

I. PRZEGLĄDY

KRYSTYNA FALICKA

Wrocław

SEMIOLOGIA WE FRANCUSKICH BADANIACH LITERACKICH

Znamieniem nowoczesności w powojennej krytyce francuskiej stała się swoista waloryzacja tekstu literackiego, jako specyficznie ukształtowanej wypowiedzi językowej i pierwszorzędno źródła wszelkiego typu informacji mogących mieć znaczenie dla nauki o literaturze. Wnikliwe i precyzyjne studium tekstu staje się istotnym punktem wyjścia dla różnorodnych badań prowadzonych przez przedstawicieli tzw. „Nowej Krytyki”. Poprzez analizę języka poetyckiego i motywów fabularnych reprezentanci krytyki psychoanalitycznej, Weber i Mauron, rekonstruują podświadomość pisarzy widząc w niej właściwe źródło twórczości, reprezentanci krytyki fenomenologicznej, Poulet i Richard, śledzą w literaturze odbicie rzeczywistości materialnej, prace G. Duranda¹ ukazują antropologiczne struktury wyobraźni i wreszcie powstająca semiologia usiłuje zbadać prawa rządzące dyskursem literackim. Zainteresowanie tekstem literackim jest pozornie rzeczą banalną, a w każdym razie nie nową. Czyż dzieło nie pozostawało zawsze w centrum uwagi krytyków i badaczy literatury? Czyż nie było ostatecznym celem ich dociekań? Problem jednak w tym, że dla „Nowej Krytyki” pojęcie tekstu nie jest jednoznaczne z pojęciem dzieła, a ponadto sam tekst, mimo swej ważności, nie jest celem badania, lecz środkiem do poznania szerszej struktury, od której zależy i która narzuca mu określony kształt. W trosce o nadanie badaniom literackim naukowego, a więc obiektywnego charakteru „Nowa Krytyka” nie zamierza opisywać jednostkowego faktu, jakim jest dzieło, lecz poprzez analizę szeregu tekstów prowadzoną z jednego metodycznie punktu widzenia pragnie odkrywać prawa ogólne rządzące twórczością literacką. Te naukowe aspiracje są *expressis verbis* zaznaczone we wstępach do dzieł Webera² i Maurona³, jak również w programowych wypowiedziach semiologów⁴.

¹ G. Durand, *Le décor mythique dans la Chartreuse de Parme*, Paris 1964, J. Corti; *Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers*, „Stendhal Club”, 1959, nr 3.

² J. Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris 1960, Gallimard.

³ Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963, J. Corti.

⁴ Zob. Tz. Todorov, *La poétique structurale*, [w:] *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris 1968, Ed. du Seuil.

Waloryzacja tekstu jest jednak nowością przede wszystkim w stosunku do znamionującej przełom XIX i XX wieku krytyki biograficznej, która skupiła swe zainteresowania na życiu i osobowości pisarza traktowanych jako środek do poznania oraz interpretacji dzieła.

Opozycyjność wobec krytyki biograficznej widoczna jest już w pracach Bachelarda⁵, a bardzo ostro i polemicznie zaakcentowana została w esejach Barthesa⁶. Wypowiedzi tego krytyka sprowadzają problematykę literatury do problematyki języka, a proces twórczy przedstawiają jako pracę nad językiem⁷. Poglądy Barthesa na literaturę i pracę pisarza są wyraźnie analogiczne do poglądów Pawła Valéry'ego⁸, ponadto zgodne są w ogólnych zarysach z wypowiedziami twórców „nowej powieści”, a mianowicie Robbe-Grilleta⁹ i Butora¹⁰. Nowa koncepcja literatury prowadziła logicznie do zbliżenia badań literackich do językoznawstwa, co przyczyniło się w konsekwencji do powstania semiologii form literackich.

Szkicując dzieje kontaktów między językoznawstwem a literaturą, Barthes¹¹ wskazuje na trzy główne etapy związane z działalnością formalistów rosyjskich, Jakobsona i Hjelmsleva. Akcentowanie przez formalistów rosyjskich¹² autonomności dzieła w stosunku do osobowości autora i tzw. źródeł, oraz próby ukazania jego specyfiki poprzez studium języka poetyckiego, były pierwszymi krokami warunkującymi powstanie nowych metod badawczych. Już na tym pierwszym etapie¹³ badacze literatury i języka spotykali się we wspólnych studiach nad poezją, a późniejsza działalność Jakobsona i jego wypowiedzi¹⁴ dotyczące literatury są kontynuacją tego samego kierunku badawczego.

Dokonanie właściwej syntezy metod językoznawczych i literaturoznawczych jest ambitnym celem grupy badaczy francuskich skupionych w Centre d'Etudes des Communications de Masse i w sekcji semio-lingwistycznej Laboratorium Antropologii Społecznej w Collège de France kierowanej przez A. J. Greimasa. W tym

⁵ Por. np. G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (wstęp), Paris 1957, P.U.F.

⁶ R. Barthes, *Les deux critiques*, [w:] *Essais critiques*, Paris 1964, Ed. du Seuil.

⁷ Zob. *ibid.*, wstęp.

⁸ P. Valéry, *Variété*, [w:] *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris 1957, Ed. de la Pléiade, s. 613: „La littérature veut... un vrai pour tous, qui ne peut donc s'éloigner de la vision de tous, de ce que sait exprimer le langage ordinaire. Mais le langage ordinaire est dans la bouche de tous et la vision commune des choses est sans valeurs, comme l'air que tous respirent, cependant que l'ambition essentielle de l'écrivain est nécessairement de se distinguer”, oraz Barthes, wstęp do: *Essais critiques*.

⁹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, Ed. de Minuit.

¹⁰ M. Butor, *Essai sur le roman*, Paris 1963, Gallimard.

¹¹ R. Barthes, *Linguistique et littérature*, „Langage”, 12, 1968.

¹² B. Eikhenbaum, *Comment est fait le «Manteau» de Gogol*, [w:] *Théorie de littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965, Ed. du Seuil.

¹³ Na temat tego okresu współpracy zob. wywiad z Jakobsonem opublikowany w: J.-P. Faye, *Le récit unique*, Paris 1967, Ed. du Seuil.

¹⁴ Zob. np. wypowiedzi poświęcone „funkcji poetyckiej”, metaforze i metonimii w *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, Ed. de Minuit.

też środowisku powstał termin „semiologia form literackich” dla oznaczenia nowej nauki o literaturze.

Sam termin „semiologia” pochodzi, jak wiadomo, od de Saussure’a który rozumiał pod nim naukę zajmującą się wszystkimi systemami znaczącymi, studiującą „życie znaków w łonie życia społecznego”. Językoznawstwo było zaś rozumiane jako jedna z gałęzi semiologii. Założona z góry analogia między funkcjonowaniem języka a innymi systemami znaków implikowała podobieństwo metod badawczych, czy wręcz ich identyczność.

Pogląd de Saussure’a został rozwinięty od strony metodologicznej przez Hjelmsleva, który przez stworzenie zwartej teorii języka chciał dać wzór postępowania badawczego mający zapewnić prawdziwie naukowy charakter wszystkim dyscyplinom humanistycznym, a jednocześnie stać się ważnym przyczynkiem do teorii poznania. Te szerokie aspiracje wypływały z zaobserwowania doniosłej roli, jaką język odgrywa nie tylko w kształtowaniu stosunków międzyludzkich, lecz również w procesie poznania naukowego.

Przekonanie o ważności badań nad społeczną funkcją różnych systemów znaczących, nad ich budową i zasadami funkcjonowania towarzyszy również wysiłkom semiologów francuskich. Owocem ich działalności są w przeważającej mierze artykuły publikowane w czasopismach takich, jak: „Communications”, „Tel Quel”, „Langages”, „Critique” i innych.

W odniesieniu do semiologii literackiej uderza brak większych publikacji, któryby w formie rozprawy dały wykład metody i określiły zasięg jej możliwości badawczych. Opublikowane przez R. Barthesa w r. 1964 *Elementy semiologii*¹⁵ nie są teorią badań literackich, lecz próbą naszkicowania ogólnej teorii systemów znaczących w oparciu o postulaty de Saussure’a, Hjelmsleva i Jakobsona. Autor usiłuje wprowadzić wskazać na ewentualne modyfikacje, jakim musiałaby ulec teoria wypracowana w oparciu o materiał językowy z chwilą zastosowania jej do badania innego systemu znaczącego, lecz są to sugestie dość fragmentaryczne, wskazujące w najlepszym razie kierunki ewentualnych badań szczegółowych. Fakt ten wiąże się ze stadium rozwojowym samej semiologii, która pozostaje w sferze postulatów i hipotez i próbuje tworzyć własną teorię nie będącą na razie rezultatem podsumowania konkretnych badań. Ten dedukcyjny charakter rodzącej się semiologii jest zresztą także konsekwencją naśladowanego modelu, jakim jest językoznawstwo strukturalne. Potrzebę dedukcji w badaniach językoznawczych bardzo mocno akcentuje Hjelmslev, którego teoria języka jest zresztą klasycznym przykładem zwrócenia systemu dedukcyjnego. Podobnie przedstawiciel gramatyki generatywnej, Nicolas Ruwet, idąc śladem Chomskiego i Poppera, postuluje konieczność tworzenia teorii dedukcyjnych będących, jego zdaniem, znamiennym nowoczesnej postawy naukowej¹⁶.

¹⁵ R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, „Communications”, 4, Paris 1964.

¹⁶ N. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris 1967, Plon, s. 12: „Dla nowoczesnej nauki kolekcjonowanie i klasyfikowanie nowych faktów jest o wiele mniej ważne, niż tworzenie

W odniesieniu do badań literackich postulat metody dedukcyjnej tkwi u podłoża sformułowanego przez Barthesa¹⁷ pojęcia krytyki literackiej, jako koherentnego systemu językowego, który się „dopasowuje” do języka utworu. Podobną postawę przyjmuje Todorov, określając zadania poetyki strukturalnej: „Celem tego badania nie jest stworzenie parafrazy czy zrationalizowanego streszczenia konkretnego dzieła, lecz zaproponowanie teorii struktury i funkcjonowania dyskursu literackiego [...]”¹⁸. A zatem nie opis jednostkowych faktów prowadzący do uogólnień, lecz hipotetyczna teoria, która pozwala ująć i sklasyfikować poszczególne zjawiska. Konieczność dedukcji w badaniach literackich uzasadnia Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadania*¹⁹: „Cóż tu mówić o analizie narracyjnej wobec milionów opowiadań. Jest ona z konieczności skazana na dedukcję; musi stworzyć najpierw hipotetyczny model opisu (który językoznawcy amerykańscy nazywają «teorią»), a potem zejść stopniowo od modelu do przedmiotów, które do niego pasują lub odeń odbiegają [...]. Aby opisać i sklasyfikować nieskończoną liczbę opowiadań, potrzeba więc «teorii» w sensie pragmatycznym i najpierw trzeba pracować nad jej znalezieniem i naszkicowaniem”.

Wykład elementów semiologii, jakiego we wspomnianej już publikacji dokonuje Barthes, jest pierwszym dotychczas syntetycznym ujęciem problematyki semiologicznej i z tego względu chociażby zasługuje na uwagę. Koncentruje się on wokół znanych we współczesnym językoznawstwie pojęć, takich jak: *langue* — *parole*, *signifiant* — *signifié*, *syntagma* — *system* oraz *denotacja* — *konotacja*.

Prezentując pojęcia *langue* i *parole* u de Saussure’a oraz analogiczne pojęcia w teoriach Hjelmsleva i Jakobsona, Barthes wskazuje przykłady ich zastosowania w filozofii Merleau-Ponty (*parole parlante* i *parole parlée*), antropologii Lévi-Straussa (*proces* — *system*) i nauk historycznych (*événement* — *structure*)²⁰. Daje również przykłady posłużenia się nimi w analizie takich systemów znaczących, jak sposób żywienia się czy umeblowania. Istotną cechą *langue* w systemach semiologicznych innych niż język naturalny jest fakt, że tworzy go nie „masa mówiąca”, lecz „grupa decydująca”. Podczas gdy język naturalny jest zarówno wytwarzany, jak używany przez te same grupy ludzi, w innych systemach semiologicznych twórca języka nie jest identyczny z jego użytkownikiem. Przykładem moda, której kod wypracowuje grupa specjalistów, a poszczególne realizacje kodu (*parole*) są dziełem użytkowników dysponujących pewną swobodą w zestawianiu elementów modnego stroju.

W zakresie problematyki *langue* i *parole* przypomina Barthes zaproponowane

w oparciu o ograniczoną liczbę obserwacji i doświadczeń teorii ogólnych, hipotetycznych wzorców, mających na celu wytłumaczenie faktów znanych i przewidzenie nowych”.

¹⁷ Barthes, *Essais...*, s. 256.

¹⁸ Todorov, *op. cit.*, s. 101.

¹⁹ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications”, 8, s. 2.

²⁰ G. Granger, *Événement et structure dans les sciences de l'homme*, „Cahiers de l'Institut de science économique appliquée”, nr 55, 1957.

przez Martineta²¹ pojęcie *idiolektu*, jako języka mówionego przez jednostkę, które jest analogiczne do pojęcia *écriture* i mogłoby służyć do określenia stylu pisarskiego.

Rozróżnienie *langue* i *parole* jest dla literatury widzianej w aspekcie semiologicznym równie kapitalne jak dla języka, zakłada bowiem istnienie kodu literackiego, którego poszczególne dzieła są jednostkowymi realizacjami, tak jak *parole* jest realizacją *langue*. W konsekwencji twórczość literacka pojęta jest jako „sztuka wariacji” na dany temat²² i stąd wydaje się możliwe uchwycenie, ponad specyfiką indywidualnych utworów, ogólnych zasad wyznaczających zakres tego, co może być w ogóle napisane.

Drugim ważnym dla badań semiologicznych pojęciem jest oczywiście pojęcie znaku, które Barthes przyjmuje w wersji Hjelmsleva²³, będącej udoskonaloną i rozwiniętą koncepcją de Saussure’a. Jak wiadomo, Hjelmslev odróżnia w znaku „plan ekspresji” i „plan treści” odpowiednio do pojęć *signifiant* i *signifié*, ale ponadto każdy z tych „planów” posiada swą „formę” i „substancję”. W znaku językowym ekspresję stanowi warstwa foniczna wypowiedzi, a treść to, co ona oznacza. Z kolei „forma ekspresji” to konkretny wybór i układ elementów fonicznych składających się na dany znak, a „substancja ekspresji” to całokształt dźwięków produkowanych przez organy mowy i w różny sposób wykorzystywanych przez poszczególne języki. Aby zilustrować pojęcie „forma treści”, Hjelmslev posługuje się klasycznym już dzisiaj przykładem widma spektralnego, którego podział jest różny w różnych językach, podobnie jak rozczłonkowanie pola liczbowego i czasowego (np. istnienie w niektórych językach liczby podwójnej obok mnogiej, oraz różnych wariantów czasu przeszłego). W konsekwencji każdy znak lingwistyczny jest nie tylko wyborem możliwości akustycznych, lecz również wyborem i określeniem pewnego wycinka w płaszczyźnie semantycznej, a więc „formą treści”, której substancję stanowi całokształt możliwych znaczeń.

Różnica między znakiem językowym i semiologicznym dotyczy „substancji ekspresji”, która w języku naturalnym nie jest nosicielem znaczenia poza językiem. Natomiast większość innych systemów semiologicznych posługuje się substancją już znaczącą, której nadaje znaczenie wtórne. I tak np. pierwotne znaczenie ubrania ogranicza się do ochrony ciała, moda natomiast nadaje mu znaczenie wtórne czyniąc zeń znak elegancji, zamożności, smutku itp. Spostrzeżenie to odnosi się w jeszcze większym stopniu do literatury, dla której substancją ekspresji jest język naturalny, a więc system znaczący *par excellence*. Tę podwójność znaczeniową systemu, jakim jest literatura, miał na myśli Barthes pisząc we wstępie do *Essais critiques*: „Literatura musi walczyć z tym pierwszym językiem, z tym co nazwane, zbyt nazwane: surowcem dla literatury nie jest bowiem nienazywalne, lecz wprost

²¹ A. Martinet, *A Functional View of Language*, Oxford 1962, Clarendon Press.

²² Barthes, *Essais...*, s. 10.

²³ L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris 1968, Ed. de Minuit, chapitre 13.

przeciwnie — nazwane; kto chce pisać musi wiedzieć, że rozpoczyna długotrwały konkubinat z językiem, który jest zawsze wcześniejszy. Zadaniem pisarza nie jest więc „wrywanie” słowa z milczenia, jak się to pisze w pobożnych hagiografiach literackich, lecz odwrotnie, i o ileż trudniej, okrutniej i mniej chwalebnie, kształtowanie słowa wtórnego z masy słów pierwotnych, jakich mu dostarcza świat, historia, jego życie, słowem wszystko, co jest zrozumiałe i wcześniejsze niż on sam [...]”²⁴.

Istnieje również pewna różnica, zdaniem Barthesa, między *signifié* językowym i semiologicznym; pierwszy określić można tylko tautologicznie jako „coś, co używający znaku rozumie przez niego”, drugi natomiast może być zwerbalizowany, tzn. wyrażony za pomocą znaków języka naturalnego (np. *signifié* białej sukni z welonem wyraża się słowami „uroczystość ślubna”).

Problemem nastroczającym trudności w systemach semiologicznych jest stosunek *signifiant* do *signifié*. W języku naturalnym określa się go jako umowny, tzn. ograniczony jedynie konwencją społecznie obowiązującą. Wydaje się, że w różnych systemach semiologicznych stopień umowności może być różny lub wręcz żaden. Barthes przytacza tu przykład znaków obrazkowych, których *signifiant* jest analogiczny do *signifié*.

Wspólną cechą języka i wszystkich systemów semiologicznych jest podwójny rodzaj stosunków łączących poszczególne ich elementy, a mianowicie stosunki syntagmatyczne i paradygmatyczne. Tę główną zasadę funkcjonowania języka, zauważoną już przez de Saussure’a, w sposób lapidarny sformułował Hjelmslev: „Wydaje się ze wszech miar słuszne postawienie *a priori* hipotezy, że każdemu procesowi odpowiada system zdolny do zanalizowania i opisanego go za pomocą ograniczonej liczby zasad. Powinno być możliwe pojmowanie każdego procesu jako skończonego ciągu elementów, które zjawiają się w ciągle nowych kombinacjach. A zatem można by, w oparciu o analizę procesu, zgrupować te elementy w klasy, z których każda określałaby się jedolitością swoich możliwości kombinacyjnych, i w oparciu o tę wstępną klasyfikację można by ustalić ogólny i wyczerpujący rachunek możliwych kombinacji”²⁵. O ile hipoteza o skończonej liczbie kombinacji jest dziś dyskusyjna czy wręcz negowana (np. przez generatywną teorię języka), to dialektyka procesu i systemu pozostaje ciągle w mocy. *Syntagma*, jako typowy przykład procesu, odznacza się linearnością, poszczególne jej elementy znaczące są możliwie do wyodrębnienia drogą komutacji (zabieg stosowany w fonologii przez Troubetskoy, a nazwany przez Hjelmsleva). Komutacja ujawnia istnienie klas elementów (paradygmaty) i wskazuje tym samym na *system*. Problemem istotnym jest możliwość sklasyfikowania zarówno związków syntagmatycznych, jak paradygmatycznych, które w różnych systemach semiologicznych mogą mieć własną specyfikę. Logiczne jest, zdaniem Barthesa, rozpoczynać analizę od po-

²⁴ Barthes, *Essais...*, s. 14, 15.

²⁵ Hjelmslev, *op. cit.*, s. 18.

działu *syntagmy*, który pozwoli zauważyć paradygmaty *systemu*. W wypadku jednak gdy *system* jest całkowicie nieznany, może być wygodniej wyjść od elementów paradygmatycznych, których istnienie dałoby się doświadczalnie stwierdzić.

Jeszcze jeden fakt jest ważny dla badań semiologicznych, a mianowicie dyferencjalny charakter języka naturalnego, który funkcjonuje zarówno w płaszczyźnie syntagmatycznej, jak paradygmatycznej dzięki opozycjom. Odnosi się to w równej mierze do wszystkich systemów semiologicznych, a wskazanie opozycji znaczących jest istotne dla określenia specyfiki każdego z nich.

Ostatni rozdział *Elementów semiologii* poświęcony jest zagadnieniu *denotacji* i *konotacji*, które wydaje się specjalnie ważne w badaniu złożonych systemów znaczących. Pojęcia te zostały zaproponowane i zdefiniowane przez Hjelmsleva²⁶ i stanowią właściwy punkt wyjścia do semiologii. Hjelmslev bowiem zauważa istnienie języków wtórnych, powstałych z języka naturalnego, i dzieli je na języki „konotacyjne” i „metajęzyki”. W przeciwieństwie do języka naturalnego, który jest systemem denotacyjnym, tzn. produkującym znaczenie bez oparcia się o inny system znaczący, języki konotacyjne i metajęzyki są zjawiskami złożonymi: w pierwszych język naturalny staje się planem ekspresji, w drugim — planem treści, według schematu:

Sa		Sé
Sa	Sé	

język konotacyjny

Sa		Sé
	Sa	Sé

metajęzyk

Literatura jest systemem *par excellence* konotacyjnym, z czym wiąże się bogactwo, a zarazem niepewność produkowanych przez nią znaczeń. Każda wypowiedź literacka ma instytucjonalnie dwa rodzaje znaczeń: 1. jako wypowiedź językowa ma znaczenie denotowane, odsyłające do ogólnego kodu mowy ludzkiej, 2. jako twór literacki ma znaczenie konotowane, które wiąże ją z całością utworu, w jakim się znajduje, oraz z różnymi typami dyskursu literackiego²⁷ (np. gatunkiem literackim), którym jest pokrewna. Nieprecyzyjność pojęcia *konotacji* sprawia, że jego przydatność jest dla niektórych semiologów dyskusyjna, raz dlatego że zaciera różnice między zjawiskami powodującymi polisemiczność wypowiedzi, a ponadto zakłada swoisty prymat znaczenia denotowanego, jako właściwego i obiektywnego w przeciwieństwie do znaczeń konotowanych i jakoby wtórnych. Mimo to Barthes w swej najnowszej książce²⁸ jeszcze raz opowiada się za utrzymaniem pojęcia *konotacji*, zwłaszcza w odniesieniu do analizy tekstów literackich „klasycznych”,

²⁶ *Ibid.*, rozdział 22.

²⁷ Podobny sposób widzenia literatury zaznacza się u Bachtina. Por. np. M. Bakhtine, *L'énoncé dans le roman*, „Langage”, 12, 1968.

²⁸ R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, Ed. du Seuil.

których polisemia jest ograniczona i wymierna. Daje przy tym kilka definicji tego zjawiska z różnych punktów widzenia: „Semiologicznie każda *konotacja* jest punktem wyjścia dla kodu [...], artykulacją głosu wplecionego w tekst [...]. Funkcjonalnie *konotacja*, rodząc z zasady podwójne znaczenie, zakłóca czystość komunikatu: jest to «zakłócenie» chciane, starannie wypracowane, wprowadzone w fikcyjny dialog autora i czytelnika, po prostu antykomunikacja (literatura jest kagografią intencjonalną). Strukturalnie, istnienie dwu systemów uważanych za różne, *denotacji* i *konotacji*, pozwala tekstowi funkcjonować na zasadzie gry, każdy system bowiem odsyła do drugiego zależnie od potrzeb swoistej iluzji”²⁹.

Analiza noweli Balzaka przedstawiona przez Barthesa we wspomnianej książce jest właśnie próbą odczytania wielości znaczeń należących do różnych kodów a częstokroć zespolonych w tych samych fragmentach tekstu. Barthes odnajduje w analizowanym utworze pięć kodów: 1. proairetyczny (termin arystotelesowski) lub empiryczny, komunikujący działanie postaci, 2. semiczny, wskazujący na znaczenia dodatkowe, 3. kulturalny, odwołujący się do systemu pojęć określonej kultury, 4. hermeneutyczny, sygnalizujący zagadkowość i stawiający problem prawdy, 5. symboliczny.

Jakkolwiek powyższe propozycje Barthesa grzeszą wyraźnym brakiem precyzji i pewną dowolnością, stanowią jednak konsekwentną próbę odczytania tekstu literackiego, jako tekstu polifonicznego. Widoczne jest jednak, że naukowe opisanie tej polifoniczności dalekie jest jeszcze od realizacji. Wymagałoby ono uprzedniego zdefiniowania olbrzymiej ilości kodów, którymi spontanicznie i często nieświadomie posługuje się mówiący i piszący człowiek.

Interesująca dla badaczy literatury wydaje się hjelmslevowska teoria znaku, gdyż mogłaby się ona stać podstawą podziału różnorodnej problematyki badań literackich. Michel Arrivé przytacza w tej sprawie poglądy duńskiego językoznawcy Knuda Togeby: „Dla literatury substancją ekspresji byłby język, formą ekspresji styl (metafory, figury, rytmy, rymy), formą treści motywy, kompozycja, rodzaje literackie, a substancją treści idee, uczucia, wizje”³⁰.

Teoretyczne podstawy semiologii sformułowane przez Barthesa zostały zastosowane przez niego do studium o systemie mody³¹. Dysproporcja między powagą oraz naukowością terminów i metod a znikomością samego przedmiotu nadaje książce Barthesa charakter nieco karykaturalny i sprawia, że przypisuje się autorowi raczej chęć epatowania niż autentyczne intencje poznawcze. Chociaż bardzo prawdopodobna jest u tego typu pisarza chęć zaskoczenia i pewnego zdeorientowania czytelnika, trudno nie zauważyć również wnikliwości, z jaką wspomniana książka prezentuje funkcjonowanie niewątpliwie semiologicznego systemu mody, wytwa-

²⁹ *Ibid.*, s. 15, 16.

³⁰ M. Arrivé, *Stylistique, littérature et sémiotique littéraire*, [w:] *Linguistique et littérature*, Cluny 1968.

³¹ R. Barthes, *Le système de la Mode*, Paris 1967, Ed. du Seuil.

rganego przez „kalkulujące społeczeństwo skazane na produkowanie konsumentów, którzy nie kalkulują”³².

Przyjęcie założenia, że literatura jest systemem znaczącym, posiadającym strukturę analogiczną do struktury języka naturalnego, narzuca konieczność wskazania podstawowych elementów tej struktury, a przede wszystkim wyróżnienia płaszczyzn znaczeniowych, co umożliwiłoby uchwycenie procesu powstawania znaczeń w literaturze. Należało więc znaleźć w dyskursie literackim odpowiedniki płaszczyzn: fonematycznej, morfologicznej i syntaktycznej, które w języku naturalnym są, jak wiadomo, poszczególnymi stopniami hierarchii systemu.

Stosunkowo konkretne propozycje w tej dziedzinie zostały sformułowane w odniesieniu do analizy utworów fabularnych i uwidocznione w serii artykułów składających się na 8 numer „Communications”³³ i w wydanej osobno pracy Todorova *Littérature et signification*³⁴.

Należy jednakże zastrzec, że zaproponowany tu model analizy odnosi się do jednego tylko aspektu utworów fabularnych, a mianowicie do dynamiki zdarzeń, tzn. do samej fabularności, zatem wszystkie inne funkcje, jakie może spełniać utwór fabularny, pozostają poza zasięgiem metody. To zubożenie problematyki badawczej jest zresztą tylko pozorne. Okazuje się bowiem, że sama analiza zdarzeniowości, jako systemu znaczącego, nie tylko porządkuje wizję utworu przez ukazanie jego struktury fundamentalnej, lecz jest pierwszym i koniecznym krokiem na drodze do jego wyczerpującej interpretacji. Umożliwia ona uchwycenie sfery znaczeń wyrażonej przez tekst wskazywanych oraz tych, które można mu dopisać jako możliwe i prawdopodobne.

Dodać jeszcze należy, że pojęcie utworu fabularnego nie oznacza tu przynależności do jakiegokolwiek gatunku literackiego, lecz wskazuje jedynie na cechę narracyjności, na fakt relacjonowania zdarzeń, który odnajdujemy, z niewielkimi stosunkowo zmianami, zarówno w powieści czy noweli, jak w dramacie, filmie itp.

Zarówno praca Todorova, jak wstępny artykuł Barthesa we wspomnianym numerze „Communications” nawiązują do sformułowanej przez Greimasa teorii „wzorców funkcjonalnych” (*modèles actantiels*)³⁵, do prac Benveniste’a³⁶, C. Bremonda³⁷, a pośrednio również do badań Proppa³⁸ i formalistów rosyjskich.

³² *Ibid.*, s. 9.

³³ Polskie tłumaczenie zawartego w tym numerze artykułu Barthesa i artykułu Todorova ukazało się w „Pamiętniku Literackim” 1968, z. 4. Sprawozdanie z całości opublikowane zostało w „Przeglądzie Humanistycznym” 1968, nr 5.

³⁴ Tz. Todorov, *Littérature et signification*, Paris 1967, Larousse.

³⁵ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966, Larousse.

³⁶ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, Gallimard.

³⁷ C. Bremond, *Le message narratif*, „Communications”, 4, oraz *La logique des possibles narratifs*, „Communications”, 8.

³⁸ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Part III, „International Journal of American Linguistics”, vol. 24, nr 4, 1958.

Zgodnie z semiologicznym punktem widzenia utwór fabularny traktuje się jako wielopłaszczyznową i zhierarchizowaną strukturę, w której znaczenie tworzy się poprzez włączanie jednostek niższego rzędu w płaszczyznę wyżej zorganizowaną.

Barthes proponuje wyróżnienie trzech płaszczyzn w utworze fabularnym: płaszczyznę funkcji, akcji i narracji. Płaszczyznę funkcji pojmuje jako porządek syntagmatyczny opowiadania, w którym poszczególne elementy (funkcje) charakteryzują się zdolnością wchodzenia w korelacje z innymi elementami. Funkcje łączą się w sekwencje na zasadach logicznego następstwa, a nie według chronologii narzuconej przez sposób opowiadania. Pojęcie sekwencji jest tu analogiczne do koncepcji Bremonda³⁹. Płaszczyzna akcji to system związków funkcjonalnych między postaciami opowiadania, przedstawionych zgodnie z teoriami Greimasa. Wreszcie narracja pojęta jest jako proces integrujący dwie poprzednie płaszczyzny i operujący znakami analogicznymi do procesu komunikacji językowej, tzn. znakami narratora-nadawcy i czytelnika-odbiorcy.

Todorov rozpatruje strukturę opowiadania w dwu płaszczyznach: w płaszczyźnie „historii” i „dyskursu”, przy czym pojęciem historii obejmuje zarówno logikę zdarzeń (płaszczyzna funkcji u Barthesa), jak relacje między postaciami (płaszczyzna akcji), a pojęciem dyskursu narrację, jako proces komunikacji i jako specyficzną formę przekazu językowego. Problematyka dyskursu odnosi się już ściśle do opowiadań zwerbalizowanych.

Podział problematyki u Todorova wydaje się prostszy i jaśniejszy, a zarazem ujmuje on szerszy zespół zagadnień. Całość wywodów zyskuje dzięki konkretnym przykładom analizy *Niebezpiecznych związków*.

Kapitałne znaczenie dla semiologicznej analizy opowiadania ma hipoteza Greimasa o „wzorach funkcjonalnych”. Greimas wypracowuje ją w oparciu o zestawy funkcji Proppa i Souriau⁴⁰, zauważając analogiczność rezultatów osiągniętych przez tych dwu badaczy, pracujących na zupełnie różnym materiale (bajka rosyjska i dramat zachodnioeuropejski). Pojęcie funkcji u Proppa i Souriau oznacza semantycznie jednolitą sferę działania postaci. Podmiot jednolitej semantycznie sfery działania nazywa Greimas „aktantem”, który w poszczególnych opowiadaniach może być realizowany przez różne postacie. Pojęcie aktanta jest więc czysto funkcjonalne, określa się poprzez typ dokonywanych czynności i nie jest jednoznaczne z postacią, którą Greimas woli nazywać „aktorem”.

Marginesowa uwaga Tesnière’a⁴¹, porównująca zdanie do spektaklu, wskazuje, według Greimasa, na istnienie dwu aktantów syntaktycznych, które odnaleźć można również w opowiadaniach, a mianowicie: podmiotu jako tego, który działa, i przedmiotu jako tego, który ulega działaniu, który jest obiektem działania.

³⁹ C. Bremond, *La logique...*

⁴⁰ E. Souriau, *Les deux cents mille situations dramatiques*, Paris 1950.

⁴¹ L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris 1959.

Z kolei mówienie będące procesem komunikacji zakłada istnienie nadawcy i odbiorcy, którzy są aktantami procesu. Sam język zatem dostarcza już dwu „wzorców funkcjonalnych”: 1. podmiot/przedmiot i 2. nadawca/odbiorca. Porównując pojęcie czterech aktantów z zestawem funkcji Proppa i Souriau, Greimas stwierdza wyraźnie analogie. I tak szósta funkcja Proppa (krąg bohatera właściwego) i pierwsza funkcja Souriau (siła tematyczna ukierunkowana) odpowiadają pojęciu podmiotu, a czwarta funkcja Proppa (krąg osoby poszukiwanej) i druga funkcja Souriau (reprezentant dobra upragnionego) — pojęciu przedmiotu. Podobnie funkcje nadawcy i odbiorcy znajdują swe odpowiedniki u Souriau w pojęciu „dawcy Dobra” i „wirtualnego odbiorcy Dobra”, a u Proppa funkcja nadawcy jest zdublowana przez „donatora” i „osobę wyprawiającą bohatera w drogę”, podczas gdy funkcja odbiorcy zdaje się być na stałe przypisana „bohaterowi właściwemu”.

Do dwu „wzorców funkcjonalnych” dołącza Greimas trzeci, a mianowicie: „pomoc/przeszkoda”, który odpowiada 1. i 3. funkcji Proppa oraz 4. i 6. funkcji Souriau. W poszukiwaniu syntaktycznego odpowiednika trzeciego modelu Greimas zauważa jego adverbialny charakter w stosunku do działania podmiotu, określa on bowiem sposób, w jaki dokonuje się to działanie (z przeszkodą/bez przeszkód). W konsekwencji trzeci wzorec ukazuje się jako funkcjonalnie podporządkowany pierwszemu.

Semantyczną wartość relacji podmiot/przedmiot określił Greimas umownie jako „pragnienie”. Ujmuje ona zatem wszystkie czyny, które w jakiegokolwiek formie wyrażają dążenie do osiągnięcia celu, do zdobycia poszukiwanej wartości.

Relacja nadawca/odbiorca obejmuje sferę komunikacji, a szerzej wszystkie czyny, które są przekazywaniem zarówno przedmiotów konkretnych, jak wszelkiego typu informacji.

Wreszcie trzeci model odnosi się do sfery znaczeniowej, którą można określić słowem „walka”, i obejmuje te czyny, które dają się klasyfikować według kategorii pomoc/przeszkoda, oczywiście w odniesieniu do modelu pierwszego.

Teoria „wzorców funkcjonalnych” jest próbą wskazania stałych elementów kodu fabularnego (inwariantów), które w konkretnych utworach przybierają zróżnicowane formy (warianty).

Hipotezę Greimasa uzupełnił Todorov, proponując kilka „reguł derywacyjnych”: 1. „reguła strony biernej”, która przypomina pojęcie relacji symetrycznej w matematyce, $A:B = B:A$ (np. A pragnie B, B pragnie A, albo A informuje B, B informuje A), 2. „reguła opozycji”, dotycząca semantycznej wartości relacji, np. A kocha B, A nienawidzi B, lub A pomaga B, A przeszkadza B itp., 3. „reguła prawdy i pozoru”, odnosząca się do modalności czynów, które mogą być prawdziwe lub upozorowane, i to w obrębie wszystkich wzorców funkcjonalnych, 4. „reguły akcji”, według których funkcjonuje zespół postaci utworu i które można przedstawić jako zespół zależności między działaniem poszczególnych postaci, np. jeżeli A pragnie B, a B pragnie C, to A będzie szkodził C (schemat historii np. o zazdrośnej miłości). „Reguły akcji” mogą przyjmować bardzo

rozmaite formy w poszczególnych opowiadaniach i jedyną ich cechą wspólną jest fakt, że wskazują zawsze na system zależności między działaniami postaci.

„Wzorce funkcjonalne” wraz z „regułami derywacyjnymi” umożliwiają strukturalny opis płaszczyzny akcji (termin Barthesa), nadrzędnej w stosunku do płaszczyzny funkcji, którą można by również nazwać płaszczyzną zdarzeń. Otóż wydaje się, że płaszczyzna akcji jest pierwszą w hierarchii struktury opowiadania, w której powstaje znaczenie. Zdarzenia bowiem nie mają sensu same przez się, lecz zyskują go dopiero wtedy, gdy rozpatruje się je ze względu na kierunki działań postaci. Dopiero wtedy staje się możliwe wskazanie ich funkcji w obrębie opowiadania, ich znaczenia w stosunku do całości wypowiedzi fabularnej.

Opisanie najniższej hierarchicznie płaszczyzny fabularnej, jaką tworzą zdarzenia, nastrocza pewne trudności. Model zaproponowany przez Bremonda ujmuje zdarzenia jako proces, którego najmniejszą jednostką jest „sekwencja elementarna” złożona z trzech funkcji: 1. pojawienie się możliwości procesu, 2. realizacja możliwości, 3. osiągnięcie rezultatu. Funkcja druga i trzecia charakteryzuje się alternatywnością; realizacja może być podjęta lub nie, rezultat osiągnięty lub nie.

Ponadto Bremond wskazuje na alternatywny charakter całego procesu, który może być „polepszający”, jeżeli sprzyja działaniu postaci, i „pogarszający”, jeżeli oddala postać od zamierzonego celu. Oscylowanie zdarzeniowości między biegunem pozytywnym (proces polepszający) i negatywnym (proces pogarszający) uważa Bremond za podstawowe prawo narracyjne.

Bremond spotkał się z zarzutem⁴², że wyodrębnia „jednostki narracyjne” i przedstawia „logikę akcji” nie według kryteriów systemu semiotycznego, lecz w oparciu o rzeczywistość istniejące typy postaw i etapy działań ludzkich. Podział na funkcje w obrębie „sekwencji elementarnej” jest rzeczywistość bardziej logiczny niż semiotyczny. Wskazuje jednak na te momenty w logicznym rozwoju zdarzeń, w których faktycznie opowiadanie musi dokonywać wyboru (zaistniały proces musi być kontynuowany lub nie, zakończony pozytywnym rezultatem lub nie). Można by się co najwyżej zastanawiać, jakiego rodzaju funkcję może mieć ten wybór w określonym utworze i czy np. stały brak niektórych ogniw sekwencji elementarnej mógłby w jakiś sposób służyć typologii opowiadań. Ponadto istnienie analogii między „jednostkami narracyjnymi” a fragmentami rzeczywistości jest w jakimś sensie normalne zważywszy na wybitnie mimetyczny charakter utworów fabularnych w ich klasycznym wydaniu.

Mimo to przydatność pojęcia sekwencji w wersji Bremonda i Barthesa, którego tok rozumowania jest analogiczny, wydaje się dyskusyjna. Pojęcie to bowiem ograniczone jest jedynie prawdopodobieństwem w rzeczywistości, a nie miejscem w strukturze opowiadania. Widać to wyraźnie w przykładzie sekwencji, który daje Barthes. Sekwencją jest dla niego np. czynność telefonowania składająca się z następujących

⁴² D. Guenoun, *A propos l'analyse structurale des récits*, [w:] *Linguistique et littérature*, Colloque de Cluny 1968.

funkcji kardynalnych: 1. podniesienia słuchawki, 2. wykręcenia numeru, 3. rozmowy, 4. odłożenia słuchawki. Kryterium podziału na funkcje pozostaje tu całkowicie na zewnątrz struktury opowiadania, pochodzi z empirii, a całość wymienionych czynności nie musi wcale stanowić sekwencji w konkretnym opowiadaniu, nawet najbardziej mimetycznym.

Bardziej wyraźna wydaje się przydatność pojęcia procesu „polepszającego” i „pogarszającego”, wyznacza ono bowiem zakres możliwości narracyjnych z funkcjonalnego punktu widzenia i wskazuje jednocześnie na konieczną relację między dążeniami postaci a całością zdarzeń w obrębie jednego utworu. Pojęcie to umożliwia typologię zdarzeń, układając je w dwie serie funkcjonalne: pozytywną i negatywną. Typologizacja jest tutaj względna, bo zależy od punktu widzenia postaci działającej; to co jest pozytywne dla jednej, może być negatywne dla drugiej.

Logika zdarzeń i funkcjonalne związki między postaciami tworzą płaszczyznę nazwaną przez Todorova „historią”, która odpowiada zasadniczo pojęciu fabuły u formalistów rosyjskich⁴³. „Historia” jest abstrakcją i nie istnieje bez „dyskursu”, tzn. — najogólniej rzecz biorąc — bez sposobu jej opowiedzenia. Pojęcie „dyskursu” odpowiada w dużym stopniu pojęciu „struktury narracyjnej” u formalistów rosyjskich.

Terminy te można by również określić odwołując się do hjelmslevowskiej teorii znaku i powiedzieć, że „dyskurs” odpowiada „płaszczyźnie ekspresji”, a „historia” „płaszczyźnie treści”.

W rozdziale swej pracy poświęconym „dyskursowi” grupuje Todorov zagadnienia odnoszące się do opowiadania jako tworu zwerbalizowanego, któremu sam fakt werbalizacji narzuca określone ramy.

Ponieważ problematyka narracji już od czasu formalistów rosyjskich znajduje się w centrum uwagi teoretyków powieści, propozycje Todorova są nie tyle odkrywcze, ile porządkujące zagadnienia z punktu widzenia semiologii. Samo uporządkowanie zresztą wydaje się interesujące i godne uwagi.

Całość problematyki narracyjnej dzieli Todorov na trzy części: 1. problem czasu, 2. „aspekty opowiadania”, tzn. sposoby ujmowania „historii” przez narratora (np. „punkty widzenia”); 3. „sposoby opowiadania” (*modes*), tzn. typy mowy, za pomocą których narrator eksponuje swoją wiedzę.

W stosunku do zagadnień czasu wyróżnia Todorov w utworze fabularnym trzy płaszczyzny czasowe: 1. czas „historii”, tzn. czas referencjalny, czy inaczej czas faktów przedstawionych⁴⁴, 2. czas narracji, który jest rozumiany jako chronologia przedstawiania faktów, czyli porządek, w jakim zdarzenia są prezentowane, 3. czas „pisania” (*le temps de l'écriture*), który jest analogiczny do pojęcia czasu procesu wypowiedzania (*procès de l'énonciation*) i może być sygnalizowany w utworze, gdy np. narrator mówi wprost o czasie, jaki zużywa na pisanie. Pojęciu

⁴³ Todorov, *Théorie de littérature. Textes des formalistes...*, s. 268.

⁴⁴ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 99.

„czasu pisania” towarzyszy pojęcie „czasu czytania” na tej samej zasadzie, według której współwystępują i wzajemnie się warunkują pojęcia narratora i czytelnika czy nadawcy i odbiorcy.

Podczas gdy dwie pierwsze płaszczyzny odpowiadają na ogół znanym już sformułowaniom problematyki⁴⁵, płaszczyzna trzecia jest bezpośrednio zasugerowana przez badania współczesnych językoznawców, a zwłaszcza Jakobsona i Benveniste’a.

Benveniste⁴⁶ określił mianowicie sposób istnienia procesu w języku przypominając, że język posługuje się pewnym zasobem znaków „pustych”, które zaczynają funkcjonować jako znaki dopiero po odniesieniu ich do osoby mówiącej oraz do czasu i miejsca aktu mówienia. Takimi znakami „pustymi” są np. zaimki osobowe („ja” i „ty”, przysłówki „dziś”, „teraz”, „tutaj”, „wczoraj” itp.), których „wypełnienie” jest równoznaczne ze wskazaniem na podmiot procesu (nadawcę), odbiorcę, miejsce i czas.

Narrację, będącą również faktem językowym, należy więc rozpatrywać w dwu aspektach: jako wypowiedź (*énoncé*) i jako akt wypowiedzania (*énonciation*). Płaszczyzna „czasu historii” i „czasu narracji” odnosi się do narracji pojętej jako wypowiedź, „czas pisania” natomiast odnosi się do aktu opowiadania.

Problem, który tutaj powstaje, to określenie specyfiki znaków, jakimi narracja sygnalizuje swój proces. Todorov podaje przykład, w którym czas procesu zostaje włączony w narrację jako przedmiot opowiadania (narrator mówi o nim *expressis verbis*). Można by to zilustrować przykładem *Baśni z 1001 nocy*, gdzie czas procesu opowiadania staje się ważnym elementem w historii Szecherezady, lub przykładem noweli Barbey d’Aurevilly, w której czas opowieści określa się jako fragment podróży dylżansem. W tych wszystkich jednak przykładach czas procesu nie jest czasem prawdziwego procesu, który jest samą teraźniejszością⁴⁷. *De facto*, jako przedmiot opowiadania jest przeszły w stosunku do faktycznego aktu narracji i z funkcjonalnego punktu widzenia jest takim samym przedmiotem opowiadania, jak którekolwiek ze zdarzeń.

Zjawisko to jest natomiast ciekawym przykładem ilustrującym wtórność systemu narracyjnego w stosunku do systemu języka naturalnego. Narracja bowiem w tym wypadku zaczyna funkcjonować jako metajęzyk.

Wydaje się zatem, że prawdziwy czas procesu narracji może być sygnalizowany jedynie tymi samymi „pustymi” znakami, co w jakiegokolwiek innej wypowiedzi językowej. W tym momencie jednak ujawnia się „granica” narracji⁴⁸ i zanika jej specyfika, polegająca między innymi na dystansie czasowym.

Następne dwa kręgi tematyczne, „aspekty” i „sposoby” opowiadania, ujmują problematykę narratora i narracji z dwu punktów widzenia: „aspekty” dotyczą, ogólnie rzecz biorąc, rodzaju i zakresu wiedzy narratorskiej, „sposoby” określają

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Benveniste, *op. cit.*, s. 254.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 262.

⁴⁸ G. Genette, *Les frontières du récit*, „Communications”, 8.

specyfikę dyskursu narracyjnego, który może przekazywać wiedzę narratorską za pomocą dwu systemów językowych: nieosobowego, właściwego „dyskursowi historycznemu” (termin Benveniste’a), i osobowego, właściwego „mowie” (*discours* w pojęciu Benveniste’a).

Problem „aspektów” narracji sprowadza się do określenia relacji między narratorem a postacią powieściową i jej historią. Przyjmuje tu Todorov klasyfikację „aspektów” według Pouillona⁴⁹, który wyróżnia: 1. narratora wszechwiedzącego (*vision par derrière*), 2. narratora z wiedzą ograniczoną do punktu widzenia jednej lub kilku postaci (*vision avec*), 3. narratora rejestrującego fakty od zewnątrz i nie mającego wstępu do świadomości jakiegokolwiek postaci (*vision du dehors*).

Przedstawiając problematykę „sposobów” narracji, wykazuje Todorov niewystarczalność wywodzących się od Platona i Arystotelesa⁵⁰ pojęć „przedstawiania” (*représentation* — realizowana w doskonałej formie przez dramat) i „opowiadania”, jak również podziału na „słowa narratora” i „słowa postaci”. Proponuje natomiast zastosowanie w analizie narracji pojęcia „obiektywności” i „subiektywności” mowy w sformułowaniu Benveniste’a. Obiektywność i subiektywność pojmuje Benveniste w znaczeniu etymologicznym tych słów: wypowiedź „obiektywna” to ta, która skierowana jest na zewnątrz, ku swemu przedmiotowi, a „subiektywna” to ta, która odnosi się do podmiotu mówiącego. Innymi słowy, „obiektywność” wypowiedzi to brak referencji do procesu wypowiadania, a „subiektywność” to obecność sygnałów procesu. W takim ujęciu zdanie „Pan X wyszedł z domu o 10 rano” jest doskonale „obiektywne”, gdyż niesie pełną informację nie domagającą się konfrontacji z sytuacją mówiącego. Natomiast zdanie „Pozostanę dziś tutaj” jest dopiero wtedy w pełni zrozumiałe, gdy wiadome jest kto, kiedy i gdzie mówi. Ta konieczność odwołania się do głównych elementów procesu (podmiot mówiący, miejsce, czas) stanowi o jego „subiektywności”.

Benveniste, idąc śladem oksfordzkiego filozofa J. Austina⁵¹, przyjmuje podział na dwa rodzaje dyskursu: konstatywny i performatywny. Wypowiedź jest doskonale performatywna, jeżeli jej sens pokrywa się z aktem wypowiadania, jak np. w zdaniach „Przysięgam”, „Wypowiadam wojnę” itp. W tego rodzaju formułach dystans między procesem a jego produktem (wypowiedzią) zredukowany jest do zera. Oczywiście redukcja dotyczy semantycznego aspektu wypowiedzi. Odwrotnie, w wypowiedziach konstatywnych, czyli stwierdzających jakiś stan rzeczy, ten dystans jest wyraźny. Tak np. w zdaniu „Kto pije mleko” znaczenie wypowiedzi nie jest tożsame ze znaczeniem aktu, który określić można formułą „Ja mówię, że...” *implicite* zawartą w każdej wypowiedzi.

⁴⁹ J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946, Gallimard.

⁵⁰ Podobieństwo poglądów Platona i Arystotelesa w tej sprawie omawia wspomniany artykuł Genette’a.

⁵¹ J. L. Austin, *La philosophie analytique*, Paris 1962, Ed. de Minuit.

Interesującym przykładem tego typu rozumowania jest artykuł Foucaulta⁵² na temat zdania „Je parle”, które jest typowym przykładem wypowiedzi performatywnej.

Pojęciem dyskursu performatywnego posługuje się też Barthes dla określenia specyfiki współczesnej literatury: „[...] dzisiaj pisać to nie znaczy opowiadać, to znaczy mówić, że się opowiada, i sprowadzać cały desygnat (*référénd*) wypowiedzi do aktu mówienia”⁵³.

W świetle tych rozważań pojęcie narracji jest równoznaczne z pojęciem dyskursu konstatywnego lub obiektywnego, tzn. nie zawierającego formalnych sygnałów procesu. Słowo „formalny” jest tutaj istotne, gdyż każda wypowiedź, jako produkt procesu, jest jednocześnie jego sygnałem. Chodzi jednakże o wskazanie tych znaków językowych, które w sposób szczególny odnoszą się do aktu mówienia.

Oprócz tzw. znaków „pustych”, o których była już mowa, Benveniste sygnalizuje istnienie czasowników, których znaczenie w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego można utożsamiać z aktem, jak np. w wyrażeniu „sądzę, że”, „przypuszczam, że”. „Włączając w moją mowę »przypuszczam, że«, »sądzę, że«, zaznaczam przyjęcie pewnej postawy wobec wypowiedzi, która następuje. Należy zauważyć, że po wszystkich zacytowanych czasownikach następuje »że« i zdanie; to ono jest prawdziwą wypowiedzią, a nie osobowa forma czasownika, która nim rządzi. Lecz ta forma, jeżeli można tak powiedzieć, jest wskaźnikiem subiektywności. Nadaje ona następującemu po sobie twierdzeniu subiektywny kontekst-wątpliwość, przeświadczenie, wnioskowanie — który służy scharakteryzowaniu postawy mówiącego wobec wygłaszanej wypowiedzi”⁵⁴.

W ślad za teoriami Benveniste’a, Todorov i Genette uznają za sygnały podmiotu mówiącego również wszelkie porównania i refleksje ogólne, których nie można przypisać żadnej z postaci powieściowych, a które są *par excellence* tworami językowymi, gdyż nie odpowiada im żadna rzeczywistość pozajęzykowa. (Czymże różni się desygnat metafory „królowa nocy” od desygnatu słowa „księżyc”?).

W uzupełnieniu powyższych wywodów zaznaczyć należy, że samo występowanie zaimka „ja” i osobowej formy czasownika w tekście fabularnym nie musi być automatycznie sygnałem procesu. Jakobson⁵⁵ już w 1935 r. wypowiadał przekonanie, że „ja” w epice jest w rzeczywistości „widziane od strony trzeciej osoby”. Podobne zdanie wypowiada Barthes: „Gdy pisarz mówi «Ja» [...], to «Ja» jest niczym innym, jak «On» drugiego stopnia, «On odwrócone»”⁵⁶.

⁵² M. Foucault, *La pensée du dehors*, „Critique”, 229, juin 1966.

⁵³ Barthes, *Introduction à l'analyse...*, s. 21.

⁵⁴ Benveniste, *op. cit.*, s. 264.

⁵⁵ Pogląd Jakobsona przytaczany jest w książce: R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956, s. 218.

⁵⁶ Barthes, *Essais...*, s. 17.

Problem ten precyzuje z semiologicznego punktu widzenia Todorov: „Gdy tylko podmiot procesu wypowiedzania staje się podmiotem wypowiedzi, przestaje być jednocześnie tym, który wypowiada. Mówić o sobie to znaczy przestać być tym samym «sobą» [...]. Opowiadanie w pierwszej osobie nie ukazuje obrazu swego narratora, lecz przeciwnie, sprawia, że jest on jeszcze bardziej ukryty. I każda próba ujawnienia może prowadzić tylko do coraz doskonalszego zatajenia podmiotu wypowiedzania; dyskurs, który przyznaje, że jest dyskursem, ukrywa tylko wstydliwie swe właściwości dyskursu”⁵⁷.

Powyższe stwierdzenia zdają się prowadzić do impasu. Jak bowiem zdecydować, że w konkretnym tekście mamy do czynienia z prawdziwymi, a nie pozornymi sygnałami procesu. Wydaje się, że odpowiedzi udzielić tu może rygorystycznie funkcjonalna analiza znaków, które formalnie są sygnałami procesu. Otóż podmiot procesu określa się jedynie jako ten, który mówi, i to jest jedyny desygnat zaimka „ja”. Z chwilą gdy „ja” ukazane jest w opowiadaniu jako podmiot innych aktów niż akt mowy, gdy jest ośrodkiem zdarzeń i działania, jego funkcja staje się identyczna z funkcją, jaką w procesie komunikacji odgrywa trzecia osoba, tzn. ten, o którym się mówi. W takim wypadku „ja” schodzi do rzędu czystej konwencji maskującej jedynie, a nie niweczącej bezosobowy charakter narracji.

To samo dzieje się ze znakami miejsca i czasu procesu, które mogą stawać się przedmiotami opowiadania, tracąc jednocześnie swą właściwą funkcję kategorialną.

Przykładem interesującej próby analizy osobowego i nieosobowego dyskursu w powieści Mauriaca jest niewielki artykuł pani Landy-Houillon w „Information Littéraire”⁵⁸. Autorka stwierdza, że konwencja monologu wewnętrznego w *Teresie Desqueyroux* tworzy się dzięki obfitości znaków dyskursu osobowego (subiektywnego) w narracji.

Każdy znak prawdziwego procesu jest w narracji infrakcją mowy innego typu, którą Benveniste nazywa po prostu dyskursem, mowy subiektywnej, bo zwróconej ku podmiotowi wypowiadającemu, w której dystans między „wypowiedzią” a „wypowiadaniem” ma tendencję redukowania się do zera. Dystans ten rośnie natomiast, w miarę gdy narracja staje się czystsza. Wyznacznikami narracji są więc przede wszystkim czas przeszły i trzecia osoba, która, zdaniem Benveniste’a, oznacza nie osobę w tym sensie, że pozostaje na zewnątrz procesu komunikacji przebiegającego tylko między „ja” mówiącym i „ty” odbierającym⁵⁹.

To określenie wydaje się powtórzeniem w nieco inny sposób znanych już dobrze spostrzeżeń, że cechą wyróżniającą epiki jest dystans czasowy i relacjonowanie zdarzeń poprzez fikcyjne postaci⁶⁰.

⁵⁷ Todorov, *La poétique structurale*, s. 121.

⁵⁸ I. Landy-Houillon, *Etude des modes du récit dans un texte de Mauriac*, „Information Littéraire” 1970, nr 4.

⁵⁹ Benveniste, *op. cit.*, s. 256.

⁶⁰ Por. wspomniane już poglądy Jakobsona, referowane przez Welleka i Warrena.

Jednakże sformułowane przez Benveniste'a pojęcia mowy obiektywnej i subiektywnej mają tę zaletę, że nadają tym ogólnie przyjętym w teorii epiki zasadom jednolitość metodologiczną, wywodząc je z ogólnej refleksji nad funkcjonowaniem mowy ludzkiej. Ponadto ich ogólny charakter sprawia, że mogą być przydatne w analizie różnych gatunków literackich, których specyfika dałaby się może częściowo sprowadzić do różnic w sposobie posługiwania się dyskursem osobowym i nieosobowym, a zatem do różnic uchwytnych i możliwych do zbadania w płaszczyźnie struktur językowych, bez odwoływania się do kryteriów socjologicznych, psychologicznych czy filozoficznych.

Zaproponowany przez Todorova podział problematyki narracji na „aspekty” i „sposoby” ma na celu podkreślenie roli, jaką w strukturach narracyjnych odgrywa język: „Redukowanie narracji do «wizji» (jak to robi Lubbock) oznacza niezauważanie istnienia *écriture*”⁶¹ (tzn. dyskursu utrwalonego pismem). Odróżnienie problematyki językowej realizacji opowiadania od problematyki ujęć narracyjnych pozwala uniknąć pewnego pomieszania pojęć i kryteriów, które jest np. widoczne w typologii narratorów podanej przez Markiewicza jako podsumowanie dotychczasowych badań nad tym zagadnieniem⁶². Podstawą podziału jest tutaj sposób występowania narratora w utworze („narrator autorski”, „pozornie autorski”, „narrator — postać fikcyjna” i pozornie postać fikcyjna). Wśród odmian narratora autorskiego spotykamy kolejno takie określenia, jak „narrator wszechwiedzący”, „narrator z wiedzą pozornie ograniczoną”, „narrator jako obserwator interpretujący”, „narrator jako obserwator neutralny” itp. Otóż wydaje się, że problem wiedzy narratorskiej i problem istnienia lub braku interpretacji zdarzeń nie muszą być cechami dystynktywnymi narratora „autorskiego” przeciwstawionego np. „narratorowi — postaci”. Wiedza ograniczona może bowiem cechować obydwu. Podobnie z kwestią interpretacji i neutralności wobec prezentowanych zdarzeń, która w równej mierze może się odnosić do narratora autorskiego, jak do upostaciowanego.

Zreferowane w niniejszym rozdziale teorie są szeregiem prób znalezienia dla badań literackich jednolitego fundamentu metodologicznego. Oparcie się na językoznawstwie strukturalnym ma na celu zapewnienie tym badaniom naukowego charakteru głównie dzięki możliwości zapożyczenia modelu teoretycznego, który umożliwiłby zbadanie tego, co najbardziej literackie w literaturze, a mianowicie jej dyskursu. Uznanie problematyki literackiej za problematykę językową jest dla tej postawy badawczej istotne. „Litera i znak werbalny będą przez nas uważane za podstawę całej literatury. Jedną z konsekwencji tej decyzji jest fakt, że znajomość literatury i znajomość języka są równoczesne”⁶³. Jedyną różnicą między badaniami językoznawczymi i literackimi jest to, że „[...] językoznawstwo było

⁶¹ Todorov, *La poétique...*, s. 121.

⁶² H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Warszawa 1966, s. 174.

⁶³ Todorov, *La poétique...*, s. 106, 107.

dotąd nauką o języku, podczas gdy poetyka (strukturalna) chce stać się nauką o dyskursie”⁶⁴.

Mimo wielu konkretnych postulatów semiologia form literackich pozostaje jeszcze ciągle w sferze teorii niedostatecznie sprawdzonych na konkretnym materiale. Analiza *Niebezpiecznych związków* przez Todorova jest dość ogólnikowa, jakkolwiek uporządkowana i konsekwentna. Być może *Gramatyka „Dekameronu”*⁶⁵ przynosi bardziej precyzyjny przykład realizacji postulatów semiologicznych. Trudno jednak sądzić coś na ten temat na podstawie publikowanych dotąd wycinków tej pracy⁶⁶.

Analiza noweli Balzaka opublikowana przez Barthesa jest, jak to już wspomniano, dość dyskusyjnym sposobem wykorzystania zasady polisemiczności tekstu literackiego, a jego metoda przypomina tradycyjną „*explication des textes*” przy użyciu współczesnej terminologii.

Sprawdzenie przydatności propozycji badawczych semiologii wydaje się więc zarówno interesujące, jak potrzebne choćby ze względu na duże prawdopodobieństwo, że teoria wywodząca się z badań nad językiem okaże się wybitnie adekwatna do literatury, którą się tworzy z języka i która, jak język, jest systemem produkującym znaczenie⁶⁷.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 107.

⁶⁵ T. Todorov, *La grammaire du «Décameron»*, Paris 1969, Mouton. Książka nie dotarła na razie do autorki niniejszej pracy.

⁶⁶ Por. Todorov, *La poétique...*

⁶⁷ Ostatnie lata przyniosły kilka interesujących publikacji, które próbują budować semiologiczną teorię literatury bądź analizować konkretne utwory za pomocą wypracowanych już modeli. Takim modelem, który stał się już niemal klasyczny, są „wzorce funkcjonalne” Greimasa. Z ważniejszych publikacji wymienić można: Tz. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971, Seuil, oraz artykuły ukazujące się w nowo powstałym czasopiśmie „La Poétique”, jak również numer specjalny „Revue d'histoire littéraire” pt. *Méthodologies*, septembre-décembre 1970.