

# Philippe Hamon

---

## Ograniczenia dyskursu realistycznego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 74/1, 221-262

---

1983

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.

PHILIPPE HAMON

## OGRANICZENIA DYSKURSU REALISTYCZNEGO

### I

Znamy podstawowy kanon lektur, tj. Arystotelesowską *Poetykę*, *Kratyla* i końcową część *Państwa* Platona, itd., wyznaczający uporczywe dążenie kultury europejskiej do uchwycenia w obrębie poetyki rangi kategorii *mimesis*<sup>1</sup>. Jednakże klasyczne i neoklasyczne retoryki nie wypracowały spójnej ani dokładnej teorii omawianego pojęcia, poprzestając na wymienieniu zazwyczaj synonimicznych figur, jak hypotypoza, obraz, opis, topografia itd., lub na konstruowaniu prostych paradygmatów typu *diegesis / mimesis* czy prawda względna / prawda absolutna. Błędnie też sprowadzono zagadnienie do sposobu przedstawiania „przestrzeni” (w podręcznikach jest to reguła). Ale o ile odnoszenie do rzeczywistości stanowi, niczym obsesyjna litania, część składową naszej zachodniej kultury, od „okna” Albertiego po „okno” i „ekran” naturalistów, poprzez zasadę „*ut pictura poesis*” oraz rozliczne oświadczenia szkół literackich, z których każda dokonała swojej rewolucji w imię

[Philippe Hamon — zob. notkę o nim w tym zeszycie, s. 195.

Przekład według: Ph. Hamon, *Un discours contraint*. „Poétique” 16 (1973), s. 411—445.]

<sup>1</sup> Na temat teoretycznej rangi, jaką psychoanaliza nadaje pojęciu „złudzenie”, zob. specjalny numer „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, nr 4 (1971). — S. Lec-laire, *Le Réel dans le texte*. „Littérature” nr 3, październik 1971. — S. Freud, *Das Unheimliche*. „Imago” V (1919). — G. Bachelard, *L'Obstacle substantia-liste i Psychanalyse du réaliste*. W: *La Formation de l'esprit scientifique*. Vrin, Paris 1969. — G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, Paris 1969. Autor przedstawia tam dzienny i nocny porządek wyobrażenia; porządek dzienny wydaje się utożsamiony z postawą realistyczną oraz takimi stylistycznymi, formalnymi bądź tematycznymi cechami jak wzrokowość, racjonalność, pionowość, diairetyzm [*diaïrétisme*], tendencja schizoidalna, analityczność, nieciągłość, światło itd. W ujęciu pośrednim realistyczne urojenie przybiera postać autentycznego „*universale*” retorycznego wyrażonego w metaforyce krytyki i filozofii oraz przez użycie metaforyki „przejrzystości”, której dzieje jako metaforyki diachronicznie rozbudowanej nie zostały jeszcze napisane (chodzi o przejrzystość związków między *signifiant* a *signifié*, między słowem a rzeczą, „formą” a „treścią”, dziełem a jego presupozycjami). Zob. np. E. Zola (*Les Romanciers naturalistes*. W: *Oeuvres complètes*. Tchou, Paris 1968, t. 11, s. 92): „Pragnąłem

(jakiegoś) realizmu, to zastanawiające jest, że jednocześnie *mimesis* spotkała się ze stanowczym potępieniem, wyrażonym bądź bezpośrednio, bądź pośrednio w postaci krytyki takich figur jak opis czy zdanie naśladowujące [*phrase imitative*]<sup>2</sup>. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem,

prostej kompozycji, czystego języka, czegoś w rodzaju szklanego domu ukazującego zawarte w nim myśli (<...>), surowych w swej nagości dokumentów ludzkich". — C. Saussure (*Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1961, s. 139): „O ile występują elementy formantu przejrzyste jak *-ier* w *poir-ier* w stosunku do *ceris-ier*, *pomm-ier* itd., o tyle są również inne, których znaczenie jest niejasne lub nie istnieje w ogóle". I. Fonagy („Poétique nr 11, 1972, s. 414): „Znak umotywowany nigdy nie będzie tak przejrzysty jak znak nie umotywowany”. J. Dubois (*Énoncé et énonciation*. „Langages” nr 13, 1969, s. 106): „Przejrzystość i nieprzejrzystość torują drogę dwuznaczności komunikatu; przejrzystości odpowiada minimum dwuznaczności, a nieprzejrzystości — maksimum”. — G. Lanson (*L'Art de la prose*. Nizet, Paris, s. 12, 14 i passim): „Styl <bajek Perraulta> jest <...> jasny, przejrzysty: dzięki niemu obcujemy z przedmiotami <...> (jest to) lustro bez podlewu”. — E. Zola (*Oeuvres complètes*, t. 11, s. 103): styl Flauberta jest „tak przejrzysty jak lustro, jasno wyraża jego myśl (<...>), gdyż ambicją Flauberta jest znalezienie kryształowej formy wypowiedzi, przez którą przezierają istoty i rzeczy”. M. Foucault (*Les Mots et les Choses*. Gallimard, Paris 1966, s. 70): „(w XVII w.) język opuszcza świat bytów, by wejść w erę przejrzystości i neutralności”; albo jeszcze (*ibidem*, s. 133), odnosząc się tym razem z rezerwą do tej metaforyki, Foucault kładzie nacisk na „utopię doskonale przejrzystego języka, w którym rzeczy byłyby nazwane bez zakłócenia, bądź poprzez system całkowicie arbitralny, lecz idealnie wierny (język sztuczny), bądź przez język naturalny, który odzwierciedlałby myśl na podobieństwo twarzy wyrażającej namiętność (o takim języku znaków bezpośrednich marzył właśnie Rousseau w pierwszym z *Dialogues*)”. — Zob. także J. Starobinski, *J.-J. Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*. Gallimard, Paris 1971, zwłaszcza rozdział *La Transparence du cristal*, s. 301 n. — W artykule *Zola romancier de la transparence* („Europe”, maj 1968) próbowałem wykazać, jak w powieści metafora ta konkretyzuje się w określone i obligatoryjne motywy powieściowe (jak szklarnia, kryształowe powietrze, witryna, okno, zwierciadło itd.), stając się zatem wyznacznikiem nie tylko metajęzyka krytyki na temat realizmu (stendhałowskie „zwierciadło”, zolowski „ekran”, „zwierciadła” historii, różnego rodzaju „specula” itd.) lecz także samego tekstu realistycznego.

<sup>2</sup> Np. Marmontel pod hasłem „*Descriptif*” w *Encyclopédie méthodique — Grammaire et littérature* (Panckoucke, Paris 1782, t. 3) pisze: „To, co dzisiaj nazywamy gatunkiem opisowym w poezji, nie było znane Starożytnym. Jest to współczesny wymysł, z którym wydają się kłócić rozum i dobry smak (<...>); w poemacie opisowym brak spójności, ładu i składu; przyznaje, że posiada pewne uroki, lecz często są to uroki, które niszczy monotonia lub nieharmonijne wkomponowanie”. Beauzée zaś (w hasle „*Imitation*”) pisze: „Poeci, którzy pragnęli wzbogacić swoje wiersze zdaniem mimetycznymi [*phrases imitatives*], nie utrafili w gust francuski. <...> Nie wystarczy bowiem wprowadzić trochę zdań mimetycznych do poematu, aby stworzyć dobrą poezję” (chodzi tu o naśladowanie w znaczeniu realizmu II, zob. niżej). P. Valéry (*Autour de Corot*. W: *Oeuvres*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1960, t. 2, s. 1324): „Podobnie jak pejzaż zepsuł malarstwo, opis przeobraził sztukę pisarską (<...>). Każdy opis (<...>) wprowadza element przypadkowości”. Problematyka opisu jest uprzywilejowanym i dwuznacznym miejscem (toposem), w którym polaryzują się niepewności i niedomó-

które można by nazwać „niezdecydowaniem kulturowym”, występującym w wypowiedziach zarówno autorów, jak i teoretyków, krytyki normatywnej, jak i opisowej, „literatów” i polityków (przypomnijmy Żdanowa i dyskusję wokół realizmu socjalistycznego); w pewnym sensie chodzi o wybór między Arystotelesowską *Poetyką* (literatura w całości jest naśladownictwem) i *Laokoonem* Lessinga (język nie może naśladować rzeczywistości), między nakazem (język musi naśladować rzeczywistość) i zakazem (język nie powinien naśladować rzeczywistości) lub o niezdecydowanie, czy uznać *mimesis* za zjawisko kulturowe (a więc zmienne), czy naturalne (za pewien typ wypowiedzi, za inwariant stylistyczny), owo niezdecydowanie, którego archeologię przedstawił M. Foucault w „dziejach podobieństwa”<sup>3</sup>. Podobne wahanie zdaje się cechować bliższych nam, tak dociekliwych badaczy jak R. Jakobson czy P. Valéry. Valéry raz przedstawia (i potępia) realizm w literaturze jako kwintesencję dowolności, tj. tego, czego nie da się ani napisać, ani zanalizować (i czego równocześnie nie cierpiał: rzeczy prozaicznych, przejściowych, nie ukształtowanych, nie uregulowanych, nie określonych, o charakterze powieściowym, zbędnych — różnych markiz wychodzących o piątej itd.), raz, wypowiadając ostateczne słowa krytyki, sprowadza wypowiedź realistyczną [*discours réaliste*] do swoistego *manieryzmu*, do swoistej „gimnastyki”, czyniąc z niej *implicite* specyficzną odmianę literatury zawierającą właściwe sobie figury, konwencje i retorykę (w rzeczywistości cóż bardziej „skodyfikowanego”, bardziej „stylizowanego” niż ćwiczenia gimnastyczne<sup>4</sup>). Ze swej strony,

wienia. Można je streścić: „Opis nie jest celem samym w sobie”. Zola odczuwał potrzebę obrony swoich opisów w przedmowach (np. w *Kartce miłości*) lub w wypowiedziach teoretycznych; Stendhal pragnął je „przeskoczyć”; Breton (*Nadja*) chciał je zastąpić zdjęciami itd. Bally (*Traité de stylistique française*. Genève, Paris 1951, t. 1, s. 183—184) wydaje się przez nie zakłopotany: „Istnieją pewne wyrażenia, które zwiemy obrazowymi, nie wiedząc jednocześnie dokładnie, czym jest obrazowość (...); te zwroty wymykają się analizie. Nazywamy je często »opisowymi« (...); trudno się wypowiedzieć (...); nie wiadomo, jak je zdefiniować”. Zwróćmy wreszcie uwagę na wielkie zainteresowanie, jakim cieszą się obecnie studia nad fantastyką (T. Todorov, „Littérature” nr 8, 1972), tekstami mistycznymi (M. de Certeau) oraz metaforą, przy całkowitym braku zainteresowania teorią dyskursu realistycznego. Zaważył w tym miejscu zawarty w nich *implicite* normatywizm; nie powstrzyma nas to wcale od skorzystania ze zdobyczy refleksji teoretycznej na temat dyskursu fantastycznego czy surrealistycznego, by na zasadzie opozycji podjąć próbę opisaną wypowiedzi realistycznej (stąd w tymże numerze artykuł L. Jenny).

<sup>3</sup> M. Foucault, *op. cit.*, s. 15.

<sup>4</sup> „Pragnienie »realizmu« prowadzi do poszukiwania coraz potężniejszych środków wyrazu. Środek wyrazu prowadzi do techniki, technika — do klasyfikacji, do ładu. Ład wprowadza usystematyzowanie, wszechstronną penetrację oraz szerokie wykorzystanie wszelkich środków wyrazu, zwiększenie ich dowolności w porównaniu do konkretnej realizacji. I wychodząc od dokładnego odtworzenia jakiegoś faktu, dochodzimy do pewnego rodzaju gimnastyki zawierającej »praw-

w znaczącym artykule z 1921 r.<sup>5</sup>, Jakobson, usiłując usystematyzować zagadnienie, dochodzi do wniosku, że „realizm” w literaturze jest przede wszystkim kwestią konwencji estetycznej, pewnego rodzaju programem czy pojęciem taktycznym, na które powołuje się pokolenie pisarzy, by odciąć się od poprzedniej generacji, że w konsekwencji poszukiwanie wyróżników formalnych realizmu jest niecelowe, i że należy ostatecznie uznać, iż „realizm jest pojęciem względnym”<sup>6</sup>. Podobne stanowisko reprezentuje B. Tomaszewski, który w 1925 r. pisze:

Surowiec realistyczny sam w sobie nie stanowi konstrukcji artystycznej, by się nią stać, musi być przetworzony przez określone reguły konstrukcji artystycznej, które z punktu widzenia rzeczywistości zawsze są konwencjami<sup>7</sup>.

Jednakże przy wnikliwszej lekturze artykułu Jakobsona dostrzegamy, że obok perspektywy „socjologizującej” i relatywistycznej autor również przyjmuje typologiczny punkt widzenia. Jak wiadomo, wyróżnia kilka znaczeń terminu realizm:

a) realizm intencji autora, bez względu na to, czy jest to zniekształcenie obowiązujących kanonów artystycznych, czy też jest to zgodne z wcześniejszą tradycją;

b) realizm postrzegany przez czytelnika, bez względu na to, czy aprobeuje on, czy odrzuca obowiązujące nawyki artystyczne, uznając je za odchylenie od normy;

c) realizm jako historycznie wykształcona szkoła artystyczna (np. rosyjscy czy francuscy powieściopisarze XIX w.);

d) realizm jako sztuka „charakteryzowania nieistotnego”, wysuwająca na pierwszy plan metonimię i synekdochę; stanowi według Jakobsona podzbiór (szkołę) punktu c);

---

de« i »fałsz« (P. Valéry, *Tel Quel*. W: *Oeuvres*, t. 2, s. 584). I dalej: „Realista (...) stara się osiągnąć złudzenie nadmiarem »stylu«. Pojawiają się Goncourt, Huysmans (...) Niezwyczajny język sugeruje zwyczajne zjawiska. Przeobraża je. Kapelusze zamienia się w potwora, którego ujeżdża bohater realistyczny, uzbrojony w niezwyciężone epitety, przenosząc go z rzeczywistości w epopeję stylistycznej przygody” (P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*. W: *Oeuvres*, t. 2, s. 802). Zapewne Valéry miał na myśli czapkę Charbovari? Zob. także R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Gonthier, Paris 1969, s. 59: „Realistyczne pisarstwo jest dalekie od neutralności, wręcz przeciwnie, jest nośnikiem najbardziej widocznych znaków procesu tworzenia” (Barthes ma tu na myśli realizm jako historycznie ukształtowaną szkołę). Nadmienmy jeszcze, że terminu „gimnastyka” użył również niedawno M. Riffaterre w jednym z artykułów (*L'Explication des faits littéraires*. W zbiorze: *Enseignement de la littérature*. Plon, Paris 1971, s. 348).

<sup>5</sup> R. Jakobson, *Du réalisme artistique*. W: *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov. Préface de R. Jakobson, Seuil, Paris 1966, s. 98—108.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>7</sup> B. Tomachevski, *Thématique*. *Ibidem*, s. 287.

e) realizm jako „motywacja przyczynowa”, jako tworzenie logicznych i przyczynowo-skutkowych układów fabularnych tekstu.

Zarysowana w dwu ostatnich punktach problematyka powinna w szczególności wzbudzić zainteresowanie badaczy typologów pragmatycznych wyodrębnić i zdefiniować cechy formalne oraz skonstruować ogólny model wypowiedzi realistycznej. W późniejszym okresie i przy różnych okazjach R. Jakobson często powracał do punktu d) artykułu z 1921 r.:

Przewaga metonimii leży u podstaw tzw. kierunku realistycznego i właściwie określa stadium przejściowe między schyłkiem romantyzmu a początkiem symbolizmu. Idąc za związkami opartymi na przyległości autor realista przechodzi metonimicznie od intrygi do atmosfery i od charakterów do kolorytu lokalnego i czasowego<sup>8</sup>.

R. Jakobson zdaje się nieustannie podkreślać, że kryterium owo przedstawia wartość jedynie w odniesieniu do pojedynczej szkoły literackiej (punkt c) artykułu z 1921 r.), a nie do ogólnego typu dyskursu. Lecz czasami odnosi się również wrażenie, iż toruje on drogę możliwości rozszerzenia tego kryterium na ogólny typ wypowiedzi (każda proza faworyzowałaby niejako oś metonimiczną)<sup>9</sup>. Odnajdujemy tu wahanie Valéry'ego: bezkształtna mowa czy gimnastyka słowna? Zresztą kontynuując lekturę Jakobsona, dostrzeżemy, że jego sześćofunkcyjny model języka zakłada *implicite* pewien rodzaj wypowiedzi „referencyjnej”, w której przekaz nastawiony jest nade wszystko na wyrażenie „desygnatu”<sup>10</sup>. Jednakże, chociaż Jakobson oma-

<sup>8</sup> R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Warszawa 1964, s. 128—129, 132. Zob. także R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, Opracował H. Markiewicz. Kraków 1970, t. 2, s. 63: „struktury metonimiczne są mniej zbadane niż dziedzina metafory (...) i literatura realistyczna, ściśle powiązana z zasadą metonimiczną, wciąż jeszcze wymyka się interpretacji, chociaż ta sama metodologia lingwistyczna, którą posługuje się poetyka przy analizie stylu metaforycznego poezji romantycznej, daje się znakomicie zastosować do tkanki metonimicznej w prozie realistycznej”. Przypomnijmy wszakże, iż jakobsonowskie punkty d) i e) doczekały się bardziej gruntownego opracowania przez R. Barthes'a w *L'Effet de réel* i G. Genette'a w *Vraisemblance et motivation* (oba artykuły ukazały się w „Communications”, nr 11, 1968).

<sup>9</sup> Np. w artykule — w naszym mniemaniu wzorowym ze względu na zastosowaną w nim metodę wyodrębniania kryteriów — o prozie B. Pasternaka (*Questions de poétique*, s. 127—144). Podobne niezdecydowanie ujawnia się także u innych badaczy: u P. Francastela (*Études de la sociologie de l'art*. Denoel, Paris 1970, s. 18), dla którego: 1) każdy system przedstawiający i figuratywny jest systemem kulturowym (a więc zmiennym w zależności od epok); 2) „zastępowanie całości częścią stanowi bezwzględne prawo figuratywności” (co czyni zeń inwariant). Zob. również chwiejny stosunek Lukácsa do Zoli oraz polemikę między Lukácssem a Brechtem toczoną około 1937 r. na temat realizmu.

<sup>10</sup> Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, s. 28.

wia każdą z podstawowych funkcji przy pomocy paradygmatu cech, charakterystycznych konstrukcji językowych, czy też przykładów — analizując jak wiadomo bardziej dogłębnie i szczegółowo funkcję poetycką — to zadowala się stwierdzeniem, że funkcja „oznaczająca”, „poznawcza” jest „zasadniczym celem licznych komunikatów”, co pozostawia pewne uczucie niedosytu. Idąc śladem jakobsonowskich rozważań, należałoby także nadać funkcji referencyjnej odpowiednią rangę w obrębie poetyki, określić referencyjność o charakterze literackim, zbadać, czy w ogóle można mówić o dyskursie realistycznym, tj. wyjść poza uproszczony obraz zagadnienia: „uniwersalność” funkcji referencyjnej, jej „nadrzędność”, utożsamienie realizmu z prozą, o ile nie z prozaicznością czy z powieściowością [*le romanesque*], charakter bezpostaciowy, przejściowy, nietrwały (Valéry), nieprzymuszony, nie nacechowany, nie dający się zanalizować, tekstów, w których funkcja ta hierarchicznie dominuje — uniemożliwiają w sposób oczywisty nadanie jej rangi teoretycznej w obrębie poetyki.

## II

Ale nawet jeśli się pominie bogatą literaturę filozoficzną i logiczną, w którą obrosło pojęcie realizmu, i ujmie to zagadnienie z punktu widzenia poetyki czy semiotyki literackiej, nie jest wcale pewne, czy można dzisiaj znów mówić na poważnie o przedstawianiu, *mimesis* lub realizmie. Jak wiadomo, współczesny rozwój tych dyscyplin zepchnął owe zagadnienia do lamusa krytyki, w którym przebywają, oczekując reaktywacji i przeformułowania, takie kwestie jak definicja literatury, rozróżnienie proza/poezja, zagadnienie normy i odchylenia (od niej), smaku i postępu w sztuce, czy podział na gatunki i rodzaje literackie<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Wiele niedwuznacznych wypowiedzi świadczy o tym, że obecnie odchodzi się od tradycyjnego ujmowania przedstawienia na korzyść „funkcjonalnej i immanentnej” (Tynianow) stylistyki bądź semiotyki, względnie na korzyść socjokrytyki tekstu: „odejźmy od kryterium zgodności znaczenia z rzeczywistością, a zastąpmy je kryterium zgodności ze słowami” (M. Riffaterre, *Sémantique du poème*, „Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises”, „Les Belles Lettres”, nr 23, maj 1971, s. 133); ten sam Riffaterre (*L'Explication des faits littéraires*, s. 335): „Rzeczywistość i autor są surogatem tekstu”. „Dla twórcy realisty wcale nie rzeczywistość leży u źródła wypowiedzi, lecz od zarania tylko i wyłącznie rzeczywistość już zapisana, kod ciągnących się w nieskończonym szeregu odwzorowań” (R. Barthes, *S/Z*. Seuil, Paris, s. 173). „Efekt realności jest również nieodłącznie efektem wynikającym z tekstu oraz propozycją ideologiczną, tzn. że zamiast odbicia rzeczywistości mamy do czynienia z rzeczywistością odbicia, nie z »rzeczywistością« — lecz z obrazem pojęciowym rzeczywistości z góry określonym przez kod społeczno-kulturowy, przesyconym konotacjami, stereotypami i martwymi konotacjami” (C. Duchet, *Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit*. „Littérature”, nr 1, luty 1971).

Językoznawstwo w szczególności nie mało przyczyniło się do zahamowania poszukiwań teoretycznych w tej dziedzinie, głosząc, że język jest formą, a nie substancją, strukturą, a nie nomenklaturą itd.; że w konsekwencji nie może on „kopiować” rzeczywistości, i że w ujęciu semiologicznym kwestia realizmu powinna być sformułowana następująco: czy możliwe jest odtworzenie za pośrednictwem znaków rzeczywistości bezpośredniej niesemiologicznej? Tak postawione zagadnienie zacieśnia pole poszukiwań i odsyła przede wszystkim, jak się wydaje, do szczegółowego zagadnienia umotywowania i stopnia ikoniczności systemów znakowych, które zazwyczaj dzielą się na umotywowane (analogiczne), funkcjonujące na zasadzie większego lub mniejszego podobieństwa z denotowanym przedmiotem, i na arbitralne (numeryczne), funkcjonujące na zasadzie zerojedynkowej lub różnic. Rozwiązania wymagają wówczas zagadnienia dotyczące systemów mieszanych, relacji między systemami interpretującymi a interpretowanymi, zasad przechodzenia (parafrazowania czy równoważności) z jednego systemu do drugiego itd.<sup>12</sup> Przy tak zakrojonej problematyce język może (mógłby) naśladować w rzeczywistości jedynie:

a) język (mówiony lub pisany); wówczas wypowiedzenie lingwistyczne „odtworza” jedynie wypowiedzenie bądź identyczny fragment wypowiedzenia językowego już wyrażony przez siebie samego (typowymi figurami byłyby anafora, tautologia, powtórzenie), bądź przez inne wypowiedzenie lingwistyczne (metajęzyk, cytaty, transkrypcja, parodia, pastisz). Dochodzimy tak do pierwszego znaczenia realizmu (realizm I), który nazwiemy „realizmem tekstowym”<sup>13</sup>;

b) niektóre elementy rzeczywistości (hałasy, ruchy, kształty) ikonicznie przedstawione przez pismo bądź przez podwójnie rozczłonkowaną mowę linearną (onomatopeje, chwytły o charakterze diagramatycznym czy kaligramatycznym itd.). Jest to odmienne znaczenie realizmu (realizm II), który nazwiemy „realizmem symbolicznym”<sup>14</sup>.

Jednakże można łatwo wykazać, że zabiegi owe podlegają zmianom, są zawsze uzależnione w diachronii i synchronii od arbitralnego charak-

<sup>12</sup> Dokładniejsze omówienie tej problematyki znajdzie czytelnik w ważnym artykule E. Benveniste, *Sémiologie de la langue*. „Semiotica” 1, 12, 1969.

<sup>13</sup> Takie zdanie jak „wschodzące słońce nad literaturą” czy początek *Fable* F. Ponge’a („Słowem słowo rozpoczyna się tekst...”) są dobrym przykładem tego „autorealizmu”. Ale już można przewidzieć, że wypowiedź realistyczna chętnie będzie sięgała do takich elementów językowych rzeczywistości jak urywki rozmów, stereotypy, reklamówki, afisze, napisy, szyldy, nalepki, etykiety itd.

<sup>14</sup> Zob. R. Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*. W zbiorze: *Problèmes du langage*. Gallimard, coll. Diogène, Paris 1966. — T. Todorov, *Introduction à la symbolique*. „Poétique” nr 11, 1972.



teru systemów (*pipio* przechodzi w *pigeon*; tłumacze komiksów dostosowują onomatopeje do systemu fonologicznego języka przekładu), że każdy segment tekstu występujący w innym kontekście zawiera nowe informacje oraz że żaden pisemny zapis słowa mówionego nie jest tożsamy ze słowem mówionym (gdyż jest przesunięty w czasie). Wypracowanie typologii dyskursu realistycznego zakłada przebudowanie pojęcia realizmu — na innych zasadach i z innego punktu widzenia — które nie będzie się pokrywało ani ze znaczeniem I (realizmem tekstowym) ani ze znaczeniem II (realizmem symbolicznym). Jeśli chodzi o związki, mówiąc w uproszczeniu, między symbolizującym a symbolizowanym (realizm II), to odsyłamy czytelnika do „Poétique” nr 11 z 1972 r., którego obecny nr 16 stanowi niejako przedłużenie; pragniemy bowiem w większym stopniu położyć nacisk na tekst realistyczny niż na znak realistyczny, na wypracowanie potencjalnego typu wypowiedzi niż na opis historycznych „wcieleń” kratylizmu (według terminologii G. Genette’a), na przejawy w wypowiedzi (opowiadania, systemy opisowe, topologika wiedzy, siatki anaforyczne) niż na teksty poetyckie, na zagadnienia z zakresu semantyki niż z zakresu prozodii. Ale nie jest to bynajmniej jedynie kwestia ilościowego ujęcia przedmiotu badań (przejścia od znaku do tekstu), należy także podjąć problem jakościowego przewartościowania samej metody (przyjąć inną perspektywę, aby przemyśleć zagadnienie przedstawienia w kategoriach lingwistycznych).

### III

Ale ponowne podjęcie — na odnowionym gruncie i nowym kosztem — zagadnienia tekstu „realistycznego” natrafia na szereg problemów natury metodologicznej. Oczywiście założenia niniejszego 16 numeru „Poétique” nie tylko mają charakter paradoksalny (próbujemy stworzyć typologię wypowiedzi realistycznej w pełni świadomości tego, że język nie „naśladuje” i nie może „naśladować” rzeczywistości), lecz także trudno je określić wobec innych badań: typologicznych poszukiwań nie można bowiem utożsamić ani z *Poetyką*, ani z *Teorią prozy* (Todorov, Szklowski), teoriami uogólniającymi i transtypologicznymi, które ponadto nieuchronnie koncentrują się wokół zagadnień narratologicznych czy „powieści”, ani z badaniem w ścisłym znaczeniu szkół literackich (np. XIX-wiecznej powieści francuskiej), ani też — byłoby to bez wątpienia rozwiązanie idealne — z analizami czysto literackimi; encyklopedia, rozprawa z technologii, złudzenie optyczne z dziedziny architektury czy malarstwa, tekst reklamy itp. zapewne mają coś wspólnego z wypowiedzią realistyczną, a zbadanie „dosłowności” owej wypowiedzi, która wprawdzie zakłada wypracowanie problematycz-

nej „gramatyki tekstu”, powinno w teorii mieć pierwszeństwo nad jej „literackością”.

Należałoby więc dokonać w dziedzinie dyskursu realistycznego tego, czego dokonał Todorov w dziedzinie dyskursu fantastycznego<sup>15</sup>. Jak wiadomo, T. Todorov odróżnia fantastykę właściwą określoną jako nieustanne wahanie między naturalnym a nadnaturalnym porządkiem rzeczy (zachowuje przeto w definicji realizm jako biegun wewnętrznej opozycji) od cudowności (która jest porządkiem wyłącznie nadprzyrodzonym) i niesamowitości [*l'étrange*], gdzie to, co nadprzyrodzone, znajduje racjonalne wytłumaczenie. Wedle T. Todorova, dyskurs realistyczny znalazłby się w większym stopniu w opozycji do cudowności (wyłączna dominacja jednego porządku) niż do fantastyki czy do niesamowitości, będącymi dyskursami „mieszanymi”. Ale w przeciwieństwie do analiz innych korpusów, które intuicyjnie natychmiast wyczuwamy jako spójne i jednolite (obligatoryjność występowania pewnych „wątków”, określone nawyki stylistyczne, stereotypy i *topoi* sankcjonujące już skodyfikowany „rodzaj” itd., jak np. w przypadku fantastyki), nie widać *a priori* obligatoryjnych „figur”, „wątków”, „motywów”, łączących się samoczynnie w zespół kryteriów lub w określony gatunek literacki. Nadto dyskurs realistyczny występuje przede wszystkim w prozie, która jest środkiem przekazu *a priori* „nie nacechowanym”. Intuicyjnie należałoby ją zdefiniować negatywnie jako brak stylu, a wrażenie rzeczywistości jako „odrzut” ze struktury, jako osad, którego nie obejmują modele opisowe. Nie jest bez znaczenia, że w odróżnieniu od autora uprawiającego fantastykę — który może *explicito* podkreślać fantastyczność, odwołując się do tekstów lub gatunku historycznie ukształtowanego (np. Gautier przywołujący Hoffmanna) — pisarz realista nie dysponuje podobnym bagażem cytatów; w jego przypadku powołanie się na gatunek, tak istotne dla wyznaczenia horyzontów oczekiwań publiczności czytelniczej, a przeto dla zaklasyfikowania i czytelności tekstu, praktycznie nie istnieje. Musi więc powoływać się na inne autorytety (np. Historii lub Nauki), albo na samego siebie: por. nawias „(przeczytajcie Szuanów)” w *Starej pannie* Balzaka, powroty postaci itd. (i w ten sposób powracamy do „realizmu tekstowego”).

Musimy także ustosunkować się do szeregu interesujących badań, które należałoby wykorzystać i pogłębić: pierwszy typ badań podejmuje to zagadnienie w perspektywie diachronicznej i śledzi w obrębie literatury (zakładając, że pole to zostało określone) wyłanianie się, zanik i ponowne pojawianie się w ciągu wieków i w różnych krajach nurtu realistycznego, którego prototyp można by krok po kroku wyabstrahować

<sup>15</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970, s. 80 n.; zob. także „Littérature” nr 8, 1972.

indukcyjnie przy pomocy analizy stylistycznej<sup>16</sup>. W tym wypadku mielibyśmy do czynienia ze swoistym powszechnikiem estetycznym [*universal esthétique*], z czymś na kształt wölfflinowskiej czy worringerowskiej kategorii. Przy okazji można by zbadać, czy w ciągu wieków zmieniły się sposoby tworzenia złudzenia rzeczywistości, jak zostały one zakodowane i wyodrębnione w różnych poetykach, i czy niektóre poetyki sytuują się w innych wymiarach normatywnych (głosząc np. wierność regułom, a nie rzeczywistości). Grozi to jednak niebezpieczeństwem przyjęcia perspektywy ewolucyjno-finalistycznej ujmującej nurt literacki jako proces mozolnego wykształcania pewnego zbioru cech definicyjnych, gdy w rzeczywistości cechy owe wyznaczyły *implicite* kierunek analizy; wypracowany wzorzec prawie nieuchronnie zbiega się z modelem XIX-wiecznej szkoły realistycznej. Podobna perspektywa, oparta na dyskusyjnym pojęciu postępu, może doprowadzić do postaw normatywnych oraz do przekonań o cykliczności zjawisk literackich; Auerbach czasami wpada w tę pułapkę: dany tekst jest mniej

<sup>16</sup> Diachroniczne ujęcie zagadnienia przedstawił E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Przełożył J. Zarański. Warszawa 1981, a także I. Watt, *Realizm a powieść. W: Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożyła A. Kreczmar. Warszawa 1973, s. 5—36. — Zob. również książkę Foucault (*op. cit.*), która daje ogólniejszą perspektywę filozoficzną, a zwłaszcza E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968. Ogólnie znana jest metoda Auerbacha — subtelna i dokładna analiza różnorodnych tekstów, momentami przypominająca Spitzera, momentami Lukácsa, oraz jego definicja tekstu realistycznego, który: a) jest poważny; b) jest pomieszaniem stylów; c) nie wyklucza opisu żadnej klasy lub środowiska społecznego; d) podlega głównie konstrukcji hipotaktycznej, ogólnie zdefiniowanej jako zbiór chwytów zapewniających logiczno-semantyczną spójność tekstu; e) wtapia losy bohaterów w ogólny bieg Historii (zob. np. ogólną definicję cech realizmu na s. 328, t. 2). Powstaje wówczas podstawowe zagadnienie, dobrze znane całej krytyce socjologizującej, zawarte w punkcie e), a mianowicie problem homologicznej relacji między strukturą tekstu a desygnatem: jeśli przyjąć z jednej strony obiektywne istnienie struktur społecznych, a z drugiej — obiektywne istnienie struktur tekstu, powstaje problem, w jaki sposób tekst reguluje ekonomię i wzajemną odpowiedniość tych dwóch struktur. Jeśli zachodzi „homologacja”, można również mówić o „realizmie”, jednak pod warunkiem, że istnieją odpowiednie procedury weryfikacyjne oraz możliwości opisu funkcjonowania figur pośrednich między pierwotnymi a wtórnymi systemami modelującymi. W tym wypadku można potraktować tekst bądź jako „odbicie”, bądź — bardziej subtelnie — jako zbiór „perforowany”. Mamy tutaj na myśli następującą wypowiedź Lévi-Straussa: „Składnia mitu nie jest nigdy zupełnie dowolna w obrębie swoich reguł. Ograniczona jest również podłożem geograficznym i technologicznym. Spośród wszystkich działań teoretycznie formalnie możliwych, niektóre muszą być bezapelacyjnie odrzucone; powstałe luki — niczym ubytki w obrazie, który inaczej zachowałby regularne kształty — tworzą negatywne odbicie struktury w strukturze, którą należy zintegrować z drugą, aby otrzymać rzeczywisty system operacji” (*Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, Paris 1964, s. 251).

lub bardziej „doskonały” odpowiednio do tego, czy oddala się, czy przybliża do archetypu realistycznego, w zależności od tego, czy „jeszcze nie” przedstawia, lub „już nie” przedstawia, bądź czy „już stracił” owe cechy definicyjne.

Reprezentantem drugiego typu badań jest M. Riffaterre, któremu przypada zasługa podjęcia, przy pomocy ścisłej analizy stylistycznej, problematyki przedstawienia, zasadzonej na centralnej idei systemu opisowego; to nowe pojęcie określa silnie nacechowany model tekstowy

złożony z wzajemnie ze sobą powiązanych *signifiants* podług struktury jednego głównego *signifié*; owe elementy są tak ze sobą połączone, że jakikolwiek *signifiant* danego systemu może być czynnikiem metonimicznym wobec całości<sup>17</sup>.

Trzeci ciekawy kierunek współczesnych badań sprowadza to irytujące zagadnienie (które w poetyce wywiera taki sam irytujący i hamujący wpływ jak niegdyś kwestia pochodzenia języka w lingwistyce) do zagadnienia prawdopodobieństwa określonego jako wspólny nadawcy i odbiorcy ideologiczno-retoryczny kod, gwarantujący jasność [*lisibilité*] komunikatu przez pośrednie lub bezpośrednie odniesienia do zinstytucjonalizowanego systemu wartości (pozatekstowych) funkcjonujących w miejscu „rzeczywistości”. To nie „rzeczywistość” bowiem osiągamy w tekście, lecz zrationalizowane, przedtekstowe, aposterioryczne odtworzenie rzeczywistości zakodowanej w tekście i przez tekst, odtwo-

<sup>17</sup> M. Riffaterre, *Modèles de la phrase littéraire*. W zbiorze: *Problèmes de l'analyse textuelle*. Didier, Ottawa 1971, s. 139. Por. także *Sémantique du poème, L'explication des faits littéraires*, zwłaszcza s. 345 n.; *Le poème comme représentation*, „Poétique” nr 4, 1970; oraz *Système d'un genre descriptif*, „Poétique” nr 9, 1972. W tym ostatnim artykule czytamy: „Przedstawieniem rzeczywistości w literaturze rządzą reguły tekstu idiolektalnego (...). Uzależnione jest to od trzech przestżeń semantycznych: językowej (związek wyrazów z ich *signifiés*), tekstowej (związek z innymi *signifiants*), gatunkowej (związek z symboliką właściwą temu gatunkowi) (...) Mimesis rzeczywistości uwarunkowana jest przeto restrykcjami zmieniającymi reguły prawdopodobieństwa oraz naruszającymi struktury tematyczne, semantyczne i stylistyczne” (s. 15 — podkreślenie P. H.). Idąc drogą wskazaną przez M. Riffaterre'a, należałoby także zastanowić się nad tym, czy istnieje typ opowiadania [*récit*] realistycznego, tzn. czy istnieją struktury narracyjne, postacie, rzeczy, sytuacje (by rzecz uprościć — pewna tematyka dyskursywna) charakterystyczne dla wypowiedzi realistycznej. A może opowiadanie samo w sobie (por. L. Jenny, *La surréalité et ses signes narratifs*, „Poétique” nr 16, 1973) jest instancją wytwarzającą „wrażenie rzeczywistości”? Odsyłamy w tym miejscu do prac P. Francastela, który wykazał, że narodziny nowego iluzjonizmu doby Odrodzenia są mocno związane z wprowadzeniem układów o charakterze narracyjnym, tzn. że bardziej dbano o spójność dzieła niż o odtworzenie desygnatu (Francastel, *op. cit.*). Podobne uwagi sformułował E. Gombrich (*L'Art et l'illusion*. Gallimard, Paris 1971, s. 170, 176, 182, 190, 192), który zresztą jak Auerbach wskazuje na zasadniczy wpływ Ewangelii (jako zbioru opowiadań).

zenie pozbawione zakotwiczenia, wciągnięte w otwarty obieg „interpretantów” (Peirce), klisz, naśladowań lub stereotypów kulturowych (czy Maupassant, w rozlicznych opisach panoramy Rouen, naśladuje rzeczywistość, czy siebie samego, czy też opisy Rouen występujące w *Pani Bovary* Flauberta, który z kolei naśladował pewien kod malarski itd.<sup>18</sup>). Podstawowa trudność polega na ustaleniu związków między definicjami c), d) i e) artykułu Jakobsona z 1921 r.: bezsprzecznie bowiem analiza obierze za punkt wyjścia przedmiot raczej d a n y (przekazany i narzucony przez tradycję kulturową wartościującą pewne teksty „literackie” oraz pewne historycznie wyznaczone epoki — powieść łotrzykowska, XVIII wiek w Anglii, powieściopisarzy francuskich i rosyjskich XIX w.) niż s k o n s t r u o w a n y dla potrzeb analizy typologicznej. Ujmowanie tekstu realistycznego w kategorii inwariantu implikuje więc obranie za punkt wyjścia: a) nieokreślonego zbioru, w którym widnieją narzucone przez kulturę nazwiska takich twórców jak Defoe, Flaubert, Zola, Champfleury, Duranty itd. w celu: b) wyodrębnienia szeregu cech przed: c) skonstruowaniem potencjalnego modelu wypowiedzi określającego niewielką liczbę inwariantów i reguł transformacyjnych (czyż Propp nie przewidywał dla baśni magicznej pewnej „substytucji realistycznej”<sup>19</sup>) oraz integrującego i dystrybuującego następnie konkretne i różnorodne realizacje. Owo postępowanie, w początkowej fazie nieuchronnie indukcyjne i empiryczne, nie gwarantuje jednoznacznych rezultatów: założmy, że obierzemy za punkt wyjścia dzieła Zoli lub tekst Flauberta, powstaje pytanie, czy wyodrębnione w wyniku badań kryteria charakteryzować będą jedynie wybranych autorów, czy też umożliwią, na zasadzie ekstrapolacji, stworzenie teorii dyskursu pozwalającego na opisanie ogromnej liczby różnych wypowiedzi bądź poszczególnych ich segmentów. Pojawi się także ważne metodologicznie zagadnienie p o z i o m ó w o p i s u. Wedle powszechnie akceptowanych od przeszło pół wieku ze względu na wyniki postulatów ideologii strukturalizmu racjonalizacja jakiegokolwiek przedmiotu badań (języka, opowiadania, mitu, danego systemu znaczeniowego, tekstu itd.) musi od-

<sup>18</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć znane zdanie Valéry’ego (*Tel Quel*, s. 622): „Prawdopodobieństwo i podobieństwo. «Coś mi mówi, że to popiersie... Tytusa jest jego dokładną podobizną. Ja, który nie widziałem na oczy Tytusa, nazwę bez wątpienia P r a w d ą tę zbieżność między moim pojęciem Tytusa a tą rzeźbą, a rzeźbę tę wykonano w XVI w. Wielka dyskusja, którą toczyłem ongiś z Marcelem Schwobem, przed *Kartezjuszem* Halsą: uważał, iż jest on podobny — Do kogo? spytałem”. Zagadnieniu prawdopodobieństwa poświęcony jest ważny, 11 nr „Communications” (1968), a 16 nr „Poetique” (1973) pod wieloma względami stanowi jego przedłużenie.

<sup>19</sup> Zob. W. P r o p p, *Transformacja bajek magicznych*. Przełożył S. A m s t e r d a m s k i. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 244; Propp ogranicza się tam do stwierdzenia, że „rzucają się w oczy” (zob. także s. 251).

wołać się do systemu, do poziomu opisu, hierarchii<sup>20</sup> oraz do rozróżnienia proces / przedmiot. Powstaje zatem następujące pytanie: czy określenie i skonstruowanie typu wypowiedzi (tekstu) realistycznego spoczywać ma na powierzchniowych kryteriach lingwistycznych (np. użycie charakterystycznego słownictwa, monosemicznych wyrazów z morfologicznie motywowaną derywacją, liczebników porządkowych, anafor, określone rozmieszczenie wyrazów w obrębie opisów itd.) bądź na kryteriach należących do poziomów bardziej „abstrakcyjnych” lub „głębokich” (modelowe sekwencje i syntagmy narracyjne, konfiguracje aktantów i poszczególne postacie, przebiegi dyskursywne — specyficzne modele logiczne itd.), czy też na podstawie rodzajów związków łączących te poziomy (np. izomorfizm między segmentacją tekstu a segmentacją narracji, czy też związek między monosemicznym słownictwem technologicznym a postacią naukowca bądź inżyniera, przy czym słownictwo implikuje postać, która z kolei uzasadnia specyficzny charakter słownictwa)? Podejście lingwistyczne obejmuje ściśle mówiąc jedynie dwa znaczenia realizmu dobrze już rozpoznane, uznane i wyodrębnione przez krytykę i badania literackie (realizm I i II). Ale z faktu, że jakieś zagadnienie okazało się nieistotne, źle postawione w ciągu wieków ujęć empirycznych (urojonych poszukiwań *mimesis*) bądź też zostało kategorycznie wykluczone z pola badań (np. językoznawstwa) wcale nie wynika, że nie można go przeformułować inaczej lub z innego punktu widzenia, i że „dążenie do realizmu” czy „program realistyczny” nie wytworzył w praktyce niektórych pisarzy, bądź też okazjonalnie, konkretnych realizacji stylistycznych, tj. szczególnego rodzaju wypowiedzi określonej przez szereg cech strukturalnych „czynników konotujących *mimesis*”<sup>21</sup>, ograniczeń, schematów retorycznych czy narracyjnych, a nawet określonej tematyki. Choć intuicja podpowiada nam, że *a priori* nie ma nic bardziej nieprzymuszonego, nic mniej skrepowanego niż wypowiedź realistyczna, elementy te istnieją obiektywnie i analiza potrafi je wyłuskać. Być może usytuowanie zagadnienia już nie w płaszczyźnie wytworzonych systemów znaczących (zbioru wypowiedzi), lecz w płaszczyźnie intencji (aktu, procesu wypowiedzenia) poprzedzającej stworzenie tych systemów, tj. w sferze relacji między programem danego autora i statusem czytelnika — stanowiłoby sposób na przewyciężenie niezdecydowania estetycznego (jest to *mimesis*, czy nie?), przeszkody, jaką wnios-

<sup>20</sup> Przypomnijmy rozróżnienie C. Lévi-Straussa (*Le Cru et le Cuit*, s. 205) kod/armatura/przekaz; rozróżnienie struktura powierzchniowa/struktury głębinowe współczesnych językoznawców, greimasowskie pojęcie stopnia [*palier*] (A. J. Greimas, *Du Sens*. Seuil, Paris 1970, s. 159), czy też rozróżnienie T. Todorova (*Grammaire du Décaméron*. Mouton, The Hague, Paris 1969, s. 18) semantyczny/składniowy/werbalny.

<sup>21</sup> G. Genette, *Figures III*. Seuil, Paris 1972, s. 186.

ło językoznawstwo (język nie może naśladować rzeczywistości) i na zintegrowanie szeregu współczesnych metod badawczych (auerbachowskiego diachronizmu, immanentnej metody stylistycznej *à la* Riffaterre). Nie chodzi więc o to, by badać, w jaki sposób literatura naśladuje rzeczywistość — jest to pytanie już nieistotne — lecz o to, by uznać realizm za pewnego rodzaju „*speech-act*” (Austin, Searle) określony jako szczególna sytuacja komunikacji, a zatem by odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób literatura sprawia, że wierzymy, iż naśladuje rzeczywistość, jakie środki stylistyczne stosuje — świadomie lub nie — by stworzyć ten specyficzny status czytelnika, słowem jakie są „struktury obligatoryjne” (można by mówić za niektórymi językoznawcami o „służebności gramatycznej” lub o „restrykcjach selekcyjnych”) dyskursu realistycznego. Taktycznie więc poetyka czy typologia dyskursu realistycznego wychodzi od pragmatyki przy uwzględnieniu, że — zapożyczając sformułowanie od K. Stierlego — „konstytucja tekstu narracyjnego uzależniona jest od użytku, jaki się zeń czyni”<sup>22</sup>. Dochodzimy więc do trzeciego znaczenia pojęcia realizmu (realizm III), który nazwiemy realizmem opisowym<sup>23</sup>, dającym się sprowadzić do zagadnienia o wartości illokucyjnej, zagadnienia, które określa ogólną sytuację komunikacji rozkładalną na szereg presupozycji, z których każda mogłaby stanowić punkt wyjścia dla analizy; oto lista (otwarta) owych (wzajemnie zresztą warunkujących się) presupozycji:

1. świat jest bogaty, bujny, różnorodny, nierozciągły itd.;
2. mogę przekazać informacje na temat tego świata;

<sup>22</sup> K. Stierle, *Historia jako exemplum, exemplum jako historia*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 337. Zob. także H. Hiż, *Referentials*. „Semiotica” 1 (1969), 2. Językoznawczy status elementów presuponowanych pozostaje mglisty, lecz bezpośrednio wiąże się z podstawowym dla tekstu realistycznego zagadnieniem czytelności oraz przełączenia [*embrayage*] na konkretne sytuacje wypowiedzi. Zob. J. S. Searle, *Les Actes de langage* (Hermann, Paris 1972, s. 115 n.), gdzie autor stara się dać odpowiedź na pytanie: „Jakim warunkom musi sprostać wypowiedzenie, aby odbiorca mógł zidentyfikować przedmiot, o który chodzi nadawcy?” (s. 126). Dla Searle’a akt referencyjny nieustannie oscyluje między: a) elementami deiktycznymi; b) imionami własnymi; c) opisami. Trzeba jednak mieć na uwadze, że komunikacja zachodzi pomiędzy autorem realistą a czytelnikiem, a nie między autorem a słuchaczem; w związku z tym należy rozróżnić pisemny akt referencyjny od ustnego (ten ostatni jest bezpośredni i ekonomiczny: operuje kategoriami ja/ty/tutaj/to/on/tamto, itd.). Ponieważ przełącznik i elementy deiktyczne, jako należące do przekazu opóźnionego w czasie (pisanego), są *a priori* wykluczone z tekstu realistycznego, ciekawe będzie prześledzenie, jakie środki zastępcze wytwarza tekst, by pośrednio przywrócić kategorię deiksis. Należy również rozróżnić opis i imię własne w ujęciu logicznym od opisu i imienia własnego pojętych jako jednostki poetyckie (oczekujących zdefiniowania).

<sup>23</sup> W artykule o prozie Pasternaka R. Jakobson używa terminu „instancja opisu”, a Ph. Lejeune — „pakt referencyjny” („Poétique” nr 14).

3. język może n a ś l a d o w a ć rzeczywistość;
4. język jest w t ó r n y wobec rzeczywistości (wyraża ją, nie tworzy jej, jest wobec niej „zèwnętrzny”);
5. środek przekazania [*le support*] (komunikat) musi jak najmniej zwracać na siebie uwagę;
6. akt wytwarzania [*le geste producteur*] komunikatu (styl) musi jak najmniej zwracać na siebie uwagę;
7. mój czytelnik musi wierzyć w prawdziwość mojej informacji o świecie; itd.

Można wyabstrahować z tych presupozycji dwie główne kategorie — c z y t e l n o ś c i [*lisibilité*] (komunikat musi mieć zdolność „przekazania” informacji) i o p i s u.

#### IV

Przypomnijmy pewne fakty. Czytelność tekstu jest funkcją interakcji kilku czynników zarówno wewnętrznych (związanych z typograficznym przedstawieniem i z gramatycznością komunikatu), jak i zewnętrznych (obcych przekazowi), tzn. zarówno spójności logiczno-lingwistycznej tekstu w każdej płaszczyźnie (przestrzeganie zasad zgodności, rekcji, semantycznych restrykcji selekcyjnych, zasad anaforyzacji i substytucji, niezakłócenie schematów dyskursywnych i narracyjnych, niewystępowanie elipsy itd.), jak jego jednorodności i autonomii jako wypowiedzenia przesuniętego w czasie i zapisanego (nie występuje instancja wypowiedzania), jego stabilności typograficznej (porządek odczytywania, wielkość czcionek) oraz przestrzegania niektórych podsystemów kulturowych definiujących pewną akceptowalność (zgodność z gatunkiem, prawdopodobieństwo, antropomorfizm aktantów, antropocentryzm „bohatera” itd.). Pleonazm, anafora, tautologia, powtórzenie byłyby więc typowymi wypowiedziami czytelnymi (przypomnieniem w innym miejscu tekstu fragmentu już wcześniej wypowiedzianego w tym samym tekście), podobnie jak klisza lub cytat (tj. powtórzenie w tekście fragmentu innego tekstu). Otóż zamysł realistyczny zlewa się z dydaktycznym zamiarem przekazania informacji (na temat takiej lub innej części desygnatu dotychczas pozbawionej żywota literackiego, uznanej za „niezbadaną”, „niedostatecznie znaną” itd.), a więc z pragnieniem maksymalnego uniknięcia szumów mogących zakłócić odbiór informacji i komunikatu<sup>24</sup>. Czytelność tekstu realistycznego można przeto osiągnąć środkami zapewniającymi tę komunikację, np.:

<sup>24</sup> Idąc za Barthes'em („Za klasyczny uważamy tekst czytelny”; *S/Z*, Seuil, Paris 1970, s. 10), który kategorię czytelności stawia w centrum swoich rozważań, można by zaproponować następujący ciąg ekwiwalencji: tekst czytelny  $\simeq$  tekst prawdopodobny  $\simeq$  tekst klasyczny  $\simeq$  tekst realistyczny, pod warunkiem jednak wypracowania dokładnej definicji tych pojęć — co nie będzie łatwe — oraz wyni-



- a) przerostem redundancji;
- b) przerostem chwytów anaforycznych;
- c) przerostem elementów fatycznych (w jakobsonowskim rozumieniu) i zabiegów znoszących dwuznaczność;
- d) pośrednim przywróceniem (jako środek zastępczy) performatywności wypowiedzi, autorytetu słowa, instancji wypowiedzania: powrót samego autora-realisty — teoretycznie wykluczonego z dzieła na rzecz autonomiczności tekstu jako Historii, jako samowystarczalnemu i spójnego Wypowiedzenia, w którym każda „interwencja autora” (Blin) wprowadzałaby zakłócenia, itd.

Przerost środków anaforycznych oraz redundantność tekstu zmierzają przede wszystkim do zagwarantowania spójności i jasności przekazywanej informacji, mianowicie przez skorelowanie w obrębie jednego poziomu językowego rozłącznych jednostek jednego wypowiedzenia, różnych poziomów językowych jednego wypowiedzenia, lub elementów dwu różnych wypowiedzeń<sup>25</sup>. Wydawałoby się więc, że dla czytelnika (jak dla oglądającego obraz czy przedstawienie) r z e c z y w i s t o ś ć jest najpierw s p ó j n o ś c i ą: odnajdujemy w tym miejscu jakobsonowską m o t y w a c j ę z punktu e), pojęcie i z o t o p i i A. J. Greimasa, auerbachowską h i p o t a k s ę itd.<sup>26</sup>

kających zeń opozycji; np. R. Barthes wysuwa raczej na pierwszy plan opozycję czytelny / pisalny [*scriptible*] niż czytelny / nieczytelny. Próbę scharakteryzowania literatury prawdopodobnej przez określone schematy składniowe i dyskursywne podaje J. Kristeva, *La Productibilité dite texte*, „Communications” nr 11.

<sup>25</sup> Odnajdujemy tutaj ściślej ujęcie jednego z rzadkich użyć terminu realizm (realizm I): jakiś znak powtarza identyczny (bądź równoważny) znak oddalony od niego w obrębie tej samej wypowiedzi, język może tylko naśladować język, mówienie — rzecz już powiedzianą (lub do powiedzenia). Por. L. Lonzi, *Anaphore et Récit*, „Communications” nr 16, 1970. Charakterystyką tekstu realistycznego jest więc „nasycenie”; jest to tekst zamknięty, silnie spoisty, o łatwych do przewidzenia jednostkach składowych i „ograniczonej wieloznaczności [*faible pluriel*]” (R. Barthes). Kluczową figurą estetyczną jest anafora, która sprowadza wieloznaczność do jednoznaczności, wielość do jedności (2 jednostki = 1 jednostka), dialog do monologu, rozłączność (nieuchronna rozciągłość linearna tekstu) do łączności i do równoczesności (obsesja „obrazu”, *ut pictura poesis*, itd.).

<sup>26</sup> „Figuratywne czas i przestrzeń odsyłają nie do struktur świata fizycznego, lecz do struktur wyobraźni. Więzy między elementami należy oceniać nie w kategoriach odpowiedniości, lecz spójności” (Francastel, *op. cit.*, s. 118). Metodyczny przegląd nawiązujący do modelu funkcjonalnego Jakobsona, „postulatów normalnej komunikacji” (jak determinizm, niesprzeczność, wspólne pole pamięciowe, zbieżność przewidywań, niezakłócone ograniczenia selekcyjne itd.) podają O. i L. Rievwzin w *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*. Przełożył J. Faryno. „Dialog” 1973, z. 3, s. 112—126. Odnośnie do pojęcia spójności zob. I. Bellert, *On a Condition of the Coherence of Texts*, „Semiotica” 2 (1970), nr 4. Przeciwstawne stanowisko zajmuje psychoanaliza: „rzeczywistość” często identyfikuje z „inherentnym brakiem faktu strukturalnego, ze zburzeniem porządku” (Leclair, *op. cit.*).

Możemy zatem podjąć się sporządzenia nieuporządkowanej listy środków stanowiących zarazem kryteria wypowiedzi realistycznej — poszczególnych środków, które często nakładając się lub wzajemnie warunkując, wzięte z osobna nie stanowią warunku ani koniecznego, ani niezbędnego do zdefiniowania wypowiedzi realistycznej.

1. Pośród środków gwarantujących ogólną spójność wypowiedzenia należy wyróżnić retrospekcję [*flash-back*], wspomnienie, streszczenie, uraz doznany w dzieciństwie, obsesję, przywołanie dziejów rodziny, obciążenia dziedzicznego, tradycji, cyklu, przodka itd.: tekst odsyła do tego, co już zostało powiedziane. I odwrotnie, dzięki różnym chwytom jak *przepowiednia*, przecucie, ustanowienie programu działania, intencja, oznaka, przenikliwość, rzucanie klątwy, pośrednictwo, zawiązanie umowy, pragnienie, uwzględnienie braku czegoś itd. możemy przewidzieć dalszy przebieg tekstu <sup>27</sup>.

Odwoływanie się do obciążenia dziedzicznego czy dziejów rodziny jako figury realistycznego zakotwiczenia tekstu, szufladkowania, przypomnienia i przywołania informacji (jak wiadomo współcześni genetycy chętnie sięgają do aparatu pojęciowego teorii informacji), jako figury przenoszenia i rozpowszechniania pewnej wiedzy genetycznej (nieustannie będziemy mieli do czynienia z problematyką rozpowszechniania wiedzy) jest zapewne znaczącą figurą wypowiedzi realistycznej — bez względu na postać, w jakiej występuje, i nie ograniczoną jedynie do Zoli. Implikuje to często występującą postać np. lekarza, przyjaciela rodziny, towarzysza lat dziecińczych (tego, który zna fakty z przeszłości), typowe sceny jak patologiczne kryzysy fizjologiczne (choroba, kryzys dojrzewania, alkoholizm, choroba dziedziczna itd.) i sceny spotkań rodzinnych (posiłki, rocznice, różne spotkania, rady rodzinne) czy rozstań (poróżnienia np. dostarczają autorowi nowych postaci do dalszych spotkań, do opisów innych śro-

<sup>27</sup> Por. koncepcję figury u Auerbacha bliską bardziej ogólnemu pojęciu *anafory* (połączenie *explicite* dwóch oddalonych od siebie członów wypowiedzenia); Auerbach upatruje w niej podstawową cechę realizmu: „w strukturze figuralnej obu jej biegunom, zarówno figurze, jak i spełnieniu, pozostawiony jest ich kształt konkretny, rzeczywisty, historyczny, przez co struktura ta różni się od form symbolicznych bądź alegorycznych. Tak zatem figura i spełnienie »oznaczają się« co prawda nawzajem, równocześnie jednak ich zawartość znaczeniowa nie wyklucza bynajmniej ich rzeczywistości” (Auerbach, *op. cit.*, s. 333; zob. także s. 150 n. oraz 332 n.). Auerbach wyraźnie łączy metodę „figuralną” z „syntaksą” (ogólnie przeciwstawioną parataksie) i czyni z niej zdobycz literatury chrześcijańskiej. Ze swej strony również N. Frye (*Anatomie de la critique*. Gallimard, Paris 1969, s. 171) zestawia postawę realistyczną z takimi chwytami, jak zapowiedź czy *prepowiednia*. L. Spitzer także zwrócił uwagę na często przez Prousta stosowane zdanie nawiasowe zawierające „skojarzenia antycypujące czy retrospektywne”, których funkcja polega na „intensyfikacji rzeczywistości” (L. Spitzer, *Etudes de style*. Gallimard, Paris 1970, s. 412—414; na temat „antycypującej” roli *exemplum* zob. Stierle, *op. cit.*, s. 344.

dowisk itd.). Rodzina tworzy zatem „umotywowane”, „przejrzyste” (Sausure) pole derywacyjne, w którym nazwiska odgrywają rolę semantycznie nacechowanego tematu (obciążenia dziedziczne itd. — Macquart, Rougon, Thibault, Forsyte, Guermantes), a imiona — elementów fleksyjnych przynoszących dodatkowe informacje (Nana, Pauline, Gerlaise). Te struktury funkcjonują zatem jak „gramatyka” postaci (są sklasyfikowane, podlegają restrykcjom selekcyjnym, można przewidzieć ich zachowanie itd.<sup>28</sup>). Tworzą też właściwą przestrzeń do funkcjonowania wiadomości przeznaczonej dla czytelnika (w postaci plotek, oszczerstw, zwierzeń itd.) i koniecznych do zrozumienia intrygi bądź do funkcjonowania przedmiotu (*Spadek*).

2. Motywacja psychologiczna (postaci) — pełniąca funkcję aposteriorycznego uzasadnienia funkcjonalnego wątku opowiadania (proppowskie logiczne następstwo „funkcji”) — wyjaśnienie „*post hoc ergo propter hoc*” narracji<sup>29</sup> stanowią również element czytelności i spójności tekstu.

3. Podobną funkcję pełni historia równoległa: opowiadanie, odsyłając *implicite* czy *explicite* do tekstu już znanego (przy pomocy cytatu, imienia własnego, aluzji itd.), wprzęgnięte jest w mega(ekstra)Historię, która między wierszami dubluje je, wyjaśnia, określa z góry, wytwarzając u czytelnika system oczekiwań i przewidywań. Może to być tekst religijny lub świecki (np. nawiązanie do obleżenia Paryża w *Przyjaciółach* Maupassanta, do *Księgi Rodzaju* w *Grzechu księdza Mouret* Zoli, lub potajemny przejazd Napoleona III w *Kłęsce* Zoli<sup>30</sup>),

<sup>28</sup> „U Zoli dziedziczność funkcjonuje jak syntaksa” (M. Butor, wstęp do *Roman expérimental*. W: E. Zola, *Oeuvres complètes*, t. 10, s. 1154). Zwróćmy uwagę, jak często występują tytuły „rodzinne”: *Trzy siostry*, *Siostry Vatar*, *Mój brat Yves*, *Bracia Zemgano*, *Ojciec Goriot*, *Kuzynka Pons*, *Kuzynka Bietka*.

<sup>29</sup> Por. punkt (e) jakobsonowskich definicji z 1921 r. Zob. także G. Genette, *Vraisemblance et motivation*. W: *Figures II*, s. 71—99, oraz słynną „motywację pseudoobiektywną”, którą Spitzer przypisuje Ch.-L. Philippowi (*op. cit.*, s. 56), czy „fikcyjną przyczynowość”, którą Jakobson dostrzega u Pasternaka (*op. cit.*, s. 318). Według W. Proppa (*Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 138) wprowadzenie motywacji do bajki jest późniejsze i świadczy o bardziej „literackim” opracowaniu.

<sup>30</sup> „Właśnie drugorzędna rola postaci historycznych nadaje im prawdziwy wymiar rzeczywistości: owa drugorzędność stanowi miarę autentyzmu (...), <postacie historyczne> powracają w powieści jako rodzina i na wzór zarazem sławnych i śmiesznych przodków nadają jej nie splendor chwały, lecz blask rzeczywistości: tworzą w najwyższym stopniu wrażenie rzeczywistości” (Barthes, *S/Z*, s. 108—109). Przytoczenie nazwiska „znaczącego” w historii (jak Napoleon czy Bismarck), lecz pozbawionego *signifié* w narracji (postacie historyczne nie „uczestniczą” w opowiadaniu, w intrydze, w przygodach bohaterów), stanowi więc, w wypowiedzi realistycznej, najwyższego stopnia odpowiednik cytatu, przedmiotu czy „błahego” szczegółu („barometr” na ścianie, „mahoniowe” krzesło pani Aubain, „kostka niebieskiego mydła na wyszczerbionym talerzu” w pokoju Felicjy w *Prostocie serca*). Dlatego niektóre definicje traktują wypowiedź realisty-

choć tekst realistyczny prawdopodobnie wysunie na pierwszy plan teksty świeckie (Historię), najbardziej znane czytelnikowi. Przywołanie o b c y c h m i e j s c (egzotyki) będzie występowało rzadko, a bohater realistyczny raczej będzie się trzymał swego środowiska; to raczej Historia przyjdzie do niego, niż on wyruszy w poszukiwaniu Historii, czyli przygód. Dzięki takiemu systematycznemu wprężeniu w tło historyczne i polityczne tekst staje się przewidywalny, a jego „zdolności” kombinatoryczne ulegają ograniczeniu; sekwencje narracyjne typu: \*,„Obaj przyjaciele zrobili zasadzkę i zabili Bismarcka”, lub \*,„Obaj przyjaciele na czele batalionu zrobili wycieczkę i wyswobodzili Paryż z pruskiego oblężenia” są niemożliwe (prawie agramatyczne). Historyczne lub geograficzne nazwy (Rouen, rue de Rivoli, Notre-Dame de Paris itd.) odsyłające do stałych jednostek semantycznych, które zresztą należy nie tyle zrozumieć, ile rozpoznać jako imiona własne (a majuskuła jest ich dystynktywnym znakiem drukarskim) funkcjonują po trosze jak c y t a t y mowy dydaktycznej: ustanawiają punkty zaczepienia, przywracają performację (gwaranty — *auctores*) wypowiedzenia referencyjnego, wprężając tekst w zwaloryzowany pozatekst, pozwalają na zwiększenie ekonomii wypowiedzenia opisowego oraz gwarantują globalne wrażenie rzeczywistości, o większej nawet mocy oddziaływania niż wszelkie dekodowanie szczegółowe<sup>31</sup>, wrażenie rzeczywistości, które jest często podkreślane w opisach miejsc przez stosowanie „czasu terażniejszego poręczającego” lub „zaświadczonego” (por. G. Blin na temat występujących u Stendhala zwrotów typu: „Mały lasek górujący nad aleją Fidélite w Varrières” lub „U wylotu Carville napotyka się...”).

4. Systematyczne motywowanie imion własnych oraz przydomków, jak też nazw pospolitych miejscowości stanowi również ważny czynnik c z y t e l n o ś c i tekstu (czynnik, który nie charakteryzuje z pewnością wyłącznie wypowiedzi realistycznej). Stosowane zabiegi są różnorodne:

czną jako „znamienną błahość szczegółów, których funkcją jest sygnalizowanie przypadkowości, »zaświadczenie« o niej” (G. Blin, *Stendhal*. Warszawa 1972, s. 17), względnie określają ją jako „tekst, którego wypowiedzianie uwierzytelnione jest jedynie desygnatem” (Barthes, *L'Effet de réel*, s. 8).

<sup>31</sup> Por. eksperyment, jaki przeprowadził M. Riffaterre na jednej stronie *Kłeski Zoli*, polegający na zastąpieniu nazw geograficznych Ardenów nazwami geograficznymi południowo-zachodniej Francji (M. Riffaterre, *L'Explication des faits littéraires*, s. 353—355). Riffaterre dochodzi do wniosku, że „podstawienie innych desygnatów nie podważyło mimesis rzeczywistości przedstawionej”; por. także przykład współczesnego tekstu literackiego składającego się prawie wyłącznie z imion własnych: M. Butor, *Mobility: étude pour une représentation des Etats-Unis*. Gallimard, Paris 1962. Można również przytoczyć *in extenso* całe strony nazwiskowane imionami własnymi w R. Pinget, *L'Inquisiteur*. Dla filozofów języka imię własne, wraz z opisem i kategorią deiksis (ta ostatnia nie występuje w komunikacie pisemnym) stanowią trzy główne cechy aktu mowy referencyjnej. Na temat rangi cytatu w tekście literackim zob. artykuły w zbiorze *Signe, Langage, Culture*. Mouton, La Haye — Paris 1970, s. 627 n.

tak więc lichwiarz zwi e się „Picsou” bądź „Gobseck” [Dusigrosz, Liczykrupa], głupiec będzie „Prostaczkiem”, jednooki — Jednookim, rajski ogród — „le Paradou” itp. Owa przejrzystość onomastyczna występuje także w baśni. Lecz dyskurs realistyczny stawia raczej na konotację treści społecznych (określone imię własne lub przydomek konotować będzie np. stan nieszlachecki, arystokrację, rzemiosło itd.) niż na denotację cechy charakteru czy wyglądu. Nawet nienacechowane imiona własne, odsyłając *implicite* do takich treści jak banalność, prostota, życie codzienne, przeciętność postaci, stan cywilny (Pan... Pani...) itd., wywołują wrażenie rzeczywistości, stąd ich strategicznie uprzywilejowane miejsce w tytule, gdzie pełnią funkcję autentycznego wskaźnika gatunku „realistycznego” (por. *Moll Flanders*, *Teresa Raquin*, *Pani Bovary*, *Pani Gervaisais* itd.). Wzmocnieniu owej przejrzystości onomastycznej służą przeróżne zabiegi wyjaśniające: badania źródłowe, etymologiczne itd.; implikuje to zatem wprowadzenie do opowiadania szeregu typów postaci jak filolog, przewodnik, genealog, geograf, oraz typowych scen jak chrzest, nadanie imienia, zwiedzanie miejsc, opisy prezentacji („Przedstawiam panu Pana X, który...”). Sceny owe rozgrywają się zazwyczaj podczas zebrania, przyjęcia, zabawy lub jakiegokolwiek innej uroczystości<sup>32</sup>. W konsekwencji, bohater realistyczny rzadko jest osamotniony: ma grono przyjaciół, podczas spacerów spotyka znajomych, jest światowcem, posiada ogładę towarzyską itd. Por. semantyczny status narratorów w nowelach Maupassanta.

<sup>32</sup> Zob. np. *Zdobycz Zoli*; bankier Aristide Rougon wymyśla sobie pseudonim „wojenny”: „Saccard... przez dwa c... He, słyszy się pieniążki w tym nazwisku, co? Jakby ktoś liczył pięciofrankówki! (...) nazwisko, z którym można dorobić się milionów albo ciężkiego więzienia” (E. Zola, *Zdobycz*. Przełożyła K. Dolałowska. Warszawa 1956, s. 48). Por. także w fantastycznym opowiadaniu Maupassanta *Le Horla* (realistyczna) scenę nadawania nazwy zjawisku (*Horla* = *déhors* + *là*). Toteż zapewne dlatego wypowiedź realistyczna unika zaimka „ja” — a zatem zbyt długich dialogów — gdyż „niewystępowanie nazwisk (...) wywołuje zasadnicze ograniczenie iluzji realistycznej” (Barthes, *S/Z*, s. 102), unika wymuszających użycie zaimka „ja” odmian narracyjnych (jak monolog, autobiografia, dziennik intymny, powieść w listach, teatr) oraz niektórych stylistycznych zabiegów jak nazywanie postaci jedynie inicjałami (hrabia P... w *Adolfie*, Pan de T... lub „młody G...M...” w *Manon Lescaut*, K... u Kafki itd.). Ciekawe spostrzeżenie na ten temat wysunął w *Introduction à la littérature fantastique* T. Todorov, który uważa, iż użycie zaimka „ja” jest podstawową cechą literatury fantastycznej. Potwierdza się przeto, że wypowiedź realistyczna jest zasadniczo nazywaniem (imionami własnymi lub pospolitymi); nazwy te funkcjonują, ogólnie rzecz biorąc, jako znaki wprowadzające opisy (postaci czy miejsc) oraz stanowią jedynie, jak to później wykażemy, bardziej lub mniej dające się przewidzieć „rozwińnięcie” samych nazw. Mamy więc do czynienia z dwiema komplementarnymi postaciami: chrzciciela-etymologa, który nadaje „prawdziwą” nazwę lub przywraca nazwie przejrzystość „genetyczną”, nazywa chorobę lub wyjaśnia jej objawy. Na temat nazw zob. także J.-L. Bachelier, *Sur-Nom*. „Communications” 1972, nr 19.

5. W dążeniu do przekazania informacji tekst realistyczny w pełni wykorzystuje zjawisko komplementarności semiologicznej: tekst ukazuje się wówczas jako nadmiernie nacechowany — jest to cecha charakterystyczna środków masowego przekazu: odbiorca nie mający dostępu do kodu a) dysponuje za to kodem b) wspieranym przez redundantne ilustracje (J. Verne i Riou), fotografie (w *Nadja*), rysunki (w *Życiu Henryka Brulard*), wykresy (drzewo genealogiczne Rougon-Macquartów dołączone do *Kartki miłości*), a nawet może dublować uzyskiwaną informację dzięki wewnętrznym zabiegom diagramatycznym — *Les Djinns* Wiktora Hugo, zdanie Prousta jako „składnia dźwiękonaśladowcza” (L. Spitzer), zdanie „mimetyczne” Flauberta<sup>33</sup> — bądź, pośrednio, poprzez nawiązanie do sztuki wizualnej w ogóle (do malarstwa u Balzaka czy Stendhala, do fotografii czy widokówki w nowej powieści itd.) lub do konkretnego dzieła sztuki zawartego w tekście (opisy obrazów u Rous-sella, zawieszona w pokoju bohatera rycina przedstawiająca czy zapowiadająca jego przyszłe losy itd.). Można przeto określić wypowiedź realistyczną jako wypowiedź dającą się s p a r a f r a z o w a ć. Bardzo często na czynność czytania nakłada się czynność oglądania, i na odwrót, czynność oglądania może mieć odpowiednik w czynności czytania lub opowiadania (Diderot i Greuze). Mamy tutaj do czynienia ze zdroworozsądkowością [*doxa*], „wierzę tylko w to, co widzę”.

6. Każdy przekaz zakłada, nawet w wypadku komunikacji o opóźnionym w czasie odbiorze (pisanej) istnienie pewnego źródła nadawania. Wszelkie zdania *P* przekazu zakładają więc *implicite* akt wypowiedziany typu: „Ja autor mówię, że *P*...”. Z drugiej strony jednak działalność dydaktyczna zakłada wyrugowanie owego aktu wypowiedziany, gdyż grozi to wprowadzeniem zakłóceń, „szumu”, niepokoju (Kto mówi? Co autor chce powiedzieć? Dlaczego ingeruje? Dlaczego wprowadza modalności do swojej wypowiedzi? itd.). Nadto, autor „realista” (jak pedagog) jest w posiadaniu pewnej wiedzy („fizek”, znajomości „przedmiotu”, „środowiska”, „tła”, jakiegokolwiek części desygnatu), którą uznaje za wyczerpującą i którą pragnie przekazać, np. w postaci o p i s u. Tak więc autor musi rozwiązać następujące zagadnienie: jak pośrednio przywrócić performatywność mojemu wypowiedzeniu opisowemu, jak przydać mu autorytetu, wagi (które są udziałem mojej „fizyki”, mojej wiedzy, mojego „świadcstwa”), jak sprawić, żeby mój czytelnik uwierzył, iż to, co mówię, jest „prawdziwe”, i że ja sam, jako autor, wierzę w prawdziwość tego, co mówię? (jest to zjawisko hipnozy i autohipnozy, tak dobrze wyłożone przez G. Blina we Wstępie do książki *Stendhal et les problèmes du roman*).

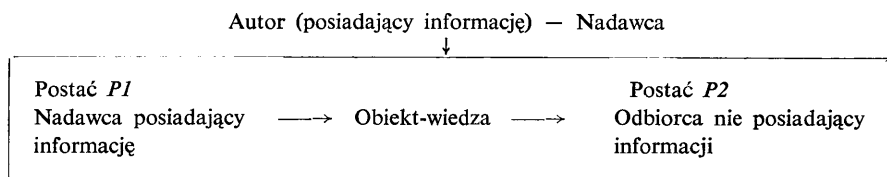
<sup>33</sup> Zob. R. Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*. W: *Problèmes du langage*. Odnajdujemy tu nasze pojęcie realizmu II. Na temat związków między wykresem a czytelnością zob. J. Bertin, *La Graphique*, „Communications” 1970, nr 15.

Wyrażona *implicite* formuła: Ja autor, nieobecny w procesie wypowiedzenia, pisząc (*a...b...c...d...e...n...*) (i tu następuje opis lub informacja na dany temat) zapewniam ciebie, nie poinformowany czytelniku, że informacja dotycząca przedmiotu *x* jest dokładna i sprawdzalna i zamienia się na: Postać *P* „specjalisty”, obecna w wypowiedzeniu i uczestnicząca w opowiadaniu, mówi *a...b...c...d...e...n...* do innej nie poinformowanej postaci *P* (niespecjalisty, również uczestniczącego w opowiadaniu).

W opowiadaniu przeto źródło pewnej informacji wciela się w postać noszącą wszelkie znamiona powagi naukowej: opis lekarski przekazany będzie ustami lekarza, informacja natury estetycznej — ustami malarza, opis kościoła lub wiadomość z dziedziny religii — przez księdza itd. Np. w *Brzuchu Paryża* Zola wprowadza całkowicie epizodyczną postać malarza Claude'a Lantier, aby uzasadnić opisy typu: „jasny odcień akwareli” (o świcie), „osad wina z karminowymi stłuczeniami” (o czerwonej kapuście), „olbrzymi szkic wycieniowany tuszem chińskim na fosforyzującym welinie” (o Halach paryskich) itd. To zatem wiedza, „fiszka” dokumentacyjna, która nierzadko występuje w szkicach powieści przed konstrukcją narracyjną (ów nawyk kompozycyjny, pisarski cechuje również wypowiedź realistyczną), tworzy postać literacką; postać ta jest zatem tylko aposteriorycznym uzasadnieniem owej wiedzy, uwiarygodnieniem „wtrącenia” słownictwa technicznego. Jako idealny przedstawiciel kartoteki autora występuje ona w tekście, aby umotywić pewną frazeologię (łacinę kościelną proboszcza, techniczne określenia malarza, estety czy lekarza, poszczególne żargony zawodowe itd.) lub aby uwierzytelnić dane nazewnictwo. W skrajnym przypadku rzeczywistość sprowadza się do mozaiki językowej (łacina kościelna proboszcza, komunały małuczkich, dowcip światowca, gwara żołnierska, wyrazy dziecięce itd.), gdyż wszelkie zwroty idiolektyczne mają na celu wywołanie wrażenia rzeczywistości<sup>34</sup>. Wypowiedź realistyczna charakteryzuje się przeto tym, co można by określić mianem przerosu translatywności, przez co upodabnia się dodatkowo do dyskursu dydaktycznego (należy przekazać jakąś wiedzę, opierając ją na tradycyjnie uznanym autorytecie — na *auctores*), na który

<sup>34</sup> E. Zola pisze we wstępie do *Matni* (a wiadomo, jaką rolę odegrał podczas redagowania powieści słownik gwary Delvau): „Miała to być praca czysto filologiczna, o dużym — jak mi się wydaje — znaczeniu historycznym i społecznym (...). Jest to dzieło zaczerpnięte z życia”. Ponieważ jednak owe idiomy wywołują mocne wrażenie egzotyki (obcości), należy je ograniczyć poprzez bądź a) komentarz wyjaśniający (Zola mówi we wstępie do *Kartki miłości*, że wyjaśnienia doktora Pascala „odbiorą terminem technicznym ich barbarzyńskie brzmienie”); b) skazanie całości tekstu żargonem postaci. Na ten temat zob. R. Barthes, *L'Écriture et la parole*. W: *Le Degré zéro de l'écriture*. Problem tekstu realistycznego polega na umiejętnym sztukowaniu już napisanych segmentów — chodzi o zagadnienie intertekstualności, o wprowadzenie w tok historii fiszki opisowej, już zredagowanego fragmentu operującego żargonem zawodowym — tak, aby maksymalnie zatrzeć ślady złączenia (rolę taką odgrywa prawdopodobieństwo).

autor nieustannie przelewa swój status nadawcy. Paradoks bowiem dyskursu realistycznego polega na tym, że usilnie pragnie on ukryć pozycję, z której jest nadawany, a także postawę dydaktyczną autora i warunki, w jakich powstaje (dokumentacja, kartoteka, założenia, słownictwo techniczne itd.). Obrazuje to następujący schemat <sup>35</sup>:



↓

Czytelnik (nie posiadający informacji) — Odbiorca generujący modelową sekwencję narracji (może ona mieć postać bardziej lub mniej redundantną czy eliptyczną):

koniunkcja dwu postaci (potencjalnego nadawcy posiadającego informacje i potencjalnego odbiorcy posiadającego informacji)	—→ pytanie postaci nie posiadającej informacji do postaci posiadającej informacje — ustanowienie umowy wypowiedzania	—→ przyjęcie umowy przez postać posiadającą informacje
—→ odpowiedź postaci posiadającej informacje (rzeczywistego nadawcy)	—→ zdobycie wiedzy przez postać nie posiadającą informacji (odbiorcę rzeczywistego).	Spełnienie umowy wypowiedzania

W roli nadawcy wiedzy odnajdujemy typowe postacie wypowiedzi realistycznej: inżyniera (J. Verne), specjalistę, erudytę, tubylca, lekarza (Zola), maniaka, oryginała, hobbysty, profesora, szefa itd., a w roli pytającego odbiorcy: neofitę, ucznia, podglądacza, ciekawskiego, zwolennika, samouka, szpiega, kumoszki, intruza, badacza, prostaczka, podróżnika itp. Owe leksykalne segmenty opisowe są motywowane przez takie zjawiska psychologiczne jak ciekawość, żądza wiedzy, gadatliwość. Oto dwa warianty typowej syntagmy translatywnej:

koniunkcja postaci *P1* —→ *P1* patrzy na *O*<sup>36</sup> —→ przekazanie *P1* pewnej wiedzy

(dociekliwa, ciekawska, zainteresowana, żądna wiedzy, przyszła zawczasu na spotkanie, zatrzymała się itd.) z obiektem *O* (rozbitym przez nomenklaturę słownictwa technicznego wymieniającego części jednej całości)

bądź:

koniunkcja postaci *P1* (technika, specjalisty, robotnika, rzemieślnika itd.) z przedmiotem *O*, który ma być opisany —→ praca *P1* nad *O* (układ tekstu podąża za sposobem użycia przedmiotu, gdy *P1* kolejno manipuluje częściami *O*) —→ przekazanie informacji postaci-widzowi *P2* (wielbiciela, neofity, ucznia, ciekawskiego itd.)

<sup>35</sup> „Mimesis charakteryzuje maksimum informacji przy minimum informatorów” (Genette, *Figures III*, s. 187).

<sup>36</sup> Występują tu różnorodne i często stosowane chwytły: badanie złożonego środowiska lustrującym wzrokiem postaci nieruchomej (postaci siedzącej



Stąd biorą się ciągi regresywne mające uwiarygodnić komunikat: mówienie zakłada chęć powiedzenia czegoś (ze strony gadatliwej, przychylniej postaci informatora, naukowca itd.), obserwowanie zakłada chęć dostrzeżenia (postać będzie „ciekawski”, „szpieg”, „podglądacz”) oraz możliwość dostrzeżenia (wzrok musi mieć możliwość przenikania przez przezroczyste ciało lub powietrze, przez okno, wędrowania ze wzniesienia ku dołowi, dzięki naturalnemu lub sztucznemu oświetleniu). Odnajdujemy tu nieodłączne okno naturalistów, kryształowy bulaj Nautilusa itd.<sup>37</sup>

Zwróćmy na koniec uwagę, że te trzy funkcje — wybiegi torujące drogę segmentom opisowym (ważne patrzenie, płynna wypowiedź objaśniająca, uporządkowana i ułożona w serię czynność techniczna, którą już Lessing dostrzegł u Homera) mogą się wzajemnie kombinować: dana postać np. w obecności ucznia rozkłada loko-

---

w fotelu, siedzącego przy oknie rekonwalescenta, widza, który przybył przed czasem na uroczystość); złożonego środowiska, bądź systematycznie stosowany „ruchomy opis” (R. Ricatte), przegląd szeregu środowisk lub zestawionych i pojedynczych „szczegółów” widzianych oczyma postaci w ruchu (podróżnika, piechura, próżnującego spacerowicza, turysty, gapia, badacza itd.). Stąd też tworzone są także typy przedmiotów, takie „przedmioty szczytowe” jak Nautilus z powieści Verne’a (którego dewizą jest, przypomnijmy, *mobilis in mobili*) umożliwiające rozliczne i przebogate opisy. Nadmienmy wreszcie, że w XIX-wiecznej szkole realistycznej spojrzenie (podobnie zresztą jak mowa) jest często stylistycznie wyrażone w postaci pseudomonologu prowadzonego w mowie, pozornie zależnej. Jest to bardzo wygodny zabieg „sprowadzający” tekst na fiszkę autora.

<sup>37</sup> Liczni krytycy zwrócili uwagę na częste występowanie w tekstach realistycznych otwartych drzwi, wysokich punktów obserwacyjnych, okien itd., rozpoczynających szeregi denominacji (por. np. na temat Flauberta J. Rousset, *Forme et signification*. Corti, Paris 1964, s. 123 n. — N. Schor, *Zola: From Window to Window*. „Yale French Studies” 1969, nr 42. — J. P. Richard, *Balzac, de la forme à la forme*. „Poétique” 1970, nr 1, s. 15—16. — Na temat Verne’a — R. Barthes, *Par où commences? Jw.*, s. 8, itd.). Wydaje się mianowicie, że drzwi są tam zawsze otwarte, że owe fikcyjne otwory występujące w opowiadaniu zawsze otwierają (rzeczywiście, dosłownie) opis. Oto kilka naprędce odnotowanych przykładów: „Przez otwarte drzwi widać było jakieś przedmioty” (P. Loti, *Rybak islandzki*); „Uchylone drzwi od siodlarni ukazywały wypastowany parkiet, boazerię jak z sali bilardowej, zawieszono baty” (A. Daudet, *Les Rois en exil*); „Raptownie otwarte drzwi pozwoliły mu dostrzec paleniska kotłów” (Zola, *Germinal*); „Przez ową wąską szparę dostrzegł jedynie (...) fragmenty wnętrza, liche lecz czyste meble, bieliznę (...), róg łóżeczka dziecinnego” itd. (Zola, *Kuchenne schody*). Stąd też podstawowe dla tekstu realistycznego zagadnienie: jak uniknąć sprzeczności między wiedzą zawartą w fiszce powieściopisarza a tym, co może zobaczyć postać? Czy np. jest normalne, że dana postać wylicza, rozpoznaje i nazywa przedmioty, postacie, rośliny oddalone od niej o kilka kilometrów? Postacie krótkowidza i niewidomego musiałyby być przeto wykluczone z tekstu realistycznego. Stąd też owe żmudne wyjaśnienia uzasadniające szczegółowe opisy krajobrazów: „Miała wprawne oko marynarza, dalekosiężny wzrok ludzi z nizin, wyćwiczony w rozróżnianiu szczegółów, zdolny do rozpoznania człowieka czy zwierzęcia jedynie po ruchomej plamce sylwetki” (E. Zola, *Ziemia*).

motywę i nazywając poszczególne części, jednocześnie opisuje je. Należy wyraźnie zaznaczyć, że podobne sekwencje przekazywania wiedzy rzadko pozostawiają czytelnika w niepewności co do dalszego rozwoju opowiadania, odgrywają rolę „dysjunktywną”, otwierają nowe „możliwości” narracyjne, czy też wchodzą w korelację logiczną z innymi sekwencjami. Wynika z tego, że leżą one raczej w płaszczyźnie wypowiedzenia (autor przekazuje czytelnikowi jednostkową informację) niż w płaszczyźnie wypowiedzenia, w której nie pełnią żadnej funkcji, gdyż przedmiot czy tło wytworzone przez pracę postaci nie służą w dalszym ciągu niczemu; z a z n a j o m i e n i e się postaci przy pomocy zmysłu wzroku z panoramą lub przedmiotem nie ma wpływu na dalszy ciąg jej poczynąń; zdobyta informacja ulega zapomnieniu natychmiast po przekazaniu. Z narracyjnego punktu widzenia (lecz nie z dydaktycznego, gdzie najważniejsze jest „przekazywanie”) mamy do czynienia z wiedzą pozbawioną funkcji, chyba że spełnia ona jakieś zadanie w płaszczyźnie wypowiedzenia i wtedy jej funkcja ma charakter wyłącznie spójnościowy i uwierzytelniający, na wzór sekwencji wyodrębnionych przez Proppa pod nazwą p o w i ą z a ń, które również służą przekazaniu jakiejś informacji (odkrycie tajemnicy, nowina, szkalowanie, zwierzenia, plotki, przechwałki, skargi, rekryminacje, przechwycenie znaku itd.) oraz przywróceniu pewnej spójności w y p o w i e d z e n i a, czy pewnej „ciągłości” opowiadania<sup>38</sup>. W tekście realistycznym bowiem nigdy nie chodzi o globalne i „witalne” (funkcjonalne) poszukiwanie wiedzy (tak jak to ma miejsce w fantastyce: Kim jest Horla? Co się ze mną dzieje? — por. opatrzone znakiem zapytania tytuły nowel Maupassanta: *Czy to wariat? wariat? on? Kto wie?* — czy w powieści kryminalnej: *Qui a tué Harry?*<sup>39</sup>), bądź o poszukiwanie wiedzy ze względu na moc, jaką daje (poszukiwanie tajemnicy, zaklęcia magicznego itd.).

<sup>38</sup> „Jeśli następujące po sobie dwie funkcje spełniane są przez różne postacie, to postać druga powinna wiedzieć, co zaszło przedtem. W związku z tym wypracowano system powiadomień <...>. Czasem powiadomienie ma charakter dialogu <...>. Zanim donator będzie mógł przekazać swój magiczny dar, powinien dowiedzieć się o wydarzeniu <...> Podobnie magiczny pomocnik — zanim wystąpi, powinien wiedzieć o nieszczęściu” (P r o p p, *Morfologia bajki*, s. 131—134). Zauważmy także, jak często w kinie „realistycznym” postaci telefonują do siebie.

<sup>39</sup> Analizując tekst biblijny, R. Barthes w zbiorze *Exégèse et herméneutique* (Seuil, Paris 1971, s. 181 n.) czyni analogiczne spostrzeżenia: „Oryginalnością tekstu <...>, jego motorem, nie jest poszukiwanie, lecz komunikacja, »trans-misja«: postaci opowiadania nie są aktorami, lecz pośrednikami w przekazywaniu, zawiadamianiu i rozpowszechnianiu wiadomości (s. 202). Należałoby to zestawić z auerbachowskim pojęciem „figury” (zob. wyżej, przypis 27) lub z pojęciem redundacji diagramatycznej (p. wyżej, paragraf 5), na którą także kładzie nacisk R. Barthes w powyższym artykule, a przeto zestawić tekst realistyczny z tekstem religijnym (oba są natury dydaktycznej).

Wypowiedź realistyczna jest po prostu ostentacyjną manifestacją wiedzy (por. fiszki dokumentacyjne), którą należy pokazać (czytelnikowi), włączając ją w obieg opowiadania.

Wypowiedź realistyczna zatem zawiera w płaszczyźnie struktur narracyjnych szczególnie zwartą, nazwijmy to, topologikę wiedzy [*topologiques des savoirs*], gdyż wypowiedzenie zdominowane jest scenami przenoszenia, nabywania, przekazywania itd. owej modalności, lub sceny te stanowią jedynie manifestację tekstową globalnego schematu wypowiadania, uzewnętrznienie kartoteki autora, bądź wypełniają luki w opowiadaniu, przywracając narracji pewne prawdopodobieństwo. Wypowiedź realistyczna ma więc zasadniczo charakter złudny, ze względu na to, że nieustannie powtarza scenariusz własnego wytwarzania — wytwarzania przesłoniętego takimi założeniami dydaktycznymi jak obiektywność i bezosobowość. Można ją zatem określić jako wypowiedź, w której struktury semantyczne wypowiedzenia maksymalnie stapiają się ze strukturami semantycznymi wypowiedzenia. Nadto, owa cecha doskonale obnaża leżące u podstaw wypowiedzi realistycznej pomieszanie pojęć, a mianowicie utożsamienie rzeczywistości z wiedzą posiadaną na temat opisywanego przedmiotu. W myśl tej zasady realizm autora jest wprost proporcjonalny do posiadanej przez niego wiedzy, a autor realista przecież połyka wprost encyklopedie w poszukiwaniu „aktualnego stanu” badań. Przypomnijmy związki Zoli z doktorem Lucasem, impresjonistów czy neoimpresjonistów z Chevreulem itd. Tym tłumaczy się jednoczesne przekonanie wielu krytyków, że współcześni autorzy są bardziej „realistyczni” od swych poprzedników, w międzyczasie bowiem wzbogaciła się wiedza na temat rzeczywistości, itd.

7. Tekst realistyczny charakteryzuje więc silna redundancja oraz duży stopień semantycznej przewidywalności. Opis postaci np. zakłada: a) opis sfery działalności społecznej środowiska społeczno-zawodowego; b) opis miejsca pracy (duchownego widzimy w kościele, masarza — w masarni itd.); c) opis czynności zawodowych (masarza widzimy w masarni podczas wyrobu kiszki; duchownego — w kościele podczas odprawiania mszy itd.). Owe czynności, owe pseudofunkcje, można zawsze zredukować do stałych atrybutów postaci, służą one wyłącznie egzemplifikacji jej roli społecznej, a segment opisowy jedynie odmienia, rozwija *in praesentia* potencjalny paradygmat uporządkowanych czynności zawodowych postaci, bądź potencjalny paradygmat części całości czy przedmiotów występujących w otoczeniu. Realizacja w tekście wygląda tu następująco: pisarz często wprowadza typowe sceny, jak urządzenie mieszkania czy przeprowadzka, oraz z rytualizowane chwile życia codziennego — oficjalne bankiety, obiady rodzinne, uroczystości religijne lub świeckie, stałe rozkłady zajęć itd., a zatem takie miejsca lub chwile, w których każda rzecz jest zaklasyfikowana, ma swo-

ją pozycję, spełnia swoje zadanie, jest uporządkowana. Są to chwile „artykulacyjnie rozczłonkowane”, miejsca podzielno-złożone oraz przedmioty układające się w system, jak (złożona z części) maszyna, (złożony z pomieszczeń) dom (jak wiadomo, mieszczański dom jest miejscem szczególnie nasyconym i redundantnym), obiad (jego *menu*), sklep (jego ustawione i oznakowane „artykuły”), miasto (jego dzielnice, „zaklasyfikowane” zabytki — zauważmy, że współcześni urbaniści stosują kategorie „przejrzystości” i „uporządkowania” zabudowy), ciało ludzkie (jego stawy), społeczeństwo (jego „klasy”) itd. Przypadkiem ekstremalnym, w którym narracja najbardziej zbiega się z językową czynnością nazywania, jest scena inwentaryzacji: w powieści *Wszystko dla pań* Zoli cały rozdział poświęcony jest inwentaryzacji (dokonanej przez pracowników i cały personel w wyznaczonym dniu zamknięcia) sklepu. Jest to, rzecz jasna, najlepszy sposób na dokonanie przeglądu znajdujących się tam przedmiotów. W obrębie wypowiedzi realistycznej przedmiot (lub postać) jest więc zasadniczo: a) sumą policzalnych elementów (części): b) należącą do układu endogenicznego (określony mebel jest częścią zawierającego go tła); lub c) do układu egzogenicznego (wymieniony jest proces produkcyjny, sposób użycia i konserwacji<sup>40</sup>). W szczególności wypowiedź realistyczna nie może uniknąć opisu owego typowego aktu zaprogramowanego, jakim jest akt płciowy (pieszczoty — wprowadzenie prącia — wytrysk — ustąpienie wzvodu...). Toteż jako wypowiedź o charakterze technologicznym podejmuje tematykę zazwyczaj wykluczaną z literatury (praca, ciało) i zrozumiała jest wówczas rezerwa, jaką wzbudza, będąc nośnikiem wulgarności, pospolitości, sprośności nie nadających się do czytania (por. Brunetière). Wedle R. Barthes'a

<sup>40</sup> Zob. P. Boudon, *Sur un statut de l'objet*. „Communications” 1969, nr 13. Oto przykład, na którym dobrze widać, że praca jest jedynie pretekstem do denominacji: „Jedno spojrzenie starczyło, by upewnić się, że nic nie brakuje: sztyfciki z nawiniętymi najrozmaitszymi rodzajami nici złotych, niemi czerwonymi, zielonymi, błękitnymi; szpulki jedwabiu wszelkich odcieni; pajątki, bajorka, frędzla i sznurek srebrny i złoty, kapeluszek służący za pudełko; długie cieniutkie igły, stalowe szczypczyki, napastrki, nożyczki, kawałek wosku. Wszystko to leżało wprost na krosnach, porozrzucane na naciągniętym materiale, przykrytym mocnym szarym papierem (...). Hubert zaczął napinać materiał na krosna. Oparł dwie listwy na przysuwnicę i podstawie, dokładnie naprzeciwko siebie, tak aby wątek szkarłatnego jedwabiu, przeznaczanego na kapę i przyszytego już do taśm przez Hubertynę, biegł całkiem prosto. Wprowadził kołeczki w otwory czopowe listew (...). Potem, kiedy przeciągnął już sznurki z prawej i lewej strony” itd. (E. Zola, *Marzenie*. Przełożyła E. Krasnowolska. Warszawa 1960, s. 36). Zwróćmy uwagę na: a) tematykę wprowadzającą spojrzenie i inwentarz; b) usunięcie w cień postaci (zredukowanych do Huberta i Hubertyny); c) problem czytelności, jaki nasuwają podobne teksty: nie trzeba chyba dodawać, że często opatrują je przypisy (czym jest przysuwnica, bajorko?). Dochodzimy tu do podstawowej sprzeczności charakterystycznej dla wypowiedzi realistycznej, do opozycji na z y w a ć vs k o m u n i k o w a ć.

(S/Z, s. 88—89), czytelność jest jedynie „rozwinięciem” nazwy (*explicare*; odnajdujemy tu naszą topologikę wiedzy), rozpostarciem potencjalnych paradygmatów, ukrytych „konstelacji” (Saussure) języka. Często wrażenie rzeczywistości polega jedynie na radosnym rozpoznaniu przez czytelnika pewnego słownictwa. Jest przeto oczywiste, że np. u Zoli na początku szeregu określeń lub „segmentów” opisowych występują z dużą częstotliwością takie czasowniki jak „wyjaśniać” czy „nazywać”: „Wtedy Silvère, który drżał u jej boku, nachylił się nad jej uchem i wymienił nazwy przechodzących pułków” (*Początki fortuny Rougonów*). „Młody człowiek, płonąc z pragnienia przekonania go, stał się bardziej rozmowny i zaczął wyjaśniać nowe zasady handlu” (*Wszystko dla pań*). „Podniecony, z zachwytu, że ma temat do rozmowy, podawał niezliczoną ilość szczegółów” (*ibidem*). „Wyjaśnił, dlaczego, przerywając tok wywodów nieustannymi wtrąceniami” (*Ziemia*); „Wyjaśniał księdzu Faujàs plan miasta Plassans” (*Podbój miasta Plassans*); „Wyjaśnia mu (...) nie skąpi szczegółów” (*Brzuch Paryża*); „Robotnik cynkowni wyjaśnił mu (...), wskazując palcem poszczególne części” (*W matni*) itd. Por. także, w książce *20 000 mil podmorskiej żeglugi*, rolę pary Ned Land/Conseil, „objaśniającej” podmorską florę i faunę:

No i co, przyjacielu Conseil? — mówił Ned Land. — Teraz je nazywaj! Teraz nazywaj! (...) nasz zachwyt nie ostygł ani na chwilę. Świadczyły o tym nasze nie milknące okrzyki. Ned nazywał ryby, Conseil je klasyfikował, ja unosiłem się (...).

Odnajdujemy tu podstawowe cechy wszelkich „gatunków opisowych” (Riffaterre), jak nazywanie, klasyfikację, predykcję, egzaltację (unieśnienie), a owe wyjaśnienia są zawsze jednocześnie *exploit* (*explicitum*, w prawniczym znaczeniu wezwania, pozwu, zawiadomienia), asertorycznym nazywaniem, pozwaniem rzeczywistości do stawienia się w towarzystwie wiarygodnego autorytetu (specjalisty lub postaci o mocy wykonawczej).

8. W ogólnej skali całego opowiadania mamy także do czynienia z tworzącą alibi konkretyzacją narracyjną realizowania wypowiedzi: autor przekazuje tekst narratorowi, jak to ma miejsce w większości nowel Maupassanta, gdzie opowiadanie rozpoczyna u m o w a d o t y c a c a a k t u w y p o w i a d a n i a (tj. prośba + zgoda, jak np.: „Niech pan nam to opowie! — Dobrze! Było to tak...”); podobną funkcję pełnią motta („Prawda, cierpka prawda”; „Powieść to zwierciadło przechadzające się po gościńcu”, itd.), lub uwiarygodniające p r e d m o w y, w których świadek zapewnia czytelnika, że rękopis bądź przekazane słowa są autentyczne („podróżnik” na początku powieści *Czerwone i czarne*, użycie 1 os. l. mn. na początku *Pani Bovary* itd.). W każdym z tych przypadków chodzi o uwierzytelnienie aktu mówienia i o autentyczność przekazywanych treści uzasadnioną ich pochodzeniem: a więc wydawca okazuje się przyjacielem autora, który powierzył mu

rękopis; narrator relacjonuje przygodę, która mu się przytrafiła; narrator opowiada o zdarzeniu, którego był świadkiem podczas pracy; wydawca, który przeżył podobne namiętności, publikuje rękopis, gwarantując zatem jego prawdziwość itd.

Stąd tak znacząca rola przypada *in c i p i t o m* wypowiedzi realistycznej mającym za cel natychmiastowe zakreślenie horyzontu oczekiwań czytelniczych, aby jak najszybciej stworzyć wrażenie rzeczywistości i wprowadzić wskaźnik „gatunkowy”: zwróciliśmy już uwagę na częste występowanie w tytułach pospolitych imion własnych; wstępy, motta, tytuły rozdziałów, początkowe partie tekstu będą starały się stworzyć to, czego najbardziej brakuje wypowiedzi realistycznej, a mianowicie „gatunkowego”<sup>41</sup> zapośredniczenia.

9. Dyskurs realistyczny, podobnie jak dyskurs dydaktyczny, nie zawiera na ogół odniesień do procesu wypowiedzania, dążąc do stylu „przezroczystego”, nakierowanego wyłącznie na przekazanie informacji. Prowadzi to do tzw. neutralizacji lub *détonalizacji* komunikatu [*détonalisation du message*], tj. do zatracenia równego uczestnictwa w tekście autora i czytelnika. Oczywiście autor musi ingerować, aby zapewnić wiarygodność informacji, lecz jak wiadomo, działa on w ukryciu i w sposób pośredni; z drugiej strony, czytelnik także musi współdziałać z autorem pragnącym przekazać pewną wiedzę o czymś i rozpoznać w akcji lektury szereg znaków wskazujących na intencję autora. Ale owo podwójne uczestnictwo musi być natury informacyjnej, a nie emocjonalnej. Tak więc z jednej strony wypowiedź realistyczna pojawia się jako wypowiedź silnie zdemodalizowana i asertoryczna (przez brak cudzysłowu, kursywy, zabiegów emfatycznych, zdrobnień; przez brak czasowników, zwrotów czy przysłówków jak: być może, prawdopodobnie, jakiś, pewien, wydawać się, by tak rzec, zdaje się, niejaki, wydawać by się mogło itd.). Zauważmy przy okazji, że owe modalności cechują zwłaszcza wypowiedzi znamionujące niepewność (dyskurs fantastyczny), ironię (por. sekwencje pisane kursywą u Stendhala), powieść grozy lub *science-fiction* (to, co niewyraźne i niewyraźalne, może jedynie być ujęte w przybliżeniu bądź przez użycie peryfraz modalnych). Unikając przeto podobnego „dystansu narracyjnego”, wypowiedź realistyczna ukazuje się jako wypowiedź z gruntu poważna. R. Barthes (*S/Z*, s. 10) czyni z powagi główną cechę tekstu czytelnego, podobnie jak Auerbach (zob. przypis 16) oraz inni krytycy (np. H. Broch<sup>42</sup>). Stąd rodzi się pochodny, lecz ważny dla autora realisty problem: jak być dowcipnym?

<sup>41</sup> Zob. C. Duchet, *op. cit.*, i J. Dubois, *Surcodage et protocole de lecture*. „Poétique” 1973, nr 16.

<sup>42</sup> H. Broch, *Création littéraire et connaissance*. Gallimard, Paris 1966, s. 52. Zasadniczo pojęcie powagi charakteryzuje wypowiedź realistyczną. Jak wiadomo, przez długi czas niektóre kategorie społeczne mogły występować jako tematy literackie wyłącznie w ramach gatunku komического: niewolnik, chłop, rze-

Z drugiej strony, detonalizacja przekazu prowadzi do odrzucenia zarówno wszelkiej tematyki euforycznej (opisy sielanek, scen miłosnych, wzruszających obrazków rodzinnych, ekstazy uniesień, rozzulających dzieci itd.), jak i wszelkiej tematyki dysforycznej (widowiskowych śmierci, tajemniczych miejsc, gwałtownych namiętności itd.). Owa tematyka „powieściowa” występuje zresztą niekiedy jako cytat lub nawiązanie w tekście do jakiegoś sławnego dzieła, które autor *implicite* czy *explicite* potępia bądź ośmiesza: np. w *Kuchennych schodach* poemat Lamartine'a *Jocelyn* pojawia się na stole kuchennym, w *Pani Bovary* — *Łucja z Lammermoor* w Rouen itp. Dyskurs realistyczny, nie mogąc określić się w odniesieniu do jakiegoś historycznie ukształtowanego gatunku (przynajmniej do XIX w.) sytuuje się i określa, integrując i odrzucając zarazem wszelkie dzieła uważane za jej „literackie” przeciwieństwo; ale już widać, że owa negacja i intertekstowość prowadzą prostą drogą do parodii, podważając powagę wypowiedzi; jest to jeszcze jeden kapitalny problem równowagi, z którym autor „realista” musi sobie poradzić.

10. Nadto, zachowanie jednolitości tonu wypowiedzi stwarza dla autora realisty problem kreowania bohatera. Przez bohatera rozumiemy w ścisłym znaczeniu „główną postać”, a nie w szerokim, znaczeniu „postać” literacką. Tomaszewski podaje tu następującą definicję:

Związek emocjonalny z bohaterem (sympatia — antypatia) rozwija się na podstawie oceny moralnej. Typy pozytywne i negatywne są niezbędnym elementem konstrukcyjnym fabuły (...). Bohaterem nazywamy postać nacechowaną najżywszym zabarwieniem uczuciowym<sup>48</sup>.

Bohater stanowi zatem ważny element czytelności opowiadania, a jego identyfikacja nie może sprawiać czytelnikowi trudności. Jego eksponowana rola podkreślana jest szeregiem zabiegów natury jakościowej (np. bohater otrzymuje nazwisko, imię, przydomek, cechy moralne czy psychologiczne kulturowo usankcjonowane itd.), ilościowej (ukazuje się najczęściej), czy funkcjonalnej (przypisani mu są pomocnicy, likwiduje początkowy brak czegoś, pełni funkcję aktanta-podmiotu itd.). O ile organizuje wokół siebie przestrzeń moralną opowiadania, przełącza opowiadanie na wspólny autorowi i czytelnikowi kulturowy pozatekst, przyczyniając się do zredukowania wieloznacz-

---

mieślnik byli tolerowani w literaturze jedynie jako postacie śmieszne lub groteskowe. Etymologia dobrze wykazuje ów pejoratywny stosunek do niższych warstw: *vilain*→*laid*, *colonus*→*clown* [chłop — brzydal, colonus — kłown]; poważne potraktowanie chłopca było grzechem przeciw gatunkowi: społeczny i retoryczny dystans pokrywały się (stąd opory, jakie wywoływał realizm). Chłop musiał „pozostać na swoim miejscu”.

<sup>48</sup> Tomachevski, *Thématique*, s. 295. Poruszyliśmy ogólne zagadnienie postaci, a w szczególności rozróżnienie aktant/aktor/bohater w artykule *Pour un statut sémiologique du personnage*. „Littérature”, maj 1972, nr 6.

ności tekstu. Nadmienmy, że zabiegi redukujące wieloznaczność mogą być oznajmione *explicite* w szeregu wewnątrztekstowych parafraz przedstawiających naturę funkcjonalną elementów opowiadania i hierarchie ich rzeczowych wartości: zdrajca będzie nazwany zdrajcą, bohater — bohaterem, dana próba — zwycięstwem lub porażką; odnajdujemy tu bez wątpienia często występującą typową postać „przenikliwego” czy „prawdomównego” (tego, który orzeka: ten zajdzie daleko, ten jest zdrajcą, ten wielkim człowiekiem, który nazywa rzeczy po imieniu itd.). Bohater może zatem funkcjonować na podobieństwo osławionych „przełączników izotopii” — owych tajemniczych i niezbadanych figur — ograniczających nieskończoną ilość możliwych lektur, słowem może on uczynić z tekstu „monolog” (czyż stanca nie była zastrzeżona dla bohatera teatru klasycznego<sup>44</sup>?) Tekst czytelny jest więc nie tylko natury antropomorficznej (odrzuca np. alegorię czy animację przedmiotów), lecz także natury antropocentrycznej. Jest u k i e r u n k o w a n y, nie tylko w opisach (widzimy je oczami bohatera, organizującego je z perspektywy podmiotu patrzącego wyrażeniami typu: na lewo, na prawo, przed, daleko, ponad itd.), lecz także emocjonalnie oraz ideologicznie. Toteż jest on dokładnym ekwiwalentem punktu zbiegu linii perspektywicznej charakterystycznej dla iluzjonistycznej i scenograficznej techniki malowania obrazów, zrodzonej w dobie odrodzenia.

Ale jeśli autor realista zbyt eksponuje poprzez zabiegi dyferencyjne postać bohatera, istnieje wielkie ryzyko równoczesnego „osłabienia” iluzji realistycznej oraz ponownego wprowadzenia powieściowości, heroizmu oraz cudowności jako cech gatunkowych. Dla zniwelowania, „rozogniskowania” tekstu autor realista dysponuje różnorakimi sposobami, jak np. ustawiczną zmianą punktów widzenia (w powieści w listach), niepowtarzaniem jednej i tej samej postaci głównych ról aktancjalnych [*actantiels*] i określeń wartościujących. Toteż w odróżnieniu od bajek magicznych nie występuje łączenie funkcji podmiotu z funkcją beneficjenta, a autor czyni z postaci np. obiekt lub wirtualny podmiot nie mający możliwości osiągnięcia statusu rzeczowy-

<sup>44</sup> Na temat wieloznaczności opowiadania zob. F. Rastier, *Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives*. „Semiotica” III, 4 1971. Pojęcie przełącznika izotopii [*embrayeur d'isotopie*], jako czynnika czytelności tekstu wydaje się szczególnie interesujące. O ile nam wiadomo, zostało po raz pierwszy wysunięte przez A. J. Greimasa i J. C. Coqueta w zbiorze *Essais de sémiotique poétique* (Larousse, Paris 1971), s. 18—21 oraz 80 n. Zwroty w rodzaju „jak mężczyzna, który / jak kobieta przyzwyczajona do” przemieniające postać w typ, przełączające opowiadanie na płaszczyznę kulturowego podtekstu, są może tego przykładem: „Jego przebiegły uśmiech sceptycznego hulaki” (*Nana*), „Jedna z tych uciech właściwych katolikom, których obawa przed piekłem pobudza do grzechu” (*Nana*). Jak wiadomo, dla Lukácsa zestawienie jednostka/typ charakteryzuje „wielki” realizm.



tego (i gloryfikowanego) podmiotu, lub beneficjenta wartości negatywnych (będzie on trapiiony chorobami, będzie otrzymywał razy i fałszywe wiadomości itd.; zob. XIX-wieczną „powieść klęski”). Stąd pytanie, jakie niekiedy stawiają sobie krytycy: kim jest bohater *Kuchennych schodów*? Ale to, co jest ważne dla bohatera, jest także ważne dla postaci, a w szerszym znaczeniu, dla wszystkich aktorów, uczestników nawet zupełnie drugorzędnych, wypowiedzi realistycznej: następuje pewien zanik właściwości i funkcji postaci. Jak widzieliśmy, jej rola ogranicza się do otwierania opisu (stworzonego np. przez spojrzenie) lub wycinka wiedzy (przekazania wiadomości, nośnika parafrazy wyjaśniającej itd.). Ciekawe, że R. Jakobson czyni podobne spostrzeżenia na temat prozy „metonimicznej” Pasternaka:

Trudno wyłowić bohatera: składa się z szeregu elementów i cech drugorzędnych, zastępuje go łańcuch własnych zobiektywizowanych stanów i otaczających go ożywionych lub nieożywionych przedmiotów (...). Pokaż mi, gdzie mieszkasz, a powiem ci, kim jesteś. Widzimy sposoby istnienia bohatera, bohatera o zarysach metonimicznych, rozczłonkowanego przez synekdochę izolujące jego cechy, reakcje, stany psychiczne (...), akcję przesłania topografia (...). *Agens* wykluczony jest z tematyki<sup>45</sup>.

Można chyba rozszerzyć to stwierdzenie na wszystkie postacie wypowiedzi realistycznej: autor zapomina o nich, pogrążają się one w „zapomnieniu”, w „zamyśleniu”, co jest wynikiem programu opisowego usuwającego je na drugi plan, za fiszkę, za wyliczankę opisową, za ciąg denominacji lub zdarzeń. Zadaniem postaci staje się po prostu wprowadzenie i podtrzymanie tych elementów<sup>46</sup>. Stąd brak ciągłości w ich życiu uczuciowym czy fizjologicznym — często jest ono przemienne następstwem zdrowia i chorób, rozpierających euforii i depresji przegaszających postacie — które jest skorelowane ze sposobami przemieszczania się postaci, ze stopniem złożoności (świat otwarty, bujny, nieciągły) czy prostoty (świat prosty, zamknięty) środowiska, w którym przebywa: Emmę Bovary „rozpiera” szeroka panorama Rouen, bohaterowie Zoli „duszą się” w pomieszczeniach zamkniętych itd. Często tekst, rozległość opisów, są sprawcami euforii, niepokoju, zwycięstwa lub klęski bohatera. Tu również często rodzi się problem zgodności między trwałym bytem aktantów wymaganym przez czytelność opowiadania a brakiem konsystencji i zmiennością aktorów.

<sup>45</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 138—139.

<sup>46</sup> Oto kilka przykładów: „Usadowił się na drugim końcu korytarza, przed oszklonymi drzwiami wychodzącymi na morze. Tu przez chwilę zapomniał o bożym świecie (Zola, *Radość życia*); „Okno przyciągało ich, opierali się o nie łokciem, zapominali o bożym świecie” (Zola, *Wszystko dla pań*); „Athanasie, oparłszy się w zamyśleniu łokciami o stół, poruszał łyżką w pustej czarce, wodząc zatroskanym wzrokiem po tym nędznym pokoju z czerwonymi szybami, słomianymi krzesłami, kredensem z białego drewna, różowo-białymi firankami” itd. (Balzak, *Stara panna*).

11. Dyskurs realistyczny prawdopodobnie charakteryzuje również (utopijne) dążenie do osiągnięcia *monosemii* terminów i jednostek występujących na każdym szczeblu opowiadania, w celu wyeliminowania wieloznaczności tekstu. Stąd odrzucenie gry słów (pojawia się ona jedynie w ustach postaci *expressis verbis* określonej jako *dowcipna*) oraz pomieszania między dosłownym a metaforycznym. Stąd skłonność do owego szczególnego systemu semiologicznego, jaki tworzą liczebniki (porządkowe i główne) oraz do morfologicznie „przejrzystych”<sup>47</sup> terminów technicznych; jak każdy rodzaj wypowiedzi, wypowiedź realistyczną można zapewne scharakteryzować poprzez inne wypowiedzi, które ona naśladuje, w naszym wypadku będą to teksty przekazujące jakąś wiedzę, tj. teksty naukowe (złożone z cyfr, symboli, schematów), technologiczne (ukierunkowane ciągi zaprogramowanych czynności) oraz historyczne (imiona własne, cytaty); stąd częsta obecność jako typowego poręczyciela „uczonego obserwatora” czy historyka (np. u Balzaka). Owo imitowanie rozprawy naukowej przejawia się często w tytułach lub podtytułach (np. historia, kronika, fizjologia, morfologia itd.) dzieł, które w ten sposób pragną raz jeszcze utaić swoją literackość, gdzie jedynymi relewantnymi kategoriami są czytelność, nieczytelność, czy też, używając terminu Barthes’a, pisemność [*scriptible*], aby połączyć się z wypowiedziami, w których relewantnymi kategoriami są udany/nieudany (np. sposób użytkowania, przepis kucharski), prawda/fałsz, odtwarzalny/nieodtworzalny, sprawdzalny/niesprawdzalny. Stąd taki tekst jak *Przemiana* M. Butora, imitujący „konkretne działanie”, wypowiedzenie natury praktycznej, przepis kucharski — od których formalnie się nie różni („Wziąć kurczaka, pokroić, podduścić w kawałkach” itd.) — lub niektóre teksty naturalistycznej „powieści eksperymentalnej”, gdzie powieść = eksperyment<sup>48</sup>. Żłudna wiara w odtwarzalność i sprawdzalność może przejawiać się w samym tekście: służą

<sup>47</sup> Np. u J. Verne’a wszystko jest dokładnie wymierzone (mile morskie, długość i szerokość geograficzna, wielkości ziemskie i kosmiczne, ciężar maszyn, zasięg armat, głębokość, wzrost ludzi, wymiary rzeczy itd.). Stąd ów niezwykle sprzęt towarzyszący postaciom, owe logi, mikroskopy, lunety. Na temat terminów technicznych, zob. J. Dubois, *Les problèmes du vocabulaire technique*. „Cahiers de lexicologie” 2, 1966; jedną z dominujących cech słownictwa technicznego jest ich „morfologiczne umotywowanie” (zob. wyżej, punkt 6).

<sup>48</sup> „To, co nazywamy »rzeczywistością« (w teorii tekstu realistycznego) nie jest niczym innym, jak kodem przedstawiania (znaczeniowym): nie jest to nigdy kod wykonywania: rzeczywistość przedstawiona w powieści nie podlega konkretnemu działaniu” (Barthes, *S/Z*, s. 87). Na temat tekstów historycznych zob. R. Barthes, *Le Discours de l’histoire*. „Information sur les sciences sociales” 6, 1967, nr 4. Barthes (na s. 74) *explicite* wyraża pogląd, że podstawowe cechy tekstu historycznego (obecność „organizatorów”, „świadków”, asertoryczność, autonomia tekstu jako wypowiedzenia, wypowiedź „ciągła” itd.) zbliżone są do cech wypowiedzi realistycznej.

temu powtarzanie przez postać niektórych czynności (będzie to „dowodem” danej cechy charakterologicznej lub psychologicznej), przenikliwość niektórych postaci (mogących podobnie jak naukowiec „przepowiedzieć” określony kierunek rozwoju itd.). Wyrażona jest tutaj podstawowa cecha realizmu socjalistycznego, tj. dążenie do konkretnego działania, pragnienie pobudzenia do czynu za pośrednictwem modeli zarówno technologicznych, moralnych, jak politycznych (np. przez opis czynów „bohatera pozytywnego”), a przeto do przełączenia opowiadania na wymiar praktyczny, do maksymalnego zatarcia różnic między semantyką wypowiedzenia a semantyką wypowiedzianą (maksymy, rytuału, historii itd.).

12. W kwestii postaci, wypowiedź realistyczna, nieustannie nakierowana na przejrzystość i obieg wiadomości, stara się zredukować do zera różnicę między istotą [*l'être*] a wyglądem [*le paraître*] przedmiotów czy postaci; i tak wygląd odsłania istotę rzeczy (poprzez mnożenie oznak, objawów, różnorodnych systemów fizjognomicznych itd.), lub też istnieje bez odnoszenia się do istoty, a wówczas jedynie wygląd, pozory wyznaczają istnienie rzeczy i przedmiotów (jest to tendencja „impresjonistyczna”, architektoniczny *trompe-l'oeil* itd.). Unika przeto rzeczy i postaci, które istnieją, nie ujawniając się (niewidzialnych, tajemniczych istot, sił nadprzyrodzonych, ukrytych skarbów), lub których istota nie pokrywa się z wyglądem: postaci fałszywych, obłudnych, o niesprecyzowanej płci, hipokrytów, homoseksualistów, kastratów, postaci mających dar wszechobecności; wyklucza to zatem także sceny rozpoznania, sceny, w których brutalnie obnażone są pewne cechy psychologiczne itd. W ujęciu logicznym można przyjąć, że tekst realistyczny unika biegunów neutralnych (ani... ani...) i biegunów złożonych (i... i...) schematów logicznych, podczas gdy w literaturze fantastycznej owe bieguny są mocno eksponowane, gdyż faworyzują „diaretyzm” (G. Durand), oparty na przeciwieństwach i na sprzecznościach<sup>49</sup>. C. Lévi-Strauss *explicite* przyznaje, że niektóre typy postaci (oszust, Ash-boy, Kopciuszek, Lis...) są „dwuznaczne i podejrzane”, gdyż ucieleśniają „dwoistość” i „stany pośrednie”. Wtedy, jeśli okazują się mało czytelne, są wykluczone z wypowiedzi realistycznej, chyba że wypowiedź rozwija równoległe system parafraz czy dodatkowych informacji — np. konfrontując je z typem postaci przenikliwego lub deszyfratora znaków i objawów, bądź rozwijając intrygi stopniowo eliminujące je z opowiadania (wiadomo, jak ważne miejsce zajmuje *mediatyacja* w roz-

<sup>49</sup> Znane są próby wykorzystania przez niektórych badaczy układów narracyjnych (jak C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas) systemów logicznych do skonstruowania zespołów transformacyjnych lub konkretyzacji przebiegów narracyjnych: grupy Kleina, kwadraty semiotyczne, sześciokąty logiczne itd. Zob. R. Blanché, *Structures intellectuelles*. Vrin, Paris 1969. Na temat postaci „dualistycznych” zob. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Plon, Paris 1958, s. 251, oraz *Mythologiques II (Du miel aux cendres)*. Plon, Paris 1968, s. 164.

ważaniach np. R. Girarda). Zauważmy, że „pomieszanie” [*mixité*] rzadko kiedy wprowadza dwuznaczność czy zwodzi czytelnika, ale zasadniczo ukazuje miejsca (lub postaci) pośredniczące w obiegu wiadomości, służy przemieszczaniu się postaci z miejsca na miejsce lub pogodzeniu zwalczających się salonów czy rywalizujących band; pomieszanie czyni prawdopodobnymi różnorakie przemieszczenia, co ma uzasadniać rozliczne sceny z a p o z n a ń, p l o t k i, o p i s y, oraz stanowić gwarancję wyczerpującego „przeglądu” (oto dwa przykłady zaczerpnięte ze *Starej panny* Balzaka: „Te dwa pozostałe salony porozumiewały się z domem Cormon za pośrednictwem kilku postaci, i odwrotnie”; „Ten salon otwarty, gdzie spotykała się drobna szlachta posiadająca stałe urzędy, duchowieństwo, sędziowie, posiada wielkie znaczenie”). Topologika wiedzy i topografia wielkiego świata pokrywają się. Odnajdujemy tu nieuchronnie postać lekarza, jako że jest on istotą *par excellence* ruchliwą (jest uczony, odwiedza wszystkie domy, jest przyjmowany we wszystkich salonach) lub jej prostackiego sobowtóra (powoli zdobywającego wiedzę), łotrzyka przeganianego ze wszystkich domów.

W konsekwencji, można przewidzieć pojawienie się postaci „prostych” (*Prostota serca*), „nie skomplikowanych”, gadatliwych i chępliwych, postaci parweniuszy itp.<sup>50</sup> Odnajdujemy więc uprzywilejowaną figurę szklanego domu (zob. przypis 1): „Ten dom był szklany, jak wszystkie domy na prowincji” (Balzak, *Stara panna*); „Marzył, że będzie całować swe kochanki w szklanych domach” (Zola o parweniuszu w *Les mystères de Marseille*); „Poprzez szyby — tak duże i jasne, iż

<sup>50</sup> Stąd znany typ postaci g a d u ł y, który wyjaśnia, kim jest, opowiada swoje dzieje. Jego gadulstwo uzasadnia wprowadzenie do tekstu pewnych dygresji (np. charakterystycznej biografii). Oto kilka przykładów zaczerpniętych z Zoli: „Jego życie nie kryło tajemnic, pragnął, by każdy je znał; po dwudziestu pięciu latach służby <...>” (*Kuchenne schody*); „Dali upust wspomnieniom, Claude i Sandoz nie mogli się powstrzymać <...>, najpierw mówili o gimnazjum <...>” (*Dzięto*); „Ulegając owej potrzebie zwierzenia się, jaką odczuwają nieszczęśnicy, opowiedziała swoją historię. Nazywała się Vincent <...>” (*Lourdes*). Gaduła jest logicznym uzupełnieniem postaci przenikliwego, który demaskuje (odnajdujemy tu nasze metafory przejrzyistości) obłudników, świętoszków i innych. Uzasadnia owe syntagmy (zaczerpnięte ze *Starej panny* Balzaka): „Spojrzenie młodzieńca <...> raptownie oświeciło kawalera. Ów błysk pozwolił mu przeniknąć całą przeszłość”; „Opat de Sponde odgadł jedno z pierwszych ukrytych nieszczęść, jakie ten związek miał przynieść w życiu intymnym jego ukochanej bratanicy”; „Wielki wikariusz rozszyfrował Du Bousquiera”; „Kawaler, doświadczony w sprawach miłosnych, odgadł był, że był nieżonaty”; „Jednym spojrzeniem Kawaler odgadł, przeniknął cały plan”; „Matka odgadła całą sprawę”, itd. Mniemać można zatem, że w warstwie psychologicznej postaci realistycznej nie przysługuje jakakolwiek intymność oraz że wypowiedź realistyczna wyklucza *ex definitione* wszelkie wątki tajemnicze. W roli postaci przenikliwego niechybnie wystąpi lekarz (potrafi odczytać objawy choroby) lub d u c h o w n y. Nadmienmy, że u Zoli lekarz i duchowny występują zawsze pospołu, jako para złączona stereotypem kulturowym (lekarz leczy ciało, duchowny — duszę).

wydawały się (...) ustawione po to, by ukazywać przepych wnętrza" (Zola o pałacyku perweniusza Saccarda w *Zdobyczy*). Autora realiste przesładuje mit Asmodeusza, tj. podnosić dachy, przenikać, „rozbierać”, wydobywać na światło dzienne itd. Przypomnijmy, że niektórzy malarze „realiści” (David) zwykli malować najpierw nagie postacie, by następnie, w ostatecznej wersji obrazu, domalowywać im ubrania, i pracowali w swym atelier nad płótnami przedstawiającymi postacie czy zwierzęta „obdarte ze skóry”. W tym wypadku chodziło o to, by poznanie wyprzedzało akt malowania. W sposób naturalny pojawiają się metafory „alkowy”, „kulis” (Zola), „mechanizmów” społecznych, które należy obnażyć, „mechanizmów”, które należy opisać, motywów, które należy ujawnić, a także zainteresowanie opisem mechanizmów społecznoekonomicznych (struktura głębi pracy) oraz odsłonięciem mechanizmów podświadomości (struktura głębi ciała): „Realizm jest przede wszystkim wglądem w intymność, a psychologia intymności — wglądem w rzeczywistość” (G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, s. 98).

Zatem można wyróżnić w wypowiedzi realistycznej dwie tendencje komplementarne (sprzeczne?): pierwsza, nazwijmy ją *pozio ma* (gdyż rozwija paradygmaty leksykalne i technologiczne, inwentaryzuje pola leksykalne dane przez język), odsyła do wspólnej czytelnikowi i autorowi „kompetencji leksykalnej” i prowadzi do estetyki nieciągłości oraz do rozbicia opowiadania; druga, *pionowa* (gdyż deszyfruje, poszukuje i odczytuje znaki nadane przez byt intymny, „prawdziwy” i głęboki) prowadzi do estetyki jedności, określa opowiadanie jako poszukiwanie wiedzy i przywraca związki natury dydaktycznej (autor informuje „nie posiadającego informacji” czytelnika).

13. Tekstowi realistycznemu „spiesz się”, charakteryzuje się on tzw. *przyspieszonym procesem semantycznym*, maksymalnym skróceniem odległości między funkcjonalnymi ogniwami narracji. Ponieważ wszelkie opowiadanie można zdefiniować pobieżnie jako dialektyczne połączenie komplementarnych klas logicznych, jako dialektyczny porządek regulujący jednocześnie zachowanie i przekształcanie sensu, autor może wykorzystać dysjunkcję tekstową owych komplementarnych klas, oddalając maksymalnie od siebie:

	pytanie i odpowiedź
	wygląd — istotę
	potencjalność — aktualizację potencjalności
	nieokreśloność — określoność
	ustanowienie programu — realizację programu
	nakaz — akceptację
	wyprawę — powrót
	przyczynę — skutek
nazwanie przedmiotu lub postaci	— opis przedmiotu lub postaci
	brak czegoś — usunięcie braku itd.

W ten sposób wprowadza się do opowiadania „zwody”, „opóźnienia”, zniekształcenia, oczekiwania itd.<sup>51</sup>. Wypowiedź realistyczna odrzuca to wszystko: pojawieniu się nowej postaci, zapowiedzianej z nazwiska, tj. asemantem [*asémantème*] (termin Guillaume'a) natychmiast towarzyszy informacja, do której nawiązuje on w dalszym ciągu tekstu: do biografii, opisu cech fizycznych czy psychologicznych, charakterystycznej czynności, programu działania; projektowi towarzyszy realizacja; pojawieniu się kowala — opis kuźni i pracy kowala itd. Stąd też tekst jest nieco spłaszczony, gdyż spieszy wypełnić oczekiwania zrodzone z pojawienia się wszelkiej nowej nieokreśloności. Można by zatem powiedzieć, że wypowiedź realistyczna nie znosi próżni informacyjnej i że odrzuca, ogólnie rzecz biorąc, wszelkie zabiegi opóźniające: nic nie jest bardziej obce wypowiedzi realistycznej niż intryga opierająca się na zawieszeniu czy zwodzeniu, niż wszelkie „rozpisane na partyturę” czy „przeplatające się” układy kompozycyjne, niż struktury natury „eliptycznej” przeskakujące w pewnym momencie ogniwo niezbędne do uchwycenia ogólnej spójności logicznej tekstu.

14. W ogólniejszej płaszczyźnie semantycznej można się zastanowić nad tym, czy przymus uwzględnienia obu członów każdej opozycji logicznej nie wytwarza jakiegoś szczególnego (i bardzo prostego) systemu narracji o charakterze cyklotymicznym: na przemian występują wzloty i upadki, klęska i zwycięstwo, narodziny i śmierć, wzbogacenia i ubożenie itd.; niemniej jednak przez te dychotomie przebija statyczna kon-

<sup>51</sup> „Podczas gdy zdania przynaglają »rozwój« wydarzeń i nie mogą powstrzymać ich biegu, kod hermeneutyczny wywiera działanie przeciwne: musi zmieścić w strumieniu wypowiedzi pewne opóźnienia (przeszkody, przestanki, odchylenia <...>), nieuchronnemu postępowi języka przeciwstawia układ rozstawionych przeszkód: pytanie i odpowiedź dzieli przestrzeń opóźniająca, którą można nazwać „*aposiopesis*” — figura retoryczna, która przesuwana, zawiesza i zmienia kierunek wypowiedzi” (Barthes, *S/Z*, s. 81—82). Przeciwnie rzeczy się mają np. w powieści *Melmoth the Wanderer*, gdzie natłok informacji jest ogromny: już od pierwszego incipitu czytamy: „Jesienią 1816 roku, John Melmoth, student Trinity College w Dublinie, przerwał studia, aby pośpieszyć do węzłowie konającego wuja, którego miał zostać spadkobiercą. John był sierotą”, itd.; oto inne przykłady „fiszek informacyjnych” występujących natychmiast po pojawieniu się jakiegoś imienia własnego; często fiszki obramowuje „asemantem” (imię własne) i najbardziej „dokładne”, najbardziej „znaczące” fizyczne i biograficzne „szczegóły” (np. scyzoryk, ostrogi): „Słuchajcie Favier <...> mówił do drugiego; był to wysoki, porywczy chłopak, żółty i wysuszony; pochodził z Besançon z rodziny włóknarzy i pod pozorami obojętności skrywał niepokojąco silną wolę” (*Wszystko dla pań*); „Zwariowałaś, Juliette, szepnęła Mlle Aurélie, kobieta leciwa, stara, uboga przyjaciółka, która ją знаła od urodzenia” (*Kartka miłości*); „Liébard, gospodarz z Toucques, niski i czerwony, otyły, odziany w szarą marynarkę i obuty w sztylpy z ostrogami” (*Prostota serca*); „Guyot, biedne chłopisko zatrudnione w merostwie, znany z pięknego pisma, ostrzył nóż na cholewie buta” (*Prostota serca*).

cepcja etyki (następuje nieustanny powrót do *status quo*, do „obiektywnej” równowagi między dobrem a złem; por. końcowy fragment *Kuchennych schodów*: „Wówczas Octave odniósł dziwne wrażenie, że wszystko się powtarza (...) dzień dzisiejszy powtarzał wczorajszy, nie było ani końca, ani rozwiązania, itd.”). Stąd też brakuje „zawiazania”, intryga jest często niewyraźna, koniec rozdziału czy opowiadania utrzymany jest w tonie „minorowym”, bez mocnych akcentów, paroksyzmów, intryga jest bardziej skandowana niż zorganizowana, za pomocą elementarnego zabiegu *k o n i u n k c j i* (spotkań, zebrań, przyjęć, przyjazdów, posiłków), czy *d y s j u n k c j i* (kłótni, rozłąk, wyjazdów) postaci / lub miejsc.

15. Program realistyczny zakłada, że świat można opisać, że podlega on nazywaniu. W ten sposób przeciwstawia się światu literatury fantastycznej (niewyraźalnemu, nie dającym się opisać, monstrualnemu); charakteryzuje go również to, że jest wyczerpujący (tekst fantastyczny za to często przekazuje niepełne i skąpe wiadomości), a rzeczywistość przedstawiona jest jako złożone i bujne, nieciągle, „bogate” i policzalne, dające się nazwać pole, które należy zinwentaryzować. Już przedstawiliśmy skutki, jakie niesie dla postaci podobne założenie. Można powiedzieć, że uwzględnienie elementów dyskretnych i nieciągłych wyraża się zazwyczaj (realizm II symboliczny) w estetyce nieciągłości i zestawienia, w impresjonistycznej parataksie (*Paysages belges* Verlaine’a), w nagromadzeniu przymiotników i zdań względnych, w stosowanych przez Flauberta akapitach, w technice kompozycji opartej na „obrazach” (Diderot), na „wycinkach z życia”, na „scenach”, opisach, „szczegółach”. Wiadomo, że wielu autorów z uporem maniaka chwytają się szczegółu, „drobnego autentycznego faktu”, anegdoty, kroniki wydarzeń, artykułu (*articulus*) lub „wycinka” prasowego<sup>52</sup>. Była już mo-

<sup>52</sup> Na temat „wycinka” (z prasy, z Historii) zob. A. Jolles, *Formes simples*. Seuil, Paris 1972, s. 166. A. Jolles czyni z *Memorable* jedną z podstawowych „prostych form”, definiując ją następująco: „*Memorable* jest najczęściej spotykaną formą współczesności: odkąd pojęto świat w kategoriach zbioru lub systemu konkretnych rzeczywistości, *Memorable* daje sposobność podzielenia, zróżnicowania i skonkretyzowania owego nie zróżnicowanego świata” (s. 169—170). Liczni badacze zwracają uwagę na ów nieciągły charakter tekstu realistycznego; por. rozważania Thibaudeta i Prousta na temat użycia przez Flauberta spójnika „i” czy zwrotu spójnikowego „podczas gdy”, L. Spitzera na temat „nieciągłego” charakteru zdań nawiasowych Prousta, uwagi badaczy stylu na temat impresjonistycznego „zdania wachlarzowatego”, niepokoje Stendhala dotyczące „urywanego” czy „szorstkiego” stylu jego powieści *Czerwone i czarne*, uwagi Jakobsona o „rozproszeniu” bohatera metonimicznego w prozie Pasternaka oraz krytyki, jakie pod adresem Stendhala wysuwał Zola (w *Les Romanciers naturalistes*) za „nagłe zmiany” i „zbaczenie” postaci. Jasny wykład chwytów stosowanych przez pisarzy impresjonistów przeprowadza J. Dubois w *Romanciers français de l’instantané au XIX<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles 1963). Lévi-Strauss natomiast uważa, że „skrócone cykle” (w odróżnie-

wa (zob. wyżej paragraf 7) o upodobaniu wypowiedzi realistycznej do artykułowanego czasu i przestrzeni, już rozczłonkowanej przez użycie, rytuał lub słownictwo. Stąd odnosimy wrażenie, że tekst realistyczny jest rozdrobniony przez synekdochę oraz często tworzy „mozaikę”. Ale chociaż wypowiedź realistyczna mnoży opisy, to opis z pewnością nie jest charakterystyczny dla wypowiedzi realistycznej. W innym miejscu<sup>53</sup> podjęliśmy próbę wyodrębnienia głównych rodzajów systemów opisu: sformułowaliśmy kilka zagadnień, które poniżej postaramy się uściślić:

a) Czy opis zajmuje w wypowiedzi realistycznej miejsce uprzywilejowane, inne np. niż w fantastyce? Zależy to od jego dystrybucji (przypadkowej lub nie) i funkcji (specyfikującej lub nie). Ze względu na to, że tekst realistyczny jest tekstem „śpieszącym się” i pragnie być czytelny, opis pełni prawdopodobnie funkcję operatora czytelności, o b r a m o w u j e wypowiedzenie czysto narracyjne, gwarantując w ten sposób następowanie logiczne, częstokroć sylogistyczne, wypowiedzenia (*post hoc ergo propter hoc*). Dzięki owej dystrybucji wypowiedź realistyczna upodabnia się jeszcze bardziej do wypowiedzenia czysto technologicznego, które również zazwyczaj występuje między dwoma opisami: „Kurczę młode i tłuste (tu następuje krótki opis odpowiedniego kurczęcia) — pokroić — poddusić — przygotować sos — posolić... (zaprogramowany ciąg wypowiedzi narracyjnych) — otrzymujemy kurczaka (tu następuje końcowy opis, nierzadko ze zdjęciem, gotowej do podania potrawy)”. Można by zaryzykować następującą homologię między syntaksą a opowiadaniem, określającą typową komórkę opowiadania realistycznoczytelnego (*imparfait* : *passé simple* : opis : narracja : przyczyna : skutek):

niu od długich cykli mitu) stanowią cechę charakterystyczną prozy artystycznej (*Origine des manières de table; Mythologiques*. T. 3, Plon, Paris 1968, s. 92 n.: *Le train quotidien*). Stąd — na zasadzie przeciwwagi — tak znaczna rola przypada postaciom ruchliwym (gapiom, spacerowiczom, bywalcom wielkiego świata itd.) służącym mnożeniu opisów i wiązaniu ich ze sobą (technika powieści Iotzowskiej) oraz ich ekwiwalentowi stylistycznemu, porównaniu „kolistemu [*circulaire*]” (mieszkański kościół porównywany jest do alkozy, alkowa do kościoła, kościół do mieszkańskiego buduaru, buduar do teatru, teatr do kościoła itd.), stosowanemu w celu otwarcia pól metaforycznych tekstu i przywrócenia wypowiedzi pewnej jednolitości: „Niezmienną figurą stylistyczną potwierdzamy związek części systemu z wielką Całością” (G. Bachelard, *Formation de l'esprit scientifique*, s. 219).

<sup>53</sup> P. Hamon, *Czym jest opis?* Zob. ten zeszyt, s. 195—220. Dla M. Riffaterre'a system opisowy stanowi ekspansję porównania A jest jak B, przybierającego postać [a1, a2, a3, a4,..., an jest jak b1, b2, b3, b4,..., bn]. Por. Riffaterre, *L'Explication des faits littéraires*, s. 349 n. Używając terminu R. Barthes'a (*Le Plaisir du texte*. Seuil, Paris 1973, s. 45), możemy powiedzieć, że opis stanowi „artefakt leksykograficzny”. Zob. również B. Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*. Klincksieck, Paris 1972.



zapadła ciemna noc, wiał wiatr....

rozwiniecie dajacego sie przewidziec paradygmatu j e z y k o w e g o (noc, księżyc, gwiazdy, wiatr, chmury...)

1. Przyczynowe wypowiedzenie opisowe (początek potencjalnej transformacji)

Piotr zamknął okiennice

rozwiniecie dajacego sie przewidziec paradygmatu n a r r a c y j n e g o (zamknąć — rozpalić ogień — przygotować posiłek — usiąść — jeść...)

2. Wypowiedzenie narracyjne jako skutek 1 (transformacja)

w kuchni było przyjemnie, ciepło...

rozwiniecie dajacego sie przewidziec paradygmatu j e z y k o w e g o (stół, krzesła, belki, kominiek, lampa...)

3. Wypowiedzenie opisowe jako skutek 2 (aktualizacja transformacji 1)

b) Czy opis realistyczny zawiera charakterystyczne znaki demarkacyjne, początkowe i końcowe? Była już mowa o tematyce „pustej”, powracającej (spojrzenie, otwarte okno, otwarte drzwi, zapalona lampa, wchodzenie na jakieś wzniesienie itd.), o b r a m o w u j ą c e j opis (otwarciu okna lub drzwi → zamknięcie okna lub drzwi; wchodzenie → schodzenie; zapalona lampa → zgaszona lampa); opis zapełnia zatem lukę pomiędzy dwiema pseudofunkcjami (otworzyć/zamknąć, podnieść wzrok /opuścić wzrok, wchodzić/schodzić itd.) nie spełniającymi żadnej roli narracyjnej. Stąd owa nadzwyczajna konkatenacja wypowiedzi realistycznej: wypowiedzenie narracyjne jest obramowane skorelowanymi wypowiedzeniami opisowymi, które uzasadniają je jako jednostkę transformacji, podczas gdy samo wypowiedzenie opisowe jest obramowane dwoma skorelowanymi (pseudo)wypowiedzeniami narracyjnymi, które czynią je prawdopodobnym.

c) Czy opis realistyczny charakteryzują określone prawa wewnętrzne go funkcyjowania? Należałoby prześledzić z bliska „typowe rozwoje” czytelności, tj. otwarcie opisu ogólnym, niezbędnym terminem centralnym (nazwanie całości poprzedza wyliczenie części, odwrotnie niż w zagadce); stereotypowe filtry pięciu zmysłów bądź ramy topograficzne (przed, za...); anagramizacja [*anagrammisation*] terminu centralnego w ciągu całego opisu; wyjaśnianie elementów nieczytelnych czytelnymi; systematyczne uciekanie się do pewnych figur służących dublowaniu przekazywanej informacji, jak porównania, w których oba człony porównania tak są wybrane, by wzmocnić izotopię opisu przez wzajemną bliskość (np. słynny opis Rouen w *Pani Bovary*, gdzie Flaubert porównuje wyspy do ryb) itd. Wstępne uznanie opisu za ogólną jednostkę semiotyczną, za stereotypową matrycę regulującą funkcjonowanie poszczególnych *signifiants*, będzie niewątpliwie pomocne przy zdefiniowaniu opisu typowo realistycznego, obok innych podtypów (jak opis fantastyczny) regulujących odmiennie, według innych założeń, obieg semantyczny wewnątrz „miejsc” systemu opisowego (zob. artykuł J. Neefa, *La figuration réaliste*, „Poétique” 16, 1973).

d) Czy opis realistyczny wchodzi w specyficzne związki semantyczne z resztą wypowiedzenia? Ze względu na to, że założenia, którym hołduje autor realista, ograniczają go do dychotomii podmiot/świat, desygnat/znak, signifiant/signifié, postać/środowisko itd., narzuca to także na niego określoną tematykę; nie tylko okna czy oka (przejście od podmiotu do świata), wyjaśnienia (przejście od znaku do desygnatu) czy motywowania (przejście od *signifiant* do *signifié*), ale także tematykę potrzeby (ukierunkowane przejście od postaci do środowiska) oraz symetryczną tematykę wpływu (przejście od środowiska do postaci). Opis zatem będzie często służył jedynie ukazaniu aktanta zbiorowego, często wyposażonego w funkcję przedmiotu (będzie obiektem „potrzeby”, „pragnienia”, „chęci” itd.), nadawcy — tzn. będzie wyposażony w tę samą funkcję aktancjalną, jaką posiada podmiot dydaktyczny w wypowiedzianiu: dane tło, środowisko, dany przedmiot przekażą postaci szereg wartości, zaproponują program działania, posłużą mu radą, szepną mu coś, wywrą na niego wpływ, „przypomną” mu coś itd. Z pewnością odnajdziemy tutaj naszą topologikę wiedzy, która chcąc nie chcąc narzuca autorowi „socjologiczny” punkt widzenia (tj. wpływ środowiska itd.), jak również niespodzianie dwa zbliżone znaczenia słowa motywacja: znaczenie potoczne w pierwszym przypadku (dana postać jest motywowana pragnieniem posiadania, przekształcania oraz konsumpcyjnym nastawieniem do świata), w drugim — znaczenie symboliczno-semiotyczne (dany opis, np. *topos locus amoenus*, jest umotywowanym *signifiant* dla postaci będącej w stanie euforii). Stąd cykliczność i redundancja wypowiedzi, gdyż świat wywołuje u postaci pewne pragnienia, które przybierają formę przedmiotów ze świata, a przedmiot dubluje „psychologię” postaci.

Podsumowując pokrótce, byłoby trudno zbudować określony typ wypowiedzi „realistycznej” na podstawie nie zamkniętego i niejednolitego zbioru kryteriów ogólnych wymienionych powyżej. Zapewne analiza nie spełnia wymogów wyczerpania kwestii i prostoty, a przytoczone kryteria nie są ani konieczne, ani wystarczające. Jak czytelnik z pewnością zauważył, wybrane przykłady nie wykraczają poza XIX-wieczną szkołę realistyczną, a zatem dwuznaczność, na którą zwróciliśmy uwagę na początku, nie zostaje obalona. Zamierzaliśmy raczej podjąć na nowo zagadnienie realizmu zamknięte przez terrorizm semiotyki tekstu, aniżeli podać ostateczne rozwiązania. Nadto samo zarejestrowanie danej jednostki (typu sekwencji, typu postaci itd.) nie pozwala wyciągnąć żadnych wniosków co do jej funkcjonalności, ponieważ tę ostatnią definiuje wyłącznie kontekst słowny, w który jest wpisana. Z drugiej strony należy pamiętać, że wypowiedzenie nigdy nie jest jednolitą całością, że jest to pewien teoretycznie skonstruowany model i że dar-

mo byłoby szukać jego idealnej ilustracji. W sumie wydaje się, że wypowiedź realistyczną charakteryzują najpełniej jej własne specyficzne sprzeczności, zachodzące między wyjściowymi presupozycjami (utopia języka-nomenklatury, przejrzystego przekazu itd.) a zapoznaniem właściwych tekstowi i jego zapisowi ograniczeń. Przytoczyliśmy pobieżnie niektóre z nich:

stosowanie nazw technicznych (monosemiczne nazewnictwo)	LECZ	problem ich czytelności
natychmiastowa informacja (opowiadania „śpieszące się”)	LECZ	nieustanne opóźnienia opowiadania spowodowane nagromadzeniem opisów wtrąconych
wiedza autora	LECZ	uwiarygodnienie wiedzy postaci
mnożenie postaci w celu wprowadzenia i potwierdzenia wycinków wiedzy (biografie, opisy, wiadomości)	LECZ	„rozdrobienie” psychologiczne, „zapomnienie” postaci pozbawionej już funkcji narracyjnej, zanik bohatera
redundancja, przewidywalność, nasycenie semantyczne, czytelność, anafory	LECZ	jak umieścić pozbawiony znaczenia „szczegół” wywołujący „wrażenie rzeczywistości”
styl jako element spójności, „ciągłości” (Flaubert), jako umiejętność autora	LECZ	tekst jako „mozaika językowa” żargonów, języków technicznych, idiomów, zatarcie stylu autora
wiedza lingwistyczna (opis rozwija stereotypowy i oczekiwany paradygmat serii leksykalnej); wiedza ta jest wspólna czytelnikowi i autorowi	LECZ	wiedza „ontologiczna” (odsłonięcie rzeczywistego i głębokiego bytu świata); wiedza ta nie jest wspólna dla autora i dla czytelnika i wyznacza relację dydaktyczną
nieciągłość segmentacji i nazywania	LECZ	utrata ogólnej jednolitości wymaganej przez presupozycję dydaktyczną itd.

Do autora należy rozwiązanie, na swój sposób, tych sprzeczności, przez rozbudowanie odpowiednich systemów zastępczych: poszczególne rodzaje wiedzy będą musiały być „zsynchronizowane”; postać technika „wyjaśni” znaczenie niezrozumiałego terminu technicznego, ruchliwa postać oraz pętliste porównania zrównoważą nieciągłość synekdochy, przyjaciel z dzieciństwa „odsłoni” tajemnice biografii itd. Tym samym dostrzegamy siły działające na wypowiedź realistyczną, wypowiedź obwarowaną większą ilością ograniczeń, niż by się mogło wydawać.

Przełożył *Zbigniew Jamrozik*