

# Antonio José Saraiva

---

## Przekaz a literatura

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 265-278

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# III. P R Z E K Ł A D Y K O M U N I K A C J A — I N T E R P R E T A C J A

Pamiętnik Literacki LXXI, 1980, z. 3  
PL ISSN 0031-0514

ANTONIO JOSÉ SARAIVA

## PRZEKAZ A LITERATURA

*Romanowi Jakobsonowi*

1. „Proszę jedną kawę”. Automatycznie myślimy, że ta wypowiedź została skierowana przez konsumenta do kelnera w zakładzie gastronomicznym, którym może być bistro, kawiarnia lub coś w tym rodzaju. Aby powyższe zdanie miało jakiś sens, musi się znaleźć wewnątrz sytuacji, która sama przez się nie jest sytuacją językową. Mówiący i adresat są elementami tej samej sytuacji. Istnieją między nimi związki uprzednio ustanowione, pozwalające na to, by jeden prosił drugiego o kawę. Przekaz jest pomostem zawieszonym między dwoma wspornikami (mówiącym i adresatem), które z kolei zależą od większej całości.

Zapamiętajmy, że w omawianym przykładzie przekaz nie może istnieć bez tych elementów z e w n ę t r z n y c h, pozajęzykowych, które będziemy nazywać wspornikami.

2. Wsporniki nie mogą być wyrażone ani przedstawione wewnątrz przekazu. To czynniki, w których treść się zawiera, nie zaś składniki treści.

Załóżmy, że nasz mówiący próbuje wypowiedzieć w obrębie przekazu elementy, które go podpierają. Otrzymalibyśmy następujące zdanie: „Stwierdzając, że znajdujemy się w kawiarni, że ja jestem konsumentem, a pan jest kelnerem, zwracam się do pana z prośbą o podanie mi kawy”. Byłaby to wypowiedź niezwykła i niezrozumiała w sytuacji założonej w naszym pierwszym przykładzie. Żeby ją zrozumieć, trzeba sobie wyobrazić inną sytuację, np. sytuację dyskryminacji rasowej, w której mówiący byłby zmuszony przypomnieć swoją pozycję konsumenta oraz związki uprzednio ustanowione, które dają mu prawo zamawiania kawy. Jednak na zewnątrz sytuacji wypowiedzianej („znajdu-

---

[Antonio José Saraiva — portugalski teoretyk literatury, wykładowca na uniwersytecie w Amsterdamie.

Przekład według: A. J. Saraiva, *Message et littérature*. „Poétique” 17 (1974).]

jemy się w kawiarni”), mówiącego będącego przedmiotem wypowiedzi („jestem konsumentem”) i takiegoż adresata („pan jest kelnerem”) znajdowałyby się wsporniki rzeczywiste: obcy — ofiara dyskryminacji, agent — dyskryminator odmawiający przyjęcia zlecenia, itd. Wsporniki oznajmione nie byłyby już wspornikami.

3. Jednakże, jeśli zastąpić nasz pierwszy przykład przez zdanie: „Proszę, niech pan przyniesie mi kawę”, mające dokładnie taki sam sens, to można by dowodzić, że mówiący i adresat są tu reprezentowani przez końcówkę czasownikową *-ie*<sup>1</sup> i przez zaimek *mi*. *Ja* i *ty* zawarte w *mi* i w *-ie* nie są elementami zastępczymi, lecz formami ustanawiającymi interpersonalny stosunek sytuacyjny. Mówiąc *ja*, pan X ustanawia siebie jako mówiącego i umieszcza kelnera Y w sytuacji adresata. Chodzi tu w pewnym sensie o funkcję performatywną, gdyż w naszym zdaniu *-ie* i *mi* służą do aktualizowania (realizowania) potencjalnych związków zawartych w sytuacji całościowej.

4. Kod i elementy oznaczające [*les référants*] nie pozostają w takim samym związku z przekazem jak z jego wspornikami. W istocie, w naszym przykładzie kodem jest język, a przekazem mówienie. Między nimi istnieje wzajemna współzależność, a nie relacja zewnętrznosci.

W związku z elementem oznaczającym nasuwa się pewne spostrzeżenie. Odpowiedzią kelnera na żądanie konsumenta jest nie działanie językowe, lecz akt przyniesienia kawy. Przekaz językowy dokonuje się więc poprzez manipulację jego „rzeczywistym” elementem oznaczającym. To znaczy z jednej strony, że „rzecz” jest potencjalnie zawarta w przekazie, a z drugiej, że przekaz, z punktu widzenia celowości, zależy od rzeczywistości względem języka zewnętrznej.

5. Przekazem prostym nazywam ten rodzaj przekazu, który opiera się na wspornikach zewnętrznych i dokonuje się poprzez manipulację „rzeczą” zewnętrzną względem kodu językowego, a przedstawioną bezpośrednio lub potencjalnie w samym przekazie. Przekaz prosty jest zależny lub względny w stosunku do swoich wsporników (sytuacja, a wewnątrz niej mówiący i adresat) i wymaga dopełnienia pozajęzykowego odpowiadającego treści przekazu.

6. Istnieje inny typ przekazu, ani względny, ani zależny, i nie mający celu poza nim samym. Niech będzie dane zdanie: „Znak językowy jest arbitralny”.

Zakładamy, że twierdzenie to jest prawdziwe niezależnie od tego, kto je wygłasza i kto go słucha, oraz niezależnie od wszelkiej wyobrażalnej sytuacji. Gdybyśmy założyli, że twierdzenie to zależy od konkretnej sytuacji tego, kto je wygłasza, i tego, kto go słucha, w środowisku danym, a nie jakimś innym, to już nie byłoby ono prawdziwe, gdyż wówczas znak byłby lub nie byłby arbitralny zależnie od rozmaitych sytuacji.

<sup>1</sup> [W języku francuskim przez końcówkę *-ez* oznaczającą 2 os. l. mn., używaną przy zwracaniu się do osób obcych. Przep. tłum.]

Niezbędnym warunkiem dla tego rodzaju zdań jest założony brak wsporników. Zdania te mogą być skierowane przez kogokolwiek do kogokolwiek w jakichkolwiek okolicznościach.

W podanym przykładzie takie założenie wygląda na paradoks, ponieważ właśnie twierdzenie, że znak językowy jest arbitralny, zawiera myśl, że istnieje jakaś konwencja między mówiącym a adresatem, a więc że każdy przekaz zależny jest od wsporników. Lecz to nie należy do naszego tematu.

Czy można nazwać „przekazem” tego rodzaju twierdzenie skierowane przez nikogo do nikogo? Przypuszczalnie nie. Lecz dla dogodności układu określimy go terminem „przekaz absolutny”, tzn. niewzględny, niezależny do wszelkiego wspornika i od wszelkiego celu znajdującego się poza nim samym.

7. Ten rodzaj wypowiedzi może dotyczyć tak „rzeczy”, jak pojęć. Mogę powiedzieć: „Ziemia wykonuje ruch przemieszczania się wokół słońca”: mówię o „rzeczach”, nie zajmując się pojęciami. To cecha wypowiedzi naukowej. Jeśli powiem: „pojęcie ruchu zakłada, że jakaś rzecz przemieszcza się w stosunku do drugiej, która jest nieruchoma” — to wtedy chodzi mi o pojęcia, a nie o rzeczy. Jest to wypowiedź filozoficzna. Tak w jednym, jak i w drugim wypadku wypowiedź jest bezosobowa; pierwsza i druga osoba gramatyczna są z niej wyłączone, ponieważ nie istnieje mówiący ani adresat; trzecia osoba również jest wyłączona, gdyż może się ona określić wyłącznie przez odniesienie do dwóch pozostałych jako przedmiot przekazu między mówiącym a adresatem. To, co istnieje w przekazie naukowym i/lub filozoficznym, to jest *id* (angielskie *it*), które jest najogólniejszą nazwą tego, co jest pojmowane jako niezależne od wszelkiego mówiącego i adresata, chyba że występuje w roli zaimkowej (tzn. zastępującej rzeczownik)<sup>2</sup>.

8. Powracając do naszej kawy, wyobraźmy sobie teraz następujące zdanie: „Jestem przedstawicielem wielkiego przedsiębiorstwa handlu kawą, najstarszego w Paryżu; jakość naszych produktów jest dobrze znana; państwo, moi słuchacze, jesteście ludźmi wymagającymi, o dobrym guście; moja kawa jest więc kawą, która wam odpowiada; z pewnością państwo kupią ją ode mnie”.

W zasadzie chodzi tu o zdanie niezależne od sytuacji, gdyż wypowiedzi ona i zawiera wszystkie jej elementy: mówiący określa się jako przedstawiciel firmy handlującej kawą; adresat opisany jest jako „ludzie wymagający”, itd.; sytuacja transakcji handlowej jest językowo zawarta w wyrażeniu „państwo kupią ją ode mnie”, a ta wskazówka dotyczy również zewnętrznego celu przekazu. Czy chodzi więc o przekaz zamknięty sam w sobie tak jak wypowiedź filozoficzna i/lub naukowa?

W rzeczywistości cały ten przekaz oparty jest na dążeniu do jednego

<sup>2</sup> Można będzie dalej zauważyć, że nie definiuję trzeciej osoby jako bezosobowości, lecz jako osobę trzecią. Tylko w wypowiedzi naukowej można mówić o bezosobowości.

celu, który choć zwerbalizowany, pozostaje jednak na zewnątrz przekazu. Rzeczywiste kupno kawy jest odpowiedzią, której życzy sobie mówiący, tak samo jak podanie filiżanki kawy jest odpowiedzią pożądaną przez mówiącego z naszego pierwszego przykładu. Podobnie, przekaz nie miałby sensu, gdyby zasygnalizowani sprzedawca i nabywcy nie mieli istnienia pozajęzykowego. Wsporniki rzeczywiste są w pewnym sensie dublowane przez swoich reprezentantów językowych. Między jednymi i drugimi musi występować minimum podobieństwa, ponieważ mówiący musi rozpoznać w nim adresata i sam się w nim rozpoznać, ażeby powstała szansa, że przekaz osiągnie cel.

9. Ten typ przekazu, który zawiera w sobie swoje wsporniki, a jednocześnie zawarty jest we wspornikach rzeczywistych — stosunek między jednymi a drugimi jest bowiem taki, że drugie z nich są elementami oznaczającymi pierwszych — będziemy nazywać „przekazem oratorskim”.

To właśnie tutaj może rozpocząć się literatura.

10. Może się rzeczywiście zdarzyć, że wsporniki zwerbalizowane zastąpią wsporniki rzeczywiste w ten sposób, że przekaz już od tych rzeczywistych nie będzie zależał.

Jedną z możliwości stanowiłyby historyczny zanik wsporników rzeczywistych. Słuchacze Cyncerona znali Katylinę oraz okoliczności, do których odnosiły się mowy przeciw Katylinie; dla nas istnieją już tylko osoby i fakty przedstawione przez samego Cyncerona i w naszych umysłach te wsporniki zawarte w mowie cyncerońskiej są jednocześnie tymi, które je zawierają. Tekst staje się niezależny.

Inna możliwość pojawiłaby się, gdyby w świadomym zamyśle mówcy dystans między wspornikami rzeczywistymi a wspornikami zwerbalizowanymi stał się tak wielki, że nie istniałby już żaden związek między nimi. Wsporniki zwerbalizowane nie odwoływałyby się już do elementów oznaczanych.

Tymi dwiema drogami, i jeszcze innymi, powstaje ten typ przekazu, tak samo niezależny i „absolutny” jak wypowiedź naukowa i/lub filozoficzna. Nie kieruje go nikt do nikogo: Cyncero w mowach przeciw Katylinie nie zwraca się oczywiście do nas; jest on postacią—osobą mówiącą o pewnej historii, której postać—adresat nazywa się Katyliną. Jest to obieg zamknięty.

11. Lecz między przekazem naukowym a przekazem literackim istnieje podstawowa opozycja, ponieważ proces konstytuowania się przekazu absolutnego może odpowiadać dwóm odwrotnym względem siebie sposobom postępowania. Przekaz naukowy jest niezależny, gdyż zakłada zniesienie wsporników przekazu prostego; przekaz literacki jest także niezależny, ponieważ wsporniki są zeń włączone. W pierwszym przekazie wsporniki nie mogą być wskazane, w drugim należą do treści wypowiedzi.

12. Żeby bardziej uwydatnić różnicę między rodzajami, przyjmijmy jako wspólny korzeń przekaz oratorski i nazwijmy literata mówcą. Nie interesuje nas co prawda problem początków, lecz ważne jest zapewne spostrzeżenie, że u źródła każdej literatury znajdują się dwie czynności, które łączyły się ze sobą i przeplatały na rozmaite sposoby: muzyka i sztuka przemawiania, zwana według definicji starożytnych sztuką perswazji. Dzieła literackie rozmieszczają się między tymi dwoma biegunami, które dla krytyki literackiej stanowią dwa punkty widzenia. Z nich tylko punkt widzenia sztuki oratorskiej dotyczy zagadnienia stosunku między literaturą a przekazem, ponieważ sztuka perswazji jest sztuką przekazywania treści.

13. Widzieliśmy, dlaczego sztuka przemawiania jest śliskim terenem: dystans między wspornikami rzeczywistymi a wspornikami mówionymi może osiągnąć punktu, gdzie wsporniki mówione stają się autonomiczne. W tym przypadku funkcja komunikatywna jest zablokowana, ponieważ mówiący i adresat są już tylko bytami wyobrażonymi. Teoretycy kaznodziejstwa chrześcijańskiego nieraz zwracali kaznodziejom uwagę na to niebezpieczeństwo. Nawiązując do przestrogi apostoła Pawła, gromili tych kaznodziei, którzy zamiast nauczać doktryny „odgrywali komedie” na kazalnicy. „Komedia” rozgrywa się wewnątrz wypowiedzi, w obiegu zamkniętym między wypowiedzianymi wspornikami przekazu, co sprawia, że słuchacze przestają być odbiorcami przekazu, a stają się widzami „komedii” (przedstawienia, opowiadania), która się przed nimi rozgrywa. Doktrynalna treść przekazu nie jest już komunikowana przez mówiącego jego adresatowi, lecz przez jedną osobę dramatu drugiej, lub też zastąpioną przez akcję.

14. Najprostszym sposobem stworzenia komedii przez mówcę jest przedstawienie siebie samego jako osoby dramatu. Sławny początek *Mów przeciw Katylinie* („*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra...*”) jest tego uderzającym przykładem. Cynceron gra rolę obywatela republiki, który zwraca się do konspiratora. Przez ten sceniczny przekaz stwarza on pewną sytuację: sytuację obywatela zagrożonego przez przestępcę, a także sytuację pozwania przestępcy przed zgromadzenie obywateli.

Podobnie w wielu kazaniach średniowiecza kaznodzieja przedstawia się sam jako człowiek Boży i zwraca się do diabła; ów diabeł przybiera czasami widzialną postać biretu kaznodziei położonego na poręczy ambonny. Biret staje się diabłem, ponieważ kaznodzieja tak go nazywa. I od razu kaznodzieja staje się rozmówcą diabła.

15. Przykłady te starają się pokazać, że w grze dramatycznej sytuację kreuje przekaz. Już przez to samo, że mówi, postać na scenie staje się mówiącym zwracającym się do adresata. Natomiast treść przekazu daje nam do zrozumienia, że mówiący jest np. konsumentem i że jego adresatem jest kelner w kawiarni. Sytuacja, w jakiej znajdują się rozmówcy, precyzuje się poprzez wymianę przekazów.

16. Widzimy tu istotną różnicę między przekazem dramatycznym a przekazem prostym. Przekaz prosty zakłada sytuację, która go poprzedza i nadaje mu sens, gdy tymczasem w grze dramatycznej sytuacja następuje dopiero po przekazie i jest przezeń kreowana.

17. Ponieważ przekaz zakłada mówiącego i adresata, na scenie mogą być w tej samej chwili tylko dwie pierwsze osoby gramatyczne. Tylko one są niezbędne i wystarczające do tego, by dokonywała się gra teatralna. Trzecia osoba sama przez się nie ma wagi scenicznej: musi ona być zawsze wymieniona przez mówiącego w jego przekazie. Jest to nazwa tego, kto nie jest ani mówiącym, ani adresatem, a więc nie może grać roli w momencie, gdy jest wymieniony. W rzeczywistości nie jest on osobą dramatu, lecz postacią opowiadania. Znajduje się na planie, który nie jest planem scenicznym, ale który można oglądać jakby przez okno umieszczone w tamtym planie. W istocie, przekaz posiada możliwości kreowania opowiadań wewnątrz niego samego, pod warunkiem, że są one elementami funkcjonalnymi w przekazie globalnym, tzn. że grają rolę w związkach między mówiącym a adresatem.

18. Z formalnego punktu widzenia powinien istnieć stosunek podobieństwa między przekazem zwykłym a przekazem dramatycznym. Kiedy osoba dramatu mówi „Proszę jedną kawę”, musi to robić tak, żeby widzowie rozpoznali na scenie „prawdziwego” konsumenta. Chcemy przez to powiedzieć, że w grze dramatycznej elementy oznaczające nie są wyobrażane ale pokazywane. Znak jest elementem oznaczającym: śpiew nie jest pojęciem oznaczającym czynność śpiewania, lecz samą czynnością śpiewania bez pośrednika językowego; jakąś jaką się rzeczywiście itd.

19. Jednak, wewnątrz sceny, element oznaczający oznacza<sup>3</sup>. Jeśli nawet przekaz „konsumenta” na scenie byłby dokładnie identyczny z przekazem rzeczywistym, to wiedzielibyśmy przecież, że przekaz rzeczywisty nie jest przekazem konsumenta, lecz jego odtworzeniem. Dla widza istnieją więc dwie rzeczy, z których jedna jest elementem oznaczającym tej drugiej, która hipotetycznie jest z poprzednią identyczna. Łącznik między tymi dwoma obiektami tworzy naśladowanie.

20 Będąc reprodukcją „zasadniczego gestu” rzeczy naśladowanej (przypominam bardzo trafną definicję Marcela Jousse'a), naśladowanie zakłada już pewien stopień abstrakcji. Oto dlaczego gra dramatyczna

<sup>3</sup> Wyraz *référant* (element oznaczający) nastrocza trudności. Byłoby dogodniej zastąpić go przez termin *référé* (element oznaczany), wskazujący „rzecz” przedstawianą przez *signifié*. To on jest prawdziwym elementem oznaczającym, tzn. pojęciem, które przedstawia albo wyraża „rzecz” pozajęzykową na planie umysłowym. Ta zmiana terminologii byłaby również korzystna ze względu na możliwość lepszego określenia natury *signifié*, które jest treścią w stosunku do swego *signifiant*, ale jest formą w stosunku do swego elementu oznaczanego. Otrzymalibyśmy następującą strukturę: element oznaczany: element oznaczający — *signifié* : *signifiant*.

mimo podobieństwa do naśladowanej sytuacji rzeczywistej jest od niej substancjalnie różna. Naśladowanie służy jednocześnie do łączenia i do rozdzielania. Jest to, jak już powiedziano, łącznik.

21. Problemu łącznika dramatycznego nie można oddzielić od zmian wsporników albo elementów zawierających. Wsporniki absolutnego przekazu literackiego nie mogą być wspornikami odpowiedniego przekazu prostego, ponieważ te ostatnie są włączone w przekaz literacki. Otóż przeistoczenie elementów zawierających w elementy zawartości przeistacza samą zawartość.

W ten sposób w przekazie prostym: „Proszę jedną kawę”, treścią jest zamówiona kawa, lecz w przekazie naśladowczym wyrażonym przez to samo zdanie treścią jest zamówienie kawy. Poprzez grę naśladowczą każdy z wewnętrznych i zewnętrznych składników przekazu prostego jest pokazany na scenie. A całość tego układu staje się zawartością nowych elementów zawierających: mówcy i jego słuchaczy.

22. Ten proces transformacji przekazu prostego w przekaz literacki dobrze oddaje wyraz „translacja”. Gra naśladowcza pełni tu w istocie „funkcję translatywną”, doskonale porównywalną z funkcją przypisywaną przez L. Tesnière’a niektórym narzędziom gramatycznym (*Éléments*, rozdz. 38).

23. Powróćmy do naszego mówcy. Żeby stworzyć „komedię”, może on posłużyć się sposobem całkowicie różnym od dopiero co opisanego. Zamiast ustawiać się w miejscu osoby dramatu, może on przedstawić się jako ten, kto zna tę postać i o niej mówi.

Trzeba wówczas wprowadzić rozróżnienie między mówiącym i postacią, której historię mówiący opowiada. Różnica między narratorem a naśladowcą pochodzi stąd, że naśladowca jest mówiącym wewnątrz „komedii”, a więc postacią. Właśnie mówiąc konstytuuje się on jako postać, wyznacza adresata i kreuje sytuację, w której postać uczestniczy. Zamiast kreować sytuację, naśladowując wypowiedź „Proszę jedną kawę”, musi opowiedzieć np. „Kobieta weszła do kawiarni i zamówiła kawę u kelnera”.

24. Możliwe jest wprowadzenie przekazów wewnątrz opowiadania, podobnie jak opowiadań wewnątrz przekazu dramatycznego; ale plany są odwrócone. W przekazie opowiadania *Ja* jest podporządkowane zaimkowi *On*, ponieważ wspornik mówiący przekazu jest oznaczony trzecią osobą przez narratora; w grze dramatycznej *On* jest podporządkowany *Ja*, ponieważ wspornikiem mówiącym opowiadania-przekazu jest bezpośrednio naśladowca-mówiący.

25. Trzeciej osoby gramatycznej używa się obowiązkowo dla przedstawienia przedmiotu opowiadania, ponieważ rzeczywiście jest on osobą trzecią w stosunku do mówiącego-narratora i do publiczności, do której narrator się zwraca. Tylko w dwóch wypadkach dwie pozostałe osoby gramatyczne mogą pojawić się we właściwym opowiadaniu. Pierwszy



wypadek zachodzi wtedy, gdy przekaz dramatyczny jest wprowadzony w warunkach, o których mówiliśmy. Trzeba wówczas, żeby narrator ujawnił *explicite* zależność *Ja* i *Ty* od rozmówców przedstawionych w trzeciej osobie za pomocą czasownika odpowiadającego czynności mówienia, proszenia, odpowiadania itd. Funkcją tych czasowników jest zamiana opowiadania w przekaz dramatyczny.

Drugi przedstawia przedmiot-osobę, gdy *Ja* i *Ty* są tylko zaznaczonymi protagonistami opowieści: „W owym czasie przychodziłem do pewnej kawiarni na Lewym Brzegu i tam często ciebie widywałem itd.” Mówca mówi o; jest on przedmiotem tego opowiadania. On się podwaja, a tylko zbieżność historyczna między tym, kto mówi, i tym, o kim się mówi, albo między tym, do kogo się mówi, i tym, o kim się mówi, pozwala na użycie pierwszej lub drugiej osoby gramatycznej w opowiadaniu. Lecz oczywiście chodzi tu o szczególne przypadki trzeciej osoby.

26. To nas prowadzi do spostrzeżenia, że istnieją dwa szeregi „zaimków” osobowych. Pierwszy wiąże *Ja* i *Ty* jako mówiącego i adresata i podporządkowuje im zaimek *On* jako przedmiot wymiany przekazów. Drugi przedstawia przedmiot—osobę, gdy *Ja* i *Ty* są tylko zaznaczonymi formami *On*. Gramatyka tradycyjna opisuje tylko drugi szereg i w tej perspektywie ma rację, mówiąc o „zaimkach osobowych”. Najbardziej uderzającym dowodem różnicy strukturalnej między opowiadaniem a grą dramatyczną jest fakt, że dramat uznaje tylko ten pierwszy szereg, a opowiadanie wyłącznie drugi<sup>4</sup>.

27. Żeby utworzyć opowiadanie na podstawie przekazu prostego, trzeba (jak w wypadku gry dramatycznej) zmienić jego wsporniki. Operacji tej dokonuje się przez słowne oznajmienie rzeczywistych wsporników przekazu prostego: opisuje się mówiącego, jego adresata, okoliczności itd. Funkcja „translacji”, którą w grze dramatycznej spełnia naśladowanie (tzn. postępowanie zewnętrzne względem kodu językowego), w opowiadaniu wynika z użycia środków językowych.

Niezależnie od sposobu postępowania rezultat translacji jest zawsze taki, że przedmiot ani powiadania, ani gry dramatycznej, nie jest przedmiotem przekazu prostego przytoczonego lub naśladowanego. Kiedy zamieniamy „Proszę jedną kawę” na „Ona zamówiła jedną kawę”, przedmiotem opowiadania staje się zamówienie kawy, a nie kawa zamówiona przez rzeczywistego mówiącego.

28. W wyniku translacji przedstawienie w opowiadaniu staje się przedstawieniem drugiego stopnia: kawa z opowiadania istnieje tylko w związku z przedstawioną sytuacją, zależy od wsporników, które same są już przedstawieniami, czyli bytami językowymi. W sytuacji rzeczy-

---

<sup>4</sup> Umyślnie wyjaskrawiam i upraszczam opozycję, gdyż z psychologicznego punktu widzenia określanie protagonistów przez zaimki *Ja* i *Ty* nie jest bez znaczenia.

wistej odpowiedzią na zamówienie konsumenta jest czynność pozajęzykowa (przyniesienie kawy przez kelnera), która nie wymaga werbalizacji; w opowiadaniu natomiast trzeba powiadomić wyraźnie, że „kelner przyniósł zamówioną kawę”.

29. Tego rodzaju przedstawianie drugiego stopnia daje możliwość tworzenia opowiadań dotyczących protagonistów i przedmiotów nie mających odpowiedników pozajęzykowych. W opowiadaniu można tak samo dobrze zamawiać kawę, jak ambrozję Bogów: wystarczy, zależnie od potrzeby, opisać odpowiednio wsporniki.

30. Podobny efekt można uzyskać przez naśladowanie w grze dramatycznej. Można udawać wilka w opowieści o Czerwonym Kapturku. Ale stosunek między elementem oznaczanym a elementem oznaczającym (zob. sens nadany tym wyrazom w przypisie 3) jest całkowicie różny w jednym i w drugim przypadku. Stwarzając autonomiczny świat reprezentacji językowych, opowiadanie oddala się od przekazu prostego w kierunku większej abstrakcji, tzn. większego dystansu między reprezentacją językową a „rzeczywistością”. Natomiast „prezentacja” naśladowcza (która oczywiście ma również swoje konwencje, ale innej natury) dąży do „stworzenia” bytu nierealnego, który — znowu paradoks — staje się realny przez to samo, że jest naśladowany.

31. Żeby lepiej uwydatnić różnicę między naśladowaniem a opowiadaniem pod względem stopnia abstrakcji, przypomnijmy, że dzieci uczą się naśladować gry dramatyczne znacznie wcześniej, niż stają się zdolne do wymyślania opowiadań, oraz że ludzie niezbyt oswojeni z abstrakcją używają chętnie mowy „niezależnej”, będącej językiem naśladowania („Nie chcę twojej kawy — tak mi powiedzia!”) zamiast mowy „zależnej” będącej językiem opowiadania („Powiedział mi, że nie chce mojej kawy”).

32. Spróbowałismy pokazać, jak można stworzyć „przekaz absolutny” literacki, tzn. przekaz, który nie potrzebuje wsporników pozajęzykowych, przekaz zawarty sam w sobie.

W rzeczywistości, z naszych przykładów wynika przede wszystkim to, że literatura jest rezultatem przemieszczenia wsporników przekazu, a nie ich zniesienia. Wsporniki przekazu prostego zostają włączone w wypowiedź, lecz jednocześnie dzięki procesowi „translacji” zostają zastąpione przez inne wsporniki, które nazwaliśmy mówcą i jego publicznością. Sam przebieg dowodu zakłada, że w naszym umyśle są obecne te obydwa pojęcia.

Czy mamy z tego wnosić, że nie ma różnicy między naturą przekazu prostego a przekazu literackiego? Inaczej mówiąc, że dzieło literackie to nic innego niż przekaz skierowany przez pewien typ mówiącego—oratora — do pewnego typu adresata—publiczności — za pomocą szczególnego języka?

33. Rozważmy to. Przekaz prosty ustanawia relację prostą między mówiącym a jego adresatem. Sam w sobie nie jest on przedmiotem ani

dla jednego, ani dla drugiego. Przedmiotem jest cel pozajęzykowy: w naszym pierwszym przykładzie przyniesienie kawy przez adresata. Przekaz prosty to wolny tor. Przekaz absolutny literacki jest, wprost przeciwnie, przedmiotem samym w sobie, korpusem umieszczonym między mówcą a jego publicznością. Jeżeli jest tu jakiś tor, to nie biegnie on linią prostą prowadzącą od jednego obiektu do drugiego, lecz raczej spiralą, która się rozwija albo zwija, zależnie od punktu widzenia, od zewnątrz do wnętrza słowa.

Lub też, gdy użyjemy innego porównania: przekaz prosty jest nicią łączącą dwa krańce komunikacji, (pseudo-)przekaz literacki jest kłębkem zwiniętym wokół siebie samego. Już to zauważono: dzieło literackie jest nieprzechodnie. Apostoł Paweł miał ze swego punktu widzenia rację, kiedy szydził z kaznodziejów tworzących „komedie”: oni rzeczywiście odwracali przekaz doktrynalny od jego zewnętrznego celu, a wtedy treść nie mogła być przekazana.

34. Bez wątplenia mówca i publiczność pozostają zawsze na zewnątrz dzieła. Ale między nimi nie ustanawia się związek binarny. Dzieło wkacza jako trzeci element i stwarza relację potrójną. Dzieło jest przedmiotem dla mówcy i to w dwóch znaczeniach. Z jednej strony dzieło jest celem działania językowego mówcy: mówi on tak, jak jedwabnik wytwarza przędzę, która zwija się w kokon. Z drugiej strony, w miarę, jak dzieło oddziela się od mówcy, ustawia się ono przed nim jako „uprzedmiotowienie jego subiektywności” (powtarzam wyrażenie Fernanda Pessoa).

Mocą swego obiektywnego istnienia dzieło jest ekranem dzielącym słuchacza od mówcy. Słuchacz znajduje się naprzeciw dzieła, a nie naprzeciw mówcy<sup>5</sup>. Ale związki między słuchaczem a dziełem są w pewnym sensie odwrotne do związków łączących dzieło z autorem. Gdy autor dochodzi do przedmiotu, wychodząc z subiektywności, słuchacz tymczasem doznaje subiektywnego procesu zapoczątkowanego przez stworzony przedmiot. Lecz tego rodzaju symetria nie jest doskonała, ponieważ subiektywne uczucie doznawane przez słuchacza nie jest koniecznie tym samym uczuciem, od którego autor uwolnił się przez dzieło. W rzeczywistości przedmiot artystyczny, mimo że pozostaje taki sam, wywołuje tyle subiektywnych reakcji, ilu jest słuchaczy (widzów, czytelników itd.).

35. O ile mi wiadomo, tym, kto najprzenikliwiej wyraził relację między trzema elementami procesu literackiego, był poeta Fernando Pessoa, współczesny formalistów rosyjskich, z którymi łączy go ciekawe powin-

---

<sup>5</sup> Dlatego właśnie J.-P. Sartre, powiedziawszy, że zna, a więc może „przewidzieć” Flauberta poprzez jego listy i inne dokumenty, musiał przyznać, iż *Madame Bovary* wymyka się temu „poznaniu” i że trzeba ją badać nie jako dokument psychoanalityczny, ale jako „tekst”; zob. „Le Monde” z 14 V 1971.

wactwa<sup>6</sup>. Ograniczę się do sparafrazowania trzech sławnych tetrastychów, w których streścił on ten temat. Poeta, powiedział, to ten, co zmyśla („*um fingidor*”: tłumaczenie angielskie oddaje ten wyraz przez *an inventor*), a zmyśla tak całkowicie, że dochodzi nawet do zmyślenia bólu, który odczuwa rzeczywiście. A ci, którzy go czytają, odczuwają ból trzeci nie będący tym, który odczuwał poeta, ani tym, który go zmyślił, ból, który nie jest również bólem samego czytelnika. Tak to, pod okiem rozumu i dla jego przyjemności, jedzie po szynach mały pociąg mechaniczny, który nazywamy „sercem”.

36. Wziąłem pod uwagę tylko dwa rodzaje literackie, które można scharakteryzować, biorąc pod uwagę przekaz oratorski, a z drugiej strony kładłem nacisk tylko na to, co je dzieli. Sądzę, że nie można sprowadzić gry dramatycznej do opowiadania; można tylko przetransformować jeden rodzaj w drugi, tak jak można przetransformować przekaz prosty w przekaz literacki dzięki procesowi translacji. Kiedy się „streszcza” prawdziwą sztukę teatralną, to nie wynika z tego streszczenia sztuka teatralna, tylko opowiadanie<sup>7</sup>.

37. Nie przeszkadza to oczywiście w możliwości wprowadzania na przemian obydwu rodzajów w jednym utworze, tak jak to jest w epopei klasycznej będącej w rzeczywistości przekazem oratorskim, który zmienia się to w grę dramatyczną (dialog, przemówienia), to w opowiadanie; podobnie jest w teatrze Brechta, który jest powrotem do oratorskich źródeł gry dramatycznej dla dydaktycznych potrzeb nauczania doktryny. Nie przeszkadza to również w kombinacjach obydwu procesów, jak to zdarza się w niektórych opowiadaniach autobiograficznych, które wykorzystują identyfikację bohatera z mówiącym. Dla nas ważne jest to, że obie struktury istnieją.

38. Ponadto, pozostawiliśmy na uboczu poezję zwaną „liryczną”. Nie byłoby trudno usprawiedliwić takie opuszczenie. Po pierwsze, powszechna opinia utożsamia poezję z pewną ilością technik tak jak rytm i metafora. Wiersz był przez długi czas wzorem opowiadania i teatru; metafora znajduje się nawet w wykładach naukowych. Powinno by się zatem mówić nie o r o d z a j u poetyckim, lecz o t e c h n i k a c h poetyckich służących do obrysowania konturu przedmiotu literackiego. Chodzi tu o techniki „dystansowania” literatury w stosunku do przekazu prostego. Z drugiej strony, jeśli patrzymy z punktu widzenia sztuki oratorskiej, mamy zawsze możliwość utrzymywania, że poezja sprowadza się do gry dramatycznej w jednej osobie, inaczej mówiąc, do monologu drama-

<sup>6</sup> Zob. R. Jakobson i L. S. Picchio, *Les Oxymores dialectiques de Fernando Pessoa*. 1968. — *Questions de poétique*. Seuil, 1973. Poza twórczością poetycką F. Pessoa pozostawił wiele poważnych studiów z teorii literatury.

<sup>7</sup> Istnieją zresztą sztuki teatralne, których nie podobna streścić. Tak jest w wypadku prawie wszystkich sztuk Gila Vicente'a, największego talentu dramatycznego Półwyspu Iberyjskiego.

tycznego. To by tłumaczyło, dlaczego rodzaj liryczny jest rodzajem „pierwszej osoby”, jeśli wierzyć tradycyjnej definicji. Ale ani jedna, ani druga z tych teorii nie jest zadowalająca. Teoria dotycząca pierwszej osoby jest zupełnie nierealna. Trzeba długo szukać, żeby znaleźć poetów lirycznych, którzy by wypowiadali się tylko w pierwszej osobie. Safo, Villon, Petrarca, Gongora, Baudelaire, Walt Whitman, Pessoa, Aragon, Neruda — żeby wymienić tylko kilka przypadkowo wybranych nazwisk — pisali we wszystkich osobach gramatycznych.

39. Jeśli mowa o osobach gramatycznych, to tekst poetycki różni się od opowiadania i gry dramatycznej nie wyborem jednej z wyłączeniem innych osób, lecz funkcją, którą wszystkie trzy spełniają. Rzeczywiście, nie odpowiadają one systemowi mówiący—adresat—przedmiot.

Pierwsza osoba w utworze poetyckim zwraca się często do nie-adresata, tzn. do kogoś, kto z samej definicji znajduje się poza zasięgiem przekazu: to rozmówca upragniony i nieosiągalny; ktoś zmarły, idea abstrakcyjna, Bóg, element natury. A więc *Ja* i *Mnie* w poezji nie jest transpozycją mówiącego z przekazu prostego.

Druga osoba w wielu utworach poetyckich ma szczególną właściwość: gra mianowicie rolę przedmiotu wypowiedzi poetyckiej, tak jak *On* gra rolę przedmiotu opowiadania. W tej funkcji nosi ona czasami oznakę wyróżniającą, jak angielskie *Thou*.

Trzecia osoba również nie jest przedmiotem, o którym mówiący rozmawia ze swoim adresatem, ponieważ nie ma mówiącego i adresata. Jest to czasami owo *Id* porównywalne do *id* z wypowiedzi filozoficznej i/lub naukowej.

Tych kilka przykładów wystarczy do pokazania, że w wypowiedzi poetyckiej rozpada się system osób. Jej fragmenty zostają scalone w innym systemie właściwym dla utworu poetyckiego.

40. Jeśli chodzi o znak językowy, to w tekście poetyckim nie można go określić jako stały stosunek między *signifiant* a *signifié*. Kiedy ten sam „wyraz” ma kilka *signifiés* (co gramatycy nazywają polisemią), językoznawca jest skłonny sądzić, że znajduje się wobec kilku wyrazów (w sensie znaków), gdyż znak nie jest niczym innym jak relacją między *signifié* i *signifiant*: jeśli jeden z elementów zmienia się, relacja, a więc znak, nie jest już ta sama. Ale ta teoria, słuszna (powiedzmy...) dla przekazu prostego i jego transformacji, nie oddaje rzeczywistości słowa poetyckiego, którego efekty wynikają właśnie z tego, że t o s a m o *signifiant* ma kilka *signifiés*. Słowo poetyckie, jak mit o metamorfozach, zakłada, że byt zmienia się, pozostając tym samym. Zresztą dobrze wiadomo, że w wyrazie poetyckim konotacje biorą często górę nad denotacją. Na koniec, poeta wykorzystuje własności fizyczne „wyrazu”, żeby stworzyć nowe sensory. Procesy te prowadzą do tego, co w innej pracy nazwałem rozbięciem znaku językowego. Jeśli komuś zależy na definowaniu retoryki jako „odchylenia” od normalnej mowy, to musi przyjąć,

że mowa poetycka nie jest retoryką, gdyż nie odchyła się od przyjętego systemu językowego, lecz zastępuje go innym.

Tutaj również wypowiedź poetycka oddala się od wypowiedzi gry dramatycznej i opowiadania. Widzieliśmy, że dramat i opowiadanie mają właściwość tworzenia *signifiés*, które nie istnieją w ustanowionym kodzie; lecz w zasadzie relacja tych nowych *signifiés* z ich *signifiants* jest stała, tak jak w mowie normalnej (z zastrzeżeniem, o którym powiemy trochę dalej). Lilipuci nie istnieli poza książką Swifta; ale raz utworzony, wyraz „Lilipuci” oznacza zawsze Liliputów.

41. Jaki jest więc stosunek przekazu poetyckiego, jeśli istnieje, do przekazu prostego? Drogą jakiego procesu udaje się stworzyć wypowiedź poetycką? Jakim regułem podporządkowane jest użycie osób gramatycznych? Co to jest znak językowy w tekście poetyckim? Jaki jest w ostatniej instancji „element oznaczany” w poezji?

42. Oczekując znalezienia odpowiedzi na te pytania, ograniczę się w zakończeniu do dwóch uwag ogólnych.

Sądzę, po pierwsze, że poezja nie może być uważana za skrzydła tryptyku, którego dwoma pozostałymi skrzydłami byłyby opowiadanie i gra dramatyczna. Poezja i dwa pozostałe rodzaje nie mieszczą się na tej samej osi. Można sobie wyobrazić oś pionową jako oś poezji, przeciętą przez poziomą oś gry dramatycznej i opowiadania. Opowiadanie może się sytuować na wyższym lub niższym punkcie skali poetyckiej, co ma znaczyć, że może ono oddalać się mniej lub więcej od reguł przekazu prostego, oddalanie zaś postępuje w kierunku rozbicia znaku językowego i rozczłonkowania systemu osób gramatycznych. Można by więc mówić o opowiadaniach i grach dramatycznych mniej lub więcej poetyckich. [...]

Nie ma to oczywiście nic wspólnego ze zwykłymi technikami formalnymi, rytmicznymi i retorycznymi wyróżniania literatury. Chodzi o jakość treści, a nie o zarys granicy.

43. Z drugiej strony założyliśmy, że dwoma źródłami literatury są oratorstwo, czyli sztuka perswazji, i muzyka. Ustawialiśmy się zawsze w punkcie widzenia oratorstwa, aby pokazać, jak począwszy od przekazu funkcjonalnego rozwija się przekaz literacki. Otóż wydaje mi się, że takie postępowanie nie zaprowadziłoby nas daleko w strefie poetyckiej. Co ma oznaczać, że nie można wyprowadzić poezji z przekazu.

44. Interesująca byłaby teraz próba postępowania odwrotnego: takiego, które by prowadziło od muzyki do literatury. Poezję wyróżnia to, że nie podlega ona regułom przekazu. Posługuje się ona kodem, aby go podporządkować systemowi zewnętrznemu względem kodu. Język jest dla poety instrumentem, którym się posługuje, nie poddając się tym samym jego systemowi. Otóż muzyka jest systemem zewnętrznym względem systemu języka, gdzie nie ma miejsca dla mówiącego i adresata

(zwanych inaczej nadawcą i odbiorcą) i gdzie nie ma również relacji między *signifiant* a *signifié*.

45. Istnieją już rzeczywiście analizy tekstów poetyckich, które wprowadzają pojęcia obce semiologii, a pochodzące z systemu muzycznego. Być może, pomogą nam one kiedyś zrozumieć, że nie istnieje „funkcja estetyczna” jako właściwość języka<sup>8</sup>, lecz wprost przeciwnie, „funkcja językowa” na usługach systemu, który nie należy do semiologii<sup>9</sup>.

Przełożyła *Maria Dрамиńska-Joczowa*

---

<sup>8</sup> „Funkcja estetyczna przedstawia się raczej jako sposób użycia języka dla ulepszenia komunikacji niż jako osobna funkcja możliwa do wyizolowania”. *Linguistique. Guide alphabétique sous la direction d'André Martinet*. 1969, s. 108. Tekst ten przekłada na terminologię językoznawczą koncepcję poezji oporną wobec krytyki symbolistów, koncepcję, której największą przedstawicielką we Francji pozostaje nadal *Sztuka poetycka* Boileau.

<sup>9</sup> Powyższe studium powstało z artykułu opublikowanego w 1965 r., *Autenticidade e poesia*. Seara Nova. Lisboa, lipiec 1965. Punktem wyjścia tego artykułu była praca Romana Jakobsona *Linguistique et poétique*. W: *Essais de linguistique générale I*, Paris 1963. Krótki artykuł z 1965 r. zmienił się zupełnie tak w formie, jak w treści. Lecz zależy mi na przypomnieniu w tym miejscu nazwiska jego pierwszego inspiratora.