Joel Weinsheimer

Teoria bohatera literackiego: "Emma"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/1, 163-187

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

III. PRZEKŁADY

PROBLEMY TEORII POWIEŚCI. VIII

Pamiętnik Literacki LXXXV, 1994, z. 1
PL ISSN 0031-0514

JOEL WEINSHEIMER

TEORIA BOHATERA LITERACKIEGO: „EMMA"

„Emma Woodhouse, osóbka przystojna, inteligentna i bogata ⟨...⟩"[1]. Już wpadłem. Jak można oprzeć się złudzeniu, że Emma to kobieta, z którą mogę rozmawiać bez skrępowania, tak jak z pierwszą z brzegu sąsiadką? W chwili kiedy mówię o niej (niej: trzecia osoba, rodzaj żeński), już wyprowadziłem ją cichcem z powieści i przyjąłem mimetyczną teorię bohatera literackiego [*character*]*.

Istnieją sposoby, aby stosować zaimki osobowe i podobne, ale ważniejsze konwencje mówienia o bohaterze, mimo iż odrzeka się jednocześnie od teorii, którą implikują — np. świadoma, otwarta sprzeczność z samym sobą. W *Jane Austen's Novels: The Fabric of Dialogue* Howard Babb pisze:

> Sugerując w ten sposób, że poznajemy bohaterów poprzez ich styl, nie chcę zakładać, że te osoby należy uważać za całkiem prawdziwe (choć dla prostoty wypowiedzi [*simple expression*] często będę o nich mówił tak, jakby żyły naprawdę). Rzecz jasna, bohaterowie powieści żyją tylko potencjalnie. A jednak jako elementy całego ekscytującego przedsięwzięcia pisarza, jako ucieleśnienie tego, co chce on przekazać, te postacie muszą ujawnić nam swoje najskrytsze cechy. A zatem w przypadku bohatera mamy szczególne prawo interpretować styl jako człowieka[2].

Babb jest oczywiście świadom rozbieżności między swoimi słowami a zamiarami; nasuwa się nam pytanie, dlaczego nie uznał za wskazane, by to zmienić. Wie np., że Emma jest postacią fikcyjną; a jednak „dla prostoty wypowiedzi" — tj. wypowiedzi zwięzłej i naturalnej — ignoruje fikcyjność bohaterki i mówi o niej tak, jakby była żywym człowiekiem. Aby zrozumieć wagę tej „prostej wypopowiedzi" wprowadzającej życie, wystarczy uświadomić sobie, że rozróżnienie między przedstawieniem dialogowym a narracyjnym, podstawowe dla studium Babba, staje się bezwartościowe, jeśli odmówić bohaterom niezależnego istnienia.

[Joel C. Weinsheimer — amerykański teoretyk literatury, profesor literatury angielskiej na University of Minnesota, autor m.in. *Imitation* (1984) i *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of „Truth and Method"* (1985) oraz licznych artykułów w czasopismach teoretycznoliterackich i filozoficznych.

Przekład według: J. Weinsheimer, *Theory of Character: „Emma"*. „Poetics Today" 1 (1979), nr 1/2, s. 185—211.]

[1] J. Austen, *Emma*. Tłumaczyła J. Dmochowska. Warszawa 1963, s. 5.

* Pragnę wyrazić wdzięczność Ralphowi Freedmanowi oraz School of Criticism and Theory pod kierunkiem Murraya Kriegera i Hazarda Adamsa. Bez ich intelektualnej inspiracji i wsparcia finansowego napisanie tego eseju nie byłoby możliwe.

[2] H. Babb, *Jane Austen's Novels: The Fabric of Dialogue*. Hamden, Conn., Archon, 1967, s. 28.

I

Podkreślam tę trudność, ponieważ problem teoretyczny zilustrowany tu przejrzystym przykładem jest istotny dla badań nad twórczością Jane Austen i w ogóle dla badań nad bohaterem literackim powieści. Domaga się ściślejszej analizy. W cytowanym przeze mnie fragmencie do podstawowych założeń należy przede wszystkim oddzielenie się badacza od jego własnego języka. Ta izolacja nadaje jego „prostej wypowiedzi" pewną niewinność, dzięki czemu badacz może trzymać się z dala od swego języka i w ten sposób zaprzecza skutkom tego języka. Jednym słowem, badacz jest w stanie wyprzeć się autorstwa tego, co mówi: „często będę o nich mówił tak, jakby żyły naprawdę", ale „nie chcę zakładać, że te osoby należy uważać za całkiem prawdziwe". Drugie założenie jest następstwem pierwszego. Krytyk wyrzekłszy się własnego języka przypisuje go autorowi powieści lub tekstowi: „jako ucieleśnienie tego, co chce przekazać, te postacie muszą ujawnić nam swoje najskrytsze cechy". Język wnętrza, „najskrytszych cech", właściwy rzeczywistemu istnieniu, nie zawdzięcza swojego znaczenia wymaganiu jasnego i prostego porozumienia krytyka z jego czytelnikiem, lecz dziełu literackiemu. Powieści stwarzają pozory realności postaci, podobnie — krytyk. Dlatego język krytyki wydaje się naturalny, staje się niemal przedłużeniem samych powieści. Taka krytyka jest realistyczna, ponieważ opiera się na fikcji, tej samej fikcji co powieść. Toteż można ją właściwie nazwać krytyką parodystyczną czy lepiej — mimetyczną. Służy ona usunięciu podpisu krytyka przez szacunek dla tekstu i z uwagi na cel, którym jest naturalność.

Alternatywna wobec krytyki mimetycznej krytyka nienaturalna potwierdza, tak jak mimetyczna, rozdźwięk między językiem krytyki a językiem tekstu, ale odrzuca konieczność istnienia stosunku naśladowczego między nimi. Jest to ten rodzaj krytyki, który chciałbym nazwać krytyką semiotyczną: jej założenia przyjmuję w przedstawionych dalej rozważaniach na temat bohatera literackiego. Podstawą krytyki semiotycznej, tak jak ją definiuję, jest główna przesłanka, że związek między tym, co oznaczające [*signifier*] a jego przedmiotem (równie jak jego znaczonym [*signified*]) jest arbitralny. Należy przez to rozumieć, że krytyk semiotyczny nie może twierdzić, iż jego język jest uprzywilejowany albo w pewien szczególny sposób inspirowany przez język tekstu. W krytyce mimetycznej, jak stwierdziliśmy, język tekstu sankcjonuje język krytyka. Język tego ostatniego odpowiada językowi tekstu, wywodzi się z tekstu i dlatego nie odpowiada sam za siebie. Toteż krytyka mimetyczna, w sposób doskonale konsekwentny, odmawia sama sobie znaczenia. Krytyka semiotyczna, z drugiej strony, chce ponosić odpowiedzialność za swój własny język, odmienny od języka dzieła literackiego i pozbawiony zobowiązującego podobieństwa do niego. Krytyka semiotyczna funkcjonuje bez respektu dla dzieła i jest nienaturalna, ponieważ nie jest dostosowana do dzieła.

Raczej dostosowuje ona dzieło — a po takim stwierdzeniu widać wyraźnie, że krytyka semiotyczna wcale nie jest tak straszliwie wywrotowa. Jest ona wcieleniem klasycznego procesu akomodacji, za którego pomocą sztuka naśladuje życie. Gdy arbitralność krytyki semiotycznej przestaje szokować i staje się bardziej skonwencjonalizowana, oba języki łączą się ponownie. Dzieło zmienia się pod naszym spojrzeniem, dopóki nie ulegnie naturalizacji

i ponownie się z nim nie oswoimy. Podczas gdy w krytyce mimetycznej życie naśladuje sztukę, w krytyce semiotycznej krytyk ma pierwszeństwo przed dziełem, które nie może mieć znaczenia, dopóki ktoś nie dokona jego interpretacji. Krótko mówiąc, krytyka semiotyczna to rodzaj humanizmu.

Pozwoliłem sobie na to okrężne wprowadzenie po to tylko, aby zapobiec skandalowi, jakim jest potwierdzenie oczywistego banału — że Emma Woodhouse nie jest kobietą i nie ma potrzeby o niej pisać tak, jakby nią była. To stwierdzenie nie jest, rzecz jasna, banałem, a sposób, w jaki zostało wyrażone, nie jest wcale naiwny. Co więcej, jeśli dzięki temu postawiłem sprawę jasno, nikt mnie nie zapyta, dlaczego zdecydowałem się omawiać Emmę Woodhouse jako tekst, bo przyczyny nie mają nic wspólnego z powieścią. Nikt nie zarzuci mi także, że uważam taki język za jakoś odpowiedni w stosunku do powieści lub przez powieść sankcjonowany. Twierdzę tylko, że taki powinien być, jeżeli ma spełnić swoje zadanie.

Co stanie się z „Emmą Woodhouse", jeśli pozbawić ją życia? Po pierwsze, zostanie umieszczona w cudzysłowie, by zaznaczyć, że jest segmentem tekstu — takiego, który nie jest moim dziełem — i, szerzej, by wskazać na nieuniknioną tekstowość imion własnych. Konieczność zrozumienia natury imion wynika z faktu, że imię to warunek wystarczający (ale nie — konieczny) stworzenia bohatera literackiego. „John Saunders", który pojawia się w *Emmie* tylko raz, jest w sensie absolutnym równie pełnoprawnym bohaterem jak „Emma Woodhouse". Co więcej, ważnym powodem, dla którego czytelnik ulega złudzeniu, że bohater żyje niezależnie od tekstu, jest błędne (choć powszechne) przekonanie, że imiona własne wskazują bezpośrednio na przedmioty, niezależnie od tekstów. Tak więc jeśli wymieniam wieżę Eiffla, Cambridge albo „Emmę Woodhouse", wydaje się, że nie muszę podawać kontekstu (np. Cambridge w stanie Massachusets), by ustalić, na jaki przedmiot wskazuję. Pozorna nietekstowość imion bohaterów stanowi podporę dla ich oczywistego braku ekstensji oraz bezpośredniego, nie zakodowanego związku z przedmiotem, dając w ten sposób podstawy złudzeniu nietekstowości samych bohaterów. Ale — jak wskazuje Umberto Eco —

> żaden wehikuł znakowy nie oznacza, dopóki nie zostanie odniesiony (na podstawie kontekstu) do specjalnego kodu, w którym pojawia się pierwotnie jako element repertuaru wehikułów znakowych[3].

Toteż stwierdzenie, że „Emma Woodhouse" nic nie oznacza poza kontekstem, jest prawdziwe nie dlatego, że *Emma* to powieść (czyli fikcja), ale dlatego, że żadne imię nic nie oznacza poza kontekstem. Nie możemy także powiedzieć, że imię bohatera nic nie oznacza w kontekście, skoro oznacza ono w sposób strukturalnie identyczny jak imiona postaci historycznych w książkach o historii. Można stwierdzić, iż wywód Eco w podobny sposób tłumaczy złudzenie, że bohaterowie literaccy są osobami — choć w tym wypadku dlatego, że imiona mają charakter tekstowy.

Rodzi się pytanie, skąd wiemy, że bohaterowie nie są osobami. I trzeba odpowiedzieć, że oczywiście nie zawsze to wiemy. W istocie, podczas aktu czytania rzadko jesteśmy świadomi fikcyjności „Emmy", a nieczęste chwile

---

[3] U. Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana UP, 1976, s. 87.

takiej świadomości są całkowicie nienaturalne. Tę nienaturalność zdefiniowałem już jako charakterystyczną postawę krytyki semiotycznej, zatem jesteśmy już przygotowani, aby zrozumieć jedno z jej najbardziej podstawowych działań: krytyka semiotyczna zamyka tekst. Zamknięcie pojmuje się tutaj nie jako właściwość tekstu[4], ale raczej jako procedurę krytyczną, taką, która nadaje status semantyczny i ontologiczny początkowi i końcowi, tak że tekstem staje się wszystko, co jest pomiędzy nimi. Inaczej niż krytyka tekstu (która jest rodzajem historiografii), krytyka semiotyczna zakłada, że tekst jest określony i skończony. Jego granice są tożsame z granicami krytyka, tak jak płot określa granicę prawa własności po obu stronach. Kiedy przyjmie się, że tekst jest skończony, język krytyki nie może go ani poprawić, ani uzupełnić. Z drugiej strony, tekst nie może skazić języka krytyki.

Jedynie zakładając istnienie ścisłych granic tekstu krytyk semiotyczny może dowieść, że bohaterowie są fikcyjni. Jak stwierdziliśmy, żadne imię nic nie oznacza poza kontekstem, ale wskutek tego nie można odróżnić imion bohaterów literackich od imion postaci historycznych. Odróżnia je raczej to, że imiona bohaterów literackich można usunąć z ich tekstu właśnie dlatego (i tylko wtedy), że tekst uznano za ograniczony. Gdy usunie się je w ten sposób, wtedy nie oznaczają nic i rozpoznaje się fikcyjność postaci. Postacie fikcyjne różni od rzeczywistych (historycznych) postaci tylko to, że pierwsze należą do statystycznych, zamkniętych tekstów, drugie zaś do tekstów otwartych, które można napisać na nowo. Kiedy tekst — czy to „New York Times", czy *Z zimną krwią*, czy *Wojna i pokój* — zostaje zamknięty, jego postacie stają się fikcyjne.

Mimo że łatwo stwierdzić, iż bohaterowie literaccy nie są osobami, warto podkreślić, że sytuacja imienia, które nic nie oznacza, jest konstruktem teoretycznym wynikającym z podejrzanej procedury. Dopóki jednak nie ustali się granic tekstu, bohaterów nie będzie można odróżnić od postaci historycznych. W przypadku postaci historycznej, powiedzmy — Napoleona, kontekst, który ustanawia denotację jego imienia, jest nieograniczony; stąd imię nie da się oddzielić od kontekstu i odnosi się także do rzeczywistej osoby. Nie ma ani też nigdy nie będzie definitywnej, skończonej biografii Napoleona. Jego biografia jest otwarta dla nieustannej rewizji, co jest równoznaczne ze stwierdzeniem, że Napoleon jest otwarty dla rewizji. Ponieważ przedmioty historii są rzeczywiste, historie nie są niczym więcej jak pre-tekstami, tekstami, które czekają na dalsze badania, głębszą uwagę, więcej tekstów.

Także krytyka literacka rozwija się bez wyraźnego końca — jednak z przeciwnego powodu. Ponieważ przynajmniej dla krytyki semiotycznej tekst skończony stanowi nienaruszalne centrum, krytyka literacka jest ze swej istoty przedsięwzięciem ekscentrycznym. Z drugiej strony, historiografia jest koncentryczna, ponieważ wychodzi od otwartego tekstu, który trzeba zdefiniować, tak jakby ktoś usiłował szukać wierzchołka stożka o równoległych ścianach. Ani jedna, ani druga nie jest teleologiczna. Z tego punktu widzenia tekst literacki można odróżnić od historii tylko dlatego, że w tekście literackim (mówiąc słowami C. S. Peirce'a) nieskończony ciąg interpretantów zostaje przerwany

---

[4] Por. dla kontrastu definicję zamknięcia jako właściwości *Emmy* daną w studium: A. Duckworth, *Prospects and Retrospects*. W zbiorze: *Jane Austen Today*. Ed. J. Weinsheimer. Athens, Georgia UP, 1975, s. 1—32.

przez wymuszone zamknięcie. Z tego samego powodu można bohaterów literackich odróżnić od ludzi i, żeby ich nie mylić, dobrze jest unikać nieścisłych wypowiedzi o decentralizacji tekstu.

Także z tego samego powodu krytyka semiotyczna jest przedsięwzięciem poznawczym, ponieważ zajmuje się określonym przedmiotem. To tłumaczy, dlaczego mogę poznać „Emmę" znacznie lepiej niż Napoleona, i wyjaśnia zarazem, dlaczego nie znam „Emmy" lepiej niż pierwsi czytelnicy powieści. Wszystkie dowody zawsze są już dane zawczasu. Krytyka semiotyczna we wszystkich swoich wariantach jest niesystematyczna. Nie jest dyscypliną, ponieważ w żadnym wypadku nie może nigdy ruszyć się ani o krok poza tekst, który stanowi centrum. Stąd krytyka „Emmy Woodhouse" nie ma historii – tylko rozciągającą się w nieskończoność chronologię nieciągłych momentów, bibliografię tego, co zawsze pozostaje wstępem. Historiografia Napoleona jest kumulatywna, ponieważ zajmuje się przedmiotem nieokreślonym i dlatego, w istocie, nie ma charakteru poznawczego; ma ona swoją historię, która także nie może się skończyć. Bodźcem historii jest zawsze pożądanie, krytyki – przesyt.

II

Skoro już przedstawiłem, w jaki sposób tekstowość imion wpływa na fikcyjny charakter postaci literackich i w ogóle na teorię krytyki literackiej, chcę się teraz zająć bardziej złożonymi kwestiami, wynikającymi z tekstowości bohatera jako takiego. Znamy „Emmę Woodhouse", ponieważ *Emma* jest tekstem zamkniętym, ale co właściwie wiemy? „Emma Woodhouse" jest bohaterką [*character*] z charakterem [*character*], a w tym sformułowaniu kryje się semantyczna przepaść. Podam teraz liczne przykłady użycia słowa „charakter" i pokrewnych.

1. Inskrypcję wyryto alfabetem runicznym [*Runic characters*].
2. Uważał, że potrafi odczytać każdy charakter [*character*] pisma.
3. Lydgate jest jednym z bohaterów [*character*] powieści *Middlemarch*.
4. Nieuczciwego lokaja zwolnił bez referencji [*character*].
5. Abraham Lincoln był człowiekiem charakteru [*character*].
6. Mój wujaszek Iggy to niezły charakterek [*character*].
7. Gdy romans wyszedł na jaw, straciła reputację [*character*].
8. To zupełnie do niego niepodobne [*out of character*], żeby tak wrzeszczeć na przyjaciela.
9. Miała bardzo namiętną naturę [*character*].
10. Rozciągłość jest cechą charakterystyczną [*characteristic*] wszelkiej materii.
11. Takie przechwałki są dla niego charakterystyczne [*characteristic*].
12. Jej najważniejszą cechą [*characteristic*] jest inteligencja.
13. „Przystojna, inteligentna i bogata" to charakterystyka [*characterization*] „Emmy".
14. Charakterystykę [*characterization*] Toma przedstawił Fielding z czułą uwagą.
15. Newton charakteryzuje [*characterizes*] czas jako niezależny od przestrzeni.

Sądzę, że ta lista jest dość dokładna. Żadne z użyć słowa nie wyszło całkowicie z obiegu i żadne nie pokrywa się z innym. Wyraźne związki w każdej grupie wskazują, że „charakter", „charakterystyka", „charakterystyczny", „charakteryzować" to niezwykle chwiejne, rozmyte terminy. Nie chodzi nam tutaj o wyłonienie rdzenia znaczeniowego w celu ograniczenia wieloznaczności „charakteru", ale o to, by nadać temu pojęciu strukturę.

„Nie istniały problemy inspiracji", stwierdził Georges Perec, członek OuLiPo (Pracowni Literatury Potencjalnej) i autor *La Disparition*, lipogramu, w którym

całkowicie pominięta została litera *e*. „Po pewnym czasie litery alfabetu stały się rzeczywistymi bohaterami powieści"[5]. Zgoda, że przedsięwzięcie Pereca polega głównie na przewrotnej grze, znajduje ono jednak pewne usprawiedliwienie. Jaki jest związek między literami [*characters*] alfabetu (znaczenie 1 w podanym paradygmacie) a bohaterami [*characters*] powieści (znaczenie 3) i jak ten związek łączy się z innymi znaczeniami charakteru i pokrewnych mu słów? Inaczej mówiąc: w jaki sposób bohater [*character*] łączy się z pismem?

Warto pamiętać, że stwierdzenie, iż Poloniusz jest jednym z bohaterów *Hamleta*, to anachronizm. Bohater w tym sensie (3), według *Oxford English Dictionary*, zaczyna się od Fieldinga. Pojawił się, co oczywiste, w języku angielskim dopiero w drugiej połowie w. XVIII, po tym, jak Locke przyjął, że umysł jest dokumentem, zapisaną tablicą:

> Załóżmy, że umysł jest, jak powiadamy, czystą białą kartą ⟨...⟩. Jak zostaje zapełniona? ⟨...⟩ Odpowiadam jednym słowem: przez doświadczenie[6].

Nie mogę teraz zająć się tą kwestią dokładnie. Niech mi jednak wolno będzie założyć, że to nie tyle empiryzm Locke'a sam przez się utorował drogę angielskiej powieści, ile jego teza, że doświadczenie to inskrypcja, stąd książki stanowią uprzywilejowany model umysłu. Dlatego pojawienie się bohatera (3) łączy się nie tylko z dokumentalną filozofią umysłu, ale i z gatunkiem dokumentu. Bohater-charakter (3) to właściwość gatunku; pojawia się wraz z powieścią. Inaczej niż dramat czy poezja — powieść musi istnieć jako książka, a książka to nie libretto, ale właśnie powieść. Nawet Fielding, który bywał dramatopisarzem, przedstawiał bohaterów powieści jako znaki w książce, jako charaktery, nie — osoby. Zatem bohaterowie są znakami [*marks*], nie zaś maskami, jak mogłoby wskazywać słowo „postać [*person*]", wywodzące się z „(*dramatis*) *persona*". Bohaterowie powieści (3) są więc ściśle związani ze znakami alfabetu (1) Pereca i z pismem w ogóle.

Interesujący w tym względzie poemat, *Of the Characters of Women*, Pope rozpoczyna tak:

> *Nothing so true as what you once let fall.*
> *„Most Women have no Characters at all."*
> *Matter too soft a lasting mark to bear.*
> *And best distinguish'd by black, brown or fair*[7].

[Nic prawdziwszego nad to, co kiedyś rzekłeś. / „Większość kobiet wcale nie ma charakteru." / Materia zbyt miękka, by nosić ślad trwały. / Różni ją to, czy czarna, szatynka, czy blond.]

Kobiety, pozbawione charakteru (1), są nie tylko amorficzne i anonimowe; nie dają się także utrwalić zapisem. Dlatego Pope traktuje swój poemat jako galerię portretów, a nie dokument pisany:

> *Whether the Charmer sinner it or saint it,*
> *If Folly grow romantic, I must paint it.*

[Czy to czarowne, czy grzeszne, czy święte, / Czy od uczuć szalone, muszę to namalować.]

---

[5] Cyt. z: *Perverbs and Snowballs*. „Time" 1977, nr z 10 I, s. 55.

[6] J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding*. Ed. A. S. Pringle-Pattison. Oxford, Clarendon, 1924, s. 42. [Przekład B. J. Gawęckiego, pt. *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (Kraków 1955, s. 119–120), nie daje możliwości odtworzenia tego cytatu w takim kształcie, jaki nadał mu autor pracy. — Przypis tłum.]

[7] A. Pope, *Epistles to Several Persons*. Ed F. W. Bateson. Wyd. 2. London, Methuen; New Haven, Yale UP, 1961, s. 56.

Charakterów kobiet (2) nie można także czytać. „*Men may be read as well as books* [Mężczyzn można czytać tak jak książki]", pisze Pope w drugim poemacie, *Of the Knowledge and Characters of Men*, natomiast charaktery kobiet są zbyt wiotkie i niewyraziste, aby mogły być czytelne.

Definicja charakteru jako „trwałego śladu" dana przez Pope'a (co nie znaczy, że jego pomysłu) stwarza dodatkowe znaczenia charakteru jako pisma. Kobiety, pozbawione trwałego znaku, są kapryśne, zmienne i płoche. To, co posiada charakter, jest stałe, regularne, niewzruszone, niezawodne i godne zaufania (5). Zachowanie kapryśne to zachowanie bez charakteru (8), to niedochowanie wierności i utrata reputacji (7). Jednak kiedy ktoś zachowuje się w sposób dający się przewidzieć, to zachowuje się zawsze podobnie, mechanicznie i jest z tego powodu anormalny lub śmieszny (6). Charakter jest stały dzięki ciągłości czy powtarzalności; dlatego jest charakterystyczny lub typowy (11). Można scharakteryzować istotę ludzką (12) lub przedmiot (10), ponieważ charakterystyka odnosi się do regularności. Dzięki tej regularności przedmiot zyskuje charakter i zaczyna podlegać prawu, naturze, konwencji lub zwyczajowi. Ale co wspólnego ma ta regularność z pismem?

Pojmowany jako ciągłość, jest charakter (9) jednym znakiem, cechą (12), która, raz zapisana, staje się nieskończenie obecna i stała. W *Of the Knowledge and Characters of Men* Pope utożsamia go z uczuciem, które włada człowiekiem[8].

And you! brave Cobham, to the latest breath
Shall feel four ruling passion strong in death:
Such in those moments as in all the past.
„Oh, save my Country, Heav'n!" shall be your last[9].

[A ty, mężny Cobhamie, do ostatniego tchu / umierając z silnym uczuciem, które tobą włada: / takim w tej chwili jak zawsze w przeszłości. / Powiesz na koniec: „Och, chroń mą Ojczyznę, Niebo!"]

Wojowniczy patriotyzm Cobhama pozostaje taki sam wczoraj, dzisiaj i zawsze. Trwały charakter jest liryczny i ponadczasowy — niemal boski, niemal śmieszny. Z drugiej strony, kiedy pojmuje się charakter (9) jako nieciągłe powtórzenie, staje się on niezawodnie czasowy i powieściowy. W tym wypadku charakter (9) jest dyskursem, ciągiem znaków, nie zaś pojedynczym znakiem. Cecha (12) musi mieć po prostu czas, żeby się powtórzyć, bo tylko wtedy kiedy się powtarza, staje się charakterystyczna (11).

Te bliźniacze koncepcje charakteru (9) jako trwałej obecności lub nieciągłego powtarzania się odpowiadają dwu podstawowym koncepcjom tożsamości:

---

[8] W *Poems of Persons* (New York, Norton, 1973) oraz w innych pracach N. Holland opiera swoją teorię tematu tożsamości na H. Lichtensteina *Identity and Sexuality: A Study of Their Interrelationship in Man* („Journal of the American Psychoanalytic Association" 9 (1961), s. 179—260). Lichtenstein pisze (s. 208): „Matka nie przekazuje dziecku poczucia tożsamości [*identity*], ale pewną tożsamość. Dziecko jest organem, narzędziem zaspokajania nieświadomych potrzeb matki. Spośród nieskończonych możliwości tkwiących w ludzkim dziecku szczególna konfiguracja bodźców promieniująca z danej matki »wyzwala« jeden i tylko jeden określony sposób bycia tego organu, tego narzędzia ⟨...⟩. Matka nadaje dziecku nie pewną tożsamość, ale »temat tożsamości«. Ten temat jest nieodwracalny, ale pozwala na wariacje ⟨...⟩". Przez temat tożsamości — podległy transkrypcji, ciągły, nieunikniony — psychologia *ego* zbliża się do pojęcia uczucia dominującego w człowieku, którym to pojęciem posługiwał się Pope.

[9] Pope, *op. cit.*, s. 89.

tautologicznej jedności lub na odwrót — zapośredniczonej unifikacji[10]. W wieku XVIII wnioski wynikające z tej drugiej: identyczności jako mediacji i relacji, rozwinął najwyraziściej Hume. Konkretnie zajęło go to, jak jedna i ta sama osoba może zmieniać „swój charakter i dyspozycje oraz swe impresje i idee, nie tracąc swej identyczności" (260)[11]. Hume umieszcza to pytanie w ramach koncepcji umysłu, która w pełni uznaje jego nieciągłość i zmienność.

> możemy stwierdzić, że słuszna jest nasza idea umysłu ludzkiego, gdy go rozważamy jako system różnych postrzeżeń czy różnych istnień, które powiązane są ze sobą stosunkiem przyczyny i skutku i wzajemnie wytwarzają się, niszczą, wpływają na siebie i modyfikują. Nasze impresje dają początek ideom, które im odpowiadają; i te idee z kolei wytwarzają inne impresje. Jedna myśl goni drugą i ciągnie za sobą trzecią, która ją z kolei wypędza z umysłu. ⟨259⟩

Ponieważ „każda odrębna percepcja, która wchodzi w skład umysłu, jest istnieniem odrębnym i jest różna, odróżnialna i da się oddzielić od każdej innej percepcji" (258), ponieważ nie ma jednej percepcji ani jednej idei, która przetrwa następujące po sobie przemieszczanie się idei, sama identyczność nie może być ideą. Musi być pewną jednością idei.

> Otóż jedynymi własnościami, które mogą dać ideom powiązanie w wyobraźni, są te trzy stosunki ⟨...⟩: podobieństwa, styczności i przyczynowości ⟨...⟩; że zaś sama istota tych stosunków polega na tym, iż tworzą one łatwe przejście od idei do idei, przeto wynika stąd, iż nasze pojęcia o identyczności osoby wywodzą się całkowicie z gładkiego i nieprzerwanego przejścia myśli wzdłuż ciągu powiązanych ze sobą idei ⟨...⟩. ⟨258–259⟩

Według Hume'a identyczność jest jednością dyskursu umysłowego. To prawa dyskursu umożliwiają „gładkie przejście myśli", które tworzy identyczność, bo tak jak kategorie Arystotelesa są częściami mowy, tak prawa kojarzenia Hume'a (podobieństwo, styczność i przyczynowość) są związkami dyskursywnymi (paralelizm, powiązanie, podporządkowanie). W ten sposób dochodzimy do sedna problemu identyczności pojmowanej jako jedność.

Ponieważ identyczność zależy od tych związków dyskursywnych, podlega ona podstawowej zasadzie metonimii, tj. temu, że oznaczane może być odsunięte w nieskończoność. Hume pisze:

> Pamięć nie tyle w y t w a r z a, ile o d k r y w a identyczność osobową, wskazując nam stosunek przyczyny i skutku między różnymi naszymi percepcjami. ⟨260⟩

Jednakże skoro nowe percepcje i idee są nieustannie dostarczane pamięci, tworzona przez nią identyczność pozostaje w zawieszeniu. Osiąga jedność tylko wtedy, gdy ustaje percepcja. Toteż:

> nie mamy właściwego probierza, na którego podstawie moglibyśmy rozstrzygnąć spór co do tego, kiedy zdobywają one [tj. stosunki między ideami] lub tracą tytuł do miana identyczności. ⟨261⟩

Te same prawa dyskursu, które tworzą identyczność, sprawiają, że zostaje ona odsunięta w nieskończoność; to właśnie działanie tych praw potwierdza definitywnie wniosek Hume'a:

> wszystkie subtelne zagadnienia, które dotyczą identyczności osobowej, nie dadzą się nigdy rozstrzygnąć ostatecznie i ⟨...⟩ należy je uważać raczej za trudności gramatyczne niż filozoficzne. ⟨261⟩

---

[10] M. Heidegger, *Identity and Difference*. Transl. J. Stambaugh. New York, Harper and Row, 1969, s. 23–41.

[11] D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*. Tłumaczył Cz. Znamierowski. T. 1. Kraków 1951. Liczba w nawiasie po cytacie wskazuje stronicę tego tomu.

Jeżeli pominiemy taką możliwość, że to śmierć jest momentem, który kończy serię metonimicznych dyslokacji i nadaje w ten sposób identyczność, staje się oczywiste, że psychologię Hume'a można równie dobrze nazwać psychologią tekstu otwartego. Jej spadkobiercami są m.in. Peirce, Sartre i Lacan. Ponieważ psychologia tekstu otwartego ma dwojakie zalety: jest zachwycająco nowoczesna i „w dobrym guście" — istnieje silna pokusa, by zastosować ją w całości do powieści, od XVIII-wiecznej po współczesną. Jeśli jednak krytyk zakłada, że psychologia tekstu otwartego najlepiej opisuje, jacy są ludzie, i dlatego posługuje się językiem najbardziej odpowiednim do opisu charakterów, pozostaje w granicach krytyki mimetycznej, hołdującej tekstowi jako rzeczywistemu. Niezależnie od tego, czy w przypadku „Emmy Woodhouse" zastosuje się Lacanowską psychoanalizę, czy psychologię moralną dra Johnsona, czy ograniczy się do stylu psychologicznego samej powieści, założenia teoretyczne pozostaną takie same — mianowicie że zastosowany język psychologii ma niezmienne znaczenie, jest szczególnie uprzywilejowany i dlatego przezroczysty, bohaterowie są osobami.

Ponieważ krytyka semiotyczna uważa tekst za skończony i zamknięty, psychologia otwartego tekstu staje się podwójnie podejrzana, tak z powodu swoich mimetycznych założeń, jak i swojej otwartości. To podejrzenie rodzi dwa pytania: czy istnieje alternatywna psychologia tekstu zamkniętego, którą może posłużyć się krytyka semiotyczna? I — bardziej istotne — czy bohater jest tekstem zamkniętym, a jeśli tak, to w jakim sensie? Koło nie musi składać się z kół. Nie jest prawdą, że „Emma Woodhouse" musi być tekstem wewnętrznie zamkniętym dlatego, że *Emma*, powieść, jest tekstem zamkniętym zewnętrznie. Wręcz przeciwnie, zamknięcie powieści, oddzielające ją od tego, co zewnętrzne, ogranicza jej wewnętrzną wymowę. Segmenty tekstu zostają przyswojone przez te teksty, których część stanowią, a to, że są one częściami, a nie odrębnymi całościami, wynika tylko z definicji całości. Po zakończeniu procesu zamknięcia, który tworzy całość, integracji ulega nawet najbardziej oporna część, dopasowana zostaje najbardziej nieudolnie wtrącona historia, najbardziej epizodyczna powieść okazuje się spójna. Ta hiperintegracja nie jest pochodną hermeneutycznej paranoi (w którą wiara jest jako taka paranoją). Wynika raczej ze strategii krytycznej, która jest, a przynajmniej może być, w pełni świadoma.

Oczywiście, wszystkie fakty dotyczące „Emmy Woodhouse" są zawsze dane i choćby tylko w tym sensie bohater jest zamknięty, ale w obrębie powieści bohater pozostaje nieokreślony. W tekście zamkniętym nieokreśloność nie wynika z nieskończonej dyslokacji metonimicznej, tak jak poprzednio, ponieważ oddalenie oznaczanego zostaje zakończone zamykającą powieść kropką. Wynika ona natomiast z ograniczonej artykulacji[12]. Diakrytyczna natura języka nie dopuszcza artykulacji zerowej czy niezróżnicowania, natomiast delimitacja tekstu zawsze zmierza dokładnie do takiego celu. Z powodu tej ograniczonej artykulacji bowiem owe grube, wyraźne linie, które w krytyce

[12] Akcentowanie zminimalizowanej artykulacji różni krytykę semiotyczną od Derridowskiej dekonstrukcji. Rezultat może być nawet podobny, ale sposoby jego osiągania są odmienne. Derrida otwiera tekst i maksymalizuje jego artykulację, tak że oznaczane zostaje albo odsunięte w nieskończoność, albo staje się tylko znakiem diakrytycznym. Zob. J. Derrida, *Difference*. W: *Speech and Phenomena*. Transl. D. B. Allison. Evanston, Northwestern UP, 1973, s. 129—160. Powinienem dodać, że pisząc ten esej nie przeczytałem jeszcze jego *Of Grammatology* (Transl. G. C. Spivak. Baltimore 1976).

mimetycznej odróżniają jednego bohatera (3) od drugiego, zdają się zanikać. Także ich temperamenty zlewają się stopniowo w pasmo, tak jak kolory tęczy. Natura (9), której przypisano wyjątkowość — tożsamość wybitnie swoistą — staje się pospolita wśród innych bohaterów (3); jest w powieści rozdzielona, a nie ograniczona do jednego, jednolitego segmentu tekstu, pojedynczego bohatera. Dysponując przesłankami krytyki semiotycznej nie można wyodrębnić wszystkich i tylko tych segmentów tekstu, które charakteryzują (13) „Emmę Woodhouse". Ponieważ bohater jest odindywidualizowany i osadzony w kontekście, czy ściślej, sam jest kontekstem w takim stopniu, w jakim z wszelkiej psychologii wynika psychologia jednostki, zastosowanie tej psychologii wobec bohaterów literackich jest mimetyczną reifikacją. Jeżeli istnieje psychologia tekstu zamkniętego dostępna krytyce semiotycznej, jest to psychologia całego tekstu i jako tekst; nie musi się więc nazywać jej psychologią.

Stapianie się [*fusion*] bohaterów, brak różnicy między jednym a drugim, to tylko jeden z aspektów ogólnego niewyartykułowania pojawiającego się w tekście zamkniętym. Ta skłonność do niezróżnicowania wyjaśnia także integrację segmentów dialogowych, które zintegrowane tracą swój głos, swoją przynależność do określonych mówiących. Podobnie sam dialog staje się nieokreślony i przeistacza się w ekspozycję czy też (jako że rozróżnienie już nie istnieje) po prostu w tekst. Kiedy zminimalizowane zostaje takie rozróżnienie, segmentów tekstu nie można podzielić na ważniejsze i mniej ważne. Niepodzielność spowodowana niewyartykułowaniem wyrównuje topografię tekstu i nadaje gładkość jego powierzchni. To, co ważne i co poślednie, pierwszoplanowe i należące do tła — maszerują w jednym rzędzie. Spłaszczenie to odpowiada za fakt, że nic nie jest nieważne. W zamkniętej, ciągłej płaszczyźnie żaden segment nie jest pozbawiony znaczenia, ponieważ żaden nie jest niczym więcej jak segmentem. Jednakże bez pewnego braku znaczenia, bez białych plam artykulacji, znaczenia może w ogóle nie być. Akt zamknięcia, doprowadzony do swojej logicznej skrajności, usuwa tekst ze sfery języka i znaków, dokonuje jego obiektywizacji i umieszcza go w niezróżnicowanym świecie nietekstów. Znaczy to tyle, że tekst zamknięty stawia zdemokratyzowane znaczenie swoich części przeciw nieznaczeniu każdej z nich, tak jak tekst otwarty stawia znaczenie każdej części przeciw brakowi znaczenia którejkolwiek.

III

Postawienie teorii przed praktyką, tak jak to uczyniłem, już implikuje teorię krytyki. Według tej teorii teoria jest arbitralna i nieunikniona — nie usprawiedliwiona odwołaniem do tekstu i dlatego zawsze poprzedza tekst. Nazwałem to krytyką semiotyczną, która, ponieważ jest dedukcyjna, postępuje bez szacunku dla tekstu, zamyka tekst i sprawia, że staje się on niemy. Pod egidą krytyki semiotycznej bohaterowie tracą swoje uprzywilejowanie, swoją centralną pozycję i swoją definicję. Nie znaczy to, że zostają przekształceni w nieożywione rzeczy (jak u Robbe-Grilleta) albo zredukowni do aktantów (jak u Todorova), ale że ulegają tekstualizacji. Jako segmenty tekstu zamkniętego bohaterowie są, w najlepszym wypadku, wzorami powtarzalności, motywami, które nieustannie rekontekstualizują się w innych motywach. W krytyce semiotycznej bohaterowie ulegają rozmyciu.

Rozmycie bohatera w *Emmie* dokonuje się przez co najmniej cztery ciągi, z których każdy służy zatarciu granic swoistości i tożsamości, tworzących bohatera według krytyki mimetycznej. Jest to, z jednej strony, ciąg imion własnych i pisma, z drugiej – charakterystyki; ciąg układów rodzinnych i społecznych, ciąg wypowiedzi ujętych i nie ujętych w słowa; i, na koniec, ciąg bohatera niezależnego od bohaterów. Każdy z tych ciągów wywołuje odpowiednie załamanie – w różnicującej funkcji imion, usytuowania społecznego, w przypisaniu autorstwa i w przystosowaniu oraz umiejscowieniu charakterystyki.

IV

Wspominaliśmy już o roli imion w tworzeniu i różnicowaniu bohaterów. Nie dziwi zatem, że gra imion służy ich rozkładowi. Zmiana nazwiska w wyniku małżeństwa jest zjawiskiem tak pospolitym, że łatwo przeoczyć sytuację, w której o bohaterce mówi się, na zmianę, raz „panna Taylor", raz „pani Weston". Bardziej zdziwi spostrzeżenie, że te nazwiska nie pojawiają się tylko w tych fragmentach, które opisują „pannę Taylor" przed ślubem i „panią Weston" po ślubie. To pomieszanie nazwisk nie ogranicza się także do wzorów mówienia jednego bohatera (11)[13]. Wraz ze zmianą nazwiska rozluźnia się związek bohatera z jedną nazwą, tak że można się do niego zwracać dwoma nazwiskami przy różnych okazjach czy nawet jednocześnie – jak w przypadku „Franka C. Westona Churchilla". I znów: nie znaczy to, że chcę zaprzeczyć temu, iż podwójny patronim „Franka" można wyjaśnić mimetycznie odwołaniem do faktu jego adopcji. Jednakże jako segment tekstu podwójne nazwisko nie służy ściślejszemu określeniu bohatera, ale zatarciu jego granic. Czy „Fank" to „Weston" czy „Churchill"? „Weston Churchill", razem wzięte, wskazuje na dwoistość nazwisk, ich oddzielenie od bohatera i ich niestałość w oznaczaniu konkretnej jednostki.

Podwojenie patronimiku przynosi taki sam skutek jak jego wyeliminowanie. Patronimik można wyeliminować przez opuszczenie go, jak w przypadku „Hannah", „Harry'ego" czy „Patty", służących z różnych domów, lub przez podstawienie pseudonimu, takiego jak „Harriet Smith", które jest imieniem i nazwiskiem „czyjejś nieślubnej córki" (21). „Smith" ma się tak do „Westona Churchilla" jak pochodzenie z nieprawego łoża do podwójnego synostwa. Ale „Smith" zdaje się jaśniej wskazywać na arbitralność imion własnych. „Smith" jest synonimiczne z Jones czy Doe, czy, jak w tej sytuacji, Barngruber lub Winklestein. Z tego punktu widzenia imię nie znaczy nic, jest zupełnie nie związane z bohaterem, a „Harriet Smith" mogłaby z równym powodzeniem nazywać się Emma Woodhouse.

A jednak tak nie jest, choć istnieją dwie bohaterki o imieniu „Emma" i dwie o nazwisku „Woodhouse"[14]. Kiedy jedno imię służy dwu lub więcej bohaterom, stają się oni członkami tej samej rodziny semantycznej, która może, ale

---

[13] Od tego miejsca liczby w nawiasach wskazują stronice *Emmy*. [Cytaty oparte są tu na przekładzie wymienionym w przypisie 1.] Postaram się posługiwać słowem bohater [*character*] tylko w sensie 3, cecha [*characteristic*] występować ma tylko w sensie 12, charakterystyka [*characterization*] w sensie 13.

[14] N. Sarraute (*The Age of Suspicion*. Transl. M. Jolas. New York, Braziller, 1963, s. 69–70) odnotowała pewne skutki mnożenia imion u Gide'a, Joyce'a i Faulknera. Wiele także zawdzięczam jej rozważaniom (s. 99) o ciągłości dialogu i ekspozycji.

nie musi, odpowiadać rodzinie genealogicznej. „Harriet Smith", którą (jako „czyjąś nieślubną córkę") „można nazwać Nikim", jest krewną „panny Augusty Hawkins", która jest „panną Niejaką" (135). W ten sam sposób „Emma Woodhouse" jest spokrewniona z „panem Woodhouse". Oznacza to, że w tekście zamkniętym patronimiki znaczą w taki sam sposób jak rzeczowniki pospolite i nawet wtedy, gdy są najbardziej arbitralne, służą do charakterystyki. To, że imiona własne i pospolite tworzą jeden ciąg, widać w takich sformułowaniach, jak „niejaka Harriet Smith [*a Harriet Smith*]" czy „niejaka panna Hawkins z Bath [*a Miss Hawkins of Bath*]" (155), czy też „Była po prostu bezczelnie ciekawa, tak jak przystało na Annę Cox" (208). Dzięki przedimkowi nieokreślonemu poprzedzającemu imię [*an Anne Cox*] „Anne Cox" staje się synonimem bezczelnej ciekawości, a z powodu ciągłości imion własnych i pospolitych czysto teoretyczne staje się pytanie, czy „Frank" to „Weston" czy „Churchill", które byłoby nonsensem, gdyby imiona były jedynie arbitralne i puste.

W tekście zamkniętym imię bohatera nie może znaczyć więcej niż suma danych charakterystyk i musi pokrywać się z tą sumą, z którą jest wymienne. Tak więc o ile charakterystyki można dodać do siebie, o tyle imiona bohaterów mają ścisłe znaczenie. Z równania tego wynika, że imiona bohaterów są alegoryczne, niezależne od tego, czy imię daje się określić jako rzeczownik, przymiotnik lub przysłówek. To, że „pan Knightley" jest rycerski [*knightly*], jest zaledwie ewentualnym, homonimicznym skutkiem tego samego równania, które pozwala nam powiedzieć, że „panna Bates" jest gadatliwa. Dlatego też imiona własne można zastąpić pospolitymi, co daje w rezultacie personifikację:

> Panią Elton zobaczono po raz pierwszy w kościele, ale choć nabożne osoby miały nawet z tego powodu nieco dystrakcji, to młoda pastorowa widziana w ławce nie mogła zaspokoić ich ciekawości. ⟨242⟩

W przypadku „nabożności" i „ciekawości" imiona i bohaterowie przekształcili się w czystą charakterystykę.

Ciągłość imion i charakterystyki rozszerza się jeszcze dalej, kiedy zaczynają być pojmowane jako pisanie:

> Trudno by znaleźć wśród setek ludzi kogoś, kto miałby tak wyraźnie wypisane na twarzy „oto dżentelmen" jak pan Knightley. ⟨30⟩

Jak „dżentelmen" jest wpisany w „pana Knightleya", tak „łagodność" w „pana Woodhouse'a", „dobroduszność" w „pana Westona", „maniery" w „pana Eltona" (31). Rezultatem jest paradygmat bohaterów, jak też charakterystyk. To, że imiona są również pisaniem, staje się oczywiste w kolejnych usunięciach — najpierw tytułu, tak że „pan Knightley" to dalej „Knightley" (418), a potem samego imienia, tak że „pan Elton" zostaje skrócony do „pana E." (334), a Jane Fairfax — do „panny F." To skracanie nie ogranicza się do inicjałów:

> — A czy nie mogłaby pani mówić teraz do mnie „Jerzy"?
> — ⟨...⟩ obiecuję, że raz nazwę pana po imieniu. Nie powiem gdzie i kiedy, ale może się pan domyśli... tam gdzie X bierze sobie Ygreka „na złą i dobrą dolę". ⟨418⟩

Kiedy imienia się nie wypowiada, lecz tylko zapisuje, zostaje ono zredukowane do liter, z których można robić układankę:

> — Panno Emmo — zapytał Frank Churchill zbadawszy okiem stojący za nim stoliczek, do którego mógł sięgnąć ręką nie podnosząc się z krzesła — czy pani siostrzeńcy zabrali

alfabet, owo pudło z literami? Stoi zwykle tutaj. ⟨...⟩ Chciałbym dać państwu kilka zagadek do rozwiązania. ⟨311–312⟩

Zaostrzona ciekawość pana Knightleya, który za wszelką cenę chciał się dowiedzieć, jakie to słowo, sprawiła, że korzystał z każdej sposobności, by zerknąć na nie, toteż wkrótce już wiedział, że brzmi ono: Dixon. Spostrzegawczość Jane była nie mniej szybka, zaś pojętność niewątpliwie bardziej zdolna uchwycić utajony sens, głębsze znaczenie tych pięciu, w takim porządku ułożonych liter. Była wyraźnie niezadowolona, podniosła oczy, a widząc, że ją obserwują, zarumieniła się mocniej, niż to pan Knightley kiedykolwiek zauważył, i mówiąc tylko: – Nie wiedziałam, że nazwiska są dopuszczalne – odsunęła litery ⟨...⟩. ⟨313⟩

Jasny zapis, taki jak „dżentelmen" w „panu Knightleyu", zostaje w owej układance zniekształcony, dlatego że „Knightley" to odwrócone „Elton" [fonetycznie rzecz biorąc], a także dlatego, że rycerski dżentelmen [*knightl(e)y gentleman*] to taka sama gra słów jak w następującym tekście:

– ⟨...⟩ „Jakie są dwie litery alfabetu, które wyrażają doskonałość?"
⟨...⟩
– Ach, pani nigdy tego nie zgadnie. Pani – zwrócił się do Emmy – nigdy nie zgadnie, jestem tego pewien. „M" i „A" – EM-a. Rozumie pani?
⟨...⟩
– Ach, jeżeli o mnie chodzi, bardzo proszę, muszą mnie państwo od tego zwolnić – odezwała się pani Elton. – Ja doprawdy nie mogę się o to kusić, nie lubię takich rzeczy. Przysłano mi kiedyś akrostych ułożony z pierwszych liter mojego imienia, z którego wcale nie byłam zadowolona. Wiedziałam, od kogo pochodzi. Nieznośny młokos! Wiesz, kogo mam na myśli – tu kiwnęła głową mężowi. ⟨334⟩

W każdym z trzech przytoczonych cytatów pojawia się nie tylko przestawianie liter, ale i zakazywanie imion, które są pełne znaczenia i dlatego stanowią *tabu*. W dwóch pierwszych układa się imię, ponieważ jest zakazane; w trzecim zostaje ono także pominięte („Wiesz, kogo mam na myśli"). Kiedy imienia nie można wypowiedzieć, trzeba znaleźć substytuty:

Jak mam o nim mówić? Czyżbym była niezdolna wymienić jego nazwiska wobec ludzi? Czy mam użyć jakiegoś omówienia: „pani przyjaciel z Yorkshire", „pani korespondent z Yorkshire"... ⟨266⟩

Tak jak imiona anaforyczne, takie omówienia rozszerzają imiona, zwielokrotniają je i rozpraszają po tekście, kontekstualizując je przez to i sprawiając, że stają się nierozłączne z tekstem. Imiona tracąc swoją stałość i określoność – ścisłą odpowiedniość imienia i bohatera – przekraczają granice, które oddzielają bohaterów. Podobnie jak przypadek jednego bohatera o dwóch patronimikach lub dwu bohaterów o jednym (ale rozszerzonym), wielość anaforycznych substytutów imion zwielokrotnia bohatera. Anafora, która jest zarówno charakterystyką, jak i imieniem, odłącza się od danego bohatera, tak że może przyłączyć się do każdego. Tak imiona anaforyczne, jak i zaimki są szyfterami, a ta ruchomość właśnie sprawia, że bohaterowie łączą się i mylą: „wszystko to, co wówczas mówiłaś, zdawało się w moim mniemaniu dotyczyć innej osoby. Mogłabym zaręczyć, że wymieniłaś Franka Churchilla" (365); czy też: „to, co powiedziała myśląc o Harriet, zostało zrozumiane jako wyraz jej uczuć" (387). Mnożenie imion to sposób unikania imion, tak jak w szaradzie (68) adresowanej *Do...*

Analogiczne do załamania w sferze imion jest załamanie w sferze związków krwi i związków ustanowionych przez prawo. Hierarchie społeczne i rodzinne ulegają odwróceniu lub zniwelowaniu. Podwójne pochodzenie „Westona

Churchilla", naturalne pochodzenie „Smith" są tylko przykładami ogólnego rozproszenia genealogii. W związku „Emmy" z „panem Woodhouse" genealogia staje na głowie, a dziecko staje się ojcem mężczyzny. Inaczej niż „Frank" czy „Harriet" – „pan Woodhouse" nie zostaje porzucony; niemniej, jego córka traktuje go nie jak ojca, lecz jak dziecko. „Pan Woodhouse" rezygnuje z autorytetu głowy rodziny i przekazuje ów autorytet „pannie Taylor", która nie może mu sprostać, co sprawia, że ulega on dalszemu umniejszeniu. W przypadku „Emmy":

> Matka umarła zbyt dawno, by sierota zachowała coś więcej niż mgliste wspomnienie jej pieszczot; miejsce nieboszczki zajęła guwernantka, niezwykle zacna kobieta, która darzyła ją niemal macierzyńskim uczuciem.
>
> Panna Taylor przebyła szesnaście lat w rodzinie pana Woodhouse'a nie tyle w charakterze guwernantki, co przyjaciółki, szczerze przywiązanej do obu panienek, a zwłaszcza do Emmy. Wytworzyła się pomiędzy nimi zażyłość raczej siostrzana. Nawet wówczas, gdy panna Taylor nominalnie piastowała jeszcze godność guwernantki, łagodna z natury, nie potrafiła narzucić pupilce niemal żadnych rygorów; z biegiem lat zaś, choć od dawna już zniknął nawet cień jej autorytetu, żyły nadal pod jednym dachem jak dwie szczerze do siebie przywiązane przyjaciółki, przy czym Emma postępowała tak, jak się jej podobało, ceniąc sobie wielce zdanie panny Taylor, lecz kierując się przeważnie własnym. ⟨5⟩

Matka, guwernantka, siostra, przyjaciółka – przemijanie autorytetu jest oznaczone powodowanym przez nie następstwem zmieniających się ról. Także „pan Knightley" jest dla „Emmy" bratem, ojcem i mężem. Kiedy pojawia się autorytet, jest sam w sobie rolą, „urzędem tytularnym", sposobem wyrażania, oddzielonym od genealogicznego, małżeńskiego czy prawnego pokrewieństwa oraz kontroli.

Zrównanie hierarchii międzyludzkiej widać najwyraźniej w związku „Emmy" i „Harriet", które są zarazem mężem i żoną, rodzicem i dzieckiem, bliskimi przyjaciółkami, dalekimi znajomymi i wzajemnie swoimi surogatami. Jako mąż i żona złączone są „Emma" i „Harriet" nierozerwalną więzią, „Martin" zaś jest trzecim elementm odwiecznego trójkąta, intruzem, którego trzeba się pozbyć.

> – ⟨...⟩ powzięłam zatem decyzję i chyba nie zmienię zdania, że odmówię swej ręki panu Martinowi. Czy sądzi pani, że mam rację?
>
> – Świętą, najświętszą rację, moja najdroższa, ⟨...⟩ równałoby się to dla mnie utracie przyjaciółki. ⟨...⟩ Teraz jestem spokojna o ciebie raz na zawsze.
>
> Harriet nie przeczuwała, jakie jej groziło niebezpieczeństwo, ale sama myśl o tym przejęła ją lękiem.
>
> – ⟨...⟩ Droga pani, za nic na świecie nie oddałabym zaszczytu i przyjemności zaliczania się do pani zażyłych przyjaciół. ⟨50⟩

Ta relacja małżeńska ustępuje miejsca macierzyńskiej. Jako swatka „Harriet" – Emma adoptuje ją i matkuje jej, a „Harriet" zachowuje się w sposób do tego odpowiedni. Związek matki i córki jest tu odwracalny, ponieważ także „Harriet" staje się pośredniczką w uczuciach „Emmy".

> Umysł taki jak jej, raz powziąwszy podejrzenie, czyni szybkie postępy, pojęła więc i zgłębiła od razu całą prawdę. Dlaczego jest o tyle gorzej, że Harriet zakochała się w panu Knightleyu niż we Franku Churchillu? Dlaczego ból, jaki odczuła, wzmógł się tak strasznie, odkąd usłyszała, że Harriet ma pewne nadzieje na wzajemność? Nagle z szybkością strzały przeszyła Emmę myśl, że pan Knightley nie powinien się żenić z nikim, tylko z nią! ⟨367⟩

Tak jak „Emma jest autorką listu „Harriet" odrzucającego oświadczyny „Martina", „Harriet" jest autorką wypowiedzi „Emmy", której słowa „zostały zrozumiane jako wyraz jej uczuć" (387) i na początku powstrzymały „pana

Knightleya" od oświadczyn. Co więcej, pouczając „Harriet", „Emma" kieruje ją do „Martina", „farmera-dżentelmena". W ten sposób „Harriet/Emma" wychodzi za mąż za „Martina/Knightleya". Zachwianie ról matki i dziecka we wspólnym pragnieniu wzajemnego swatania się łączy jednocześnie matkę i córkę oraz obiekty ich uczuć.

Wskutek tej odwracalności ról „Harriet" i „Emma" są swoimi surogatami, jedna zastępuje drugą.

> Doprawdy nie mam pojęcia, kto mógłby być dla niej pożądaną partią? William Coxe? O nie, nie zniosłabym Williama Coxe'a, impertynencki adwokacik! ⟨125⟩

Łatwe przejście od „niej" do „ja", od „Harriet" do „Emmy" i z powrotem — zmniejsza różnicę między nimi. „Harriet" to dojrzałość „Emmy" do zamążpójścia, oddzielona i podwojona, a szereg jej adoratorów stanowi dla „Emmy" ćwiczenie w zalotach. Obie na początku odrzucają „Martina/Knightleya", by na końcu wyjść za niego za mąż. To, że „Elton" myli „Emmę" i „Harriet", jest wynikiem ich wymienności.

> — Jestem niezmiernie zdziwiona. I pan mówi to mnie! Pan się zapomina, bierze mnie pan za moją przyjaciółkę; będę uszczęśliwiona mogąc przekazać jakieś polecenie pannie Smith, ale proszę nie kierować ani słowa więcej na ten temat pod moim adresem!
> ⟨...⟩
> — Dziwnie się pan zachowuje, doprawdy, nad wyraz dziwnie! Mogę to sobie tłumaczyć jedynie tym, że w tej chwili nie jest pan sobą; w przeciwnym razie nie mówiłby pan w ten sposób ani do mnie, ani o Harriet. Niech pan się na tyle opanuje, by nie dodać ani słowa więcej, a ja postaram się zapomnieć o tym, co już zostało powiedziane.
> ⟨...⟩
> — ⟨...⟩zwrócenie się do mnie w ten sposób dowodzi zaiste niestałości charakteru, o którą pana nie posądzałam. ⟨118⟩

„Emma" wyobraziła sobie siebie jako przezroczyste *medium* związku „Eltona" z „Harriet" — „będę uszczęśliwiona mogąc przekazać jakieś polecenie pannie Smith". Uznała się za swoisty urząd pocztowy, który jest „cudowną instytucją" przekazującą przesyłki w sposób doskonały i bezpośredni.

> — Tak rzadko zdarza się jakieś niedbalstwo albo pomyłka! Na tysiące listów kursujących nieustannie po całym Królestwie do wyjątków należy, aby któryś był źle doręczony, a chyba nawet jeden na milion nie ginie! A gdy wziąć pod uwagę różnorodne charaktery pisma, niekiedy nader niewyraźne, które trzeba odcyfrować, podziw jeszcze wzrasta. ⟨266⟩

Jednakże wtedy gdy pismo, które trzeba odcyfrować, jest pismem bohatera utworu i gdy pismo „Harriet" nie daje się odróżnić od pisma „Emmy", zanikają różnice komunikacji oddzielające *medium* i adresata. Pozorne przeniesienie afektu „Eltona" z „Harriet" na „Emmę", z adresata na *medium*, wskazuje na „niestałość charakteru" nie tylko „Eltona", ale i „Emmy/Harriet". Zniesienie poziomów komunikacji ujawnia pozór bezstronności i obiektywizmu oraz przekładanie samoświadomości nad świadomość. Przez wyrównywanie warstw świadomości jednostki i komunikację z innymi hierarchiczne układy statusu społecznego stają się równie horyzontalne i ciągłe. Zatem to, że bierze się „Emmę" za „Harriet" („bierze mnie pan za moją przyjaciółkę"), powoduje demokratyczne zrównanie, które tłumaczy zarówno przemiany społeczne, jak i mylenie tożsamości. Podczas gdy w komedii scenicznej myleniem tożsamości i związanymi z tym intrygami rządzą maskowanie i demaskacja — świadomość i samoświadomość — w *Emmie* bohater nie występuje w przebraniu, lecz raczej

jest niejasny, zmienny i nie podlega ani ujawnieniu, ani jednoznacznemu rozpoznaniu.

„Niech pan się ⟨...⟩ opanuje", nakazuje „Emma" „Eltonowi". Ponieważ jednak świadomość i samoświadomość są równoważne, nakazom kierowanym do siebie samego brak autorytetu; autorytet zostaje przekazany komu innemu, tak że „ja" zostaje stworzone przez innych i dlatego wcale się od nich nie różni. Stąd – „Pan się zapomina". Zapomnieć się to przekroczyć granice społeczne, tak jak przekroczyć granicę między sobą a innymi. To zapomnieć o swoim miejscu lub pozycji, tak jakby wokół jednostki istniała określona przestrzeń społeczna pokrywająca się z „ja". Kiedy rozszerza się przestrzeń „ja", „nie jest się sobą". Jeżeli „ja" jest integralne, musi być ograniczone przestrzenią społeczną. Granice społeczne można znieść, ale wyłącznie kosztem „ja", które staje się przez to amorficzne, nie wyrażone.

Gdzie jednak umieszczone są te granice w *Emmie*? Kim są poddani, którzy występują przeciwko „panu Knightleyowi"? Jakie są obrazoburcze wertykalne małżeństwa, które wspierają podziały społeczne przez ich przekraczanie. Niezróżnicowanie warstw społecznych w *Emmie* wyklucza możliwość małżeństwa, które degraduje lub wywyższa. Jest tu zawsze rodzaj handlu, wymiany towarów o równej wartości, co ustanawia równowagę w każdym małżeństwie, czyni je horyzontalnym i demokratycznym. W związku „Franka" i „Jane" jest to wymiana pieniędzy, ziemi i prestiżu na cierpienie moralne. W związku „pana Knightleya" i „Emmy" jest to (m.in.) wymiana ziemi na kapitał.

> Hartfield niewiele posiadało ziemi, wrzynało się bowiem zaledwie wąskim skrawkiem w dobra Donwell Abbey, do których należało całe Highbury, jednakże majątek Woodhouse'ów był skądinąd tak pokaźny, że nie ustępował nawet Donwell Abbey ⟨...⟩. ⟨124⟩

Małżeństwo „Martina" i „Harriet" to wymiana nazwiska, domu i stabilizacji na odrobinę społecznej aprobaty i znaczny pociąg seksualny.

> – ⟨...⟩ pan Martin jest może zamożniejszy od niej, ale nie dorównuje jej niewątpliwie, jeżeli chodzi o rangę towarzyską. Sfera, w której się ona obraca, przewyższa znacznie jego środowisko. Byłby to dla niej mezalians.
>
> – Mezalians! Córka nieprawego łoża, miernota, miałaby popełnić mezalians poślubiając godnego szacunku, inteligentnego farmera. ⟨58–59⟩

W tym miejscu nieokreśloność warstwy społecznej, do której można przypisać każdego z bohaterów, staje się najbardziej widoczna, czego skutkiem jest stwierdzenie otwartych możliwości, dopuszczających każdy związek małżeński. A zatem „Elton" nie jest nieodpowiednim kandydatem do ręki „Emmy", jeśli „Harriet" nie jest zarozumiała, aspirując do związku z „Eltonem", dlatego „Elton" może bezkarnie znaleźć się w pozycji „Knightleya" lub wziąć „Emmę" za „Harriet", tak jak „Emma" bierze „Eltona" za „Martina", a „Harriet" za siebie. Niedobranie się nie jest możliwe.

Integracja bohaterów w *Emmie* nie jest syntezą ani zgodnością; dialektyka zostaje unicestwiona przez ciągłość. Ciągłość sprawia, że bohaterowie przestają się różnić tak od siebie, jak i od wszelkich segmentów tekstu, których nie można potraktować jako bohaterów lub jako do nich przynależnych. Widać to w nadawaniu imion (lub ich pomijaniu) i w wymienności przestrzeni społecznych. Zatem także w załamaniu przynależności, wskutek których jedna wypowiedź przypisana jest jednemu bohaterowi, artykulacja tekstu zostaje

zredukowana. W niektórych wypadkach (jest ich mniej, niż można by się spodziewać) wypowiedź zostaje przypisana za pomocą zwrotu, w którym nazywa się mówcę.

> — Nigdy się nie pogodzimy na tym punkcie! — wykrzyknęła Emma. — Ale nie ma w tym nic dziwnego. Wcale mi się nie zdaje, by Frank Churchill był młodzieńcem o słabym charakterze, przeciwnie, jestem pewna, że tak nie jest. ⟨135⟩

Funkcją zwrotu („wykrzyknęła Emma"), tak jak każdego środka, który identyfikuje mówiącego, jest określenie znaczenia wypowiedzi za pomocą określenia jego pochodzenia. Skoro tak powiedziała „Emma", znaczenie tego jest takie — i *vice versa*. Stałość i jasność znaczenia jest zagwarantowana przez jednoznaczność mówiącego. A jednak to, że mam do czynienia z pojedynczym głosem, podważa prawdziwość wypowiedzi, ponieważ to, co należy do jednego mówiącego, jest jemu właściwe, jest jego opinią, jest subiektywne. To właśnie ta podejrzana prawdziwość sprawia, że wypowiedź może charakteryzować bohatera jako zdecydowanie takiego lub innego. Wypowiedzi charakterystyczne lub charakteryzujące mają nieokreśloną prawdziwość, dokładnie tak, jak określona prawdziwość wypowiedzi stanowi o nieokreślonej charakterystyce.

Mimo iż mowa niezależna i jej implikacje zależą od przypisania danej wypowiedzi o danym znaczeniu danemu mówiącemu, „powiedziała Emma" nie gwarantuje ani przynależności do mówiącego, ani jego jedności. Tak więc w przytoczonej wypowiedzi:

> ku swojej wielkiej uciesze ⟨Emma⟩ spostrzegła, że staje w obronie tez przeciwnych jej własnym i używa argumentów, którymi pan Weston zbijała jej poprzednie dowodzenia. ⟨132⟩

Kiedy „powiedziała Emma" staje się „powiedziała pani Weston", musimy oddzielić opinię rzeczywistą od nierzeczywistej, „Emmę/panią Weston" od samej „Emmy". Toteż wypowiedź „Emmy" nie może znaczyć „Nic mi o tym nie wiadomo, by był młodzieńcem o słabym charakterze", ale raczej „Twój uroczy młody człowiek ma bardzo słaby charakter", co jest wypowiedzią „Knightleya". Podwojenie przynależności to wzmożona dwuznaczność i towarzysząca jej redukcja wypowiedzi bohaterów. Sama „Emma" jest „Emmą/Knightleyem".

Na skutek podwójnego autorstwa mowa niezależna przechodzi stopniowo w mowę niezależną zależną. „Panna Bates" zwraca się do „Jane Fairfax": „Moja droga, powiedziałaś, że panna Campbell nie chciała przyznać, że jest brzydki" (158). Tu mówiącym jest ktoś w rodzaju „panny Bates/Jane/panny Campbell" itd., z możliwością jeszcze głębszego sięgnięcia wstecz. Także mowa niezależna łączy się z mową zależną niezależną:

> Harriet mówiła jednym tchem to, co miała do oznajmienia: Wyszła z domu przed pół godziną — bała się, że lada chwila zacznie się deszcz ⟨...⟩. ⟨159⟩

Co więcej, zależne niezależne przechodzi w zależne:

> Tak jak to Harriet opisała, postępowanie ich zdradzało ciekawą mieszaninę zranionej miłości własnej i delikatności uczuć ⟨...⟩. ⟨160⟩

A zależne przechodzi w pozornie zależne:

> przecież poprzednio także uważała ich za porządnych, poczciwych ludzi, ale to nie zmniejszało przecież ujemnych stron utrzymywania z nimi stosunków. Byłoby szaleństwem przejmować się nimi. ⟨160⟩

Mowa pozornie zależna przekształca się z kolei w niezależną mowę narratora.

Można by cytować dalsze przykłady mowy pozornie zależnej niezależnej lub pozornie niezależnej zależnej. Mnożenie różnic jest jednak całkowicie bezużyteczne, ponieważ właśnie te klasyfikacje zaciemniają istotną niezakłóconą ciągłość ekspozycji i mowy niezależnej; „powiedziała Emma" i związana z tym wypowiedź są ciągłe. Takim pokrywaniem się rodzajów wypowiedzi zajął się bardzo szczegółowo Norman Page:

> Dość przyjrzeć się powieściom Jane Austen, by stwierdzić, że cztery istniejące rodzaje [tj. retoryczne kategorie mowy] stanowią niewystarczające ramy dyskusji o mowie w powieści[15].

Toteż badacz stwierdza, że Jane Austen posługuje się mową pozornie zależną w sposób „wyjątkowo elastyczny". W uzupełnieniu wyjaśnia jednak dokładniej, dlaczego rodzaje mowy są kategoriami prymitywnymi i skostniałymi.

Mogłoby się wydać pedanterią, gdybyśmy nastawali, w tym czy innym przypadku, na to, aby mówić: „słowa, które przypuszczalnie zostały wypowiedziane", ale trzeba chyba podkreślić, że omawiając dialog powieściowy często ma się świadomość mówienia w sposób eliptyczny, a czasem mylący[16].

Rodzaje mowy są zbyt prymitywne właśnie dlatego, że w powieści nie ma mowy. To, co Page określa jako pedanterię, jest lingwistyczną świadomością, że istnienie mowy w powieści jest w istocie przypuszczeniem, podstawowym założeniem krytyki mimetycznej, słusznym, całkowicie jednak zbytecznym w tym rodzaju krytyki, którą nazywam semiotyczną. Dla krytyki semiotycznej bowiem powieści nie zawierają mowy, tylko tekst, czy ściślej – tylko pismo, tak jak dramat nie zawiera pisma, tylko mowę. Tak jak „powiedziała Emma" nie gwarantuje ani przynależności wypowiedzi do „Emmy", ani jedności „Emmy", nie gwarantuje także samego powiedzenia: „Nie widzę, żebym choć raz użyła słowa: poświęcenie – mówiła sobie" (237). Jest to wypowiedź monologowa, którą uważa się za myśl; jednakże to, co przypuszczalnie jest nie wygłoszoną myślą, nie może być przedstawione tak, by różniło się od tego, co jest przypuszczalnie nie wygłoszoną wypowiedzią. Żadnej z nich nie można także odróżnić inaczej niż na podstawie przypuszczeń od korespondencji i utworów poetyckich reprodukowanych w tekście. Powieści nie rozróżniają ani mowy, ani myśli, ani listów, ani utworów poetyckich. Wszystko jest pismem. To stwierdzenie uniemożliwia klasyfikację tekstu; jego ciągłości nie można zakłócić podziałem i przypisaniem danych segmentów tekstu kategoriom wypowiedzi (np. list a myśl), kategoriom mowy (np. niezależna a zależna) lub kategoriom bohatera (np. „Emma" a „Harriet" lub narrator).

Z tego samego powodu załamuje się rozróżnienie między przedmiotami a przekazami słownymi. Obraz, polędwica, wieprzowina lub maranta stanowią takie same przekazy jak list lub mowa; również problemy przynależności są takie same. Toteż pianino traci wyraźnego ofiarodawcę wśród nadmiaru możliwych ofiarodawców i znaczeń.

> – Obraża mnie pani doprawdy sądząc, że nie zostałem przekonany [iż ofiarodawcą jest pan Dixon]. Rozumowania pani są całkowicie zgodne z moimi. Zrazu, kiedy myślałem tak jak i pani, że ofiarodawcą jest pułkownik Campbell, widziałem w tym jedynie dowód ojcowskiej tkliwości i uważałem to za rzecz najnaturalniejszą w świecie. Jednakże kiedy pani wymieniła

---

[15] N. Page, *The Language of Jane Austen*. Oxford, Blackwell, 1972, s. 123–124.
[16] *Ibidem*, s. 120.

panią Dixon, poczułem, o ile bardziej prawdopodobna jest hipoteza, że to dowód gorącej, kobiecej przyjaźni. Teraz jednak widzę tę sprawę tylko w jednym świetle: upominek ten jest dziełem miłości. ⟨196⟩

Podobnie szarada zatytułowana *Do*... [*To Miss*...] jest rozmaicie przypisywana: „Eltonowi" (67), „jego przyjacielowi" (67), „zakochanemu poecie" (72), „wróżce" (72) i „Emmie" (73) — wszyscy mogą być tożsami. Szarada zasługuje na szczegółową analizę.

Jedynym zainteresowaniem Harriet w dziedzinie literatury było zbieranie wszelkiego rodzaju zagadek, jakie mogła napotkać, i przepisywanie ich do cienkiego zeszytu *in quarto*, na czerpanym papierze, który sporządziła jej przyjaciółka, ozdobionego monogramem i emblematami.

W tej erze rozkwitu literatury podobne zbiory, prowadzone na szeroką skalę, nie należały do rzadkości. ⟨65—66⟩

Oto tekst szarady:

W turnieju KON-nym, z włócznią i w pełnym rynsztunku-KU
Ubiegał dawny RY-cerz o względy swej damy...
. . . . . .
Pierwsze, drugie, trzecie do siebie dodane
Łączą słowa i plany w sercu ukrywane...
Gdy tajny sens odczyta główka twa urocza.
Może znajdę odpowiedź w twoich słodkich oczach? ⟨68⟩

Zagadka, świadectwo „ery rozkwitu literatury", jest zapisem niezwykłym. Słowo, którego nie ma, pozbawione autora, zwraca się do bohatera bez imienia. Co także dziwne, słowo, którego nie ma („To znaczy KON-KU-RY"), jest oczywiste, choć nie napisane. Słowo jest określone na tyle, na ile zaznacza się w wierszyku, ponieważ „konkury" i wiersz są na zmianę oznaczanym i znaczącym. Ale ta sama określoność sprawia, że zagadka staje się co najmniej zbyteczna. Zagadka, która zawiera odpowiedź, jest zawsze bezwartościową błyskotką w paradnym przebraniu, a jej wyjaśnienie sprawia, że to, co oznaczane, staje się tandetne.

Emma przeczytała napis na wierzchu: „Najcenniejsze skarby", co wielce podnieciło jej ciekawość. Harriet odwijała paczkę, Emma przyglądała się temu niecierpliwie. Grubo owinięte warstwami cynofolii spoczywało ozdobne drewniane pudełeczko. Harriet otworzyła je. Było wewnątrz wyłożone najmiększą watą, wśród której Emma dostrzegła tylko maleńki kawałek plastra. ⟨303⟩

„Konkury [*courtship*]" w zagadce to właśnie taki „plaster [*court plaister*]".

Podczas gdy brakujące słowo jest określone, autor i adresat nie są oczywiści. Wspominałem już o mnożeniu autorów. Nieobecny adresat zagadki stwarza nieco inny problem. Wobec braku imienia identyfikuje się bohaterów za pomocą określonej ich charakterystyki. Zatem w ostatnich wersach „konkury" kierowane są do tej, która ma „uroczą główkę" i „słodkie oczy". Tu pismo już nie odnosi się samo do siebie, a zagadka pozostaje bez odpowiedzi.

Zwrotka nie przestanie istnieć ani jej sens nie ulegnie zmianie. Ale gdy ją usuniesz, straci charakter osobisty, a zostanie tylko ładna szarada, pełna galanterii, odpowiednia do każdego zbiorku. ⟨71—72⟩

Tak radzi „Emma". Jednakże brak osobistego charakteru, miejsce w każdym zbiorku nie wymagają usunięcia zwrotki. Jest ona już wywłaszczona

i ubezwłasnowolniona, co stanowi warunek jej odpowiedniości, tak jak w przypadku listu, który każdy może sobie przywłaszczyć:

> Wręczył żonie list od Franka Churchilla, adresowany do niej; spotkał niosącego list posłańca i pozwolił sobie otworzyć kopertę. ⟨272⟩

Niezależnie od tego, czy adresat jest określony, żaden list nie jest prywatny. Nawet wtedy, gdy jasna jest struktura modyfikacji wiążącej charakterystykę z bohaterem, bohater nie zostaje w rezultacie zdefiniowany, lecz ulega zwielokrotnieniu.

Nierozwiązywalność zagadki nie wynika jedynie z faktu, że „główka urocza" i „słodkie oczy" nie odnoszą się ani do „Harriet", ani do „Emmy", gdy je zaś rozdzielić, odnoszą się do obu. Ważniejsze jest, że wynika ona z faktu, że taka charakterystyka może charakteryzować bohatera [*character*] tylko dlatego, że jest podwojony. Referencja do przedmiotu (jako przeciwieństwo samozwrotności) wymaga, by jednak znak oznaczał więcej niż jeden przedmiot. Stąd, pojedynczy przedmiot nie może być oznaczony jako pojedynczy. Ponieważ bohaterowie są pewnego rodzaju przedmiotami, nieuniknione jest podwajanie charakterystyk wśród bohaterów. Jednakże bohaterowie nie są, co oczywiste, przedmiotmi, lecz w najlepszym razie segmentami tekstu, a problem staje się złożony, ponieważ są oni definiowani, jeśli w ogóle są, tylko wewnątrztekstowo. Znaczy to tyle, że bohaterów w tekście zamkniętym nie można nigdy traktować jako pojedynczych, ponieważ słowa, z których stworzony jest każdy z nich, są takie same. Zamknięcie maksymalizuje nakładanie się na siebie charakterystyk bohaterów; nawet tam, gdzie bohatera określa nie pojedyncza charakterystyka, ale ich zestaw, nakładanie się sprawia, że granice oddzielające jednego bohatera od drugiego stają się nieścisłe i niewyraźne. Charakterystyki definiują bohatera w stopniu nie większym niż imię, kontekst społeczny czy wypowiedź.

Stwierdziliśmy już, że własne i anaforyczne imiona bohatera są złożone i że oba rodzaje przechodzą w charakterystykę. Podobnie jak imię, pojedynczy zestaw cech charakteru może odnosić się do nieskończonej liczby bohaterów.

> — ⟨...⟩ W każdym razie lepiej mieć jedną osobę, którą trzeba zadowolić, niż dwie.
>
> — Zwłaszcza jeżeli jedna z nich jest tak kapryśna i sprawia tyle kłopotu — odrzekła Emma żartobliwie. — Wiem, co pan ma na myśli i co by pan powiedział, gdyby tu ojca nie było.
>
> — To chyba szczera prawda, moja droga — rzekł pan Woodhouse z westchnieniem. — Boję się, że bywam czasem bardzo kapryśny, że dużo jest ze mną kłopotu.
>
> — Najdroższy papo! Nie sądzisz chyba, że mówię o tobie albo pan Knightley. Co za okropne przypuszczenie! Ach, nie, miałam jedynie siebie na myśli. ⟨10⟩

Charakterystyka „Emmy" jest tu zbieżna z charakterystyką jej ojca, a „kapryśny i kłopotliwy" staje się definicją „Woodhouse'a". Takie zbieżności funkcjonują także poza genealogią:

> Jej łagodność nie jest też byle jaką zaletą, dowodzi bowiem prawdziwej słodyczy charakteru i usposobienia, bardzo skromnego mniemania o sobie oraz życzliwości dla ludzi. ⟨60⟩

Ta charakterystyka odnosi się bez różnicy do „Harriet Smith", „panny Bates" i „pani Weston" i przemieszcza się między nimi równie łatwo jak zaimek „ona". W przypadku słowa „biedny" charakterystyka obejmuje znacznie większą grupę: „Emmę", „pana Knightleya", „pana Woodhouse", „pannę

Bates", „Izabellę Knightley", „pana Eltona", „Harriet Smith", „panią Churchill" i innych. Jeżeli „biedny" jest nie tyle epitetem, ile wykrzyknieniem, wówczas charakteryzuje również osoby, które się nim posługują (a o tym już mówiliśmy).

Kiedy bohaterowie tworzą antytezę, podwojenie cech charakterystycznych jest nie mniej wyraźne niż wówczas, gdy są podobni. Pamiętając o „Emmie Woodhouse, osóbce przystojnej, inteligentnej i bogatej", weźmy prezentację „panny Bates": „cieszyła się niezwykłą sympatią jak na kobietę ani młodą, ani przystojną, ani bogatą, ani zamężną" (20). Pomimo opisu „panny Bates", operującego, gramatycznie rzecz biorąc, negacją, cechy charakteru występują tu takie same jak te, które opisują „Emmę". Konstrukcja zbudowana z elementów zanegowanych nie oznacza braku związku, lecz odwrócenie biegunów: „Emma" i „panna Bates" różnią się jak negatyw i pozytyw obrazu fotograficznego. Jednym z rezultatów tego podwojenia cech jest to, że charakterystyki stają się swoim odbiciem:

> Gdybym sądziła, że mogę się stać podobna do panny Bates, być taką niemądrą i wiecznie zadowoloną z siebie, tak chichotliwą i gadatliwą, tak pospolitą i niewybredną ⟨...⟩. ⟨78⟩

Charakterystyka charakteryzuje samą siebie; podmiot mówiący łączy się z podmiotem gramatycznym.

Gdy tylko zauważymy, że charakterystyka krąży między wieloma bohaterami, staje się możliwe odłączenie jej od każdego z nich. Pierwszym ze skutków tego ruchu jest tematyzacja charakterystyk przymiotnikowych. Odłączone od imienia i oddzielone od funkcji definiowania bohaterów, cechy charakterystyczne stają się tym, co Norman Page nazywa słowami-kluczami. Definiuje je jako „kryteria wartości, za których pomocą można ocenić jej bohaterów oraz typy i skłonności, które oni reprezentują"[17]. Page daje tu do zrozumienia, że słowa-klucze pojawiają się w tekście i jednocześnie tekst przekraczają, ponieważ osądzają bohaterów spoza punktu widzenia autora. Ponieważ jednak czytelnik odkrywa słowa-klucze dzięki ich powtarzaniu się, można się zastanawiać, dlaczego słowa-klucze trzeba ograniczać do tych, które wskazują „postawy moralne zawarte w powieści"[18]. Przeciwnie, wzory powtarzania się dalece przekraczają to, co rozumie się przez tematykę moralną. Układy, których zasadą jest rozmiar (np. niski — wysoki, duży — mały, długi — krótki), są w *Emmie* znacznie bardziej rozwinięte i szerzej stosowane niż te, których zasadą są kwalifikacje moralne; rzecz jasna, najczęściej powtarzają się, tak jak we wszystkich tekstach, terminy synkategorematyczne.

Słowa-klucza nie tworzy ani samo powtarzanie się, ani odwołanie do autora, ani szczególny (moralny) sens. Charakterystyki przymiotnikowe ulegają nominalizacji w takim samym procesie, w jakim w alchemii płomień przekształca się we flogiston. Stwierdzenie: Ona jest wytworna — staje się zdaniem: „Jest to osoba tak wytworna, że trudno od niej oczy oderwać" (153), co z kolei zmienia się w: Ma w sobie wytworność. Kiedy cecha charakteru ulega nominalizacji, staje się nie tylko ruchoma, ale i zdepersonalizowana. W rezultacie ulegają personifikacji te same cechy charakteru i fukcjonują niezależnie od bohaterów: „optymiści, choć zawsze spodziewają się więcej

---

[17] *Ibidem*, s. 55.
[18] *Ibidem*.

pomyślności nad te, które ich spotykają, nie okupują zawiedzionych nadziei odpowiednio głęboką depresją" (131); czy: „Ta atencja ⟨...⟩ świadczy, że dar pochodzi naprawdę z serca" (218). (W tym ostatnim przykładzie „Frank" objaśnia dar w postaci nut i pianina; warto zauważyć przy okazji, że podwójna osobowość, za pomocą której on sam, jako ofiarodawca, łączy się z „panem Dixonem", jest identyczna z podwójnością czy też wielością właściwą bezosobowym konstrukcjom narratora.)

Personifikowane cechy charakteru łączą się z innymi konstrukcjami bezosobowymi: „Skrytość to postawa bezpieczna, ale nie pociągająca. Nie sposób pokochać [*One cannot love*] osoby skrytej" (182). Konstrukcja bezosobowa [*one*] to bohater, który pojawia się zadziwiająco często. Jest czymś więcej niż ukrytą osobowością – służy kontekstualizacji i uzasadnieniu myśli jednostki i tam, gdzie zaczyna kierować, naturalnym następstwem wydaje się „ja". Jeżeli „Skrytość to postawa bezpieczna, ale nie pociągająca", to „mnie" nie musi pociągać. Sama konstrukcja bezosobowa jest bezpieczna. Takie konstrukcje łączą wypowiedzi i ekspozycję. Są wyrazem natury, która przyswaja wszystkich bohaterów. Konstrukcja bezosobowa to bohater, który zachowuje się naturalnie, i nie będzie przesady w stwierdzeniu, że „Emma", „panna Bates" i inni, jako że zachowują się naturalnie, są emanacją konstrukcji bezosobowej i jako tacy są wymienni.

Pojedynczy zespół cech charakteru stosuje się do nieskończonej liczby bohaterów; także jeden bohater ma nieskończenie wiele cech, albo naraz, albo sukcesywnie. W następującym przykładzie odtworzona zostaje opinia „pana Knightleya" o „Franku" – od chwili kiedy sądzi, że „Emma" poślubi „Franka", do chwili kiedy przyjmuje ona jego własne oświadczyny.

> Zastał ją wzburzoną i przybitą. Frank Churchill to zbrodniarz! Usłyszał z jej ust zapewnienie, że go nigdy nie kochała. Charakter Franka Churchilla przestał być tak czarny, jak mu się dotychczas zdawało. Teraz Emma jest już jego Emmą, dała mu na to rękę i słowo, gdy razem wracali do domu; gdyby był zdolny poświęcić w tej chwili choć jedną myśl Frankowi Churchillowi, tenże wydałby mu się zapewne bardzo dobrym chłopcem. ⟨389⟩

W tym miejscu zawiłości wewnątrztekstowej definicji bohatera stają się najwyrazistsze. Wszyscy trzej bohaterowie zmieniają się jednocześnie. Mamy prawo zapytać – kim jest „Frank Churchill"? „Zbrodniarzem" czy „bardzo dobrym chłopcem", czy może żadnym z nich? Kim jest „Knightley", że jego zdanie zmienia się tak gwałtownie? Jakiego rodzaju definicji podlegają bohaterowie? Tak jak zwielokrotnianie imion jest bliskie ich brakowi, zwielokrotnianie bohaterów graniczy z ich wykluczeniem:

> – Słowo daję, nie mogę sobie przypomnieć, o czym to ja mówiłam. Aha, o okularach mojej matki! Jak to uprzejmie ze strony pana Franka Churchilla! „Ach! – powiedział – zdaje się, że potrafię umocować tę śrubkę; bardzo lubię podobne zlecenia". Co dowodzi, jaki on jest nadzwyczajnie... ⟨213⟩

Ta elipsa (w tekście) oznacza, że uzupełnienie orzecznika i dopełnienie charakterystyki jest albo całkiem łatwe, albo trudne, albo niemożliwe. Jeśli wziąć pod uwagę dającą się przewidzieć dobrą wolę panny Bates, charakterystyka jest oczywista. Staje się niejasna, jeśli wziąć pod uwagę ukryty powód, dla którego „Frank" naprawił okulary. Oba te wyjaśnienia należą w istocie do krytyki mimetycznej. Z drugiej strony, krytyka semiotyczna będzie dowodzić, że brak charakterystyki jest ściśle symptomatyczny dla dominującej nieokreśloności bohaterów.

Jeżeli bohater nie zostaje zdefiniowany ani za pomocą imienia, ani roli społecznej, ani charakterystyki, cóż pozostaje? Kiedy stwierdzi się już, że bohaterowie nie są osobami, zostają oni wchłonięci w tekst. Zamknięcie neutralizuje zróżnicowanie bohaterów wobec siebie i w stosunku do tekstu. W krytyce semiotycznej bohaterowie znikają, zostaje tylko tekst.

V

Rzecz jasna, takiego wniosku nie da się utrzymać. Obstawałbym jednak przy tym, że dowodzenie, iż w *Emmie* są ludzie nie jest bardziej uzasadnione niż dowodzenie, iż w *Emmie* jest tekst. Żadne z tych stanowisk nie jest śmieszne: można mówić o „Emmie" tak, jakby była słowem w zamkniętym, wyobcowanym tekście, albo tak, jakby była żywą osobą w świecie otwartym, który jest także naszym światem. Wyłączne zastosowanie jednego z dwóch sposobów mówienia o „Emmie" nie jest śmieszne, lecz niestosowne i stronnicze. Bez tekstu nie możemy, bez świata nie potrzebujemy uprawiać krytyki literackiej, ponieważ nie miałaby sensu. Potrzebujemy krytyka o janusowym obliczu, który potrafi oddać sprawiedliwość zarówno tekstom, jak i osobom: tekstowym personom i personifikowanym tekstom, które są bohaterami literackimi. Jasne jest, że ani krytyka semiotyczna, ani mimetyczna nie może temu sprostać. Krytyka semiotyczna nie potrafi wytłumaczyć integralności bohaterów, krytyka mimetyczna — ich integracji. Ta pierwsza nie radzi sobie z wymianą, a nawet tożsamością świata i tekstu. Ta druga — z różnicą między nimi.

Krytyka mimetyczna twierdzi, że jest właściwa dla powieści, semiotyczna — że ją przywłaszcza. Jedna jest niewolnikiem tekstu, druga — jego panem. Ponieważ w tym eseju skupiliśmy się na krytyce semiotycznej, spójrzmy, dokąd zaprowadziła nas żądza panowania. Udało nam się dostosować do języka zminimalizowanej różnicy nawet taką powieść, którą uważa się za wyjątkową z uwagi na drobiazgowe i precyzyjne różnice między bohaterami. Szukaliśmy dezartykulacji i znaleźliśmy ją, tak jakbyśmy, z czystej przewrotności, ujrzeli ciemną stronę księżyca. Nie można jednak stwierdzić, czy ta dezartykulacja należy do powieści czy do krytyka, do badania czy do tworzenia. Jest to gwarancja, że arbitralność, którą określiłem jako główną przesłankę krytyki semiotycznej, jest martwa. Dowód obalił przesłankę. Nie ma już dystansu między językiem krytyki a językiem tekstu. Nie znaczy to jednak, że tekst został wchłonięty i strawiony. Język tekstu i język krytyki uległy raczej wzajemnej asymilacji, i rozróżnienie między językiem a metajęzykiem, tym, co naturalne, a tym, co nienaturalne, nie jest już możliwe. W tym miejscu krytyka mimetyczna i krytyka semiotyczna jawią się jako bliźniacze aspekty lub fazy pewnej większej całości.

Kiedy odkrycia krytycznego nie można przypisać ani badaniu, ani tworzeniu, staje się jasne, że żaden sposób interpretacji nie jest adekwatny, ponieważ żaden nie jest, ściśle mówiąc, możliwy. Krytyk mimetyczny oświadcza „Tako rzecze tekst", ale zapomina, że to on i tylko on interpretuje tekst; krytyk semiotyczny oświadcza „Ja tak mówię", zapominając, że interpretuje tekst i tylko tekst. Oczywiście każde postępowanie krytyczne wymaga badacza i tekstu, ponieważ odkrycia dokonuje tylko k t o ś, kto pyta, i w t e k ś c i e, który

odpowiada. Teorie obiektywnych badań muszą zaprzeczyć pierwszemu stwierdzeniu, teorie subiektywnego tworzenia — drugiemu. My nie zaprzeczamy żadnemu. Mimo iż krytyka semiotyczna traktuje tekst jako pierwotny w stosunku do krytyka, a krytyka mimetyczna odwrotnie, w rzeczywistości wszystkie teksty są zarówno pierwotne, jak i późniejsze w stosunku do interpretatora. Poprzedzają one jego świadome i nieświadome dziedzictwo kulturalne. Odkryciami krytyka rządzą pytania, które stawia on tekstowi, a jego pytaniami rządzi z kolei jego kulturowa osobowość, którą otrzymuje częściowo w spadku po samym tekście. Zatem tekst może być jednocześnie źródłem i odpowiedzią na pytania krytyka. Ale zadać je może tylko on. Tekst sam z siebie o nic nie pyta. Nie mówi nic, dopóki nie zostanie zapytany. Krótko: gdyby teksty nie były pierwotne, krytyk nie mógłby zadawać pytań; gdyby nie były późniejsze, nie miałby z czym się do nich zwrócić.

Tak krytyka mimetyczna, jak i semiotyczna natrafiają na przepaść, którą tworzą między językiem tekstu a językiem krytyka. Niezależnie od tego, czy traktuje się związek między tymi językami jako naturalny w krytyce mimetycznej czy arbitralny w krytyce semiotycznej, sam ten związek jest podejrzany, bo jest on naturalny, gdy tekst potraktuje się jako pierwotny, natomiast arbitralny, gdy uzna się go za późniejszy. Te dychotomie szybko stają się męczące i niczemu nie służą, ponieważ u podłoża tak krytyki semiotycznej, jak i mimetycznej tkwi zhierarchizowana, dwuwymiarowa struktura znaczenia, która nie przydaje się do opisu współzależności interpretacji. Ani krytyk, ani powieść nie reprezentują siebie nawzajem i jeżeli nie są przez siebie reprezentowani, żadne z nich nie jest samym przedmiotem oznaczanym ani znaczącym. Innymi słowy, ich relacja oznaczania jest odwracalna, zatem upada we wzajemnej interpretacji powieści i krytyka rozróżnienie między znaczącym a oznaczanym.

Krytyk idealny, jakiego sobie wyobrażam, działa wewnątrz jednowymiarowej struktury składającej się wyłącznie z interpretantów. Uważa, że jako człowiek w świecie interpretuje tekst tak, jak tekst interpretuje jego. Jednakże krytyk jest nie tylko człowiekiem i należy do więcej niż jednego świata. Utrzymuje równowagę między światem a tekstem i nie godzi się na redukowanie jednego do drugiego, bo on sam, krytyk jako taki, jest miejscem ich inter-interpretacji. Tekst nie ogranicza się do zależności „tam i wtedy", zmuszając krytyka, by biczował się przed bożyszczem tego, co minęło na wieki; tekst nie poddaje się także bez oporu próbie wciągnięcia go w całości w teraźniejszość. Co więcej, krytyk nie jest jedynie wrażliwą istotą związaną wszelkimi zależnościami „tu i teraz", manipulującą tekstem tak, aby ów ulegał jego kaprysom. Nie jest także biernym urządzeniem odbiorczym, które ma takie właściwości, jakich wymaga tekst, podczas gdy inne ulegają stłumieniu. Krytyk jako taki ma janusowe oblicze: jest tworem samego siebie jako osoby i tego, co bada. Jest osobą i tekstem jednocześnie.

Co zatem odróżnia krytyka od bohatera? Nie jest to pytanie zadane gwoli uciechy. Krytyka mimetyczna podkreśla wyrażanie bohaterów, ich indywidualizację i osobowość, natomiast krytyka semiotyczna — integrację bohaterów, ich łączenie się i tekstowość. Stwierdziliśmy, że obie teorie, mimo że są wzajemnie sprzeczne, muszą być prawdziwe. Bohaterowie są i ludźmi, i tekstami. Żadne inne określenie ich statusu nie będzie zadowalające i pełne.

Musimy jednak zachować tu ostrożność, by nie dać pierwszeństwa ani ich tekstowości, ani osobowości. Tak jak krytyk nie jest ani panem, ani niewolnikiem tekstu, tak i bohater nie da się zredukować do słów, ani też od nich uniezależnić. Inaczej mówiąc, znacząca relacja między tekstowością bohatera a jego osobowością jest odwracalna, bo osobowość bohatera nie jest stworzona z samych słów, ani też nie jest przez nie oznaczana, i na odwrót. Po prostu bohater nie jest niewolnikiem słów w stopniu większym niż krytyk i, odwrotnie, krytyk nie jest osobą, autonomicznym „ja" w stopniu większym niż bohater. Co zatem odróżnia krytyka od bohatera literackiego?

> Co odróżnia człowieka od słowa? — pyta Peirce. — Różnica niewątpliwie istnieje. Właściwości materii, siły, które tworzą czyste zastosowanie denotacyjne, oraz znaczenie ludzkiego znaku są daleko bardziej skomplikowane w porównaniu z tymi, które należą do słowa. Ale te różnice są tylko względne. Co jeszcze? Można powiedzieć, że człowiek ma świadomość, a słowo nie. Ale świadomość to termin bardzo niejasny. 〈...〉 Człowiek-znak przyswaja wiedzę i zaczyna znaczyć więcej niż uprzednio. Ale to samo dzieje się ze słowami. Czy elektryczność nie znaczy teraz więcej niż w czasach Franklina? Człowiek tworzy słowo, a słowo nie znaczy nic ponad to, co znaczy za sprawą człowieka, i tylko dla niektórych ludzi. Ponieważ jednak człowiek potrafi myśleć tylko za pomocą słów lub innych symboli zewnętrznych, mogą one odwrócić się i powiedzieć: „Znaczysz tylko tyle, ile cię nauczyliśmy, i to tylko w takiej mierze, w jakiej zwracasz się ku pewnemu słowu jako interpretantowi twojej myśli". W istocie zatem ludzie i słowa uczą siebie nawzajem; każde zwiększenie wiedzy człowieka powoduje i jest powodowane odpowiednim wzrostem wiedzy słowa. By nie nużyć czytelnika ponad miarę przeciąganiem tego paralelizmu, dość powiedzieć, że nie ma w ludzkiej świadomości nic, co nie miałoby jakiegoś odpowiednika w słowie, a przyczyna tego jest oczywista. Jest nią to, że słowo lub znak, którym posługuje się człowiek, jest samym człowiekiem[19].

Używanie i bycie użytym — wzajemność jest powszechna, jak powiada Peirce. Krytycy i bohaterowie literaccy, dodajmy, są tylko najbardziej przystępnymi hipostazami nieograniczonej współzależności człowieka i słowa. Zajmują ontologiczną przestrzeń wcielenia, w której słowo i świat, tekst i człowiek pozostają w stanie równowagi na tej samej płaszczyźnie: poza miriadami zamian ról pana i niewolnika, pozbawieni agresji, nieposłuszni, interpretujący siebie na przemian — krytycy i bohaterowie literaccy mają siebie wzajemnie na myśli.

Przełożyła *Dorota Gostyńska*

---

[19] Ch. S. Peirce, *Some Consequences of Four Incapacities*. W: *The Essential Writings*. Ed. E. C. Moore. New York, Harper and Row, 1972, s. 116—117.