dramat — na nadawcę i odbiorcę, proza narracyjna — na kontekst rzeczywistości.

Każdy z tych aspektów komunikacji odznacza się wielopoziomowością, złożonością („duplicity”), zaś złożoność owa stanowi podstawowy wyróżnik literackości wypowiedzi. Scholes odrzuca Jakobsonowską koncepcję literackości jako dominanty funkcji autoreferencjalnej. Konsekwencją takiego pojęcia literackości jest bowiem — według krytyka — przyjęcie faktu, iż literatura, koncentrując uwagę odbiorcy na kształcie komunikatu, na jego „strukturze formalnej” (s. 20) stanowi formę bezużytecznego działania, sztukę dla sztuki samej. Zgodnie z przyjętymi przez badacza założeniami dotyczącymi referencjalności systemu językowego, proces komunikacji (nawet komunikacji literackiej!) polega na informowaniu o rzeczywistości poza tekstem.

Rozpoznana przez krytyka „duplicity” poszczególnych aspektów wypowiedzi literackiej po części wynika z takiego właśnie rozumienia procesu komunikacji. Dwupoziomowość kontaktu, na przykład, polega według Scholes na tym, iż tworzeniu wypowiedzi towarzyszy konieczność dokonania translacji kontaktu wizualnego na kontakt werbalny. Zauważyć tu można poważne odstępstwo od przyjętego wcześniej przez badacza Jakobsonowskiego modelu komunikacji. Kontakt wizualny bowiem identyfikowany jest, jak można przypuszczać, z postrzeganiem świata, a zatem nie ma nic wspólnego z przekazem informacji. Rodzi się zatem wątpliwość, czy mamy tu do czynienia z jakąkolwiek złożonością kontaktu. Ponadto, przyjęcie przez badacza założenia, iż tekst literacki stanowi translację rzeczywistości postrzeganej na słowa wiąże się z przekonaniem o konieczności istnienia świata autonomicznego w stosunku do wypowiedzi, aby wypowiedź owa zyskała status komunikatu (w tym wypadku literackiego).

Konsekwencje takiego przekonania widoczne są w dostrzeganej przez badacza „duplicity” komunikatu i kontekstu. Komunikat literacki jest z jednej strony wypowiedzią autoreferencjalną, wskazującą na własne, na-

dane uporządkowania, z drugiej zaś — referencjalną, a więc informującą o rzeczywistości — przy tym znamiona komunikacji przyznaje Scholes, nie wiadomo dlaczego, jedynie referencjalności. Elementy i relacje świata przedstawionego, do których odwołuje referencjalny aspekt wypowiedzi, umieszczone są jakby poza nią — komunikat rozpada się na tekst oraz rzeczywistość przedstawioną (czy też fabułę). Oczywiście jest więc, że w rozważaniach krytyka poświęconych interpretacji konkretnych tekstów poziom świata rozpatrywany jest jako stosunkowo niezależny od poziomu tekstu-komunikatu.

Owo uniezależnienie ma związek i ze złożonością („duplicity”) kontekstu. Kontekst utworu literackiego stanowi bowiem z jednej strony nieistniejący świat fikcyjny, z drugiej natomiast — rzeczywistość empirii, do której odwołuje się i o której informuje każda wypowiedź literacka. Fikcyjny model świata jest zestawiany, konfrontowany z modelem świata odbiorcy. Proces ten odbywa się dopiero na poziomie odbioru osobowego — a więc poza tekstem i w wymiarze indywidualnym. Innymi słowy, wielopoziomowość tego aspektu komunikacji jest wynikiem aktywności indywidualnego odbiorcy. Im bardziej zaś doświadczenie danego czytelnika zbliżone jest do ideału wymaganego przez określony tekst — tym pełniejsze, bardziej poprawne będzie odczytanie owego tekstu.

Każdy utwór literacki odwołuje się nie tylko do kontekstu rzeczywistości, ale i do całego szeregu innych wypowiedzi (nie tylko literackich) stanowiących jego kontekst semiotyczny. Niedopuszczalne jest, zgodnie z przekonaniem badacza, rozpatrywanie tekstu literackiego w izolacji, w oderwaniu od przywołanych przezeń wypowiedzi. Każdy tekst bowiem umieszcza się na tle określonej tradycji literackiej, zaś nieznanie, czy ignorowanie owej tradycji uniemożliwia dokonanie pełnej interpretacji danej wypowiedzi. Jednakże przykładowa interpretacja *A Very Short Story* Hemingwaya (w rozdziale „Decoding Papa: „A Very Short Story” as Work and Text”) budzi szereg zastrzeżeń co do zastosowania przez krytyka owego pojęcia w praktyce. Wybór tekstów, do których odwołane ma być opowiadanie, dokonany został bowiem przez samego badacza — jest to szereg wypowiedzi



nie-literackich (listy, wspomnienia itp.) ukazujących Hemingwaya w sytuacji analogicznej do tej, w jakiej znalazł się bohater *A Very Short Story*. Interpretowane poprzez kontekst dokumentów opowiadanie rozpatrywane jest jako dokument, jako tekst informujący o postawie autora osobowego, wyłaniającej się z pozostałych wypowiedzi. Kontekst interpretacyjny narzucony przez badacza na podstawie dowolnego aspektu danej wypowiedzi może prowadzić zatem do modyfikacji już nie tylko jej znaczeń, ale i funkcji.

Powróćmy jednak do wyróżnionych przez Scholesa kategorii literackich (poezja, dramat, proza narracyjna, film). Ponieważ tekst nie stanowi jeszcze, według badacza, utworu artystycznego a staje się nim dopiero w wyniku aktywności odbiorcy, konieczne jest dostosowanie postępowania interpretacyjnego do dominującego w danym typie literatury aspektu komunikacji.

Uwagi Scholesa na temat poezji — typu literatury nastawionego na komunikat — wynikają przede wszystkim z przekonania krytyka o rozbiciu komunikatu literackiego na dwa aspekty — autoreferencjalny i referencjalny. Proces kreowania przez odbiorcę wypowiedzi poetyckiej z tekstu (proces „poeticity” — omówiony dokładnie w rozdziale „Semiotics of the Poetic Text”) przebiega zatem jakby dwutorowo. Po pierwsze polega on na odszukaniu normy poza dewiacją, zastąpieniu sformułowań niezrozumiałych zrozumiałymi, odkryciu znaczeń metafor itd. — a więc na uproszczeniu skomplikowanego kształtu komunikatu; po drugi zaś — na konstrukcji (nie rekonstrukcji!) sytuacji lirycznej, a więc stwierdzeniu kto, gdzie, kiedy i do kogo wypowiada dane słowa. Konsekwencje takiego pojęcia procesu interpretacji widoczne są w przykładowych analizach szeregu wierszy, gdzie większa część obserwacji na temat zjawisk tekstowych pozostaje niesfunkcjonalizowana.

Proza narracyjna, której poświęcony jest rozdział „Narration and Narrativity in Film and Fiction”, koncentruje się nie na samym komunikacie, ale na tym, „o czym komunikat mówi” — a więc na kontekście. Nie jest więc tu konieczne dokonywanie uproszczeń skomplikowanych struktur werbalnych. Interpretacja tego typu tekstu, a zatem i stworzenia

z niego wypowiedzi narracyjnej (proces „narrativity”) polega na skonstruowaniu „diegesis” — fabuły. Odbiorca przekształca jednostki werbalne tekstu (słowa) na „jednostki narracyjne” (postaci, zdarzenia, elementy tła przestrzennego itd.) oraz porządkuje zdarzenia zgodnie z następstwem chronologicznym i związkami przyczynowo-skutkowymi. Działanie odbiorcy koncentruje się przede wszystkim na wizualizacji, konkretyzacji zjawisk świata przedstawionego — oraz na uzupełnianiu go własną wiedzą o empirii.

Nieco inaczej przebiega proces „narrativity” w filmie. Film jest sztuką wizualną — a zatem odbiorca nie jest zmuszony do wysiłku wyobraźni, jaki konieczny jest w przypadku prozy narracyjnej. Działanie interpretacyjne widza polega tu na czymś innym — powinien on skonstruować „story” (historię) z kolejnych epizodów, następnie zaś nadać konkretnym obrazom abstrakcyjne znaczenia przez odniesienie ich do określonych kodów (choć żaden z owych kodów nie jest w przykładowych interpretacjach Scholesa określony i nazwany).

Brak w książce osobnego rozdziału poświęconego dramatu. Część jednak zagadnień z tym typem literatury związanych omówiona została przy okazji rozważań na temat ironii (w rozdziale „A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction”). Dwupoziomowość kategorii odbiorcy w dramacie (nb. krytyk nie czyni rozróżnienia między dramatem a przedstawieniem teatralnym) polegać ma na tym, iż widz z jednej strony istnieje poza światem przedstawionym, z drugiej zaś może ów świat obserwować. Stąd też odbiorca przedstawienia świadom jest wszelkich rozbieżności między słowami a zachowaniem postaci, między faktami a wiedzą postaci o nich. Zdając sobie sprawę z fikcyjności zdarzeń odgrywanych na scenie, widz potrafi odróżnić aktora od kreowanej przezeń postaci (a więc dostrzec „duplicity” kategorii nadawcy). Dość zaskakujące jest wszakże nadanie przez krytyka statusu nadawcy przedstawienia teatralnego właśnie aktorowi-postaci. Nie jest to przecież kategoria nadrzędna ani w wypowiedzi dramatycznej ani teatralnej.

Owa złożoność („duplicity”) zarówno nadawcy jak i odbiorcy teatralnego stanowi źródło nie tylko literackości dramatu, ale i



ironii, leżącej u podłoża — jak stwierdza Scholes — każdej wypowiedzi dramatycznej, a jak wynika z późniejszych rozważań (szczególnie w rozdziale poświęconym interpretacji *Eveline Joyce'a*) praktycznie każdej wypowiedzi literackiej. Przy tym ironia pojmowana jest tu jako kategoria estetyczna — wbrew wstępnym założeniom określającym ją jako zjawisko literackie. Wydaje się, iż przyczyną, dla której rozważania o ironii odbiegają od owych założeń jest zawężenie pojęcia tekstu do zjawiska językowo-werbalnego — każde zanegowanie sensu wypowiedzi przez jej nadawcę możliwe jest do odczytania jedynie po skonfrontowaniu jej przez odbiorcę z kontekstem świata (poza tekstem). Stąd już niedaleko do generalizacji pojęcia ironii jako rozbieżności między tekstem a kontekstem (pojmowanym tu albo jako *diegesis*, albo jako kulturowo utrwalony system wartości, albo jako kontekst semiotyczny). Jest to generalizacja tak szeroka, że obejmuje ona właściwie każdą wypowiedź literacką. W konsekwencji kategoria ta przestaje być użyteczna jako narzędzie opisu tekstu literackiego — z czego krytyk jakby nie zdaje sobie sprawy.

Umieszczenie poza tekstem zarówno świata przedstawionego, jak i kategorii osobowych nadawcy i odbiorcy (niezależnie od poziomu ich rozpatrywania), określenie tekstu literackiego jako konstrukcji wyłącznie językowej, identyfikacja komunikacji i referencjalności, uniezależnienie świata przedstawionego od kształtu komunikatu, brak sfunkcjonalizowania zjawisk tekstowych — wszystko to wskazuje na tradycję badawczą, w jakiej zakorzenione są rozważania krytyka — tradycję postulującą dualizm treści i formy. Stąd też pochodzi odrzucenie literackości jako dominanty funkcji autoreferencjalnej (uzasadnione jedynie w przypadku uznania autoreferencjalnej (uzasadnione jedynie w przypadku uznania autoreferencjalności za zjawisko wyłącznie „formalne”), a także oddzielenie tekstu (zjawiska materialnego) od znaczeń, „treści” wpisywanych weń dopiero w procesie odbioru.

W jednym z pierwszych rozdziałów krytyk wyraża słuszne niewątpliwie przekonanie o ścisłej współzależności metod badawczych oraz badanego przedmiotu. Natomiast przyjęte przezeń kryterium wyróżnienia po-

szczególnych wypowiedzi kategorii literackiej, jakim jest dominujący w danym typie wypowiedzi aspekt komunikacji, wiąże się z postulowanym pluralizmem zarówno metod badawczych jak i celów postępowania interpretacyjnego. Obiektem zainteresowania badacza jest, w zależności od typu literatury, komunikat — czy raczej stopień dewiacji komunikatu od strony językowo-stylistycznej — (w poezji), kontekst świata (w prozie), nadawca i odbiorca (w dramacie) — a zatem wyróżnienie systemów rodzajowych służąc krytykowi jedynie jako narzędzie klasyfikacji usuwa tekst literacki z centrum zainteresowania badacza literatury. Przyjęte tu założenia metodologiczne prowadzą w efekcie do płynności obiektu badawczego, oscylującego między wypowiedzią literacką a procesem odbioru.

Wydaje się bowiem, iż w książce Scholes nacisk pada nie tyle na literaturę, co właściwie na proces jej odbioru. Nawet bowiem te rozważania krytyka, które dotyczą poszczególnych tekstów literackich, nie stanowią próby dotarcia do pełnych i unikalnych znaczeń utworu, lecz koncentrują się na procesie interpretacji, kolejnych stadiach czytania (czego doskonałym przykładem może być interpretacja *Eveline Joyce'a* — w rozdziale „*Semiotic Approaches to Joyce's «Eveline»*”). Ten kierunek badań motywowany jest, jak wynika z dotychczasowych rozważań, przyjętymi założeniami semiotycznymi. Skoro bowiem tekst — fakt materialny istniejący w postaci komunikatu językowego — nie stanowi jeszcze wypowiedzi artystycznej, a staje się nią dopiero w procesie odbioru, oczywiste jest przeniesienie ośrodka zainteresowania badań literackich z samego tekstu na ów proces, za który odpowiedzialny jest sam czytelnik.

Niewątpliwie słuszne jest stwierdzenie, iż każdy tekst literacki stawia odbiorcy określone wymagania dotyczące zarówno kompetencji literackiej i językowej, jak i umiejętności interpretacji. Jednakże założenia, iż proces interpretacji tekstu związany jest z procesem kreacji wypowiedzi artystycznej prowadzi do wniosków o pretekstowości tekstu literackiego (leżących u podstaw już nie semiotyki a tzw. teorii dekonstrukcji). Co więcej, jego konsekwencją jest dopuszczenie interpretacji nie wynikających do końca z konstrukcji tekstu —

zwłaszcza wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi aspekt indywidualnego odbioru (np. zakres doświadczenia czytelnika osobowego). Ten sam tekst może stać się zatem punktem wyjścia całego szeregu „wypowiedzi artystycznych”.

Tej konsekwencji swych założeń krytyk — jak się zdaje — nie dostrzega, traktuje bowiem tekst literacki jako punkt wyjścia jedynej możliwej interpretacji, dążąc do stosunkowej ścisłości rozważań. Podstawą zaś owej ścisłości ma być stworzenie modelu, któremu można by podporządkować proces interpretacji — a ściślej stworzenie szeregu modeli dla poszczególnych rodzajów literackich. Zamiast więc analiz z użyciem narzędzi, które podpowiada sam tekst, mamy tu wybrane przykłady z tekstów służące do ilustracji apriorycznego modelu badawczego. Zdeterminowanie zaś rozważań interpretacyjnych modelem, a nie kształtem danej wypowiedzi prowadzi w konsekwencji do znacznego ograniczenia wniosków

interpretacyjnych (wyjaśniających tekst), nie pozwala na dotarcie do pełnej semantyki utworu.

W efekcie książka ani nie oferuje funkcjonalnego widzenia rodzajów literackich, ani nie prezentuje szeregu interpretacji ujmujących tekst w relacji do systemów literackich, ani też właściwie nie zajmuje się konwencjami odbioru — choć oczekiwania te wzbudzone zostają w czytelniku zarówno uwagami wstępnymi jak i tematyką zakreśloną przez tytuł książki i przez tytuły poszczególnych rozdziałów. Jakby wbrew sygnalizowanej przez autora tematyce rozważań (semiotyka w badaniach literackich), studium Scholesa mogłoby, w swych najogólniejszych założeniach, stanowić raczej prezentację wstępną teorii dekonstrukcji — na co wskazywałby choćby akcent położony na twórczą aktywność indywidualnego odbiorcy.

*Joanna Kokot, Gdańsk*