

schung auf typologische Momente des literarischen Prozesses, auf strukturelle Komponenten des künstlerischen Ausdrucks und über diesen auf die literarischen Gattungen. Auf der Plattform strukturell-typologischer Zusammenhänge der interliterarischen Beziehungen vereinigt sich die Komparatistik organisch mit der strukturellen Genologie. Diese Vereinigung tritt hier als eine methodologische Perspektive stimulativen Charakters auf und sie bedeutet einen Beitrag sowohl zur Genologie als auch zur Komparatistik.

Allerdings widmet Ďurišin diesen Tatsachen keine stärker konzentrierte Aufmerksamkeit, da sie ja den Rahmen seiner ursprünglichen Intentionen übertreten. Sie ergeben sich sekundär aus der Problematik der typologischen Klassifikation des literarischen Prozesses, in welchem die literarischen Gattungen die Funktion der natürlichen Träger der Typologizität in Anbetracht der Struktur der Ausdrucksmittel erfüllen. Ďurišins Verdienst besteht darin, dass er das System des komparativen Forschungsvorganges auf der Basis der integrierenden und differenzierenden Prozessität der Strukturen modifizierte. Seine Ausmündung zur typologischen Klassifikation des interliterarischen Prozesses (im supranationalen bis im Welt-Kontext) ist ein Fakt der perspektiven Integration der literaturwissenschaftlichen Forschung, welche parallel oder diametral auf zwei grundlegenden methodologischen Ebenen: der komparatistischen und der genologischen, realisiert wird. Natürlich muss diese Problematik, zu welcher wir im sekundären Wege mittels der methodologischen Inspirationen der Ďurišin'schen strukturell-komparatistischen Typologie gelangt sind, durch eine Analyse konkreten literarischen Materials bestätigt, komplettiert und generalisiert werden. Doch können wir schon jetzt sagen, dass sich in dieser Forschung produktive und progressive Möglichkei-

ten für die zeitgenössische Literaturwissenschaft abzeichnen.

Auf dem Hintergrund der oben ange deuteten Möglichkeiten und Ergebnisse verstärkt Ďurišins Buch *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky* die Priorität und forschersche Initiative der slowakischen Komparatisten. Es ist ihnen zu verdanken, dass diese Forschung die Periode des theoretischen Suchens überwindet und zu einer kodifizierten, methodologisch stabilisierten Forschungskonzeption praktischer Bedeutung übergeht.

Josef Hvišč, Bratislava

Tzvetan Todorov, POÉTIQUE, [w:] QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME? Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Książka *Qu'est-ce que le structuralisme?* jest zbiorem pięciu obszernych prac poświęconych badaniom strukturalnym. Oswald Ducrot zajmuje się problematyką lingwistyczną, Dan Sperber — antropologią, Moustafa Safouan — psychoanalizą i François Wahl (jednocześnie autor wstępu) — filozofią.

Literaturoznawstwo reprezentuje Tzvetan Todorov, formułując w swej pracy lingwistyczną koncepcję poetyki strukturalnej. W pierwszej części swego artykułu (*La poétique structurale*) autor wyjaśnia, czym w jego rozumieniu jest poetyka i co stanowi przedmiot jej opisu.

Ażeby odpowiedzieć na to pytanie, Todorov charakteryzuje ogólny stan dzisiejszych badań literackich. Wyróżnia w nich dwie zasadnicze tendencje, które nie są przeciwstawne, ponieważ uzupełniają się wzajemnie — jedna przez odniesienie do drugiej, i są rozróżnialne w zależności od tego, na którą z nich postawi się akcent.

Według pierwszej utwór jest przedmiotem ostatecznym i unikalnym, wy-

magającym opisu (*la description*). Dzieło literackie w tym przypadku rozważa się jako dyskurs, jako konstrukcję werbalną, a nie jako reprezentację rzeczywistości. W tekstach literackich poszukuje się elementów konstytutywnych albo związków, jakie utrzymują z innymi utworami. Istotą badań nie są tu przyczyny (*les causes*), lecz racje (*les raisons*), które usprawiedliwiają egzystencję fenomenu literackiego. Opis powinien być blisko przedmiotu, którego dotyczy, powinien rekreować jego wizerunek, streszczać go i eksplikować jednocześnie. Te dwa uzupełniające się postępowania winny obnażyć organizację dzieła, uczynić je lepiej widocznym dla przyszłych czytelników. Krytyk przenosi dzieło do własnego dyskursu i w nim kreuje obrazy — zarazem deformujące i wyjaśniające, nie rozważa jednak utworu jako transpozycji „innej rzeczy”. Transpozycja ta nie jest ostatecznym celem badawczym, lecz nie dającym się uniknąć złem koniecznym, które jest wynikiem pewnego ograniczenia *écriture*. Z tego względu opis konstytuuje minimalne odchylenie w stosunku do opisywanego dzieła.

Druga tendencja rozważa utwór literacki jako manifestację „innej rzeczy”. Odbiega więc od partykularnych właściwości tekstu. Mogą się tu mieścić studia psychologiczne, socjologiczne, etnograficzne itp. Analizowany przedmiot pojmuje się w tym przypadku jako ekspresję „czegoś” (*l'expression de «quelque chose»*) i celem badań jest osiągnięcie owych struktur oderwanych (*les structures abstraites*) poprzez jeden z dyskursów w kodzie poetyki.

Przedmiotem działalności strukturalnej nie jest więc samo dzieło, lecz właściwości dyskursu literackiego. Każdy tekst rozpatruje się tu jako manifestację pewnej struktury abstrakcyjnej, której stanowi tylko jedną z możliwych realizacji. W ten sposób nauka zajmuje się nie literaturą rzeczywistą, lecz „możliwą”, inaczej mówiąc — tą abstrakcyjną

możliwością, która stanowi o osobliwości faktu literackiego i którą Todorov nazywa *la littérarité* (literackość). Celem takich studiów nie jest tworzenie jakiejś parafrazy, rozumowego streszczenia dzieła konkretnego, lecz zaproponowanie teorii struktury i funkcjonowania dyskursu, teorii, która zaprezentowałaby repertuar możliwości literackich w taki sposób, aby istniejące utwory ujawniły się jako poszczególne realizacje owej struktury. Dzieło będzie wówczas rzutowane na rzecz inną niż ono samo, tak jak to się dzieje w krytyce psychologicznej bądź socjologicznej. Owa inna rzecz będzie jednak nie strukturą heterogenną wobec analizowanego utworu, ale strukturą samego dyskursu literackiego. Poszczególne teksty będą jedynie przykładem, który pozwoli na opisanie cech literackości. Taki sposób postępowania badawczego określa Todorov mianem poetyki strukturalnej.

Następna część omawianej pracy (*L'analyse du discours littéraire*) zawiera dokładną analizę dyskursu literackiego. Pierwszym zagadnieniem, jakim autor zajmuje się w tym rozdziale, jest wyodrębnienie poziomów *parole*. Wbrew oświadczeniu jednego z krytyków — „L'oeuvre littéraire est fait de mots” — dzieło literackie jest wypowiedzią lingwistyczną, konstytuującą się na płaszczynie fraz, które wchodzi na różne poziomy *parole*. Ich wyróżnienie jest najważniejszym zadaniem, ponieważ trzeba ustalić zakres środków lingwistycznych, jakimi dysponuje pisarz, trzeba poznać właściwości *parole* przed ich integracją w dziele literackim. Problem ten dotyczy niższych (*inférieures*) jednostek dyskursu i jest niezbędny do poznania jednostek wyższych (*supérieures*).

W tym celu autor wyróżnia dwie wielkie dychotomie. Pierwsza — to opozycja wypowiedzi (*l'énoncé*) do wypowiedzenia (*l'énonciation*). Wypowiedź ma charakter czysto werbalny, wypowiedzenie zaś wprowadza wypowiedź w sytuację, która prezentuje elementy niewerbalne: na-

dawcę, odbiorcę i kontekst, w którym ta artykulacja ma miejsce. Druga opozycja mieści się wewnątrz wypowiedzi. Jest to odniesienie (*référéncé*) i jego sens (*littéralité*). Odniesienie to zdolność znaku językowego do przywoływania rzeczy innej niż on sam. Sens albo literalność to zawartość znaku tkwiąca w nim samym i ujawniana w oderwaniu od relacji zewnętrznych. Pojęcia te tłumaczy banalny przykład „gwiazdy wieczoru” i „gwiazdy porannej”. Oba znaki mają to samo odniesienie, lecz zróżnicowane są przez aspekt literalny, na który składa się konstytucja foniczna i graficzna słowa.

Przechodząc do analizy znaku, Todorov wyróżnia trzy wielkie klasy w poziomach *parole*. Pierwsza kładzie akcent na aspekt odwoławczy (*référénciel*) wypowiedzi, druga — na aspekt literalny (*littéral*), trzecia natomiast jest manifestacją procesu wypowiedzenia (*procès d'énonciation*). Każda z nich jest ukonstytuowana przez różne typy dyskursów.

Pierwsza znajduje najdoskonalszy wyraz w dyskursie przechodnim (*transitif*) — stare poetyki używają w tym wypadku terminu „narracja”. Proces wypowiedzenia nie może być nigdy całkowicie ukryty przez *langage*, który jest mediatorem sfery *signification*, odniesienie — jeżeli nie istnieje w stanie czystym, realizuje się przez minimalną interwencję podmiotu mówiącego. Zdanie „Nous nous embrassâmes” nie ma charakteru czysto lingwistycznego i może wydawać się przeźrocyste, dystans między wypowiedzeniem i wypowiedzią jest wprowadzony przez użycie czasu *passé simple*. Zaimki osobowe oznajmują tożsamość podmiotu, który czyni i mówi, proces wypowiedzenia jest więc oznaczony. Najczystsza formą dyskursu referencjalnego byłoby zdanie: „Ils s'embrassèrent”.

Drugi typ rejestru stawia akcent na literalność wypowiedzi. Todorov wyróżnia w jego obrębie dwa typy dyskursu — abstrakcyjny (*abstrait*) i figuralny (*fi-*

guré). Tworzą one konfigurację czysto werbalną, posiadającą w opozycji do dyskursu referencjalnego jedną istotną cechę wspólną — nieprzechodność (*intransitivité*). Równoczesna ich obecność może charakteryzować styl literacki. Jeżeli abstrakcja jest konstytutywnym składnikiem *langue*, to problem figur retorycznych wymaga szerszego wyjaśnienia. Sens figury retorycznej tkwi w samej jej egzystencji, jest nią partykularna dyspozycja słowa. Przywołanie dwóch znaków tożsamych to powtórzenie (*la répétition*), przywołanie znaków na zasadzie ich opozycji to antyteza (*l'antithèse*). Jeżeli znak denotuje wartość większą bądź mniejszą od poprzedniej, mówimy o gradacji (*la gradation*). Powyższe kategorie mieszają się więc z pojęciem literalności, figury retoryczne są ucieleśnieniem tej ostatniej.

Można jednak wyróżnić literalność znaku, zachowując jego aspekt referencjalny. Istnieje bowiem poziom *parole*, który kładzie jednocześnie akcent na referencjalność i na relację literalności z innym tekstem. Przypadkiem tej kombinacji jest dyskurs konotacyjny (*connotatif*). Ma on charakter poliwalentny, ponieważ prezentuje liczne relacje *référéncé*, jego rozszerzalność jest bardzo duża. Relacje między dwoma tekstami mogą być rozmaite, *signification* jednego tekstu może tkwić w *référéncé* innego. Niekiedy jedno dzieło literackie nie może być w pełni zrozumiałe bez odniesienia do drugiego. To przejście dokonuje się właśnie poprzez aspekt literalny wypowiedzi (w ten sposób „tłumaczą się dwa utwory — *Tristam Shandy* Sterne'a i *Kubuś Fatalista* Diderota, w których liczne elementy znaczeniowe są wymienne).

„Dialog” tekstów odgrywał w historii literatury bardzo ważną rolę, u romantyków niemieckich dyskurs konotacyjny wyrażał się na przykład nie tylko przez pastisz innych tekstów, ale także przez pastisz ich samych.

Szczególny przypadek tego dyskursu to efekt ewokacji przez środowisko. W ten

sposób „spluwa” (*flingue*) przez opozycję do słowa „rewolwer” charakteryzuje określone milieu („*le milieu*”).

Poza środkami leksykalnymi *langue* dysponuje także składnią (zdaniem Todorova — domena dotąd słabo zanalizowana). Literalność wyraża się tu poprzez dyskurs przytoczony (*rapporé*). Odnosi się on do wypowiedzi bohaterów (w opozycji do mowy narratora). Ten typ dyskursu realizuje się także przez właściwości kontekstu lingwistycznego. Może być tutaj rozważana mowa zależna, niezależna, monolog, dialog.

Ostatnia (trzecia) klasa w poziomach *parole* to manifestacja procesu wypowiedzenia (*procès d'énonciation*), który uwiadacza się w tym samym czasie co *littéralité*. Jest on wyraźnie oznaczony w zdaniu, jest przedmiotem dyskursu nie kodowanym przez swoiste cechy gramatyczne bądź semantyczne. Ten poziom konstituuje pierwszą formę prezentacji procesu wypowiedzenia.

Następna forma to dyskurs personalny (*personnel*). Funkcjonują w nim tzw. *shifters* (termin używany przez Jespersena i Jakobsona). Słowa tutaj występujące charakteryzują się podwójną relacją: oznaczania wobec desygnatu (*de désignation vis-à-vis du référent*) oraz wskazania wobec procesu wypowiedzenia (*d'indication par rapport au procès d'énonciation*). Znajdą się tu zaimki osobowe, dzierżawcze, wskazujące, wołacz, rozkaznik itp. Każde z tych słów wskazuje na proces wypowiedzenia. Ich akumulacja kreuje dyskurs personalny, poprzez który może się charakteryzować styl literacki (np. powieść w 1 os. gr.).

Dyskurs ewaluatywny (*évaluatif*) wskazuje na dyspozycje podmiotu mówiącego i wnosi sądy wartościujące. Np. „Książka jest piękna”, „To drzewo jest duże”.

Spośród mniej znanych wymienia Todorov dyskurs emotywny i modalny. Literatura współczesna wnosi przykłady konfiguracji nowych: w *Ulissesie* Joyce'a myśli Blooma prezentowane są przez monolog wewnętrzny, który jest

kombinacją dyskursu referencjalnego, emotywnego bądź ewaluatywnego.

Następne zagadnienie rozważane przez Todorova, dotyczące przede wszystkim kategorii opowiadania (*les visions dans le récit*), związane jest także z poziomami *parole*. Jest to problem tzw. „punktów widzenia”.

Poprzez „punkt widzenia”, albo inaczej „wizję”, autor rozumie sposób postrzegania faktów przez narratora, a w konsekwencji przez wirtualnego odbiorcę. Utwór literacki nie prezentuje nigdy faktów surowych, świat w literaturze przedstawiany jest zawsze w pewien określony sposób. Wszystkie właściwości przedmiotu prezentowanego są więc zawsze zdeterminowane przez określony punkt widzenia.

Problem ten implikuje ważną opozycję między narratorem ujawnionym i ukrytym (*l'opposition entre représentation du narrateur et non-représentation du narrateur*). Istnieje ostra granica między opowiadaniem, w którym narrator widzi wszystko to, co jego postać, i opowiadaniem, gdzie narrator-bohater mówi „ja”. Albowiem — widzieć dom, a powiedzieć „ja widzę dom” to dwa elementy różne i zopozycjonowane. Zjawiska nigdy nie mówią o sobie samych, nazwy nie są wpisane w rzeczy, akt werbalizacji jest więc w tym wypadku niezbędny. Należy zatem wyróżnić takie opowiadanie, które prezentuje własny proces wypowiedzenia, i takie, które tego procesu nie ujawnia. Opozycja ta realizuje się w licznych wariantach. Pierwszy przeciwstawia narratora (niewidzialnego) o interwencji słabej, narratorowi o interwencji względnie mocnej. Wyodrębnienie dwóch klas diametralnie przeciwnych jest jednak niemożliwe, ponieważ istnieje szereg przypadków pośrednich, wiążących te dwie możliwości. Typ narratora ujawnionego będzie charakterystyczny dla dyskursu niezależnego, bądź personalnego, przeciwnie — przypadek tzw. narracji obiektywnej

jest związany przede wszystkim z dyskursem referencjalnym.

Ze względu na relację między narratorem i bohaterem można wyróżnić podział następujący. W tym celu trzeba wprowadzić opozycję wizji *du dedans* i *du dehors*. W pierwszym przypadku bohater nie ma żadnych tajemnic dla narratora, w drugim — narrator opisując bohatera, nie wnika w ich myśli, nie próbuje ich przepowiedzieć bądź odgadnąć.

W zależności od tego, czy narrator widzi jednocześnie wielu bohaterów, czy też tylko jednego, czy zmiana punktu widzenia ma charakter systematyczny, należy wprowadzić dodatkowy podział w obrębie wizji *du dedans*. Pierwszy przypadek tej klasyfikacji egzemplifikuje *Dekameron*. Narrator opowiada Boccaccia zna jednakowo intencje wszystkich osób. Wariant następujący stanowi proza H. Jamesa, u którego strategia punktów widzenia (przechodzenie od jednej postaci do następnej) poddana jest szczególnemu rygorowi.

Wizje *du dehors* prezentują mniej możliwości. W sposób niesystematyczny pojawiały się już w literaturze antycznej. Współcześnie — zdaniem Todorova — reprezentuje je twórczość pisarzy amerykańskich okresu międzywojennego.

Drugi rodzaj wizji wyodrębnia autor ze względu na kategorię narratora-bohatera.

Czytając tekst literacki, dostrzegamy jednocześnie dwie informacje o różnym porządku. Jedna oznajmia o bohaterach, druga prezentuje tego, kto mówi — jako przedmiot samego wypowiedzenia. Wiemy więc nie tylko o tym, kto jest postrzegany, ale także — kto postrzega. W ten sposób bohater-narrator istnieje tylko w *parole*. Gdy inni bohaterowie są odbitym obrazem jego świadomości, on jest świadomością samą. Sytuację charakteryzującą się nieobecnością dyskursu opisowego narratora wykorzystał już dramat, ponieważ poznajemy tam bohaterów poprzez nich samych, poprzez

ich *parole*. Różnica między dwoma rodzajami jest jednak większa: w opowiadaniu, w którym narrator mówi „ja”, bohater gra rolę oddzielną (*à part*), w dramacie natomiast wszystko odbywa się na tej samej płaszczyźnie. Istotą opowiadania w 1 os. gr. jest więc nowy typ wypowiedzenia, przeciwstawiający *parole* bohaterów — *écriture*. Narrator jest odpowiedzialny za swoje *parole*, on „nie mówi”, jak czynią to protagoniści, on „opowiada”. Nie można ograniczyć narracji do jednej wizji, ponieważ nie dostrzeże się wówczas istnienia *écriture*.

Bohater-narrator nie jest więc podobny do innych bohaterów. Nie można łączyć „ja” podmiotu wypowiedzi z przedmiotem wypowiedzenia, mówić bowiem o sobie samym znaczy nie być już samym sobą. Narrator jest nienazywalny (*innommable*), chroni się wiecznie w anonimowości. W zdaniu „on biegnie” — „on” jest przedmiotem wypowiedzi, „ja” — przedmiotem wypowiedzenia. W zdaniu „ja biegnę” owo „ja” nie jest tożsamo z „ja” opowiadającym. Opowiadanie w 1 osobie nie tłumaczy obrazu narratora, lecz czyni go, ukrywa go. Jest to rodzaj dyskursu, który wstydliwie tłumi swoje właściwości.

Następne zagadnienie, jakie Todorov wyodrębnia w rozdziale poświęconym analizie dyskursu, to struktury tekstu (*les structures du texte*).

Pierwszą strukturą tekstualną, organizującą dzieło literackie jest porządek logiczny albo przyczynowy (*l'ordre logique ou causal*). Poszczególne jednostki tekstu są uszeregowane w myśl kategorii przyczynowości (*chaque unité trouve sa place dans le récit parce qu'il y a eu ou pour qu'il y ait telle autre unité*). Opowiadanie wykorzystujące ten porządek jest powiązane w sposób familiarny. R. Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadania* sugeruje, że przyczynowość nie jest zawsze tego samego typu. Jednostki powodują albo są powodowane przez jednostki podobne, czyli funkcje, bądź też przez oznaki,

które nie odsyłają do aktu uzupełniającego, lecz do ujęcia mniej lub bardziej rozproszonego, potrzebnego jednak do wyjaśniania sensu opowiadanej anegdoty. Oznaki mogą dotyczyć bohaterów, ich tożsamości, pojęcia „atmosfery” itp.

W obrębie porządku logicznego Todorov wymienia trzy rodzaje przyczynowości:

a) Przyczynowość wydarzeniowa (*la causalité événementielle*). Opowiadanie oparte na tej kategorii kładzie akcent na związek prezentowanych wydarzeń: wszelkie zdarzenia są tu prowokowane przez akcje uprzednie. Powieść kryminalna wygrywa dwa warianty tego porządku. Prezentuje najpierw efekty, zobowiązując do śledzenia przyczyn (jest to przypadek powieści *à énigme*), bądź też zaczyna od przyczyn, żeby wrócić do efektów (*roman noir*).

b) Przyczynowość psychologiczna (*la causalité psychologique*). Opowiadania, które manifestują tę przyczynowość, są — jak sprostował Barthes — mocno oznakowe. Poszczególne zdarzenia nie są już w tym wypadku konsekwencją zdarzeń poprzednich, lecz wynikiem określonego charakteru bohatera. Porządek ten jest charakterystyczny przede wszystkim dla dziewiętnastowiecznej powieści psychologicznej.

c) Przyczynowość filozoficzna (*la causalité philosophique*). Termin ten oznacza następną kategorię, według której wydarzenia są ilustracjami bądź symbolami pewnych idei. Taki typ przyczynowości istnieje w literaturze od dawna (np. powiastka filozoficzna). Operuje nim też literatura współczesna.

Todorov przyznaje, że powyższe wyliczenie jest banalne, oparte na tradycyjnej terminologii, że literatura dwudziestowieczna przynosi szereg nowych propozycji, pozostających jeszcze do opisanie (np. Joyce, Kafka, Gombrowicz, literatura absurdu, przyczynowość irracjonalna, antyprzyczynowość, pastisz przyczynowości itp.).

Druga struktura tekstualna to porządek czasowy (*l'ordre temporel*). Jest on ściśle związany z kategorią przyczynowości. Według sugestii Forstera czasowość formuje opowiadanie („Le roi mourut et ensuite la reine mourut”), przyczynowość — intrygę („Le roi mourut et ensuite la reine mourut «de chagrin»”).

Porządek czasowy to relacja między minimalnymi jednostkami opowiadania, uszeregowanymi w porządku czysto chronologicznym. Dominował on w literaturze klasycznej. W 2 połowie XVIII w. czasowość była przewycięzana w imię przyczynowości przez powieść angielską (np. Richardson *Clarissa Harlowe*, Smollett *Humphry Clinker*).

Na początku XX w. powstała tendencja do tworzenia dzieł literackich, w których wydarzenia następowały po sobie bezprzyczynowo. Doskonałym przykładem takiej konstrukcji jest *Ulisses* Joyce'a („la causalité n'est pas ici remplacée par une anti-causalité, mais par l'a-causalité”). *Odmiany czasu* Michel Butora to powieść, która reprezentuje następny wariant porządku czasowego. Todorov wyróżnia czas wypowiedzenia (*temps de l'énonciation*) i czas pisania (*temps de l'écriture*). Utwór Butora jest wyraźnie ukonstytuowany przez grę tych dwóch kategorii czasowych.

Ostatnia struktura tekstualna to porządek przestrzenny (*l'ordre spatial*), który jest bardziej charakterystyczny dla utworów poetyckich niż dla opowiadania. Generalnie rozważa się ten porządek jako pewien mniej lub bardziej regularny układ jednostek tekstu. Relacje logiczne i czasowe przechodzą tu na plan dalszy, ewentualnie w ogóle zanikają. Ewidentnym przykładem tej struktury są anagramy, teksty, w których pewne litery formują słowo nie tylko w określonym układzie, bo — wyciągnięte ze swego miejsca, mogą stworzyć nowy porządek. Litery te odsyłane do innych liter albo dźwięki odsyłane do innych

dźwięków oznaczają przestrzeń płaszczynny *signifiant*. Jakobson wykazuje w swoich analizach, że wszystkie warianty wypowiedzi, od fonemu aż po kategorie gramatyczne, tworzą strukturę przestrzenną.

Następny problem — składnia narracyjna (*la syntaxe narrative*) — Todorov omawia na podstawie wybranych opowiadań z *Dekameronu* Boccaccia. Autor zaznacza, że egzemplifikacja ta nie jest przypadkowa, że przykłady mają charakter uprzywilejowany, zaś przyczynowość wydarzeniowa jest w nich porządkiem dominującym.

Dla rozpatrzenia problemu składni narracyjnej wprowadza dwa nowe pojęcia. Zdanie (*proposition*) — odpowiada zdarzeniu i na tej płaszczyźnie tworzy jednostkę minimalną. Sekwencja (*séquence*) — składa się z kilku zdań i konstituuje pewne całości zamknięte w formie historii, anegdoty.

Przykład I:

Król Francji słyszał, jak mówiono o urodzie markizy de Montferrat. Przybył do niej wieczorem na kolację wiedząc, że jej mąż jest nieobecny. Lecz markiza za pomocą „gry słów” dała mu do zrozumienia, że powinien porzucić swoje zamiary. Król tak właśnie uczynił. (*Dekameron* I,5 *Kury*)

Przykład II:

Oretta musi wrócić do siebie pieszo w towarzystwie grupy szlachciców. Jeden z nich zamierza opowiedzieć jej anegdotę, aby mogła zapomnieć o swoim zmęczeniu. Ona zgadza się, ale ów szlachcic opowiada tak niezręcznie, że z nudzą Orettę zamiast ją zabawić. Używając żartu, skłania go do porzucenia jego zamiarów. (*Dekameron* VI,1 *Zręczna odpowiedź*).

W obu nowelach fabuła jest określona przez czynności dwóch bohaterów wzajemnie sobie szkodzących, zapis symboliczny intrygi będzie następujący:

Y szkodzi X + X atakuje Y →
→ Y nie szkodzi X

Przykład III:

Ermino jest znany w mieście jako człowiek bogaty i skąpy. Pewnego dnia zaprasza do siebie Wilhelma, znanego ze swych wielkich cnót. Wilhelm znajduje sposób, żeby ośmieszyć skąpego Ermina, i od tego czasu ten staje się najbardziej szczodrym i najmiłszym spośród szlachciców. (*Dekameron* I,8 *Skąpiec Grimaldi*).

Zapis symboliczny:

Y ma przywarę wewnętrzną + X atakuje Y → Y₁ nie ma już przywary wewnętrznej.

Przykład trzeci posiada kilka cech szczególnych. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich opowiadań bohater nie czyni zła („nie szkodzi”) drugiemu bohaterowi. Orzeczenie realizuje się przez czasownik przechodni, bądź nieprzechodni, albo przez cechę (wyrażaną bardzo często przez przymiotnik), cecha może przejść w epitet (Ermino jest skąpy. Wilhelm atakuje skąpego Ermina). Orzeczenia są więc zgodne z normą lingwistyczną — werbalną albo właściwością, funkcyjną albo jakościową. Wzór wszystkich trzech nowel jest następujący:

J {
 szkodzi X
 ma wadę wewnętrzną
 + X atakuje Y → Y
 nie szkodzi X
 nie ma wady

Dla sprecyzowania pojęcia sekwencji Todorov porównuje ją z figurą retoryczną:

Przykład IV:

Pewien mieszczanin grzeszy łakostwem. Inkwizytor miasta udziela mu napomnień i pod groźbą spalenia na stosie wyłudza od niego dużą sumę pieniędzy. Mieszczanin zamknięty w mieszkaniu gospodarza spostrzega łakostwo Inkwizytora, wytyka mu je, przytaczając na ten temat przypowieść. Inkwizytor czuje się zobowiązany do uwolnienia

mieszczanina. (*Dekameron* I, 6 *Sto za jednego*).

Wzór:

X grzeszy \rightarrow Y szkodzi X + X atakuje
Y + Y grzeszy \rightarrow Y nie szkodzi X

Symetria tego opowiadania uwidoczniłaby się wyraźnie w następującym zapisie:

X grzeszy \rightarrow Y szkodzi X \rightarrow
X atakuje Y + Y grzeszy \rightarrow X szkodzi Y

Gdyby historia ta zrealizowała się według powyższego wzoru, orzeczenia byłyby powtórzone poprzez zamianę czynników (w retoryce odpowiednikiem byłby chiasm, np. „Il faut manger pour vivre, et non vivre pour manger”). Czasownik „szkodzić” ma jednak właściwość szczególną (w przykładzie IV określa czynność uwarunkowaną pozycją socjalną bohaterów), jest niewzajemny (*non réciproque*), bo jeśli „Y szkodzi X” jest możliwe, to odwrotność tego związku nie mieści się w rejestrach gramatyki, która rządzi intrygami *Dekameron*a. Natomiast gdy tworzymy układ „Y atakuje X”, to ma on odpowiednik w formule odwrotnej („X atakuje Y”). „Atakować” jest czasownikiem wzajemnym (*réciproque*). Chiasm w opowiadaniu Boccaccia oznacza więc neutralizację (negację) akcji iniejalnej.

W nowelach włoskiego pisarza ważną funkcję pełnią także pozycje społeczne bohaterów. Można tu wymienić dwie grupy właściwości: zewnętrznych, socjalnych oraz indywidualnych. Są one rozdzielane między dwie osoby, jedna jest potężna i zła, druga słaba i dobra (np. inkwizytor i mieszczanin, król i markiza). Jakości wewnętrzne są wyższe, dzięki temu bohater o niższej pozycji społecznej odnosi zwycięstwo.

W dalszych rozważaniach Todorov wymienia trzy inne kombinacje w obrębie sekwencji.

Pierwsza — to obramowanie (*l'enchâssement*).

Przykład V:

Bergamino przybywa do obcego mia-

sta, zaproszony na ucztę przez pana Cane della Scala. W ostatnim momencie ten wycofuje zaproszenie, nie troszcząc się o usatysfakcjonowanie gościa. Bergamin jest zmuszony wydać wiele pieniędzy, ale pewnego dnia spotyka pana Cane i opowiada mu historię prymasa i opata z Cluny. Prymas przybył na ucztę wydaną przez opata — nie będąc zaproszonym — a ten odmówił mu posiłku. Ogarnięty wyrzutami sumienia, opat uczynił mu wiele łask. Pan Cane zrozumiał aluzję i zwrócił pieniądze Bergaminowi. (*Dekameron* I, 7 *Poskromienie skąpca*).

Wzór:

Y szkodzi X + X atakuje Y \rightarrow Y nie szkodzi X

W opowiadaniu tym jedna sekwencja zastępuje drugą. Akcja inicjalna jest zawieszona, ponieważ atak realizuje się przez narrację innej historii. Zdarzenie początkowe rozwiązuje się w zakończeniu.

Następne dwie kombinacje — to związek łańcuchowy (*enchainement*), którego egzemplifikacją jest nowela *Zemsta uczonego* (*Dekameron* VIII, 7) i zamiana (*l'alternance*). Przykładem ostatniej konstrukcji są *Niebezpieczne związki Choderlos de Laclosa*.

W dalszych rozważaniach Todorov odpowiada na pytanie, w jaki sposób powinno dokonać się przejście od powyższych propozycji do tekstu konkretnego. Konkretyzacja powinna mieć potrójny przebieg.

1. Wyszczególnienie syntaktyczne (*une spécification syntaxique*). Sekwencje były dotąd opisywane ogólnie, a domagają się wyszczególnienia na różnych płaszczyznach, ponieważ każde zdanie jednej sekwencji przechodzi w następną, a potem jeszcze w dalsze.

2. Interpretacja semantyczna (*une interprétation sémantique*). Każdy z czasowników (lub inna część mowy) może być rozważany na różnych płaszczyznach. Na przykład:

	więzić	wieszać	
	grabić	truć	udusić ręką
szkodzić →	zabić	strzelać	
		topić	powiesić
			na sznurze
		dławić	

I II III IV

Interpretacja semantyczna niektórych czasowników występujących w opowiadaniach Boccaccia będzie miała przebieg następujący:

Atakować → przekonywać za pomocą gry słów → opowiadać historię → ośmieszać.

szkodzić →	{	zalecać się → przyjść na kolację (I, 5)	
		nudzić → niezręcznie opowiadać historię (VI, 8)	
		ograbić	
		z pieniędzy → otrzymać upominek (I, 6)	upominek (I, 6)

3. Reprezentacja werbalna (*une représentation verbale*). Struktury semantyczne, które mieszczą się w sekwencjach, mogą się realizować na różnych poziomach *parole*. Nowela I i III są reprezentatywne dla dyskursu referencjalnego.

Każda płaszczyzna werbalna musi się zbiegać z płaszczyzną semantyczną, w ten sposób żartobliwość markizy jest jednocześnie poziomem *parole* i określonym działaniem. Jednością końcową opowiadania jest *langage*. Fuzja licznych funkcji staje się niezbędną dla ekonomiki tego systemu.

Z uwagi na bogactwo materiałowe omawianego artykułu w części sprawozdawczej niniejszej pracy zostały uwzględnione przede wszystkim najważniejsze elementy wchodzące w zakres proponowanej przez Todorova koncepcji dyskursu literackiego. Propozycja ta, implikująca strukturalny sposób postępowania badawczego, dotyczy przede wszystkim kategorii opowiadania (*récit*) i jest rozważana na płaszczyźnie lingwistycznej. Autor omawia kolejne części dyskursu, przechodząc od mniejszych (słowo) do większych (fraz) jednostek językowych.

Koncepcje metodologiczne nawiązujące do doświadczeń lingwistycznych są we współczesnej nauce o literaturze zjawiskiem dość częstym. Praca Todorova, mieszcząca się także w nurcie tych poszukiwań, budzi jednak pewne wątpliwości. Materiał egzemplifikacyjny (obejmujący zarówno literaturę klasyczną — Homer, Boccaccio, Hugo, jak i współczesną — Joyce, Kafka, Beckett), którym autor ilustruje niektóre swoje stwierdzenia, wskazywałby na uniwersalność jego modelu. Przykłady literackie, wykorzystywane w sposób nieprzypadkowy, uprzywilejowany, „wygodny” dla badacza, przeczą takiej sugestii: omawiając problem składni narracyjnej, Todorov opiera się na konstrukcjach fabularnych opowiadań *Dekameron*, charakteryzujących się zwięzłą kompozycją. Trudno taką koncepcję zastosować do literatury współczesnej, afabularnej, pozbawionej często intrygi.

Budzi też wątpliwość fakt, czy rozbudowany na szereg elementów (poziomy *parole*, wizje narratora, struktury tekstu, składnia narracyjna) model dyskursu literackiego, pełen nowych propozycji terminologicznych (będących niejednokrotnie lingwistyczną wersją pojęć znanych ze „starych” poetyk), da się zintegrować w konkretnym przedsięwzięciu badawczym. Dopóki nie stanie się to sprawą powszechnych dokonań, trudno wyrazić definitywną opinię o przydatności takiego dyskursu.

Zasadny wydaje się natomiast sąd Todorova o poetyce strukturalnej jako dyscyplinie naukowej, która „uzupełnia” historię literatury. Zagadnieniem tym autor zajmuje się w rozdziale ostatnim (*Perspectives*). Poetyka i historia literatury to dwa typy studiów diametralnie przeciwstawnych. Jeżeli przedmiotem pierwszej są właściwości dyskursu, to druga zajmuje się poszczególnymi faktami literackimi. W takim ujęciu termin „historia literatury” kryje w sobie pewien paradoks. Opisać bowiem dzieło literackie znaczy określić je w konkret-

nym czasie, na poziomie jednego utworu nie można więc mówić o historii.

Paradoks ten zobowiązuje do poszukiwań prawdziwego przedmiotu historii literatury. Jest nim pojęcie ewolucji. Z płaszczyzny poszczególnych dzieł trzeba zatem przejść do właściwości dyskursu literackiego. W ten sposób Todorov określa miejsce poetyki wobec historii literatury. Traktuje obie dyscypliny jako dwa uzupełniające się typy studiów. Gatunek literacki jako kategoria, która, integruje liczne cechy dyskursu, służy autorowi za przykład koegzystencji obu rodzajów badań.

Następny problem to związek poetyki z estetyką. Todorov nie precyzuje w tym względzie jasno swego stanowiska, nie zadowalają go też poglądy dotychczasowe. Uważa, że jest to problem otwarty dla poetyki strukturalnej, lecz na obecnym etapie jej poszukiwań nie można dać jeszcze ostatecznej odpowiedzi. Twierdzi, że problem wartościowania tkwi niezaprzeczalnie w strukturze samego dzieła, jednakże musi być również wzięta pod uwagę relacja między dziełem i czytelnikiem, odczytywanie bowiem utworu jest nie tylko aktem jego manifestacji, lecz także procesem jego waloryzacji. Sugestie te są tylko próbą określenia kierunku badań dla poetyki strukturalnej, na ustalenie związku między poetyką i estetyką jest jeszcze za wcześnie. Optymizm badawczy Todorova wydaje się w tym przypadku nadmierny.

Autor zamyka swoje rozważania konstatacją, która sprowadza przedmiot poetyki strukturalnej do zagadnień metodologicznych. W rozdziale *Que la poétique est son propre objet* stwierdza: Wydaje się rzeczą oczywistą, że przedmiotem poetyki jest literackość (*littérarité*) i jej metoda, prawa, które rządzą dyskursem. Gdy zbada się jednak te dwa pojęcia w sposób dokładniejszy, oczywistość ustępuje miejsca niepewności. W istocie każda praca z zakresu poetyki traktuje o literaturze, ale poprzez nią

traktuje ona także o swoim własnym dyskursie, o obrazie literatury, jaki proponuje. Ostatecznym celem tego rodzaju badań jest zawsze konstrukcja pewnej teorii. Byłoby rzeczą bardziej dokładną i uczciwszą powiedzieć, że celem pracy naukowej nie jest najlepsze poznanie jej przedmiotu, ale udoskonalenie dyskursu. Nawet jeśli by konkretne dzieła były przedmiotem poetyki w takiej mierze, w jakiej jej dyskurs jest teoretyczny — zastępowałyby one niepostrzeżenie ów przedmiot swoim własnym dyskursem. Ponieważ traktuje ona tylko o tym, co wirtualne, a nie rzeczywiste, i ponieważ to, co wirtualne, istnieje właśnie siłą jej dyskursu, wydaje się tym bardziej, że jej pierwszy przedmiot jest jedynie środkiem do traktowania o drugim. Można by powiedzieć, że nauka nie mówi o swoim przedmiocie, ale że „mówi siebie” (*se parle*) za pomocą owego przedmiotu.

Literatura jest językiem, który pozwala poetyce pochylić się nad sobą samą, jest mediatorem, jakiego poetyka używa w celu samopoznania, inaczej mówiąc, ten pozorny przedmiot jest w istocie szczególną metodą, wybraną dla pewnego dyskursu po to, aby traktował o sobie samym. Metoda jest przedmiotem nauki, a jej przedmiot — jej metodą.

W takim razie istniałaby konieczność wypracowania pewnego sposobu dla ujęcia tego nowego przedmiotu. Takie postępowanie prowadziłyby do cofania się *ad infinitum*. Dlatego Todorov akceptuje pewną dwuznaczność stosunku między przedmiotem a metodą.

W tej perspektywie literatura staje się nieco dalszym tłem, służy określeniu specyficzności poetyki. Ta nie może istnieć bez literatury, ale jednocześnie może ukonstytuować się wtedy, gdy wyjdzie poza dzieło literackie.

Z drugiej strony literatura znajduje się w pozycji analogicznej. Jeśli dla poetyki jest ona kolejno przedmiotem i metodą, w perspektywie przeciwnej stwarza na pierwszy rzut oka formy

werbalne, którym poetyka nadaje nazwę, ale poprzez które traktuje jedynie o sobie samej.

Poetyka jest w pewien sposób językiem — nie jedynym, którym literatura dysponuje, aby „siebie mówić”. Każda z nich, i literatura, i poetyka, traktuje o drugiej z nich i równocześnie jedynie o sobie.

Bogdan Pięczka, Wrocław

T. F. Domaradzki, LES CONSIDÉRATIONS DE C.K. NORWID SUR LA LIBERTÉ DE LA PAROLE. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971.

Poemat-wykład Cypriana Norwida pt. *Rzecz o wolności słowa* nie posiada niemal wcale literatury krytycznej. Fakt to tym bardziej niepokojący, że utwór stanowi — obok *Promethidiona* — kompendium myśli Norwidowskiej z zakresu estetyki i filozofii oraz zwarte ujęcie światopoglądu poety. Jego krytyka i emendacja mogłyby pomóc w sposób znakomity przy eksplikacji całości dzieła Norwidowskiego. *Promethidion* i *Rzecz o wolności słowa* uzupełniają się w tym względzie wzajemnie i mogą stanowić podstawę, z której należy wychodzić przy podejmowaniu jakichkolwiek badań nad twórczością autora *Vade-mecum*.

Dotychczasowy nikły plon badań nad *Rzecz o wolności słowa* spowodowany był w dużej mierze brakiem odpowiedniego wydania całości tego poematu. Do 1971 r. badacze dysponowali jedynie dość rzadkim pierwodrukiem paryskim z r. 1869 oraz fatalnym wydaniem T. Pinięgo (1934), które raczej zniechęcało niż prowokowało do badań. Dlatego artykuły na temat poematu, napisane przez T. F. Domaradzkiego w języku francuskim i ogłoszone w „*Études Slaves et Est-Européennes*”, a ostatnio zebrane w osobnej publikacji, są niezwykle cenne i użyteczne.

Domaradzki stawia sobie za cel eks-

plikację zawartości poematu w terminach współczesnej krytyki literackiej. Zadanie to staje się trudniejsze wówczas, kiedy autor zmuszony jest przekładać specyficzną i unikalną terminologię Norwida na język francuski. Brak egzegezy poematu w krytyce polskiej zwiększa tę trudność dodatkowo. Toteż nie wydaje się rzeczą dziwną, że pierwsza z rozpraw zamieszczonych w publikacji Domaradzkiego (*Un Message symboliste oublié. A l'occasion du centenaire de la parution du poème «De la liberté de la parole» de C. K. Norwid*) w większości jest omówieniem treści poszczególnych rozdziałów poematu, zaznajamiającym zresztą czytelnika obcego z myślą polskiego poety, oraz interesującym zestawieniem stanowiska Norwida z ówczesnymi rozważaniami symbolistów francuskich z Mallarméem na czele.

Nieco dłużej zatrzymuje się Domaradzki nad rozumieniem przez Norwida samego pojęcia słowa. Używany tu francuski odpowiednik *la parole* wydaje się oddawać najbardziej dokładnie polisemiczność pojęcia Norwidowskiego, jednak nie zawsze ujmuje w całości jego zawartość metaforyczną.

Słowo u Norwida — według Domaradzkiego — każe odbiorcy w sposób specyficzny ukierunkować proces percepcyjny, ewokując zawsze podwójną rzeczywistość i odsyłając go do dwóch sfer znaczeniowych. Jedną z nich stanowi rzeczywistość faktów i przedmiotów, dla których słowo jest znakiem, a przekaz słowny spełnia funkcję zewnętrznej wizji fotograficznej (*vision photographique extérieure*), drugą — rzeczywistość idei narosłych „pracą wieków” nad słowem, która częstokroć u poety bywa przekształcana zgodnie z duchem jego osobistej, indywidualnej wizji wewnętrznej. Odbiór słowa i obrazu Norwidowskiego winien polegać na jednoczesnej percepcji obydwu rzeczywistości, ponieważ druga z nich ukazuje się nam symultanicznie jako symboliczna transformacja pierwszej. „Jeśli chcemy opisać technikę