

Marian Płachecki

"Semiotyka kultury", wybór i opracowanie Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, przedmowa: Stefan Żółkiewski, bibliografię opracował Jerzy Faryno, Warszawa 1975... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/1, 381-394

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

kolenia), szerokie zainteresowania uczonych z Tartu, ich osiągnięcia w wykorzystaniu technik analizy semiotycznej, trudności teoretyczne wymagające pilnego rozwiązania i nowe zadania badawcze. Uwagi Żółkiewskiego dotyczące choćby tylko wymienionych kwestii dają już pewien ogólny zarys problematyki i stanu badań systemowych w ich współczesnej fazie rozwoju. Wstępny szkic — pomimo że autor bardzo skromnie określa rolę swego tekstu — to przede wszystkim dobitny i precyzyjny wykład na temat aparatu pojęciowego, zadań i statusu, wykład, który porządkuje naszą wiedzę w tym zakresie i który, jak należałoby mieć nadzieję, uchyli wiele nieporozumień, jakie wywołuje szczególnie kwestia znaczenia semiotyki we współczesnej nauce.

Cenny rekonesans stanowią uwagi Żółkiewskiego o polaryzacji stanowisk badawczych wśród semiotyków radzieckich (ściślej: autorów prac najliczniej prezentowanych w antologii) spowodowanej różnym rozumieniem charakteru i zakresu analizy semiotycznej w ogóle (s. 43—46). Dotychczasowe omówienia propozycji uczonych z Tartu nie zawierały tego rodzaju spostrzeżeń.

Zainteresowanie budzi ponadto dokonana przez Żółkiewskiego wnikliwa analiza koncepcji semiotyków radzieckich, która nasunęła mu słuszne, jak się wydaje, zastrzeżenia i uwagi polemiczne, sugerujące konieczność dopełnienia prowadzonych — zwłaszcza przez Lotmana, Piatigorskiego i Uspienskiego — badań nad kulturą i jej przemianami.

Ponieważ w recenzowanej książce rozważa się przede wszystkim problemy związane z zastosowaniem analizy semiotycznej jako pomocniczej techniki badawczej w różnych dyscyplinach współczesnej nauki, a także podaje się rozwiązania — niejako wzorcowe — tych problemów (w trzeciej, analitycznej jej części), antologia stanowi istotnie inspirujący punkt wyjścia dalszych dociekań teoretycznych, jak również analityczno-badawczych. I na tym polega jej najważniejsza wartość.

Zbigniew Maciejewski

SEMIOTYKA KULTURY. [Zapis bibliograficzny jak na s. 373].

Cel niniejszej recenzji jest skromny: ma ona zgromadzić przesłanki do rozumiejącego odczytania dwu początkowych akapitów jednej z prac Jurija Lotmana włączonych do tomu *Semiotyka kultury*. W pracy tej — *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych*. (Tezy) — czytamy:

„1. Nacechowanie »końca« lub »początku« albo obu tych elementów naraz stanowi cechę szczególną wtórnych systemów modelujących. Języki naturalne, z właściwą dla nich relacją pomiędzy pozaczasowym kodem a rozwijanym w czasie komunikatem, tworzą obraz zupełnie inny: środki języka naturalnego modelują czas nie jako coś znajdującego się pomiędzy »początkiem« a »końcem«, lecz na zasadzie jednoczesności w stosunku do komunikatu bądź też na zasadzie określonego stopnia oddalenia czasowego albo w stronę czasu poprzedzającego, albo w stronę czasu następującego.

2. We wtórnych systemach modelujących typu nieartystycznego (mit, religia itp.) relacja pomiędzy »mową« a »językiem« systemu kształtuje się inaczej. Dla nosiciela danych wyobrażeń modelujących (nie zaś — dla ich badacza) »mowę« systemu stanowi podlegający interpretacji świat otaczający, »język« natomiast — to model kulturowy, za którego pośrednictwem dekoduje się świat. Przy tym w określonym stadium kulturowym kształtuje się wyobrażenie o całościowej »mowie« tego systemu — o tym, iż stanowi ona nie zbiór oddzielnych dekodowanych znaków, lecz świat, który w całości realizuje pewien model abstrakcyjny — mitologiczny, religijny itp. Wówczas powstaje pytanie o kompozycję — jedność konstrukcji świata, a więc — również o jego początek i koniec” (s. 344—345).

Odnotujmy najpierw rzecz najoczywistszą: fragment mówiący o wadze początku i końca w tekstach kultury sam również jest wyraziście „domknięty”. Końcowe słowa przywołują incipit, tyle że w odwróconym uporządkowaniu wewnętrznym („»końca« lub »początku« — „»początku« i »końca«”). Mam nazwę na takie przypadki: sprzężenie metatekstowe. W wypowiedzi interpretującej czy analizującej tekst cudzy pojawiają się konstrukcyjne ekwiwalenty reguł odnajdywanych w owym tekście cudzym.

Tu sprzężenie to sięga poza granice artykułu Lotmana. Cytowany fragment demonstruje na swym własnym materiale znaczeniowym kompozycję „mikroopisu”, omawianą gdzie indziej przez Borisa Uspienskiego: „W ten sposób jeden, wspólny dla całej narracji tekst może kolejno rozpadać się na szereg coraz drobniejszych mikroopisów, z których każdy zbudowany jest według tej samej zasady (tzn. posiada specjalne ramy, oznaczone poprzez zmianę zewnętrznej i wewnętrznej pozycji autorskiej)” (s. 232; *nb.* w naszym fragmencie podkreśleniu owej zmiany służy inwersja początkowej syntagmy w zakończeniu). Podobną wzmiankę o kompozycyjnej autonomizacji wycinka narracji znajdujemy u Władimira Toporowa (s. 153).

Jednakże relacje wiążące dwa akapity Lotmanowskie z innymi tekstami antologii nie ograniczają się do metatekstowego sprzężenia. Są daleko rozleglejsze i bardziej skomplikowane.

Mamy tu np. zminiaturyzowany obraz pola przedmiotowego semiotyki kultury uprawianej przez krąg tartuski¹. „Słownik terminologiczny” przytoczonego fragmentu obejmuje kategorie następujące (w porządku pojawiania się ich w tekście): „końca” — „początku” — „wtórnych systemów modelujących” — „języków naturalnych” — „kodu” — „komunikatu” — „modelowania” — „wtórnych systemów typu nieartystycznego” (więc także: „typu artystycznego”) — „nosiela danych wyobrażeń modelujących” — „badacza” — „interpretacji” — „świata otaczającego” — „modelu kulturowego” („modelu abstrakcyjnego”) — „znaków” — „kompozycji”. Chaotyczność tego zestawienia dokumentuje jedynie odrębność paradygmatyki aparatu terminologicznego od właściwej mu stylistyki użyć, od wewnątrztekstowych funkcji terminu. Lecz i z tego chaosu daje się wywieść pewna konkluzja. W obiegowej opinii uznaje się uczonych orientacji tartuskiej za przedstawicieli „pansemiotyzmu”². Okoliczność, iż w słowniku Lotmana mieści się kategoria „świata otaczającego” — zewnętrznego wobec wszelkich systemów znakowych — każe odłożyć na stronę przynajmniej wersję „mocną”, skrajną powyższej kwalifikacji.

W ramach koncepcji Lotmana „istnieć” bynajmniej nie oznacza „należć do (być elementem) *semiosis*”. Co więcej, wydaje się, że autor szczególnie uważnie wystrzega się takiego stanowiska. Jeśli je przedstawia — jakby dla wyzbycia się pokusy... — to w trybie rekonstrukcji historycznego modelu świadomości znakowej. W kulturze średniowiecza „wszystko, co istnieje, ujmowano jako znaczące (i odwrotnie, tylko znaczące uważano za istniejące) [...]”. Natomiast „być nie-znakiem oznacza w takiej kulturze być znakiem ze znakiem zerowym”³.

Jeśli przyjrzymy się myślowym, paradygmatycznym powiązaniom terminów wprowadzonych w naszym fragmencie, zauważymy, że wytyczane przez nie pole

¹ Określenia tego używam umownie — chodzi o wspólnotę orientacji naukowej tej grupy badaczy, a nie o wspólnotę „miejsca”.

² Zob. np. T. Skubalanka, *Założenia analizy stylistycznej*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 251.

³ Ю. Лотман, *Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков*. В: *Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы*. Тарту 1970, s. 20, 14.

przedmiotowe dzieli się na trzy domeny: świat, języki naturalne, wtórne systemy modelujące. Granica pomiędzy pierwszymi dwiema jest „silniejsza”, gdyż oddziela dwie archidzielniny: świata i systemów. W cytowanym fragmencie mają się one do siebie jak substancja do formy, jak to, co istnieje, do tego, co wnosi uporządkowanie. Kojarzone są w ten sposób dwie w istocie „naprzemianstronne” opozycje prywatywne:

Świat otaczający	Systemy
realny	nie-realne
nie oznaczony (nie uporządkowany)	uporządkowane

Przyjrzymy się bliżej pierwszej z tych opozycji (drugiej zaledwie dotkniemy, na końcu tych uwag).

Tylko to, co leży po stronie „systemów”, może stać się przedmiotem bądź środkiem realizacji podmiotowego wyboru. Użytkownik języka naturalnego może „modelować czas” jako miniony, współczesny lub przyszły wobec „komunikatu”, badacz może opisywać „wtórne systemy” z pozycji zdecydowanie zewnętrznej, naukowej, bądź ze stanowiska „nosiela danych wyobrażeń modelujących”. „Świat otaczający” natomiast po prostu się zastaje.

Ujęcie kwestii ludzkiego wyboru ma znaczenie najzupełniej podstawowe dla każdej orientacji nauk humanistycznych. Także w przypadku radzieckich semiotyków kultury trop ten prowadzi do organizującego sedna ich koncepcji. Sceptycyzm wobec możliwości wybierania przez człowieka jednych wartości czy szerszej: jednych tendencji kultury przeciw innym, przejawia się tu poprzez pewną cechę uniwersalnego — stosowanego wobec wszystkich opisywanych sytuacji poszczególnych, w tym i typowych — modelu komunikacji. W pracach kręgu tartuskiego jest to z reguły model „niezrównoważony”, z dominującą, a przy tym ściśle stabilizowaną pozycją odbiorcy. Pozycja nadawcy zaś ulega osłabieniu. W naszym fragmencie nie użytkownicy, nie nadawcy, lecz upersonifikowane „środki języka naturalnego” „modelują czas”. Człowiek jedynie „dekoduje”. I jeszcze — jest „nosiicielem danych wyobrażeń modelujących”. Mało podmiotowa to rola.

Semiotycy tartuscy często akcentują swoją więź z tradycją bachtinowską; jeden z tomów znanego wydawnictwa *Труды по знаковым системам* dedykowali autorowi książek o Dostojewskim i Rabelais'm. Wszelako pewien wątek tej tradycji ulega w radzieckich pracach semiotycznych znaczącemu przekształceniu. Oto Bachtina koncepcja relacji osobowych powieści, a szczególnie koncepcja bohatera, jest przejmowana przez tradycję proppowską. Tak silnie eksponowany przez Bachtina patos podmiotowej suwerenności bohatera powieściowego zostaje całkowicie stłumiony.

W analizach Lotmana i Uspienskiego prezentowanych na kartach tej antologii bohater jest już — przeciwnie niż u Bachtina — niczym więcej jak tylko autorskim konstruktem. Ów „skonstruowany” charakter postaci podkreśla jej ponadgatunkowy status: bohater powieści interesuje badaczy tych mniej jako bohater powieści (a już zwłaszcza tej oto powieści), bardziej jako „bohater kulturowy” (zob. Toporow, s. 154), o statusie analogicznym do bohaterów eposu, mitu, bajki, byliny czy nawet — obrazów malarskich. Punktem dojścia tych analiz ma być opis bohatera jako elementu fabuły, fabuły jednak rozumianej jako swoisty język prymarny drugiego (tak!) stopnia. Andriej Zalizniak, Wiaczesław Iwanow i Władimir Toporow w artykule *O możliwościach strukturalno-topologicznych badań semiotycznych* piszą: „Rolę języka zdarzeń w stosunku do systemów religijnych można [...] porównać z rolą języka naturalnego jako źródła języków sztucznych i środka służącego do ich interpretacji [...]” (s. 73). Inni autorzy nie deklarują tak otwarcie intencji podniesienia fabuły do roli metajęzyka opisu systemów modelujących.

Intencja ta jednak zawsze istnieje. Ona to każe autorom opowiadać się za typologicznym, nie zaś interakcyjnym ujęciem biegu zdarzeń.

Dąży się do opisywania fabuły — nawet lirycznej⁴ — w perspektywie ruchu, przekraczania granic, zmiany „locusu”⁵. Fabuła jest wiązką trajektorii (choć nie mówi się o sposobach ich uzgadniania w dziele) lub „drogą”⁶ — nie zaś szeregiem przekształceń wyjściowego układu dystansów międzyosobowych, jak by nakazywało ujęcie interakcyjne.

Bo też postać poruszająca się⁷ w świecie topologicznie ujmowanej fabuły jest konstruktem tak dalece, że przestaje niemal być sobą. Jeśli „rusza się”, to wychodzi ze swego „domu” na „ulicę”, z „chutoru” w „step” — i posuwa się na wprost albo wkoło; jak figurka w mechanicznym teatrzyku. Nie przypadkiem Uspienski (s. 442, przypis) i Lotman (s. 266, 281) skwapliwie odnotowują chwyt pisarski przedstawiania postaci jako kukieł, Uspienski — zabieg „całkowitego zatrzymania czasu” (chciałoby się powiedzieć: wyłączenia mechanizmu) w zakończeniu utworu. Nawet życie psychiczne „zmechanicyzowanych” bohaterów, ich podnoszenie się moralne i upadki, to także ruch: uwewnętrzniony (zob. uwagi Lotmana o „trajektorii moralnej” postaci *Wojny i pokoju* s. 248).

Oczywiście uwzględni Lotman zróżnicowanie stopnia „mechanicyzacji” bohaterów poszczególnych. Jest to stopień niski np. w sytuacji Kozaków u Gogola: ci poruszają się swobodnie, wolni od przymusu stałego ukierunkowania. Nigdy jednak nie jest to stopień na tyle niski, by konstrukcja bohatera dominowała nad ciągłością szeregu zdarzeniowego. Mechanizmy fabuły i sieć podziałów przestrzennych zawsze są układami uprzednimi wobec figury znaczeniowej bohatera. To jego definiuje się w ich terminach, nie odwrotnie⁸.

Jak wiadomo, Michaił Bachtin w swych pracach obywa się bez wyraźnie ukonstytuowanej kategorii narratora. Powieść jest dialogowo napiętą współmową „przedstawiających” i „przedstawianych” zarazem języków postaci poszczególnych. Spina je i rozdziela „autor”, definiowany jako czysto relacyjny, nie-substancjalny „punkt przecięcia” ich wszystkich. Nie ma tu więc miejsca dla narratora, dla kogokolwiek, kto by pośredniczył pomiędzy bohaterem a autorem. Likwidacja narratora służy tu podniesieniu suwerenności postaci, przyczynia się do zrównania jej z autorem na ściśle podmiotowej płaszczyźnie⁹.

Całkiem inne znaczenie ma pomijanie kategorii narratora przez Uspienskiego i Lotmana¹⁰. Tym razem „żał nam” owej kategorii. Tracimy z nią ostatnią

⁴ Z. Minc konstatuje, iż „przemieszczanie się podmiotu lirycznego z jednej przestrzeni do innej składa się na fabułę liryczną cyklu” (s. 338). Znaczące jest także traktowanie przez tę autorkę podmiotu lirycznego na równi z bohaterem; jeszcze jeden sposób uprzedmiotowienia osobowości ukazywanej w dziele literackim.

⁵ To niezwykle inspirujące pojęcie wprowadza A. Niekludow w artykule „*Sujet*” a *relacje przestrzenno-czasowe w rosyjskiej bylinie*. (Tezy).

⁶ Pierwszą z tych definicji proponuje Lotman (s. 249), drugą Minc (s. 312).

⁷ Nie wszystkie zresztą dostępują tego przywileju. Zob. klasyfikację postaci ze względu na możliwości poruszania się: Lotman, s. 248—249, i Uspienski, s. 238.

⁸ Zob. Ю. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970, zwłaszcza rozdz. *Понятие персонажа* oraz *Персонаж и характер*.

⁹ Zob. М. Бachtин, *Слово в романе*. W: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва 1975.

¹⁰ W cytowanym artykule Uspienski zdaje się kategorię narratora rezerwować wyłącznie dla opowiadacza pierwszoosobowego (zob. s. 217). U Lotmana można znaleźć zdanie kontaminujące dwa równocześnie podziały: autor/narrator

szansę na personalizację perspektywy narracyjnej, na polemiczne choćby, zdialogizowane odbicie w narracji podmiotowości bohaterów.

Nie znaczy to bynajmniej, by badacze ci byli głusi na subiektywizację narracji¹¹. Po prostu opisują ją w sposób nie angażujący kategorii narratora. Zaskakujące zmiany przestrzennego dystansu narracyjnego w opowiadaniach Gogola przedstawia — zresztą bardzo interesująco — Lotman, jakby parafrazując wprowadzone przez Bootha pojęcie „*reflector*”, pojęcie nie skonkretyzowanego osobowo „lustra” rejestrującego aktualny bieg rzeczy¹². Lustro to bywa u Gogola gwałtownie podnoszone, zniżane (tak np., aż pierogi i ich smakowanie wypełniają całą przestrzeń sceny) bądź przesuwane horyzontalnie.

Dla Uspienskiego problematyka ta wyczerpuje się w kwestii „pozycji autora”, „autorskiego punktu widzenia”. To ostatnie pojęcie, tkwiące przecież w tradycji rodzimej Bachtina, a także — o smutny paradoksie! — i Gukowskiego, niezbyt wiele ma wspólnego z wątkiem anglosaskiej teorii prozy zainicjowanym przez H. Jamesa. Chodzi o to, że przystępując do „narracji” autor musi w końcu jakoś — z jakiegoś „punktu widzenia” — pokazać czytelnikowi świat, w którym poruszają się bohaterowie. „Autor budując narrację [...] może [...] korzystać z czyichś potrzeb (jednej osoby lub kilku) albo posługiwać się bezpośrednio danymi faktami” (s. 212—213). W pierwszym wypadku przyjmuje „punkt widzenia konkretnej postaci, tzn. bezpośredniego uczestnika opisywanych wydarzeń, lub może przyjąć punkt widzenia potencjalnej postaci, tzn. pozycję człowieka, który znajduje się w zasięgu akcji, lecz nie bierze w niej udziału” (s. 434, przypis 3) — tak Uspienski opisuje narrację personalną¹³ i narratora w roli świadka. Obie odmiany składają się na „wewnętrzny” punkt widzenia. Wewnętrzność ta jest bardzo względna, skoro raz tylko, i to w nawiasie, napomyka badacz o monologu wewnętrznym (s. 214), wielokrotnie za to uży-

i narrator/bahater: „Nie jest też przypadkiem, że kiedy autor skręcał do staroświeckich ziemian, konie [...]” (s. 263). Cóż, nie jest... Jeśli uwzględnić książkę Uspienskiego *Поэтика композиции* (Moskwa 1970), to trzeba by mówić nie tyle o pominięciu kategorii narratora, co o znacznym „osłabieniu”, w sensie zdecydowanego podporządkowania jej kategorii autora.

¹¹ Odnotujmy na marginesie, że Uspienski — w ścisłym związku z omawianą orientacją — używa kategorii narracji (*powiastwowanije*) w nieco osobliwym znaczeniu. Nie jest to ani historia (opowieść), ani czynność jej opowiadania, lecz „proces budowy” całościowego tekstu artystycznego (zob. s. 211). „Narracja” ma tu więc zdepersonalizowane znaczenie pośrednie między tradycyjną „kompozycją” a „komponowaniem”, składaniem tejże. Terminu „kompozycja” z kolei używa Uspienski w silnie spragmatyzowanym znaczeniu, być może dla ułatwienia konfrontacji malarstwa z literaturą w ramach jednolitego aparatu terminologicznego. „Kompozycja” to sposób kojarzenia w dziele rozmaitych wprowadzonych doń „punktów widzenia”: łączenia ich w relacje jedno- i różnopoziomowe, syntagma-tyczne i paradygmatyczne. *Поэтика композиции*, s. 144.

¹² C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1962, s. 153, 157.

¹³ Uspienskiego *Поэтика композиции* (s. 146) strategię tę przedstawia jako odejście, nie zaś zbliżenie się narratora do postaci: „narrator odstępkuje gdzieś na stronę, znika, a narrację prowadzi się wyłącznie z punktu widzenia którejś z działających postaci — tak jakby narratora w ogóle nie było”. Nie jest to więc bynajmniej przypadek empatii narratora wobec postaci, intymnego rejestrowania podmiotowości „bohatera prowadzącego” (termin M. Głowińskiego). Przeciwnie, bohater jest zostawiany samemu sobie, „skazywany” na uprzedmiotowiającą demonstrację jego charakterystycznego punktu widzenia.

wa terminu „opis” na oznaczenie formy-podawczej¹⁴ narracji prowadzonej z pozycji wewnętrznej; „wewnętrzny punkt widzenia” wyróżnia np. „w planie charakterystyki psychologicznej: opis myśli i uczuć jakiegokolwiek bohatera (tzn. wykorzystanie jego psychologicznego punktu widzenia)” (s. 231). Jeśli zaś czasem wydaje nam się, że któraś z postaci powieści ma jasną postawę wobec wartości — wtedy musi to być „nośiciel oceny autorskiej, [...] ta osoba, z której punktu widzenia oceniane są opisywane wydarzenia [...]” (s. 217).

Nawet zatem „wewnętrzny” wobec horyzontu postaci „punkt widzenia” narracji dociera do czytelnika w cudzym — zewnętrznym właśnie — słowie autorskim. W tym kontekście bardzo znamieny jest stosunek badaczy reprezentowanych w *Semiotyce kultury* wobec problematyki dialogu. Przyznanie przez Bachtina niemal pełnej suwerenności bohaterom doprowadziło do koncepcji „powieści polifonicznej”, zdialogizowanej. Cofnięcie owej suwerenności pociąga za sobą „monologizację” dialogu: uznaje się go za pozorną w istocie orkiestrację jednolitego tonu autorskiego.

Tak właśnie Olga Karpińska i Izaak Rewzin przedstawiają wpisany w sztuki Ionesco „eksperyment semiotyczny” jako eksperyment jedynie autorski. To autor dialogu dramatycznego zawiesza kolejno zasady „poprawnej” komunikacji — a nie postaci eksperymentują ze swoimi rolami uczestników dialogu. Tekst sztuki okazuje się rodzajem jednolitej propozycji metakomunikacyjnej.

Iwan Toporow w rozprawie *O kosmologicznych źródłach wczesnohistorycznych opisów wśród licznych przykładów wpływu tradycji kosmologicznej, z jej „mityczno-poetyckim” światopoglądem, na wczesne narracje historyczne* — wymienia również chwyt kształtowania opisu jako ciągu pytań i odpowiedzi. W przypisie dodaje: „Por. dialogi Herodota, często konstruowane jako pytanie i odpowiedź. Ciekawe, że do dialogów Herodot odwołuje się i w tych przypadkach, kiedy chce przekazać coś, czego świadkiem nie był i o czym nie mógł mu nikt opowiedzieć [...]. Ciekawe, że prawdziwych dialogów [...] znanych Herodotowi nie chciał ten historyk przytaczać [...]. Zwróćmy przy okazji uwagę, że i Tacyt włączył do swoich utworów tylko te mowy, które nie były opublikowane” (s. 408, przypis 49).

Dialog występował więc u obu tych historyków — sugeruje Toporow — w dwojako zmonologizowanej postaci: jako czysto stylistyczna odmianka narracji jednolicie hipotetycznej (a nie zapis replik rzeczywiście wypowiedzianych) i jako forma kompozycyjna uznawana za szczególnie stosowną do przekazywania autorytatywnej, ponadfaktograficznej prawdy o przedmiocie opisu.

„Homofonizacji” dialogu można jednak dokonać także inaczej: sposobem Aleksandra Piatigorskiego i Jurija Lotmana (przedstawionym w ich wspólnej pracy — *Tekst i funkcja*). Nie poprzez objęcie replikujących stron jednolitą perspektywą autorską, lecz przeciwnie, w drodze uznania repliki poszczególnej za zamkniętą, autorską, ściśle jednolitą wypowiedź (s. 128). Uczestnicy sytuacji dialogowej kontaktują się z sobą tak jak Paweł z Gawłem: każdy mówi sobie. Jakże daleko stąd do uwag Jana Mukařovskiego o wewnętrznej dialogizacji replik rozmowy!¹⁵

W cytowanym tu już artykule *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)* pisze Uspienski: „Jeżeli potraktujemy dzieło sztuki [...] jako swego rodzaju informację, autora jako nadawcę informacji, a czytelnika (widza) jako odbiorcę informacji, to odpowiednio możemy

¹⁴ W ogólności ujęcie narracji w pracach Uspienskiego łączy nieoczekiwana analogia ze stanowiskiem Skwarczyńskiej. W obu koncepcjach przedstawić zasady narracji oznacza podać zestaw autorskich pozycji narracyjnych.

¹⁵ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*. W: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, s. 217—218.

wyróżnić punkt widzenia autora (nadawcy), punkt widzenia czytelnika lub widza (odbiorcy) i wreszcie punkt widzenia opisywanej osoby [...]". I dalej: „jeśli pozycje czytelnika i widza mają w istocie zewnętrzny charakter w stosunku do narracji [...], a pozycja postaci — ma charakter czysto wewnętrzny, to [...] pozycja autora może się zmieniać. Jeżeli autor przyjmuje punkt widzenia czytelnika (widza), otrzymamy opis wydarzeń z zewnątrz (z jakiejś postronnej pozycji) [...]” (s. 212).

Dominacja zewnętrznego punktu widzenia, manifestująca się w tym, iż punkt widzenia wewnętrzny dociera do nas przez pryzmat cudzego, nadrzędnego względem postaci, słowa narratora — jest zatem w gruncie rzeczy przejawem „głębszej” dominacji pozycji odbiorcy nad pozycją nadawcy. Obserwację tę potwierdza uwaga Lotmana, wedle której „pod pewnym względem” brak czwartej ściany w pudełku sceny „można [...] utożsamić z »punktem widzenia« przekazów werbalnych” (s. 255). Najdalej chyba w stronę tę posuwa się Zara Minc, wprowadzając pojęcie „punktu widzenia” całkiem już pozapersonalne, wyczerpujące się w czysto przestrzennej czytelności świata przedstawionego: „»punktu widzenia« — takiego punktu odniesienia, względem którego pewne elementy »artystycznego obrazu świata« mogą być określane jako dalekie — bliskie bądź też jako znajdujące się w górze — w dole itp.” (s. 301). To centrum organizacji przestrzeni przedstawionej nie musi być „zespolone” z jakąkolwiek postacią¹⁶.

Przewaga spojrzenia zewnętrznego, autorskiego, i degradacja podmiotowości postaci — przytłoczonych zadaniami „nosiciela autorskiego punktu widzenia” („zob. Uspienski, s. 438, przypis 41), określonych dwustronnie przez podziały przestrzeni i trajektorie fabuły — służą temu samemu celowi. Mają przysposobić opowieść o choćby intencjonalnie konkretnych osobach do funkcjonowania w roli komunikatu sensownego. Nie chodzi przy tym o taką sensowność, jaką miała na myśli Stefania Skwarczyńska mówiąc, iż stanowi ona „podstawową własność dzieła sztuki”¹⁷; nie o sensowność na poziomie języka czy zasadniczo racjonalistyczne podejście do zagadek świata. Nie, chodzi tu o ten rodzaj sensowności, który by pozwolił ujrzeć w powieści zorganizowany wewnętrznie (gdyż „zrozumiał” to „zorganizowany”)¹⁸ „tekst” kulturowy, aktualizację jednego z „wtórnych systemów modelujących”.

Rezygnacja z kategorii narratora personalnego i poddanie bohaterów działaniu bezosobowej presji autorskiej oddala Lotmana i Uspienskiego od klasycznej koncepcji powieści jako „subiektywnej epepei”. Jednakże właśnie dzięki wskazanym opcjom teoretycznym, dzięki przeniesieniu do analiz prozy artystycznej metod wypracowanych (przez Proppa, Mieletyńskiego, Niekludowa) na materiale folkloru, Lotman i Uspienski w swych pracach przyznają powieści dwie istotne cechy eposu. Po pierwsze, zatraciła ona swój indywidualistyczny charakter. W każdej powieści z osobną wziętej krzyżują się liczne serie wariacyjne: jest ona bowiem wariantem obowiązującego w danej kulturze architekstu powieści, architekstu literatury (dla tego przy analizowaniu cykli lirycznych Z. Minc bez obaw korzysta z kategorii stosowanych przez Lotmana wobec prozy), architekstu sztuki (co pozwala Uspienskiemu na błyskotliwe analogie powieściowo-malarskie), a zapewne i innych architektów. Żadna powieść nie jest powieścią „bardziej” od pozostałych. Krótko: jest

¹⁶ Zbliżonym pojęciem „orientacji przestrzennej” posługuje się Lotman w artykule *О метаязыке типологических описаний культуры* („Труды по знаковым системам” t. 4 (1969)).

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954, s. 41.

¹⁸ Zob. Ю. Лотман, *К проблеме типологии культур*. „Труды по знаковым системам” t. 3 (1967).

powieść wariantem globalnego „tekstu” danej kultury. Druga cecha — to tak charakterystyczna dla epopei presumpcja sensowności i komunikowalności ludzkiego losu. Niewiele więc przejawiamy mówiąc, iż jest powieść dla uczonych tych eposem — wprawdzie „obniżonym”, zrelatywizowanym wobec typologicznej i historycznej charakterystyki swej macierzystej kultury (zob. Toporow, s. 160), wprawdzie mechanicznym, ale eposem.

Mógłby ktoś wyrazić zdziwienie: koncepcji powieści poświęcać tak wiele miejsca w omówieniu książki zatytułowanej *Semiotyka kultury*? Rzecz w tym jednak — odpowiem — że Lotmana i Uspienskiego koncepcja powieści rozwija *implicite* pewien istotny aspekt „tartuskiego” ujęcia kultury jako całości. Aspekt przy tym rzadko werbalizowany przez autorów w trybie deklaracji teoretycznych: pytanie o sposób istnienia w kulturze jej użytkowników.

Jeśli wrócimy do przytoczonej tu na wstępie, wzorcowej syntagmy *Semiotyki kultury*, zauważymy, że przeciwstawia w niej Lotman stanowisko „nosiela danych wyobrażeń modelujących” postawie „badacza”. Teraz narzuca się nam zbieżność pierwszego z tych terminów z Uspienskiego „nosiela artystycznego punktu widzenia”, terminem odnoszącym się do — bohatera powieści. Przy uznaniu zaś tezy o *quasi*-eposowym charakterze powieści w ujęciu Lotmana—Uspienskiego termin ostatni okaże się synonimem pierwszego.

Jeśli, zaintrygowani, jeszcze raz przeczytamy drugi akapit cytowanego początku pracy Lotmana, zaskoczy nas odkrycie, że stanowiska „nosiela” nie traktuje się tam bynajmniej z czysto wewnętrznego punktu widzenia. Nie chce przecież Lotman powiedzieć, że ludzie średniowiecza np., żyjący w kulturze o dominujących relacjach semantycznych¹⁹, byli oswojeni z terminami czy choćby pojęciami „*parole*”, „*langue*”, „model kulturowy”. Nie; wewnątrz kulturowy punkt widzenia jest tu imitowany w cudzym, mądrzejszym o wieki historii słowie badacza²⁰.

I cóż stąd? Niemało. Okazuje się bowiem, że „dekodowaniu”, odczytaniu w jako tako ścisłym sensie tych słów, poddaje się dana kultura dopiero uczonemu dystansowanemu wobec niej w czasie historii, dopiero takiemu „odbiorcy”. Kultura jest systemem, jest sensowna; tak, ale dopiero gdy sowa Minerwy rozpocznie swój nocny lot. Nie tyle więc jest, ile staje się swoim „tekstem”. Uspienski stwierdza: „w tym miejscu w ogóle musimy odwołać się do często odczuwanej w opisie artystycznym konieczności swoistego utrwalenia pozycji percypującego widza, a mianowicie do konieczności istnienia jakiegoś abstrakcyjnego podmiotu, z którego punktu widzenia opisywane zjawiska nabierają określonego znaczenia (stają się znakami)” (s. 227). Odbiorca zatem już nie tylko, jak u Mukařovskiego²¹ choćby, decyduje o rozkładzie ról osobowych i o sposobie ich wypełnień w akcji komunikacji. Odbiorca wręcz powołuje *parole* do istnienia. Zanim nadejdzie, tekstu nie ma. „Nadawcą” zaś, w jakiego czytelnik „wyposaża” ów tekst, jest w obu przypadkach — „modelu kulturowego” i powieści — bezosobowy przymus koherencji danej kultury.

Od punktu wywodów, w którym znaleźliśmy się, rozszepia się cała wiązka

¹⁹ Zob. Лотман. *Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры*.

²⁰ Sytuację analogiczną, tyle że w planie „charakterystyki przestrzennej”, nie czasowej, opisał Uspienski (*Поэтика композиции*, s. 157—158) jako jeden z przypadków alternacji punktu widzenia narratora i postaci; sytuację, „gdy opis związany jest z pozycją przestrzenną bohatera (tj. wykorzystuje się jego przestrzenny punkt widzenia), lecz równocześnie rozciąga się horyzont rozleglejszy niż pole widzenia tego ostatniego. W ten sposób narrator podmienia przestrzenny punkt widzenia danej postaci na to, co by sam (narrator) zobaczył na jej (postaci) miejscu”.

²¹ М у к а ř о в с к ý, *Jednostka a rozwój literatury*. W: *Wśród znaków i struktur*, s. 140—141.

konsekwencji, odsłaniających głęboką aksjomatykę koncepcji kultury szkoły tartuskiej. Trudno mi je tu uporządkować, a nawet wszystkie przedstawić. Poprzestaną więc na sprawach najistotniejszych, a przy tym łączących się z instruktywną przedmową Stefana Żółkiewskiego do *Semiotyki kultury*.

Domysł dotyczący uprzywilejowania odbiorcy w uniwersalnym — aksjomatycznym — modelu komunikacji stosowanym przez tych badaczy wchodzi w konflikt z tezą Żółkiewskiego, iż Lotman z zasady myśli o „relacji autor — czytelnik tekstu jako o relacji wewnątrztekstowej [...]” (s. 45). Owszem, często tak bywa, zwłaszcza w warstwie „tematyzowanej” rozpraw (np. u Piatigorskiego, s. 122). W warstwie głębszej jednak, aksjomatycznej — i u Lotmana, i u innych autorów akceptujących opisywaną metodologię — wspomniana relacja nie jest jednorodna co do statusu wchodzących w nią członów. Tekstowi, a ściślej globalnemu „tekstowi kultury”, do jakiego w ostatecznym rachunku sprowadzają się wszystkie „realne” (w znaczeniu Lotmanowskim, tj. faktyczne) teksty danego czasu i miejsca, oraz bezosobowemu „autorowi” tego tekstu przysługuje zdecydowanie inny aniżeli ich „odbiorcy” stopień realności. Dwie pierwsze kategorie są wytworami postępowania badawczego, a więc rekonstrukcji odbiorczej. Realność „autora”, figury zresztą czysto potencjalnej, i „tekstu” jest funkcją realności „odbiorcy”.

Trzeba tu wreszcie przyrzeć się bliżej koncepcji — czy ostrożniej: polu problemowemu — lektury w pracach kręgu tartuskiego. Toporow wśród kilku typologii narracji historycznej za szczególnie istotne uważa rozróżnienie „opisu synchronicznego, to jest opisu dokonanego jakby od wewnątrz opisywanego stanu rzeczy, bez znajomości stanu poprzedniego i tego, który nastąpi, z wykorzystaniem wyłącznie tego metajęzyka, który jest ukształtowany wewnątrz danej tradycji [...]” — oraz „opisu niesynchronicznego” (s. 135). Analogicznie można by mówić o dwu, wyraźnie różnicowanych w omawianych pracach, typach lektury: synchronicznej i niesynchronicznej. Aby jednak uwolnić te określenia od powiązań z aparatem terminologicznym Toporowa, będę używał nazw „lektura wewnątrz-kulturowa” i „lektura rekonstruująca”.

Pierwsza przebiega na dwu poziomach, ogólnojęzykowym i kulturowym. Tu kłopot. Jeśliby Lotmanowskie rozróżnienie systemów o nacechowanym „początku” i „końcu” lub rozróżnienie obu tych granic przenieść na teren metodologii humanistycznej, trzeba by powiedzieć, że prace tartuskie realizują model postępowania naukowego o nacechowanym „końcu”. Daleko pracom tym do systematyczności, ostrożnego wywodzenia koncepcji *ab ovo*. Nie, każda z nich rzuca — powiedziałyby się nawet, że z niejaką nerwowością — projekt punktu dojścia i z tej perspektywy wprowadza najgrubsze podziały, które mają być uszczegółowione dopiero w dalszych, bardziej systematycznych badaniach. Wartością takiej strategii jest potencjał inspiracji, jakie rozsiewa krąg tartuski w dyscyplinach humanistycznych. Ceną — pewne nieuzgodnienie projektów poszczególnych. Nie można np. podać definicji żadnego z dwu tych współokreślających się poziomów: komunikacji językowej i kulturowej, ani definicji ich odniesień — takiej, aby była wierna wszystkim propozycjom autorów radzieckich. Ograniczę się więc do zestawienia tez, które zdaje się akceptować większość badaczy.

Zasady komunikacji ogólnojęzykowej ujmuje najkrócej formuła: *stabilność kodu przy braku jakiegokolwiek stabilizacji użycia*. Stabilność kodu językowego wynika z optymalnego w danej kulturze stopnia jego systemowej organizacji. W perspektywie wewnątrz-kulturowej język wydaje się kodem achronicznym; zmienia się pomiędzy pokoleniami, tak że zmian tych nie dostrzega jako procesu ciągłego żadne pokolenie z osobna wzięte (zob. s. 194). Ta ostatnia cecha podciąga utożsamienie odniesień do języka wszystkich wypowiedzi konkretnych danego czasu i miejsca. Skoro bowiem dla użytkowników w każdym określo-

nym przedziale czasowym język trwa w pełnej tożsamości z sobą samym, to wszystkie wypowiedzi konkretne są jego równorzędnymi realizacjami. Stąd „tekst w języku naturalnym powstaje przy pełnej automatyzacji planu wyrażenia [...]”²².

Brak jakiegokolwiek stabilizacji użycia przejawia się we wszystkich trzech aspektach mówienia. W semantycznym — polega na braku ograniczeń denotacji. O tym, co dane słowo oznacza, decyduje niemal całkowicie kontekst użycia (zob. Iwanow, s. 87, oraz Uspienski, s. 380 n.). W planie syntaktycznym rzecz polega na braku wewnątrztekstowego odgraniczenia komunikatu: decydują przypadkowe z punktu widzenia języka wymagania konsytuacji. W planie pragmatyki wreszcie niestabilność użycia języka przejawia się, z jednej strony, w rozbieżności sytuacji komunikacyjnej „subiektywnej” (w perspektywie nadawcy) i „obiektywnej” (w perspektywie odbiorcy), które to zjawisko rozpatrują Piatigorski i Lotman (s. 100 n.); z drugiej — w czysto metonimicznej, by tak rzec, więzi funkcji tekstu z intencją nadawcy: funkcją tą jest dla Piatigorskiego dowolna rola spełniana przez nadawcę „jednocześnie” z tworzeniem komunikatu (s. 118).

Daleko trudniej podać „środkowy” względem poszczególnych prac tartuskich zestaw cech komunikacji na poziomie kulturowym. Można jednak chyba zaryzykować hipotezę, że jest to zestaw skorelowany „naprzemianstronnie” z poprzednim. Przy obniżaniu stabilności kodu podnosi się zdecydowanie stabilność użycia. W ujęciu lingwistycznym kod nabiera pewnych cech komunikatu — i odwrotnie. Potwierdzenie tej obserwacji widzieć można w zaznaczającej się do systemów kultury. Nazywa się je „systemami” właśnie lub „językami”, ale — „systemami modelującymi” (więc: ograniczanymi, stabilizowanymi semantycznie), kiedy indziej mówi się w bardzo zbliżonym znaczeniu o „modelach” lub nadrzędnych „tekstach kultury”.

Obniżenie stabilności kodu oznacza zachwianie odniesień wypowiedzi do kodu, a w konsekwencji osłabienie „realności” systemu: w sensie odczuwania przez użytkowników jego niewątpliwego istnienia. Można wypowiedzi takie budować — i nic o tym nie wiedzieć. Przypadek taki zachodzi zwłaszcza w sferze działania praktycznego ludzi i jego instrumentarium. Narzędzia produkcji „w wytwarzającym je i korzystającym z nich społeczeństwie grają dwojaką rolę: służą z jednej strony celom praktycznym, z drugiej — koncentrując w sobie doświadczenie minionej praktyki roboczej, występują jako środek przechowywania i przekazywania informacji. Dla współczesnych, mających dostęp do tych informacji przez wiele innych [...] kanałów, podstawowa jest pierwsza funkcja, lecz [...] archeologowi lub historykowi całkowicie przesłania ją druga. Przy tym, ponieważ kultura jest strukturą, badacz może wydobyć z narzędzia pracy informację nie tylko o procesie produkcyjnym, lecz i o strukturze rodziny i innych form organizacji społecznej dawno już nie istniejących kolektywów. Jest oczywiste, że właśnie poprzez tę drugą swoją funkcję narzędzia kultury materialnej (identycznie jak sam proces produkcyjny) należą do kultury”²³.

Przytoczyłem ten fragment, ponieważ wskazuje on na możliwość takiej interpretacji prac Lotmana i innych badaczy z kręgu tartuskiego, w myśl której uczeni ci dostrzegają występowanie „funkcji rzeczowej” w wytworach kultury — o co w przedmowie dopomina się Żółkiewski — a nawet współbieżność rzeczowego i semiotycznego wymiaru życia społecznego, tyle że operują węższym niż Żółkiewski, ograniczonym do drugiego z tych wymiarów (ale nie substancjalnie!) pojęciem kultury (choć zarazem w niektórych pracach — zwłaszcza tych o zakroju popularyzatorskim — aspekt semiotyczny ulega absolutyzacji, jak np. u Iwanowa, s. 84 n.).

²² J. Lotman, *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*. (1973) „Literatura” 1975, nr 45.

²³ Лотман, *К проблеме типологии культур*, s. 30.

Zauważmy też, że obniżenie stabilności, a w następstwie i „realności” kodów kultury, uznanie, iż w istotnej mierze muszą być one rekonstruowane przez historyka (i to inaczej, niż wykrywa się paradygmat językowy w wypowiedziach konkretnych) — osłabia rozróżnienie modelu kultury i jej automodelu. Zólkiewski słusznie odnotowuje (s. 61) chwiejność tego rozróżnienia w pracach Lotmana. Wydaje się jednak, że na gruncie teorii Lotmanowskiej, ciężącej ku pojmowaniu kultury jako autotelicznego tekstu życia społecznego, powyższy zarzut traci sens. Trzeba by raczej formułować go jako sprzeciw wobec całej tej koncepcji.

Bardziej oczywistym aspektem obniżenia stabilności kodu jest redukcja jego systemowości. Kultura — co stanowi jej ważną zaletę — stopniem zorganizowania nie dorównuje językowi ogólnemu.

Z kolei podniesienie stabilności użycia kodu kultury oznacza zdecydowane stłumienie arbitralności jednostkowych aktualizacji kodu. Przejawia się, po pierwsze, w nałożeniu ograniczeń na odniesienia s e m a n t y c z n e. Użycia jednostkowe danego kodu nie mogą już służyć oznaczaniu czegokolwiek. Poczynają respektować system „podstawowych przeciwstawień semantycznych” określających „model świata” (s. 157). W szczególności systemowej reglamentacji podlega opozycja prawda—fałsz. Tak np. w każdej religii z osobna, a nawet we wszystkich razem wziętych „liczba i charakter sytuacji występujących jako prawdziwe [...] są zdecydowanie ograniczone” (s. 69). W ten sposób komunikaty aktualizujące dany kod kultury nabywają „zdolności modelującej”: mocy powoływania wysoce skonkretyzowanego, wypełnionego obrazu świata (s. 81). Obraz ten pozwala się opisywać jako jednolity „model świata”: „budowany [...] na podstawie danego systemu znakowego jest zazwyczaj wspólny całej danej zbiorowości [...]” (s. 98). Pozwala się opisywać jako sekwencja znaków, jako nadrzędny, właściwy danej epoce i miejscu „tekst kultury”.

Warto odnotować, że właściwość „modelowania” zjawia się tu dopiero na poziomie komunikacji kulturowej. „Uczeni ci — wbrew deklaracjom (zob. Lotman, Uspienski, s. 177 n.) — w istocie odrzucają hipotezę Sapira—Whorfa, przenoszącą właściwość tę na poziom komunikacji językowej.

W planie s y n t a k t y c z n y m stabilizacja użycia kodu kultury przejawia się w zdecydowanym odgraniczaniu komunikatu — jego własnymi, wewnętrznymi (a nie zewnątrzkontekstowymi) środkami: „nacechowanie »końca« lub »początku« albo obu tych elementów [...]”. Wreszcie wymiar p r a g m a t y c z n y stabilizacji użycia kodu kultury zasadza się na przypisaniu o d b i o r c y roli dominującej w sytuacji komunikacyjnej. „Dla kulturowego pojęcia tekstu momentem wyjściowym jest to, że sam fakt wypowiedzi językowej nie jest odbierany jako wystarczający do traktowania danej wypowiedzi jako tekst” (s. 101). Tekstem kulturowym staje się dopiero tekst o d c z y t a n y. To, co nazwano wyżej „lekturą wewnątrz kulturową”, jest operacją polegającą na przekształcaniu wyjściowego komunikatu językowego w tekst kulturowy. Operacja ta podlega ścisłym ograniczeniom: dokonywana być musi przez autorytatywną w danym społeczeństwie instancję odbiorczą (taką jak np. Kościół, krytyka literacka) i — albo? — winna wykrywać w komunikacie „model świata” macierzysty dla danej kultury. Zauważmy, że wobec semantycznej i pragmatycznej niestabilności użyć języka ogólnego przypisanie komunikatowi językowemu odpowiedniego modelu świata, a więc sensu kulturowego, nie musi być trudne. Stąd też wynika potrzeba autorytetu odczytującej instancji, a także — podstawowa waga odczytań wewnątrz kulturowych dla zewnętrznej lektury rekonstruującej. Dla historyka najistotniejsze znaczenie mają pochodzące z danej kultury komunikaty językowe o d c z y t a n e. Zwłaszcza odczytane przez funkcjonariuszy instytucji darzonych społecznym — oficjalnym i nieoficjalnym —

autorytetem (zob. s. 76, o znaczeniu informatora-autochtona dla przedsięwzięć rekonstrukcyjnych).

Mówiło się dotąd o relacji pomiędzy komunikacją językową a kulturową, zapytajmy o stopień suwerenności systemów kulturowych wobec języka ogólnego. Wydaje się, że Lotman w swych pracach udziela na to pytanie dwojakiej odpowiedzi. Czytelnik antologii *Semiotyka kultury* poznaje bezpośrednio jedną tylko, tę z artykułu napisanego przez Lotmana wspólnie z Uspienskim, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, mianowicie o językopodobnym charakterze kodów kultury.

Jednakże w innych pracach, odwołujących się do swoiście traktowanej topologii jako metajęzyka typologicznych opisów kultury, zarysowuje się koncepcja odmienna. Język ogólny zostaje w niej sprowadzony do roli elementu niezbędnego, ale jedynie jako materiał (nie zaś jako wzorzec) systemów kulturowych. Jest to materiał nie tylko funkcjonujący na poziomie „pod-tekstów” kultury, lecz i sprowadzony do roli werbalnego narzędzia, niejako zewnętrznego wobec kultury w ściślejszym sensie. To natomiast, co w komunikatach językowych podniesionych do rangi tekstów kulturowych jest pozajęzykowe w istocie, a swoiste dla poziomu kulturowego — ujmuje się w topologicznie rozumianą kategorię „granic”. Nie werbalizacja, lecz odgraniczenie powołuje tekst kultury. Szkoda trochę, że wątek ten niknie w polskiej antologii, że nie zmieścił się w niej piękny artykuł Lotmana *мет-языке типологических описаний культуры*.

Uczestnicy danej kultury są w niej zanurzeni. Macierzysty, globalny tekst kultury wydaje się im nie „tekstem”, nie „modelem” prawdy, lecz prawdą samą. Zdani są na „emiczną” płaszczyznę kultury (s. 134). Toteż w istocie rzeczy — poprawnego wyodrębnienia modelu, nadrzędnego tekstu kultury dokonać może jedynie badacz znajdujący się poza owym tekstem. Taka lektura rekonstruująca jest odczytaniem odczytań, lekturą lektur wewnątrz-kulturowych. Jeśli te ostatnie były działalnością metajęzykową, pierwsze są — metakulturową. Dopiero też ujęte w zewnętrzną, historyczną, typologiczną bądz, jak najczęściej w pracach tartuskich, historyczno-typologiczną perspektywę badacza, świadectwa lektur wewnątrz-kulturowych stają się świadectwami granic danej kultury. (Przypomni się Wołoszynowska krytyka „filologicznej” postawy językoznawców...²⁴)

Zewnętrzność owej perspektywy bywa posunięta tak daleko, że „historyczność” okazuje się w niej ściśle wewnętrzną, odgraniczoną właściwością kultury opisywanej. W szkicach zdumiewających swą naukową odwagą badacz staje na zewnątrz „historii”! Dzieje się tak w umieszczonym w antologii tekście Toporowa o narracjach wczesnohistorycznych, dzieje się tak w cytowanym tu artykule Lotmana *OK проблеме типологии культур*.

Przejście z poziomu kulturowego na metakulturowy wymaga skomplikowanej procedury badawczej — dla jej wyinterpretowania z prac tartuskich trzeba by osobnego artykułu. Tu powiem tylko, że założeniami wyjściowymi owej procedury są tezy o wielokodowości tekstów kulturowych (w sensie świadectw lektur wewnątrz-kulturowych, nie zaś komunikatów językowych ani nadrzędnych modeli kultury). Odgraniczyć właściwy danej kulturze model świata to skonfrontować maksymalny dostępny zespół świadectw pochodzących z danego czasu i miejsca z wielością i wielopoziomowością systemów (odmiennych substancjalnie i funkcjonalnie) rekonstruowanych przez historyka kultury — tej właśnie i innych kultur.

Tożsamość danej kultury jest w takim ujęciu funkcją jej granic. Toteż dąży się do jej ostrego odgraniczenia — linią jasną i pewną, przewyciężającą chwiejność lektur wewnątrz-kulturowych. Jedną z podstawowych figur rekonstruującej myśli

²⁴ Zob. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*. Ленинград 1930, s. 72—74.

badawczej staje się synekdocha: w całościach składowych tekstu kultury widzi się nie zdialogizowane, alternatywne człony — bo to podważałoby ideę jednej granicy — lecz pomniejszone odpowiedniki tekstu globalnego, podlegające interpretacji w trybie „mikroopisu”. Stąd zapewne bierze się wieloznaczność, a niekiedy i homonimiczność kategorii „tekstu” w tych pracach, na co zwraca uwagę Żółkiewski w swym wstępie (s. 48). Tu także trzeba widzieć jedno ze źródeł krytykowanej przez Żółkiewskiego homofonizacji obrazu kultury, przypisania jej jednej tylko, obligującej wszystkich uczestników, osi aksjologicznej. Jeśli napotka historyk czy typolog kultury „zbiorowość, w której osobne teksty, wyobrażenia, typy zachowania się na żadnym z poziomów [znaczeniowych -- M. P.] nie związują się w jednolitą wizję świata, to należy wówczas mówić o przed- lub pozakulturowym stanie owej zbiorowości”²⁵.

Akcentowałem dotąd zewnętrzną i dominację punktu widzenia badacza nad perspektywą uczestnika danej kultury. Lektura rekonstruująca uwzględnia niedostępną temu ostatniemu wielość lektur autorytatywnych dokonywanych wewnątrz danej kultury, a także wyławia te nieautorytatywne odczytania komunikatów językowych, w których pojawiają się inwarianty danego modelu kultury. Zarazem jednak perspektywa badacza jest w pewien sposób wewnętrzna wobec danej kultury, skoro realizuje się zawsze nie w lekturze, lecz w metalekturze, skoro ma za przedmiot nie nagie dane faktyczne, lecz fakty oceniane, interpretowane — odczytywane przez uczestników danej kultury.

Wydaje się, że odnotowana przez Żółkiewskiego nieostrość rozróżniania języka opisywanej kultury od metajęzyka opisu bierze się w pracach tartuskich stąd, że operują one głównie funkcjonalnym rozumieniem metajęzykowości. Ich zdaniem, jak wolno przypuszczać, lektura rekonstruująca nie może posługiwać się metajęzykiem ściśle, substancjalnie odrębnym od języka przedmiotowego. Powinna raczej tego właśnie języka przedmiotowego używać w funkcji metajęzyka, niejako zmusić rekonstruowaną kulturę — oczywiście także przez zaszczepienie jej elementów obcych, zwłaszcza terminologii semiotycznej — by opisała się „sama”. Badacz powinien nie tyle opisywać z zewnątrz, co „preparować” teksty kultury z ich własnego materiału, sporządzać dla nich „języki informacyjne” (zob. s. 71), które by przekazały kulturowe pozwoliły rekonstruować również w terminach ich własnego systemu (zob. s. 75). Od innej więc strony zostaje podważona istotność rozróżnienia modelu i automodelu kultury.

Jeśli zastanowić się głębiej nad tezą Toporowa (zbyt ostro chyba przeciwstawianego przez Żółkiewskiego Lotmanowi, s. 46—47), iż pewne kultury, i to kręgu śródziemnomorskiego, żyły poza historią — dochodzi się do wniosku, że teza ta opiera się na innej, ustalającej nierozłączną więź „historyczności” życia społecznego i społecznej świadomości historii, temporalnego modelu i automodelu danej kultury. Nie ma „historii” tam, gdzie świadomość społeczna porządkuje fakty w innej płaszczyźnie niż „historyczna” (Toporow, s. 138).

Koło się zamknęło po raz drugi: wróciliśmy do układu relacji osobowych znamiennej dla sformułowanej przez Lotmana—Uspienskiego koncepcji powieści. Podejmując swą narrację historyka kultury uczony bierze w nawias słowa szeregowego uczestnika badanej epoki — jego działanie praktyczne, potoczną aktywność językową, wreszcie wewnątrz kulturowe lektury, na jakie się poważa. „Ujęte w cudzysłów słowo staje się jakby »jokerem« (albo, jeśli kto woli, zmienną algebraiczną) i może uzyskiwać w zasadzie jakiegokolwiek znaczenie (w granicach pewnej gramatycznej klasy) niezbędne do tego, żeby w całości zdanie było odbierane jako sensowne. Założenie, iż zdanie jest sensowne, pozwala przy tym znajdować znaczenie

²⁵ Лотман, *О метаязыке типологических описаний культуры*, s. 462.

danego słowa (wewnątrz wyznaczonego konturu gramatycznego), a nie otrzymywać znaczenie zdania ze znaczeń składających się na nie komponentów" (Uspienski, s. 380).

Zarazem jednak badacz, świadom, iż wyższość jego perspektywy narracyjnej nad pozycją „nosiciela danych wyobrażeń modelujących” wiąże się ze spełnianą w narracji rolą historyka i typologa — nie zaś z jego osobą, skądinąd równie szeregową dla historyków przyszłych — próbuje przedstawić także od wewnątrz perspektywę owego zdominowanego „nosiciela”, a nawet od powodzenia tych usiłowań uzależnia satysfakcję ze spełnienia swych celów badawczych. Godząc się na ryzyko błędów, na wieloznaczność konstruktów i pospieszość rozróżnień, ustawia się w „punkcie widzenia” zwykłego, choć i nieobojętnego wobec źródeł prawdy, uczestnika opisywanej kultury, by perspektywę tę odtworzyć w terminach zachowujących użyteczność również wobec własnej współczesności. Konfrontując modele kultur minionych buduje automodel swojej epoki.

Marian Płachecki