

Maja Pawłowska

Topika gatunku powieściowego - badania SATOR

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/4, 149-168

1999

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.

MAJA PAWŁOWSKA

TOPIKA GATUNKU POWIEŚCIOWEGO – BADANIA SATOR*

Współczesne koncepcje rozumienia toposu oraz podejścia metodologiczne dotyczące tego pojęcia są zasadniczo różne w krajach romańskich i w Polsce.

Teoria Curtiusa, który wprowadził podział na toposy wywodzące się z retoryki oraz z poezji, koncentrując uwagę na tych ostatnich – tzw. toposach poetyckich (czyli, zgodnie ze współczesną terminologią, toposach literackich)¹, stosunkowo szybko, bo już w latach sześćdziesiątych, zaczęła być wykorzystywana w polskich badaniach tekstu literackiego. Znalazła licznych zwolenników mniej lub bardziej wiernie podążających szlakiem wytyczonym przez niemieckiego uczonego. Kwestionowano pewne elementy jego teorii bądź też wzbogacano ją, jednakże badania w swej zasadniczej części powielają podejście Curtiusa. Podobnie jak on analizowano występowanie toposu literackiego w utworach lirycznych, a całkowicie pomijano prozę literacką, skupiając uwagę zawsze tylko na jednym konkretnym toposie (i jego wariantach) występującym w kilku tekstach z różnych epok².

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce brakowało głębszej refleksji terminologicznej i całkowitej zgodności badaczy co do tego, jak należy rozumieć topos. Stąd wynikało także często nieuzasadnione używanie owego terminu jako synonimu tematu czy motywu. W latach osiemdziesiątych pojawiły się dwa podejścia badaczy do zagadnienia: jedni skoncentrowali się na rozwoju badań teoretycznych, definiując topos jako specyficzne narzędzie badań literackich³, nietożsame ani z motywem, ani z tematem⁴, inni, znawcy retoryki, przypominali o retorycznych „korzeniach” toposu i pro-

* Artykuł ten stanowi fragment pracy doktorskiej *Topika francuskiej monofonicznej powieści epistolarnej XVII–XVIII w. („Listy portugalskie” Guilleraques’a, „Listy markizy de M***...” Crébillona syna, „Listy Peruwianki” pani de Graffigny)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Gabryjelskiej i obronionej na Uniwersytecie Wrocławskim w czerwcu 1998.

¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie A. Borowski. Kraków 1997, rozdz. 5: *Topika*.

² Np. R. Przybylski, *„Et in Arcadia ego”. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966. – J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968.

³ O nowej funkcji toposu, który zaistniał jako narzędzie interpretacji tekstu, pisze m.in. J. Brzozowski w pracy *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego* (Wrocław 1986, s. 10).

⁴ Badania te zostały przedstawione w artykule J. Abramowskiej *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* („Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2), wciąż stanowiącym podstawowe i aktualne źródło w dziedzinie topiki literackiej.

testowali przeciwko zawłaszczeniu tego pojęcia retorycznego przez literaturę⁵.

Natomiast we Francji i wśród romanistów z krajów zachodnich proces ów przebiega inaczej: od retoryzacji pojęcia do otwarcia się na jego literackość. Zaproponowana przez Curtiusa metoda badania tekstu nie znalazła tam odzewu. Pod koniec lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych przypomniano tradycyjne ujęcie toposu, wywiedzione z dziedziny retoryki, zdecydowanie zaś zrezygnowano z prób utworzenia nowego pojęcia toposu literackiego⁶. Dalekie echo metody Curtiusa można znaleźć jedynie w odejściu od traktowania toposu wyłącznie jako elementu składowego tekstu — stał się on także narzędziem jego interpretacji. Wybierając podejście tylko retoryczne i nie podejmując zaproponowanej w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu* koncepcji toposu literackiego, uczeni francuskojęzyczni analizowali występowanie terminu retorycznego w literaturze. Stworzyli i rozpowszechnili metodę analizy topicznej, czyli takiej, która miała na celu ujawnienie wszystkich toposów (retorycznych) w jednym krótkim utworze literackim lub w jego fragmencie. Przy czym najczęściej były to utwory poetyckie lub dramatyczne, pomijano zaś prozę artystyczną⁷. Ponieważ takie podejście metodologiczne zostało powszechnie zaakceptowane, więc nie spowodowało, jak w Polsce, narodzin refleksji teoretycznej dotyczącej toposu literackiego, tj. ujmującej topos jako jedno z pojęć poetyki. Nie powstały też opracowania historycznoliterackie przedstawiające występowanie i przemiany określonego toposu. Jednakże wraz z upływem czasu rygorystyczne stanowisko retoryczne powoli uległo zmianie i w latach osiemdziesiątych badacze francuscy zaczęli dopuszczać możliwość wzbogacenia toposu o jego aspekt literacki. Coraz częściej przyznawano, że teoria Curtiusa o istnieniu toposów literackich nie jest sprzeczna z toposem w ujęciu retorycznym, lecz komplementarna.

Utworzenie SATOR

Nowe perspektywy badawcze, jakie otwiera włączenie toposu do zbioru pojęć poetyki, zostały zauważone we Francji dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, a więc stosunkowo późno. Zainteresowanie Francuzów toposem literackim i topiką ma charakter specyficzny, daleko odbiegający od tego, które 20 lat wcześniej zaobserwować można było w Polsce. Rozwinęły się badania nad topiką literacką, ograniczone do topiki prozy fabularnej, zwanej też topiką powieściową. Sprowokowane zostały przez dwa czynniki: rozwój informatyki oraz intensyfikację badań nad francuską dawną powieścią (XVI–XVIII w.).

W październiku 1986 w Paryżu, w sali Collège de France, odbył się zjazd założycielski stowarzyszenia SATOR (Société d'Analyse de la Topique dans les

⁵ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, rozdz. 12: *Topika*.

⁶ Np. w pracy Ch. Perelmana i L. Olbrechts-Tyteca *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (Bruxelles 1970) czy R. Barthes'a *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire* („Communications” nr 16 <décembre 1970>).

⁷ Zob. A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*. Paris 1970. — G. Declercq, *Le Lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'âge classique*. „XVIIe siècle” nr 15 (1986).

Oeuvres Romanesques), które postawiło sobie za cel badanie toposów występujących w prozie fabularnej. Przewodniczącym SATOR został wybitny francuski historyk literatury dawnej, Henri Coulet. Po uprzednim przeprowadzeniu wśród uczonych sondażu co do potrzeby powołania takiego organizmu i uzyskaniu pozytywnego wyniku założono stowarzyszenie „w atmosferze entuzjazmu i radości”⁸. Swoją akces zgłosiło ponad 300 romanistów z 15 różnych krajów, głównie romańskich i anglosaskich. Entuzjazm ten wynikał z kolektywnej aprobaty przedsięwzięcia, jakiego się podjęto — opracowania tezaurusu wszystkich toposów występujących we francuskich powieściach napisanych do końca wieku XVIII; brał się też z wiary, że dzięki możliwościom badania tekstu oferowanym przez informatykę zadanie takie jest łatwe do wykonania, a przede wszystkim z podzielanego przez ogół zebranych przekonania, że przedsięwzięcie to otwiera nowe perspektywy badawcze. Oczywiście ze względu na ogrom materiału poddawanego analizie założono, że ma to być praca kolektywna o charakterze międzynarodowym. Uczni z różnych ośrodków naukowych połączyli się w 5- i 6-osobowe zespoły, które wyszukiwały toposy występujące w określonych utworach literackich. Do gromadzenia materiału, jego porządkowania i przesyłania wykorzystywać miano specjalnie opracowany program komputerowy, a wzajemne komunikowanie się specjalistów z różnych krajów ułatwiała poczta elektroniczna.

Prezentacja postępu prac nastąpiła półtora roku później, w marcu 1988, na konferencji zorganizowanej wspólnie przez Wydział Literatury Francuskiej Uniwersytetu w Toronto oraz SATOR. Tematem tej konferencji była topika powieściowa od *Astrei* do *Justyny*. W czasie obrad wyszła na jaw podstawowa trudność badawcza, której uprzednio nie uwzględniono. Okazało się bowiem, że nie zostało sprecyzowane pojęcie toposu ani nie określono sposobu jego wyszukiwania. Brakowało definicji toposu literackiego, a dokładniej mówiąc — powieściowego. Nie ustalono też ujednoliconego sposobu zbierania i magazynowania danych, by badania miały charakter spójny i wyniki były dla wszystkich zespołów łatwo dostępne. Jak zauważyła we wprowadzeniu do opublikowanych materiałów z konferencji jej organizatorka, Nicole Boursier z Uniwersytetu w Toronto, zaprezentowano bardzo różnorodne stanowiska metodologiczne⁹, co nie ułatwiło postępu prac. Wystąpienia takich badaczy, jak Aron Kibédi Varga, Gerald Prince, Henri Coulet czy Michèle Weil, unaczyniły głębokie różnice między toposem retorycznym a powieściowym, wykazały niebezpieczeństwa, jakie kryją się w mechanicznym analizowaniu tekstu (za pomocą programu komputerowego), lecz także pozwoliły lepiej określić, czym jest topos¹⁰.

⁸ H. Coulet, *Allocution de Président de la SATOR*. W zb.: *Colloque de la SATOR à Fordham*. Éd. J. Macary. Paris—Seattle—Tübingen 1991, s. 25. „Papers on French Seventeenth Century Literature”. (Biblio 17-61).

⁹ N. Boursier, *Avant-Propos*. W zb.: *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'„Astrée” à „Justine”*. Éd. N. Boursier, D. Trott. Paris—Seattle—Tübingen 1990, s. VII—VIII. „Papers on French Seventeenth Century Literature”. (Biblio 17-54).

¹⁰ Podsumowując obrady w Toronto, Coulet (*loc. cit.*) pisze, że pozwoliły one zgromadzonym badaczom uświadomić sobie, jak złożonym i trudnym do zdefiniowania pojęciem jest topos. Polscy uczeni stosując metodę Curtiusa doszli do tej konkluzji co najmniej 2 dziesięciolecia wcześniej.

Gerald Prince z Uniwersytetu w Pensylwanii wystąpienie *Remarques sur le topos et sur le denarré* rozpoczął od stwierdzenia, że nie można ignorować toposu literackiego, będącego nie tylko elementem składowym tekstu, lecz także narzędziem jego opisu¹¹. Zwrócił uwagę, iż pilnym zadaniem jest opracowanie definicji toposu, ponieważ zakorzenił się on na dobre jako jedno z pojęć literaturoznawstwa romańskiego. Panuje bowiem tak wielka rozbieżność w rozumieniu tego terminu, że nawet wśród członków SATOR brak zgodności przy wyszukiwaniu i wyróżnianiu w tekście elementów, które uznają za toposy. Prince podaje przykłady, kiedy te same elementy tekstu, choćby „*réprimande paternelle* [ojcowska reprimenda]”, „*la petite vérole* [wietrzna ospa]”, „*les interventions de l'auteur* [interwencje autora]” czy „*les rapports d'égalité/inégalité* [stosunki równości/nierówności]”, przez jednych badaczy są uważane za topos, a przez innych — nie. Autor sugeruje pośrednio, że wpływ mogą tu mieć różnice kulturowe i etniczne w badaniach teoretycznoliterackich, gdyż często to, co przez uczonych z krajów romańskich uznane jest za motyw, przez anglosaskich określane bywa jako topos i odwrotnie.

Następnie Prince przypomina bardzo pobieżnie różne koncepcje toposu, od Arystotelesa i ujęcia retorycznego do współczesnych teorii Barthes'a, Kibédi Vargi, Perelmana oraz Curtiusa. Staje zdecydowanie po stronie tego ostatniego, stwierdzając, że jest to propozycja współcześnie najbardziej płodna poznawczo. Zaznaczyć tu należy, iż wystąpienie Prince'a było na konferencji jednym z nielicznych przypominających koncepcję Curtiusa¹². Ponadto amerykański uczony wykazał, że ujmowanie toposów jako form literackich wypełnionych treścią („*forme remplie*”) pozwala prowadzić badania topiki z perspektywy historycznej. Natomiast formy puste („*forme vide*”), schematy formalno-logiczne, przynależą jedynie do retoryki i służą do analizowania sposobów argumentacji.

W dalszej części referatu Prince próbuje określić, czym jest topos, poprzez wyznaczenie jego funkcji w tekście, a następnie kontrastywne zestawienie z pojęciem mu pokrewnym, czyli z tematem. Pierwsza cecha wyróżniająca topos literacki to jego powtarzalność. Powtarzalność intertekstualna i, co zostaje specjalnie podkreślone, powtarzalność nie dwu-, trzykrotna, lecz koniecznie wielokrotna, występująca w różnych tekstach. W przypadku bowiem, gdyby element uznawany za topos pojawiał się kilkakrotnie, ale tylko w jednym tekście, mogłaby zachodzić obawa, że obserwujemy przejaw manieri stylistycznej bądź braku inwencji autora.

Za drugi wyróżnik Prince przyjął to, iż pomimo niezaprzeczalnej konwencjonalności topos nie jest środkiem wyrazu koniecznym: tzn. nie ma czynników literackich zmuszających autora do użycia go w danym momencie. Tak więc np. w literaturze dawnej ślubu w zakończeniu komedii nie sposób uznać za topos, gdyż pozostaje on elementem koniecznym i bez złamania reguł gatunku nie może być przez autora pominięty. Dlatego topos — ze względu na

¹¹ G. Prince, *Remarques sur le topos et sur le denarré*. W zb.: *La Naissance du roman en France*, s. 113: „istnienie takich pojęć, jak »temat« czy »topos« w literaturze rozumianej jako instytucja, produkcja i produkt wydaje się nieuniknione”.

¹² Zapoczątkowało też jej stopniową akceptację. Na VII Konferencji SATOR Curtius jest już powszechnie cytowanym autorytetem.

powtarzalność oraz fakt, że jego materia jest jeżeli nie powszechnie znana, to przynajmniej nieoryginalna myśl lub schemat fabularny – może implikować takie pojęcia, jak stereotyp, klisza, banał czy konwencja. Zachodzi tu jednak relacja jednokierunkowa. Wymienionych pojęć nie należy utożsamiać z toposem, ponieważ są jedynie jego formalnym wyrazem. Topos wiąże się ze sferą pojęciową literatury, a nie z jej formą, przybierającą taki czy inny kształt. Pogląd ten jest wyraźnie zbieżny ze stanowiskiem polskich badaczy.

I wreszcie, po trzecie, przeprowadzone zostało rozróżnienie między toposem a tematem. Prince podkreśla, że cechą charakterystyczną toposu jest jego występowanie w tekście w postaci zwartej. Różni go to od tematu, którego elementy składowe mogą być rozproszone w całym tekście: np. zdarza się, że częściami składowymi portretu *femme fatale*, syna marnotrawnego czy jakiegoś wydarzenia typu „porwanie bohaterki” utworu są krótkie wzmianki rozsiane w różnych miejscach tekstu. Z faktu, iż elementy składowe toposu muszą przylegać do siebie, gdyż zbyt oddalone – nie dałyby się odczytać, wynika kolejna jego cecha: nie jest przypisany do określonego miejsca w tekście, zatem może zostać od niego oderwany, czyli staje się autonomiczny.

Również przewodniczący SATOR, Coulet, w podsumowującym konferencję w Toronto przemówieniu podkreślił, że ważne jest sprecyzowanie pojęcia toposu powieściowego („*topos romanesque*”). Francuski uczony zaproponował kilka jego wyróżników. Przede wszystkim przeprowadził wyraźny rozdział między toposem – argumentem retorycznym a toposem występującym w powieści. Zdaniem Couleta, po to, by badania miały charakter konstruktywny, należy zdecydowanie oddzielić formalno-logiczny topos arystotelesowski, dostarczający mówcy argumentów, od toposu istniejącego w prozie fabularnej¹³. Przedstawia też kilka atrybutów tego ostatniego. Po pierwsze, topos powieściowy nie może być utożsamiany z ogólnym tematem, takim jak np. miłość, zazdrość czy wojna, ponieważ jest jednostką o mniejszej pojemności znaczeniowej. Topos to pewnego rodzaju motyw, rozumiany jako uszczegółowienie danego tematu. Tak więc toposem będzie „poszukiwanie ukochanej”, ale nie „rozłłka miłosna”, która stanowi już temat. Inną charakterystyczną cechą toposu jest to, że nie należy go utożsamiać ze strukturą powieści czy z jej wyznacznikami formalnymi. Nie można zatem uznać za topos powieści epistolarnej, powieści-pamiętnika czy powieści szufladkowej ani różnych chwytów narracyjnych, jak chociażby dygresje, antycypacje, elipsy itp. W toposie forma ma podrzędne znaczenie wobec treści.

Ponadto topos powinien w sposób jasny i wyrazisty ujawniać się przy porównywaniu tekstów, nie wymagając od badacza (jak to np. ma miejsce przy określaniu tematu utworu) dodatkowych zabiegów przekształcania i syntezy. Topos powieściowy jest formą „wypełnioną” treścią, która składa się ze stałego rdzenia tematycznego i elementów zmiennych¹⁴. Ma również swoistą historię:

¹³ H. Coulet, *Perspectives de la SATOR*. W zb.: *La Naissance du roman en France*, s. 155: „Porównanie toposu powieściowego i toposu retorycznego ma przede wszystkim tę zaletę, iż pozwala wydobyć na światło dzienne istniejące między nimi odmienności; nie rozróżniając pierwszego od drugiego ryzykujemy błąd”.

¹⁴ Coulet nawiązuje tu do omawianej przeze mnie w dalszej części artykułu koncepcji toposu M. Weil.

często trudno zaobserwować jego pierwsze pojawienie się w tekście, ale można śledzić rozwój, przemiany czy zanikanie danego toposu. Stanowi świadomie używany przez autora powieści chwyt literacki i czytelnik powinien go rozpoznać.

Powtarzalna konfiguracja narracyjna

Rozważania Prince'a i Couleta mają charakter wyłącznie teoretyczny, nie przedstawili oni bowiem konkretnych przykładów wyszukiwania czy klasyfikacji toposów powieściowych oraz wykorzystywania w tym celu programu komputerowego. Wypełnia ową lukę referat Michèle Weil zatytułowany: *Comment repérer et définir le topos?* Autorka, koordynując prace zespołu z Uniwersytetu w Montpellier, zdefiniowała topos i wskazała oryginalną metodę badania toposów powieściowych. Jej obserwacje natury teoretyczno-praktycznej zostały uznane przez członków stowarzyszenia za niezwykle cenne i odkrywcze. Zaprobowano je jako obowiązującą w SATOR normę, warto więc przedstawić szczegółowo tę koncepcję.

Na wstępie Weil zaznacza, że zaproponowana definicja toposu oraz metoda wyszukiwania go w tekście mają charakter otwarty i eksperymentalny, a wynika to z konkretnego zapotrzebowania na kolektywne opracowanie tezauryś toposów występujących we francuskiej prozie fabularnej od jej początków do roku 1800. Zadaniem uczonych jest zatem śledzenie toposów odkrytych w analizowanych przez nich utworach i wprowadzanie tych danych do specjalnego programu komputerowego tak, by stworzyć dostępny, bogaty i łatwy w obsłudze skorowidz toposów istniejących w dawnej powieści francuskiej.

We wstępnym założeniu Weil zawężyła pole swych zainteresowań do toposów występujących tylko w fikcjonalnych utworach narracyjnych („*topos dans ses manifestations narratives*”¹⁵), wyklucza więc logiczno-formalne toposy retoryczne, wywodzące się z tradycji arystotelesowskiej, oraz toposy pojawiające się w utworach lirycznych i dramatycznych. Uważa bowiem, że jedynie przyjęcie tych ograniczeń pozwala na efektywne prowadzenie badań. Następnie proponuje definicję toposu powieściowego jako „powtarzalnej konfiguracji narracyjnej [*configuration narrative récurrente*]” i omawia poszczególne jej człony.

Pierwszym wskazanym przez badaczkę elementem konstytutywnym toposu jest powtarzalność. Weil wyjaśnia, jak należy ją pojmować. Otóż jedną z głównych cech toposu powieściowego stanowi jego historyczność, występowanie w czasie, w określonych epokach literackich. Dlatego też autorka proponuje rozpatrywać go wyłącznie z punktu widzenia historycznoliterackiego, z pominięciem innych metod (np. strukturalnej czy formalnej). Historyczność ta bardzo ściśle wiąże się z powtarzalnością. Ponieważ topos powieściowy jest wytworem literackim, to aby mógł zaistnieć w świadomości twórców i odbiorców, konieczne jest jego wielokrotne występowanie. Weil tłumaczy tę współzależność następująco: dany topos, użyty przez autora w utworze po

¹⁵ M. Weil, *Comment repérer et définir le topos?* W zb.: *La Naissance du roman en France*. Streszczenie tej koncepcji znajdujemy również w późniejszym artykule tej uczzonej, *Un Logiciel pour l'histoire littéraire* („Revue d'histoire littéraire de la France” 1994, nr 6), podsumowującym możliwości, jakie wnosi informatyka do badań topiki powieściowej.

raz pierwszy, nie jest jeszcze toposem, stanowi zwykły motyw literacki. Toposem staje się dopiero wtedy, gdy pojawia się po raz drugi, w tekście literackim innego autora. Kolejne zapożyczenia toposu utwierdzają go i popularyzują, lecz w miarę rosnącej powtarzalności dochodzi również do coraz większej jego banalizacji. Tak więc powtarzalność jest niezbędnym warunkiem, by dany motyw mógł przekształcić się w topos. W przypadku kiedy topos zostaje rozpoznany tylko w jednym tekście literackim, nie jest on jeszcze toposem w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz toposem domniemanym („*topos supposé*”). Dopiero gdy jego występowanie zostanie potwierdzone w kolejnym utworze innego autora, przysługuje mu status pełnoprawnego toposu. Badaczka podaje konkretny przykład takiego procesu. Znalezionej w jednej z nowel Paula Scarrona domniemany topos „książę zabłądził na polowaniu” został potwierdzony przez dwoje niezależnie pracujących badaczy: jedna osoba dostrzegła go w noweli Małgorzaty z Nawarry, a druga – w bajce Charles’a Perraulta.

Definiując topos powieściowy jako pojęcie powtarzalne, ściśle powiązane z historią literatury, Weil zwraca uwagę na jeszcze inny jego aspekt. Historyczność toposu oznacza również, że nie jest on ponadczasowy, wieczny, lecz ma swoje dzieje: narodziny, rozwój, kostnienie – a zarazem przemianę w banał, jako taki staje się przedmiotem parodii – i wreszcie śmierć, czasami jeszcze zmartwychwstanie¹⁶. Dlatego też badanie toposów powieściowych powinno być ukierunkowane, np. należałoby podjąć próbę odtworzenia „biografii” danego toposu: odkryć jego pierwsze pojawienie się w literaturze, kolejne naśladownictwa, przemiany, mutacje i ewentualne zanikanie. Postulat ten jest bardzo zbliżony do praktyki historycznego ujmowania toposu, zainicjowanej przez Curtiusa.

Zadanie takie przekracza możliwości pojedynczego badacza, który stosowałby tradycyjne metody poszukiwań. Zaproponowano więc inne rozwiązanie: program komputerowy, opracowywany grupowo przez członków SATOR i posiadający pamięć niewspółmiernie pojemną w stosunku do pamięci ludzkiej, który pozwoli gromadzić nieograniczoną ilość danych – tekstów oraz występujących w nich toposów. Wprowadzenie przez liczne ekipy możliwie jak największej liczby tekstów i toposów w zasadniczy sposób uprościłoby zadanie, dostarczając łatwo dostępnych informacji, właściwie nieosiągalnych przy stosowaniu tradycyjnych metod badawczych – żmudnych, czasochłonnych i ograniczających ilościowo materiał poddawany analizie. Tworzony program komputerowy przede wszystkim pozwoli sprawdzić, czy domniemany topos, zaproponowany przez badacza, spotkać można i w innych tekstach. Przedstawiając topos występujący w jednym utworze, historyk literatury opiera się tylko na własnej intuicji i wybiórczej znajomości tekstów literackich. Znajomość wszystkich powieści francuskich, napisanych do roku 1800, przekracza możliwości jednostkowe. Program komputerowy byłby więc niezwykle pomocny najpierw przy potwierdzeniu istnienia danego toposu, a następnie przy opracowywaniu jego „biografii”.

¹⁶ Weil, *Comment repérer et définir le topos?*, s. 127. Ponieważ rozwój toposu od narodzin po jego śmierć jest tematem referatu M. Verneta, który omówię w dalszej części mojego artykułu, rezygnuję tu z obszerniejszej prezentacji tego zagadnienia.

Kończąc przedstawianie historycznego aspektu toposu powieściowego należy zwrócić uwagę na pewną nieprecyzyjność terminologiczną, jaka może wprowadzać w błąd. Otóż pisząc o „biografii” toposu i próbach uchwycenia jego narodzin, odkrycia tekstu, w którym pojawia się on po raz pierwszy, autorka niefortunnie określa go słowem „archetyp”. Słowo to oznacza jednak w tym przypadku jedynie pierwowzór literacki, mniej lub bardziej odległy w czasie: Weil podaje jako przykłady archetypów antyczne powieści greckie, rzymskie czy też barokowe. Tak pojmowany archetyp nie ma nic wspólnego z archetypem w ujęciu curtiusowskim – a więc z wielkim, pradawnym, odwiecznym tematem – czy też, tym bardziej, z archetypem w ujęciu jungowskim. Zbieżność terminologiczna wynika z faktu, iż język francuski nie dysponuje, jak polski, dwoma odrębnymi słowami na określenie pierwowzoru i archetypu, oba określa mianem „*archetype*”.

Ponadto wyłania się jeszcze inny problem, związany z zagadnieniem pierwowzoru toposu literackiego. Otóż Weil postuluje próby odkrycia pierwszego występowania w literaturze danych toposów. Należy podejść do tej propozycji krytycznie. Wydaje się to zadaniem z góry skazanym na niepowodzenie, wręcz niewykonalnym. Przede wszystkim nigdy nie ma absolutnej pewności, iż we wskazanym utworze znajduje się rzeczywisty pierwowzór toposu, gdyż zbiór tekstów literackich zachowanych od starożytności jest zbiorem wielce niepełnym. Znane są przykłady dzieł zaginionych lub takich, o których wiadomo, że zostały zniszczone, a ileż pozostaje tych, o których nie ma żadnej wzmianki... Jednak istniały, autorzy zaś przypuszczalnie czerpali z nich zapożyczenia. Zawsze trzeba liczyć się również z możliwością odkrycia nowych, znaczących dzieł literackich. Usprawiedliwione jest jedynie poszukiwanie pierwszego znanego występowania toposu. Pierwowzór więc to twór umowny. Nigdy historyk literatury nie może mieć absolutnej pewności, że wskazuje pierwsze pojawienie się jakiegoś toposu. A skoro tak, to nie sposób twierdzić, że w danym tekście występuje motyw, który nie jest jeszcze toposem, lecz oryginalną kreacją literacką, i stanie się nim dopiero przy naśladowaniu przez innego autora. Rozsądniejsze wydaje się przyjęcie hipotezy, że nawet w najstarszym znanym tekście, umownie traktowanym jako pierwowzór, mamy do czynienia już z toposem.

Wracając do przedstawianej definicji toposu jako powtarzalnej konfiguracji narracyjnej, poświęcić uwagę należy również narracyjności. Odnosi się ona do założenia, że topos w powieści ma charakter narracyjny, coś opowiada, opisuje pewne zdarzenia lub sytuację. Dlatego też nie można go nazwać jednym słowem (jak np. „sekret” czy „maska”) – by go dokładnie opisać, potrzebne jest przynajmniej całe zdanie.

Narracyjność toposu bywa mniej lub bardziej rozwinięta i autorka wyróżnia dwie jej odmiany: mikroopowiadanie oraz sekwencję narracyjną. Pierwsze stanowi małą zamkniętą całość, historyjkę ze wstępem i zakończeniem. Jako przykład mikroopowiadania może posłużyć następujący topos, znaleziony w utworach Scarrona, Sorela i Prévosta: „służący i służąca, będący kochankami lub narzeczonymi, opuszczają nocą dom chlebobdawcy, zabierając ze sobą jego oszczędności; ich ucieczkę i kradzież odkrywa on dopiero rano”. Sekwencja narracyjna jest znacznie krótsza i nie stanowi sama w sobie całości nar-

racyjnej. Badaczka wskazuje topos od czasów greckich często występujący w romansach: „wzruszenie odbiera kochankom mowę oraz powoduje wielokrotne i długotrwałe omdlenia”. Nie ma tu ciągu zdarzeń, lecz występuje tylko sytuacja narracyjna. Jednocześnie granice między mikroopowiadaniem a sekwencją są płynne, ponieważ ten sam topos może z sekwencji zostać rozwinięty w mikroopowiadanie bądź też odwrotnie – skrócony z mikroopowiadania do sekwencji.

Narracyjność toposu sprawia, że da się go dokładnie określić jedynie za pomocą pełnego zdania. Jednakże na potrzeby badawcze, zwłaszcza przy wprowadzaniu danych do programu komputerowego, nazwa może zostać skrócona, jeśli nie wywoła to pomyłek. Tak więc przytoczony tutaj topos otrzymuje skrótową nazwę: „omdlenie z radości”.

Ostatni element definicji, czyli konfiguracja, stanowi chyba najciekawszy i najbardziej oryginalny fragment koncepcji Weil, odnosi się bowiem do struktury oraz systematyki toposów. Badaczka proponuje nową interpretację toposu: nie jest on stałą, spójną jednostką tematyczną, lecz tworem złożonym z mniejszych części znaczeniowych, mogących wchodzić w związki usytuowane na wyższym poziomie. Stąd właśnie nazwa konfiguracji.

Zgodnie z ową koncepcją każdy topos zbudowany jest jak konfiguracja części znaczeniowych, nazwanych toposemami („*toposèmes*”) bądź, jeśli posługujemy się istniejącą już terminologią, słowami-kluczami. Toposemem może zostać dowolny element stylistyczny czy tematyczny pod warunkiem, że posiada on ładunek znaczeniowy i buduje narracyjność toposu. Na podstawie przeprowadzonych doświadczeń autorka wykazuje, iż najczęściej topos tworzy od 2 do 6 toposemów i takie niezbyt rozbudowane twory najlepiej poddają się analizie. Powyżej tej liczby zazwyczaj można już rozbić dany topos na 2 odrębne.

Przykładem tak rozumianej konstrukcji może być następujący topos, wyróżniony w utworach Scarrona i Challe’a: „bohater zakochuje się w eleganckiej damie o błyskotliwym umyśle, której twarz pozostaje zamaskowana lub niewidoczna; okazuje się ona później osobą piękną oraz bogatą i bohater ją poślubia”. Topos ten został nazwany skrótowo „zamaskowana piękność”. Składa się on z następujących toposemów: „maska”, „błyskotliwy umysł”, „uroda”, „ślub”, które tworzą jego rdzeń. Rdzeń ten można by jeszcze wzbogacić, np. o słowo „elegancja” lub „bogactwo”, lecz zbyt nie uszczegółowienie nie sprzyja wyszukiwaniu analogii. Po to, by można było mówić o występowaniu w jakimś tekście literackim danego toposu, w tym przypadku: „zamaskowana piękność”, musi on mieć ten sam rdzeń co prototyp. Oczywiście więc, że im większa ilość słów-kluczy tworzy topos-prototyp, tym trudniej znaleźć jego wersje – i odwrotnie. Nieważne, jak bardzo rozbudowane są porównywane toposy, lecz w jakim stopniu pokrywają się tworzące je toposemy. Topos „zamaskowana piękność” może zostać skrócony do rozmiarów sekwencji narracyjnej, może też wystąpić w nim pewna wariantowość elementów (czyli np. maska zostanie zastąpiona zasłaniającym twarz kapturem). Istotna będzie wyłącznie zbieżność toposemów. W przypadku zamiany któregoś ze słów-kluczy tworzących rdzeń powstaje nowy topos. Tak więc historia Oślej Skórki z bajki Perraulta to nie topos „zamaskowana piękność”, ponieważ nie występują w nim toposemy

„błyskotliwy umysł” oraz „elegancja/uroda”; książę nie jest oczarowany błyskotliwym umysłem Oślej Skórki, a jej przebranie nie jest eleganckie, lecz odstręczające. Pełne ujęcie tego toposu brzmiałoby: „piękna dziewczyna przebrana jest w strój odstręczający i brudny, bohater odkrywa jej urodę i poślubia ją”; w skrócie topos ten można by nazwać: „zamaskowany kocmołuch”.

Oba toposy, „zamaskowana piękność” oraz „zamaskowany kocmołuch”, posiadają jednak pewne toposemy wspólne, np. „maska” czy „ślub”. Toposy takie tworzą konfigurację wyższego stopnia, tzw. zbiór topiczny (*„ensemble topique”*), grupując różne toposy, których toposemy częściowo się pokrywają. Zbiór topiczny, w odróżnieniu od toposu, określany jest zwięźle — właśnie wspólnym słowem-kluczem. Bardzo obrazowym przykładem zbioru topicznego będzie zbiór „omdlenie”, do którego zaliczymy występujące często w literaturze toposy „omdlenia z radości”, „omdlenia z rozpacz” czy „omdlenia ze strachu” itp.

Możliwa jest też konfiguracja na jeszcze wyższym poziomie, czyli tzw. kategoria (*„catégorie”*). Kategorię tworzy konfiguracja zbliżonych tematycznie zbiorów topicznych, przy czym kryterium ich łączenia jest w zasadzie dowolne i zależy już wyłącznie od inwencji badacza. Np. zbiory topiczne: „maska”, „przebranie”, „przybrana tożsamość”, „zwierzenie”, mogą utworzyć kategorię nazwaną „sekrety”.

System konfiguracji da się zrekapitulować następująco: toposemy tworzą toposy, te z kolei skupiają się w zbiory topiczne, które grupowane są w kategorie. Weil porównuje ów układ do drzewa, w którym toposemy stanowią liście, toposy — gałęzie, zbiory topiczne — konary, a kategoria to pień. Dodatkowo pomiędzy tymi elementami istnieją liczne i skomplikowane połączenia, ponieważ ten sam topos może przynależeć do kilku różnych toposów, topos zaś — do różnych zbiorów topicznych. Przykładowo: wymieniony już topos, nazwany w skrócie „omdlenie z radości”, może należeć zarówno do zbioru „omdlenia”, jak i do zbiorów „spotkanie kochanków” czy „stan fizyczny bohatera” (za każdym razem pierwszoplanową funkcję zyskuje inny topos).

Autorka proponuje wprowadzenie jednego sposobu gromadzenia danych, dzięki któremu klasyfikacja zebranych informacji będzie precyzyjna i łatwo dostępna w komputerze. Każdy topos powinien posiadać odrębną fiszę, gdzie zostanie dokładnie określone jego miejsce w konfiguracji toposów. Oto przykład takiej fiszy¹⁷:

Skrócona nazwa: Omdlenie z radości.

Kategorie:

- 1) przedstawianie ciała;
- 2) wyrażanie uczuć;
- 3) (propozycje otwarte).

Zbiory topiczne:

- 1) omdlenie;
- 2) spotkanie;
- 3) (propozycje otwarte).

Pełne ujęcie (zdanie) toposu (rdzeń): Kochankowie spotykają się i mdleją z radości.

¹⁷ *Ibidem*, s. 137.

Toposemy:

A. Rdzeń:

- 1) spotkanie kochanków;
- 2) uściski i pocałunki;
- 3) zaskoczenie, odebranie mowy, omdlenie.

B. Możliwe warianty:

- 1) kochankowie bądź małżonkowie;
- 2) okres rozłąki;
- 3) liczba kolejnych omdleń;
- 4) obecność świadków.

C. Informacja, czy topos został sparodiowany.

Cytaty, w których topos ten występuje (pełne, jeśli są niedługie, w przeciwnym razie skrócone), oraz kompletny adres bibliograficzny.

W zakończeniu artykułu Weil bardzo pobieżnie wytycza granice między toposem a innymi terminami literackimi, często utożsamianymi z nim lub uważanymi za pokrewne, jak temat, motyw, klisza czy banał. Gdy przyjąć za punkt odniesienia wprowadzony system konfiguracji, temat sytuuje się w nim na poziomie zbioru topicznego lub kategorii, a więc na poziomie wyższym niż topos. Lecz jest to jednostka odnosząca się do planu znaczeniowego, do świata przedstawionego w utworze literackim, a nie do systemu klasyfikacji, rozumianej jako badanie wzajemnych połączeń i układów w konfiguracji topicznej¹⁸. W momencie ustalania konfiguracji, w jakie wchodzi topos, temat maski otrzyma nazwę „zespołu topicznego maski”, a temat sekretu przekształci się w „kategorię sekretu”. Tak więc temat i konfiguracja znajdują się na różnych płaszczynach badawczych.

Natomiast wzajemne relacje toposu i motywu nie są już tak oczywiste. Zdarza się, że motyw wykazuje te same cechy co topos, czyli narracyjność i powtarzalność, ale posiada też właściwości odrębne. W układzie konfiguracji badaczka w zasadzie plasuje motyw jako jednostkę o mniejszej pojemności niż topos, odpowiadającą toposemowi¹⁹. Motyw bowiem, w odróżnieniu od toposu, który obligatoryjnie jest elementem narracyjnym i złożonym, może być zbudowany z jednej cząsteczki – toposemu – i nie mieć charakteru narracyjnego, np.: „miecz Judyty”, „półmisek Salome”, „skrzydlaty Amor”. Motywy rozbudowane, o złożonej strukturze, są natomiast sytuowane na poziomie zespołów topicznych. Przy czym jako przykład takiej jednostki podany został motyw maski. Gdy weźmiemy pod uwagę, iż także na poziomie zespołów topicznych podano przykład tematu maski, zauważymy, że wprowadzone rozróżnienia są nieprecyzyjne. Autorka zdaje sobie z tego zresztą sprawę i zagadnienie relacji między motywem a toposem pozostawia otwarte.

Podsumowując omawiany referat można stwierdzić, że zaproponowana systematyka toposów powieściowych posiada niewątpliwie zalety. Należy do nich wspomniany już otwarty charakter jednostek systemowych, czyli elementów konfiguracji (oczywiście poza toposemami, stanowiącymi jednostki najmniej-
sze, niepodzielne). Z ilu i z jakich toposemów składa się dany topos, zależy

¹⁸ *Ibidem*, s. 132.

¹⁹ Na tej samej konferencji Coulet na pytanie o tożsamość toposu i motywu odpowiedział twierdząco. Tak więc zdania są w tym względzie podzielone.

w dużej mierze od decyzji badacza. Sprzyja to wyszukiwaniu różnic bądź analogii w analizowanych tekstach. Także rozmaite konfiguracje, warianty kombinatoryczne, które mogą tworzyć toposy lub zespoły topiczne, pozwalają ujawnić powiązania między dziełami różnych autorów i epok. Można też wychwycić, które toposemy czy toposy dominują w twórczości danego autora, w dziełach reprezentujących określony prąd literacki, a nawet — pochodzących z kilku epok. Niemalą zaletą jest również możliwość szybkiego wyszukiwania danego toposu w bardzo obszernej partii materiału. Wystarczy wpisać do programu, jako poszukiwane hasło, żądane toposemy czy też konfiguracje toposemów (a więc toposy), by otrzymać ich listę. Program komputerowy oferuje nieograniczone możliwości pod warunkiem, że uprzednio wprowadzi się do bazy danych cały materiał badawczy. Międzynarodowe ekipy naukowców zrzeszonych w SATOR podjęły się kolektywnej realizacji tego olbrzymiego przedsięwzięcia.

III Konferencja SATOR

Na III Konferencji SATOR, która odbyła się w lipcu 1989 w Fordham koło Nowego Jorku, członkowie stowarzyszenia przedstawili wyniki swojej pracy nad tworzeniem repertuaru toposów z wykorzystaniem programu komputerowego. Ku ogromnemu rozczarowaniu nie osiągnięto jednak spodziewanych rezultatów. Przewodniczący SATOR przedstawił kilka przyczyn zaniku entuzjazmu wobec kolektywnego opracowywania tezaursu toposów powieściowych²⁰. Wyszukiwanie toposów w wybranych powieściach okazało się bardzo pracochłonne i żmudne, a mało efektywne. Często wynikiem kilkumiesięcznej pracy była jedynie zajmująca niepełną stronicę lista toposów. Zniechęciło to wielu badaczy i przyczyniło się do ich rezygnacji. Szeregi członków SATOR bardzo się przerzedziły. Ponadto dla sporej liczby historyków literatury słabo obeznanych z informatyką dużą przeszkodę stanowiła praca z komputerem, wprowadzanie danych do programu.

Jednakże głównym chyba powodem wolnego postępu prac były trudności, jakie napotkano przy wyszukiwaniu toposów. Nicole Boursier z Uniwersytetu w Toronto, jedna z założycielek SATOR, zwróciła uwagę, jak bardzo arbitralne jest uznanie pewnego elementu tekstu za topos²¹. Granica przebiega tu płynnie i zależy przede wszystkim od subiektywnego podejścia uczonego oraz od jego wrażliwości literackiej. W referacie relacjonuje Boursier własne doświadczenie. Otóż grupa badaczy przesłała jej listę toposów wyodrębnionych w wyniku starannych poszukiwań, a następnie analizy 5 fragmentów literackich. Przed zapoznaniem się z tą listą autorka przeprowadziła identyczne badania na tych samych tekstach. Wyniki okazały się zaskakujące: obie strony wyszukały taką samą liczbę — 9 toposów, jednakże tylko 6 z nich powtarzało się. Innymi słowy, w każdym przypadku istniały 3 toposy nie odkryte przez stronę przeciwną!

²⁰ Coulet, *Allocution de Président de la SATOR*.

²¹ N. Boursier, *Topoi et ordinateurs: quelques réflexions*. W zb.: *Colloque de la SATOR à Fordham*.

Większość wystąpień na III Konferencji SATOR przybrała formę krótkich prezentacji osiągniętych wyników w postaci list dostrzeżonych toposów bądź słów-kluczy. Osobną grupę stanowiły referaty-instrukcje, mające na celu spopularyzowanie pracy z komputerem albo usprawnienie systematyki czy metody wprowadzania danych do programu. Na tym tle wyróżnia się teoretycznoliteracki referat Maxa Verneta z Queens University, zatytułowany *La Parodie et le repérage des topoï*, dotyczący aspektu ewolucji toposów powieściowych²². Autor podejmuje w nim takie problemy, jak relacje między toposem, kliszą i parodią. Nie szuka on korzeni toposu u źródeł dziejów ludzkości, nie łączy go z odwiecznym archetypem. Wręcz przeciwnie, uważa, że każdy topos ma swój możliwy do uchwycenia literacki początek, okres rozwoju, schyłku i zaniku. Proces ten przedstawia następująco: Narodziny toposu, jego pierwsze pojawienie się w tekście najczęściej nie zostaje przez współczesnych zauważone, można je odkryć dopiero z perspektywy historycznej. Początkowo mamy do czynienia z tematem: oryginalnym, niekonwencjonalnym, nie rozpoznawanym jeszcze jako topos²³. Temat ten zasila *inventio* narracyjną czy też, inaczej mówiąc, zostaje zmagazynowany jako potencjalny temat/schemat, a więc zamienia się w topos. Jest wykorzystywany przez autorów coraz częściej, ale czytelnicy jeszcze nie rozpoznają w nim toposu. Trzeci etap stanowi przemiana toposu w banał, kliszę myślową, będąca wynikiem nadużywania go. Na tym etapie rozwoju topos jest już rozwiązaniem fabularnym tak „wyświechtanym” i zbanalizowanym, że zostaje natychmiast rozpoznany przez odbiorców, co więcej, jego wystąpienie w tekście staje się przewidywalne. Przemianę toposu w banał wieńczy zazwyczaj sparodiowanie go, gdyż po to, by parodia mogła osiągnąć swój cel, musi zostać rozpoznana, a więc musi przedstawiać elementy/motywy powszechnie znane.

Właśnie parodia pozwala odkryć elementy, które wcześniej funkcjonowały jako toposy. To dzięki niej staje się uchwytany moment, w którym nadmiernie wyeksploatowany topos nie stanowi już akceptowanego rozwiązania literackiego. Parodia wskazuje, ośmiesza i eliminuje zbyt ograne motywy literackie. Vernet unaocznia przebieg tego procesu na przykładzie powieści parodystycznej *Le Roman bourgeois* Antoine’a Furetière’a, przedstawia, w jaki sposób można w niej odkryć toposy. Badany tekst nadaje się do tego celu szczególnie dobrze, ponieważ jego autor w sposób jawny odrzuca powielanie wytartych schematów narracyjnych. Za każdym razem, kiedy Furetière zamierza ośmieszyć zbanalizowany topos, uprzedza o tym czytelnika, pisząc: „nie będę mówił o tym, że ...” Ten stylistyczny zabieg niezwykle ułatwia odnajdywanie toposów w tekście, gdyż wystarczy wyodrębnić fragmenty poprzedzone tym oświadczeniem, by mieć listę toposów XVII-wiecznej powieści francuskiej. Vernet podjął się tego zadania i zestawiał listę toposów, które pisarz uznał za najbardziej „wyświechtane”. Jednak przypadek Furetière’a jest rzadki, nie zawsze parodiowane elementy są w tekście tak wyraziście ukazane. Najczęściej granica między toposem funkcjonującym jeszcze jako chwyt literacki a parodiowanym banałem jest cienka i łatwo o pomyłki. W takiej sytuacji badaczowi trudno orzec,

²² M. Vernet, *La Parodie et le repérage des topoï*. W: jw.

²³ Chciałabym tu przypomnieć moje zastrzeżenia co do możliwości odkrycia pierwowzoru danego toposu. Wyraziłam je przy omawianiu koncepcji M. Weil.

czy dany motyw to już sparodiowany banał, czy jeszcze funkcjonuje na pełnych prawach toposu.

Podczas gdy celem II Konferencji było opracowanie wstępnej definicji toposu, na III Konferencji definicję tę uściślono, wyznaczając granicę między toposem a pojęciami do niego zbliżonymi.

Alain Niderst, sekretarz generalny SATOR, również zwrócił uwagę na kryzys w pracach nad tezaurem i przeanalizował przyczyny tego stanu rzeczy²⁴. Wystąpienie to miało charakter konstruktywny. Niderst zaproponował rozwiązania zmierzające do przezwyciężenia impasu, w którym znalazło się stowarzyszenie. Przede wszystkim skrytykował nadmierne zagłębianie się grupy z Montpellier w szczegóły techniczne programu komputerowego i zbyt ni nacisk kładziony na informatyzację. Takie podejście badawcze wykracza poza pole zainteresowań wielu historyków literatury, więc odstręcza ich od udziału w pracach stowarzyszenia. Przypomniiał, że badania SATOR mają charakter literacki, informatyka zaś w tego rodzaju przedsięwzięciach jest bardzo użytecznym środkiem, ale niczym więcej. Informatyczny tezaurus nie może być traktowany jako cel sam w sobie, ponieważ stanowi on jedynie pomoc przy konstruowaniu indywidualnych analiz literackich. Następny problem, czyli brak zgodności w pojmowaniu toposu, również powinien zostać rozwiązany. Niderst postuluje, aby zaakceptować zaproponowaną przez Weil definicję toposu jako powtarzalnej konfiguracji narracyjnej, gdyż nie kończąca się dyskusja nad określeniem terminu utrudnia podjęcie konkretnych badań. Proponując takie jego rozumienie, z góry zwraca uwagę na mogące pojawić się znaki zapytania, chociażby wobec elementu powtarzalności. Ile razy motyw musi wystąpić, aby został nazwany toposem? Niejednokrotnie przecież zdarza się, iż dany topos występuje bardzo rzadko, ale za to w tak znaczących dla literatury tekstach, że jest powszechnie znany i przy każdym pojawieniu się rozpoznawany (np. Rodryg z *Cyda* Pierre'a Corneille'a zmuszony wyzwać na pojedynek, a następnie zabić ojca swej narzeczonej). Co więcej, sama powtarzalność nie wystarczy, żeby zdanie czy fragment tekstu zakwalifikować jako topos. Są przecież wypowiedzenia, które powtarzają się w setkach powieści — chociażby zdanie: „włożył klucz do zamka i otworzył drzwi” — a mimo to z racji swej banalności nie są toposami. Tak więc topos nie może być banalny: choć jest powtarzalny, musi zawierać w sobie pierwiastek literackości, wyszukania stylistycznego czy intencji moralnej²⁵. Atrybutem toposu jest powtarzalność, ale nie banalność; uwidocznia się tu pewna sprzeczność, gdyż najczęściej jedna z tych cech pociąga za sobą drugą.

Poruszony przez Nidersta problem rozróżnienia toposu i banału jest niezwykle trudny, gdyż dzieła oceniane są z perspektywy historycznej, zatem odczucia współczesnego badacza literatury mogą być diametralnie odmienne od odczuć odbiorców z odległej epoki. To, co przez tego pierwszego jest uznawane za oryginalne, mogło być uważane przez dawnych czytelników za banał — i odwrotnie.

Propozycje uczonego znalazły oddźwięk oraz akceptację. Przyjęto definicję

²⁴ A. Niderst, *Allocution du Secrétaire général de la SATOR*. W zb.: *Colloque de la SATOR à Fordham*.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 54.

toposu jako powtarzalnej konfiguracji narracyjnej i doprowadzono prace nad tezaurem topiki powieściowej do zadowalającego stanu, chociaż w formie bardziej okrojonej, niż to obiecywały założenia początkowe. Powstał program komputerowy TOPOSATOR, w którym zgromadzono: 1) listę 400 toposów wraz z miejscami ich występowania (600 pozycji); 2) zbiór wyróżnionych toposemów; 3) zestawienie bibliograficzne utworów, z których pochodzą. Program ten służy jako pomoc — stanowiąc zarazem narzędzie i materiał — w badaniach nad topiką francuskiej powieści do 1800 roku.

Kolejne konferencje

W roku 1994 Weil podsumowała proces tworzenia słownika i prac SATOR, wykazując przydatność TOPOSATORA w badaniach historycznoliterackich, a zwłaszcza przekrojowych²⁶. Zgromadzony w programie materiał pozwala na zbadanie występowania oraz ewolucji danego toposu na przestrzeni wieków, od chwili jego „narodzin” do „śmierci”. Możliwe jest też śledzenie powiązań międzygatunkowych, np. między powieścią a baśnią („*conte de fées*”) właśnie poprzez odkrywanie wspólnej topiki. Jednakże francuska uczona podkreśla, iż liczba toposów, które zostały wprowadzone do programu, jest stosunkowo skromna i wymaga systematycznego uzupełniania. W artykule tym również przedstawia ostateczną definicję toposu, zaakceptowaną przez SATOR. Postawiony przez Nidersta oraz Verneta problem relacji: topos — banał — parodia, został uwzględniony przez Weil i doprowadził do pewnego przeformułowania pierwotnej wersji. Podobnie jak koledzy uznaje ona, że o toposie można mówić jedynie w przypadku, gdy wnosi on informację oryginalną, której nie da się wcześniej przewidzieć na podstawie kontekstu. Wyrażenie „powtarzalna konfiguracja narracyjna” zostało więc zmienione na: „powtarzalna konfiguracja informacji narracyjnych [*configuration récurrente d'informations narratives*]”. Autorka zaznacza, że wyraz „informacja” należy rozumieć jako przeciwieństwo banału, komunału, kliszy językowej, które nie wnoszą do tekstu niczego istotnego.

Przytoczone sformułowanie nasuwa szereg spostrzeżeń krytycznych. Przecistawianie w języku francuskim toposu („*topos*”) i komunału („*lieu commun*”) wymaga uściśleń terminologicznych, które autorka pomija, wprowadzając tym samym pewną niejasność. Nazwa „*locus communis*”, której literalne tłumaczenie francuskie to „*lieu commun*”, jest łacińskim odpowiednikiem greckiego wyrażenia „*tópos koinós*”. Co więcej, po dzień dzisiejszy „*lieu commun*” funkcjonuje w swoim znaczeniu pierwotnym nie tylko w retoryce, ale i w poetyce francuskiej — wymiennie z terminami „*topos*” czy „*topique*”²⁷. Znaczenie wtórne „*lieu commun*” to ‘komunał’ — powiedzenie ogólnie znane, oklepane, pozbawione istotnej treści, banalne. Weil, pomijając w zupełności ten aspekt zagadnienia, proponuje następujące rozróżnienie toposu i „*lieu commun*”:

„*Lieu commun*” to powtarzalna konfiguracja narracyjna, odczuwana jako banał, nie wnosząca żadnej informacji. [...] odsyła do zasobu wiedzy bądź do *endoxa* danego społeczeństwa: ziemia się kręci, matka kocha swoje dzieci. Lecz „matka kocha bardziej starsze dziecko niż młodsze” jest toposem²⁸.

²⁶ Weil, *Un Logiciel pour l'histoire littéraire*.

²⁷ Zob. hasła: *Argument* i *Cliché* w: B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris 1984.

²⁸ Weil, *Un Logiciel pour l'histoire littéraire*, s. 1045.

Niewątpliwie teza, że toposami nie są stwierdzenia odwołujące się do ogólnie podzielanych przez społeczeństwo przekonań, czyli do tzw. *endoxa*, jest bardzo dyskusyjne. Zaprzeczenie takie bowiem podważa główną funkcję toposu, czyli funkcję argumentacyjną²⁹. Trzeba też pamiętać, iż jednym z łacińskich określeń toposu było „*sedes argumentorum*”. Fakt, że odnosiło się ono do terminu retorycznego, niewiele zmienia, ponieważ jak w retoryce stosowanie topiki miało na celu przekonanie słuchaczy, tak w literaturze dawnej — a ta przecież jest przedmiotem badań SATOR — topos służył przekonaniu czytelnika (głównie o prawdziwości przesłania moralnego wynikającego z lektury). Np. obowiązujący m.in. w powieści epistolarnej topos zapewnienia, że przedstawiane listy są autentyczne, był znanym jeszcze ze starożytnej retoryki chwytem *captatio benevolentiae* — sposobem pozyskiwania przychylności czytelnika.

Kolejna uwaga krytyczna na temat relacji między banałem a toposem, który ma być oryginalny, dotyczy zaproponowanej przez Weil i twórczo uzupełnionej przez Verneta koncepcji rozwoju toposu. W jej myśl topos zbyt często używany przekształca się w pewnym momencie w banał, kliszę myślową i przestaje funkcjonować jako topos. Teza ta nasuwa dwa spostrzeżenia. Po pierwsze, uchwycenie momentu takiej zmiany i stwierdzenie, czy dany topos jest już banałem, czy jeszcze pozostaje toposem, stanowi dużą trudność, gdyż granica jest nieostra. Po drugie, nawet gdy topos „skostnieje w kliszę językową”, znane są w literaturze przypadki jego „odżywiania” pod wpływem nowych prądów estetycznych bądź literackich³⁰.

Na koniec krytycznie należy ocenić brak jednoznacznego stwierdzenia, w jakim planie wypowiedzi badaczka umieszcza topos. Wielu uczonych uważa, że topos literacki sytuuje się na poziomie niewerbalnym, a jego realizacja językowa może przybierać różne kształty, np. kliszy językowej, obiegowej myśli czy utartego wyrażenia. Wystarczy przytoczyć przykład toposu „*locus amoenus*”, którego części składowe (toposemy) — drzewa, kwiaty, łąka — mogą być realizowane na poziomie tekstu przez klisze językowe („szemrzący strumyk”) czy banalne wyrażenia lub zwroty („radośnie ćwierkające ptaki”), nie przestając spełniać zarazem funkcji toposu. Jeżeli więc przyjmiemy, tak jak to postuluje francuska badaczka, że cechą charakterystyczną toposu jest niebanalność, wnoszenie istotnej treści, to cechy tej szukać należy, moim zdaniem, nie w opozycji topos — klisza czy topos — banał. Sądzę, że oryginalność toposu wynika z jego otwartości — ze znaczenia, którego nabiera dopiero w konkretnym kontekście³¹ — z nieprzewidywalności jego wystąpienia, z konfiguracyjności i, co się z tym łączy, z wariantowości.

Ostatnia moja uwaga dotyczy tego, iż Weil, żądając, by jednym z wyznaczników toposu była jego oryginalność, zupełnie pomija problem oryginalności w odniesieniu do francuskiej literatury dawnej. Aby właściwie naświetlić to

²⁹ Zwracają uwagę na pierwszoplanowe znaczenie funkcji argumentacyjnej toposu m.in. Curtius (*op. cit.*) oraz B. Emrich w artykule *Topika i topoi* (Przełożył J. Koźbiał. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1).

³⁰ Píše o tym M. Głowiński w *Masce Dionizosa* (w: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*. Kraków 1990, s. 6–7. Pierwodruk w: „Twórczość” 1961, nr 11).

³¹ Szczegółowo przedstawia to Abramowska (*op. cit.*, s. 17).

zagadnienie, koniecznie trzeba zwięźle przybliżyć pojęcie oryginalności i ściśle z nim związaną zasadę imitacji.

Dzięki zachowaniu ciągłości dydaktyki języka, literatury i retoryki łacińskiej do końca XVIII stulecia nauka w szkołach europejskich, a francuskich w szczególności, polegała głównie na jak najwierniejszej imitacji wzorów³². Od kiedy wprowadzono *progymnasmata*, zbiory materiałów pomocniczych do szkolnych ćwiczeń retorycznych, uczniowie podczas lektury posługiwali się kopiariuszami, w których notowali co celniejsze fragmenty czytanego utworu, tworząc *de facto* rejestr toposów. Następnie uczyli się ich i wykorzystywali przy komponowaniu własnej wypowiedzi pisemnej bądź też sięgali w tym celu do gotowych zbiorów. Uważano, że poprzez imitację autorów starożytnych najlepiej można przyswoić sobie gramatykę, składnię, frazeologię i słownictwo języka łacińskiego. Co prawda, w okresie renesansu często odrzucano średniowieczne kopiariusze jako przestarzałe, ale nie zmieniano metody nauczania, zastępując je po prostu nowymi, poszerzając krąg autorów i dzieł³³.

Wszyscy uczący się, a więc również i przyszli pisarze, pobierali naukę po łacinie. Toteż gdy tworzyli literacki język francuski w XVI w. i poszukiwali formy językowej dla treści dotąd nie wyrażanych w mowie rodzimej (np. naukowych), zapożyczali z łaciny konstrukcje gramatyczne, formy językowe czy stylistyczne ozdobniki, figury słów i myśli oraz, oczywiście, toposy.

W czasach baroku i klasycyzmu we Francji nie zaszły zasadnicze zmiany w sposobie kształcenia. Podobnie jak w wiekach wcześniejszych — uczniowie przy układaniu wypowiedzi pisemnych posługiwali się kopiariuszami zawierającymi toposy, posegregowane w zależności od rodzaju wypowiedzi czy gatunku literackiego, dla którego były przeznaczone. Co prawda, uległa pewnemu przekształceniu koncepcja imitacji autorów starożytnych, lecz sama idea nie została zakwestionowana aż do końca XVIII wieku. Ich dzieła stanowiły wciąż podstawowe źródło twórczej inspiracji. Nowością było to, iż niektóre francuskie utwory zaczęto też uważać za równie godne naśladownictwa co arcydzieła antyczne. Do kompendiów włączano więc utwory Guez de Balzaca, Corneille'a, Racine'a, Boileau, La Fontaine'a itp. czy też autorów późniejszych, jak Wolter³⁴. Każda myśl, każda figura stylistyczna mogła zostać zapożyczona i wielokrotnie powielona przez różnych pisarzy: nie tylko nie było to postrzegane jako nadużycie albo plagiat, lecz wręcz zalecane w podręcznikach poetyki i retoryki.

Imitacja stanowiła więc jedną z podstawowych reguł francuskiej doktryny klasycznej. Bardzo wysoko ceniono ją w utworach, uznając za dowód kunsztu

³² Wyczerpujące informacje na temat francuskiego systemu edukacji do końca XVIII w. znaleźć można w następujących publikacjach: R. Chartier, *L'Éducation en France du XVe au XVIIIe s.* Paris 1978. — P. Goubert, D. Roche, *Les Français et l'Ancien Régime.* Paris 1984. — Ch. Kunstler: *La Vie quotidienne sous Louis XV.* Paris 1961; *La Vie quotidienne sous Louis XVI.* Paris 1959.

³³ Zob. na ten temat M.-L. Delmonet-Launay *XVIIe siècle* (Paris 1987, s. 52): „Humanieści traktowali lekceważąco średniowieczne kopiariusze, zarazem jednak nie wahali się wyszukiwać u różnych autorów materiałów mogących zasilić *inventio* ludzi pióra. Uważając, że znaleźć je można tylko w tekstach literackich, przeczesywali z nożycami w rękę arcydzieła oraz wcześniejsze kompilacje. Rezultaty tego wycinania cieszyli się wielkim powodzeniem”.

³⁴ Pisze o tym A.-M. Perrin-Naffakh w monografii *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire.* Lille—Bordeaux 1985, s. 231—237.

i erudycji piszącego³⁵. Inwencja, a także elokucja nie polegały na tworzeniu rzeczy oryginalnych, lecz na umiejętnym czerpaniu z wzorów oraz na ich kompilacji bądź też przekształcaniu w taki sposób, by nadać im nową treść³⁶. Oryginalność utworów literackich była zatem w owych czasach względna, rozumiano ją przede wszystkim jako twórcze wykorzystywanie wzoru artystycznego, a nie tworzenie bez udziału wzorów.

[Oryginalność] nie stanowiła czynnika decydującego o dodatniej aksjologii dzieła; to raczej — paradoksalnie — cechy konwencjonalne i tradycyjne, pozwalające rozpoznać miejsce utworu w procesie historycznoliterackim i ułatwiające zrozumienie zawartych w nim znaczeń, budziły zaufanie i aprobatę odbiorców³⁷.

Z wymienionych tu przyczyn nieuzasadnione wydaje mi się postawienie przez Weil wymogu, by topos cechowała oryginalność. Wybitny romanista, znawca retoryki i francuskiej literatury XVII wieku, Aron Kibédi Varga, zwrócił uwagę na to, iż często współczesne przekonanie o oryginalności utworów klasycyzmu francuskiego wynika ze słabej znajomości retoryki oraz ówczesnych wzorów literackich. W owych czasach wszyscy ludzie pióra, zanim jeszcze zaczęli tworzyć, w doskonały sposób przyswajali sobie toposy, a następnie posługiwali się nimi w sposób naturalny. Pisarze postępowali podobnie jak baletnica, która zanim zacznie tańczyć, najpierw musi perfekcyjnie opanować kroki, by później spontanicznie, bez zastanawiania się nad nimi, używać ich w tańcu. Kibédi Varga stwierdził: „wielcy pisarze pokroju Malherbe'a czy Racine'a poznali miejsca wspólne, zanim chwycili za pióro”³⁸.

Wbrew obawom, przedstawianym na konferencji w Fordham, prace SATOR nie uległy zahamowaniu, stowarzyszenie to nie tylko przetrwało kryzys, ale również powiększyło liczbę swych członków i prowadzi bardzo aktywną działalność naukową. Odbywają się coroczne konferencje: po Fordham miejscem spotkań stały się Montpellier, Lizbona, Winnipeg, Paryż-Orsay, Louvain i znowu Fordham. Materiały z tych konferencji są następnie publikowane. Zazwyczaj jako temat spotkań wybierany jest określony typ topiki. Tak więc np. tematem IV Konferencji w Montpellier w r. 1990 była topika wstępu powieści³⁹. Natomiast na VII Konferencji omawiano w Orsay w r. 1993 topikę zakończeń⁴⁰. W roku 1996 ukazały się materiały VIII Konferencji, której tematem stanowiła topika książki i czytelnictwa, przedstawianych w powieści⁴¹.

Celem niniejszego artykułu nie było dokładne streszczanie prac SATOR od założenia towarzystwa po dzień dzisiejszy, lecz przedstawienie głównych zary-

³⁵ Zob. T. Michałowska, *Oryginalność*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. (Średniowiecze — renesans — barok). Red. T. Michałowska przy współudziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz. Wrocław 1990. — B. Otwinowska, *Imitacja*. Hasło w: jw.

³⁶ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 535.

³⁷ *Ibidem*, s. 541.

³⁸ Kibédi Varga, *op. cit.*, s. 37.

³⁹ Materiały te, zatytułowane *Vers un thesaurus informatisé: topique des ouvertures narratives avant 1800*, ukazały się w 1991 roku.

⁴⁰ *Topiques du dénouement romanesque du XIIe au XIIIe siècle. Actes du Septième Colloque International de la SATOR*. Éd. C. Piau-Gillot. Paris 1995.

⁴¹ *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIIIe colloque de la SATOR*. Éd. J. Herman, P. Pelckmans. Louvain — Paris 1996.

sów rozwoju stowarzyszenia, a także tego, co jest wśród jego dokonań najistotniejsze lub najbardziej symptomatyczne. Z perspektywy ostatnich 5 lat zauważyć można wyłaniające się prawidłowości. Po pierwsze, malejącą (choć ciągle znaczną) liczbę badań, w których toposy powieściowe wyszukiwane są i klasyfikowane metodą Weil, tj. w postaci fisz. Analizy tego typu bywają zastępowane śledzeniem relacji, a właściwie interakcji zachodzących między topiką powieściową określonego typu (np. finalną) a rzeczywistością moralno-społeczną epoki, w której powstał utwór literacki – „nosiciel” danego toposu⁴².

Druga zauważalna tendencja badań jest nieco zaskakująca. Otóż jednym z pierwszych i powszechnie przyjętych przez członków stowarzyszenia założeń było kategoryczne rozdzielenie toposu powieściowego od toposu retorycznego: jak to określano – formy wypełnionej treścią od formy „pustej”. Natomiast w słowie wstępnym do ostatniego z opublikowanych tomów materiałów z VIII Konferencji w Louvain jej organizatorzy – Nicole Boursier, Jan Herman, Paul Pelckmans – formułują twierdzenie przeciwne: nie należy odcinać retorycznych „korzeni” toposu, zatem nie można zapominać o jego funkcji argumentacyjnej⁴³. Badacze ci akceptują przyjętą przez SATOR definicję toposu, ale z pewnym zastrzeżeniem – uważają, że jest ona niewystarczająca. Dlatego też, chcąc podkreślić wielowymiarowość terminu, dokonują jeszcze dodatkowej jego charakterystyki. Obejmuje ona 6 cech. Pierwszą z nich jest narracyjność: topos zostaje określony jako „sekwencja narracyjna o płynnych granicach”⁴⁴. Drugą – tzw. paradygmatyczność, która oznacza w tym przypadku zarazem spójność i autonomiczność toposu (sekwencja toposu może zostać wyodrębniona z tekstu i zaistnieć jako niezależny fragment) oraz jego zdolność tworzenia konfiguracji lub wchodzenia w nie. Trzecim wymogiem, jaki musi spełniać topos, jest intertekstualność, czyli wielokrotne występowanie, konieczne, by zaistniał on w świadomości autora i czytelnika w postaci potencjalnego chwytu literackiego, a potem by chwyt ten został rozpoznany. Czwarta cecha wynika z poprzednich. Jako sekwencja narracyjna paradygmatyczna oraz intertekstualna topos nie może zostać określony wyłącznie na podstawie tekstu. Warunkiem jego istnienia jest bowiem rzeczywistość pozatekstualna, tj. kulturowo zdeterminowana kompetencja literacka czytelnika; pozwala mu ona rozpoznać topos. Za piątą cechę toposu uznano jego argumentacyjny charakter wynikający, jak pamiętamy, z retoryzacji literatury dawnej. Ostatni, szósty wyróżnik toposu stanowi, jak to określono, jego kontekstualność, czyli fakt, że topos jest argumentem niespecyficznym i znaczenia nabiera dopiero w danym kontekście. Na zakończenie jako nową, interesującą perspektywę badawczą zaproponowano analizowanie występowania poszczególnych toposów i ich ewolucji na przestrzeni wieków.

Lektura tego programu budzi refleksję, jak bardzo hamująca postęp badań bywa niekiedy bariera języka. Przecież założenie konieczności uwzględnienia powiązań literatury i retoryki, podnoszone współcześnie przez zachodnich ro-

⁴² Tendencja taka uwidoczniła się już na VII Konferencji SATOR.

⁴³ N. Boursier, J. Herman, P. Pelckmans, *Avant-Propos*. W: *L'Épreuve du lecteur*, s. 10.

⁴⁴ *Ibidem*.

manistów, a także większość z wymienionych cech charakterystycznych toposu oraz postulat studiowania historii konkretnych toposów, były nie tylko uświadamione, lecz również praktycznie realizowane w Polsce, w badaniach nad literaturą polską, i to już ćwierć wieku wcześniej⁴⁵.

⁴⁵ Ponieważ opis polskich badań topiki nie jest tematem tego artykułu, ograniczę się jedynie do przypomnienia, iż wymienione postulaty, zaproponowane przez członków SATOR, występowały wcześniej, np. w rozważaniach teoretycznoliterackich J. Abramowskiej oraz w pracach T. Michałowskiej, przyjmujących za przedmiot badań prozę fabularną. Zob. T. Michałowska: *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970; *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*. W zb.: *Problemy literatury staropolskiej*. Red. J. Pelc. Seria 1. Wrocław 1972.