

# Włodzimierz Bolecki

---

## Niesuwerenność i hegemonia

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 110-123

---

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Niesuwerenność i hegemonia

Jerzy Ziomek: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980 PWN, ss. 404.

Gdyby przyznawano nagrodę „Drożdży” za prace z zakresu teorii literatury, to w 1980 r. powinien ją otrzymać Jerzy Ziomek. Wydaje się nawet, że nie miałyby poważnych konkurentów. Byłoby to zresztą uhonorowanie pretekstowe: na książkę Ziomka składają się bowiem rozprawy, które — przedstawiane na konferencjach i w czasopismach naukowych — intrygowały już wcześniej bogactwem poruszanych tematów i stosowanymi przez autora metodologiami. Teraz skomponowane w książkę intrygują inaczej: jako elementy całości różnorodnej, że aż trudno uwierzyć, że kryje się za nimi spójna i systematyczna koncepcja. A jednak tak jest.

Pisząc o Ziomku jako teoretyku literatury nie sposób nie wspomnieć o jego wcześniejszych, nieteoretycznych publikacjach. Mało kto dziś zapewne pamięta, że autor *Powinowactw literatury* jest także autorem najlepszych do dziś esejów o polskiej powieści katolickiej (1963) oraz twórczości Kazimierza Brandysa — (1964). Byłoby zresztą ciekawe prześledzić, czego tu się nie podejmuję, jak z krytycznoliterackich zainteresowań budową fabularną czy konstrukcjami postaci w konkretnych utworach wyrosły studia nad uniwersaliami struktur narracyjnych.

O pracach Ziomka z zakresu historii literatury czy teorii przekładu wspominać nie trzeba. Nie wiem, czy ktoś poszedł w ślady Ziomka-krytyka, ale pomysły teoretyczne (dotyczące zagadnień przekładu, teatru, retoryki, utworów fabularnych i kategorii estetycznych) owocują dziś ciekawie w pracach uczniów i współpracowników.

Jak na wstęp do recenzji jednej książki to chyba wystarczy.

Stały *leitmotiv* wszystkich rozpraw pomieszczonych w *Powinowactwach literatury* Ziomek eksponuje bardzo wyraźnie: „Problemem tropionym tu nieustannie są związki literatury z innymi sztukami, związki, które pociągają za sobą niesuwerenność literatury, ale zarazem uwypuklają jej rolę hegemoniczną wobec teatru, filmu, telewizji...” (s. 5).

Zatem *ad rem*.

1. Twierdzi Ziomek: „istnieje pewna wspólnota sztuk, którą można by nazwać wspólnotą fabularną” (s. 8). Inaczej mówiąc, w różnych odmianach sztuki (literatura, film, teatr, plastyka) możemy wskazać na dzieła fabularne i dzieła niefabularne. Wspólnota sztuk, o jakiej mówi Ziomek, polega zatem nie na tożsamości materiału semiotycznego (innego w literaturze, filmie, teatrze czy w sztukach plastycznych), lecz na tym, że pewne dzieła wykonane w różnych utrwaleniach semiotycznych można zgrupo-

wać w jedną klasę ze względu na istnienie w nich wspólnego elementu, a mianowicie — fabuły. Dwa bloki zagadnień trzeba mieć zatem na uwadze, po pierwsze: różnice między językiem naturalnym a innymi systemami znaków (semiotykami). Różnice te prowadzą się nie tylko do przeciwieństw między znakami werbalnymi a niewerbalnymi, lecz także do przeciwieństwa między językami etnicznymi, które są systemami znaków, a semiotykami, które będąc systemami znaków nie są językami. Po drugie, trzeba tak określić fabułę, by mogła być jednostką reprezentującą wspólnotę sztuk różnosemiotycznych, lecz niesprzeczną z ich znakową odrębnością. Dyscypliną, która nie może definiować fabuły na użytek „sztuk fabularnych”, jest bez wątpienia poetyka. Zajmuje się ona bowiem przekształceniami specyficznymi dla danego materiału znakowego. Może nią być natomiast retoryka „rozumiana jako zbiór reguł przemieszczania” nie związanych ze specyfiką konkretnych utrwałeni semiotycznych (s. 20). Problemem jest jednakże znalezienie jednostki wspólnej dla sztuk niewerbalnych (tj. semiotyk) i analogicznej do „słownika” w systemie językowym. Proponuje Ziomek, by za taką jednostkę uznać „repertuar” (termin Eco), tzn. „otwarty i nieostry zbiór znaków, których odniesienie ustalone jest kulturowo” (s. 21). „Repertuar” i „słownik” tworzą zatem analogiczne klasy podstawowych znaków dla dwóch grup materiałów semiotycznych: niewerbalnych i werbalnych. Ale trzeba też znaleźć jednostkę wspólną dla obu tych różnych grup znakowych: języka i semiotyk. I tu Ziomek proponuje termin retoryczny „figury myśli” (*figurae sententiae*), uzasadniając to następująco: „figury myśli możemy odnaleźć w wypowiedziach zbudowanych w języku naturalnym oraz w wypowiedziach zbudowanych w innych systemach znakowych i porównać «opowiedziane» słowami z «opowiedzianym» przy pomocy repertuarów” (s. 25—26). Ale nie przypadkiem bierze Ziomek w cudzysłów słowo opowiedziane. Dzięki „figurom myśli” znika co prawda problem różnic podstawowych zbiorów („słownik”, „repertuary”), lecz pojawia się nowa trudność: jak znaleźć termin dla opisanego poziomu składni (odpowiadającej narracji w literaturze) w sztukach różniących się utrwaleniem semiotycznym.

Termin „opowiadanie” od lat co najmniej kilkunastu stosowany jest powszechnie na oznaczenie nie tylko narracji słownej. Stało się to za sprawą francuskich semiologów (m. in. Barthesa, Greimasa, Brémonda), toteż Ziomek wkracza w ten obszar zagadnień przez drzwi nie tyle otwarte, co uchylone. Powiada zatem wprost: „«opowiadanie» (*récit*) dokonuje się przy użyciu różnych sposobów elokucji: słowno-językowej, obrazowej, fantomowej (np. filmu) lub obrazowo-cieleśnej (teatr) i zależnie od tego zalicza się do literatury, filmu lub teatru” (s. 26—27). Kłopot jednak w tym, że wymienieni badacze — kontynuując analizy Proppa — mało miejsca poświęcają specyfice narracji literackiej (słownej), natomiast szukają od-

powiedzi na pytanie o wspólnotę „narracyjną” różnych systemów semiotycznych. Jest to perspektywa zgoła odmienna od tej, jaką proponowali rosyjscy i czescy formaliści: dotyczy bowiem tego, co literatura ma wspólnego z wypowiedziami nieliterackimi, a nie na czym polega specyfika komunikatów językowych i literackich. Ziomek doskonale widzi różne ograniczenia propozycji francuskich semiologów, toteż — mimo że podąża ich śladem — stale z nimi polemizuje. Ciekawe jednak, że większość jego wywodów na temat opowiadania (fabuły) dotyczy głównie tekstów językowych (rozdz. 6, 8, 9, 10, 11 w cz. I), natomiast rozważania na temat „opowiadania” w semiotykach niewerbalnych dadzą się sprowadzić do dwóch tez. Po pierwsze, każdemu dziełu fabularnemu towarzyszy „gest narratorski”. Inaczej mówiąc, tekst utworu odsyła swego odbiorcę — w sposób stematyzowany lub implikowany — do faktu, że został przez kogoś stworzony: tzn., że jest przytoczeniem i że funkcjonuje niezależnie od intencji przedmiotu twórczego.

I teza druga: dla opisanie sztuk fabularnych (tzn. semiotyk) trzeba używać terminologii retorycznej, dzięki której można uniknąć pułapek powodowanych dychotomicznym podziałem na: *histoire* i *discours*, fabułę i sjużet, *récit racontant* i *récit raconté*; fabułę i narrację itp. (s. 74). Twierdzi zatem Ziomek: „fabuła istnieje na trzech poziomach: inwencji, dyspozycji i elokucji” (s. 77).

Na poziomie inwencji fabuła jest abstrakcyjnym stanem przedwysłowionym (s. 79) o nieokreślonym jeszcze charakterze znakowym, „choć może kryć w sobie określoną potencjalność nastawienia na typ dyspozycji i elokucji” (s. 80). Przejście od poziomu inwencji do poziomu dyspozycji (układ) i do elokucji oznacza utekstowanie i semiotyczną specyfikację, a jednocześnie krystalizację podmiotu autorskiego. Dlatego też mając do czynienia z semiotyczną artykulacją fabuły (*elocutio*) można rozpoznać potencjalną dyspozycję „jako wspólnotę dwu nieraz odległych od siebie elokucji” (s. 80). Mówiąc językiem potocznym: historię Abła i Kaina traktować można — poziom inwencji — jako dobry materiał do artystycznego opracowania, nie przesądzając wszakże, czy chodzi tu o literaturę, film, teatr czy obraz. Być może historia ta „prosi się” wyłącznie o jedno utrwalenie znakowe (mówimy wówczas, że jest ona bardzo literacka, filmowa, sceniczna lub np. malarska). I patrząc z drugiego końca (*elocutio*): gdy oglądamy film, spektakl teatralny, obraz, itp. przedstawiające Abła i Kaina, to przez te różne utrwalenia semiotyczne dostrzegamy to, co dla nich wspólne: jeden temat (*inventio*), który został artystycznie opracowany. Między poziomem inwencji a elokucji krystalizują się zatem: semiotyczność, gatunkowość wypowiedzi, styl i znaczenie danej fabuły. *Elocutio* zatem to — w sensie semiotycznym — tekst utrwalony w jakimś systemie znaków.

Zauważmy, że pomysł Ziomek pozwala w jednym zestawie terminologicznym uchwycić nie tylko wspólnotę relacji między różnose-

miotycznymi tekstami a surowym materiałem tematycznym, obejmuje bowiem także tzw. adaptację i przekłady intersemiotyczne. Adaptacja (np. literatury dla filmu) to w rozważaniach Ziomka „przystosowanie fabuły z jednego typu elokucji do drugiego (...). W istocie jednak owo przystosowanie odbywa się przez regres do fabuły na bliskim poziomie dyspozycji i jeszcze bliższym lub zgoła wspólnym poziomie inwencji” (s. 83). Rzecz w tym — krytykuje tu Ziołek koncepcję przekładu intersemiotycznego — że nie ma takiej elokucji (np. realizacji scenicznej lub filmowej), która by we wszystkich szczegółach była wyprowadzona z danej dyspozycji (np. tekstu literackiego). Tym, co wykracza poza tekstowy poziom dyspozycji i inwencji, a co zawsze jest wobec nich „nadwyżką” w elokucji — jest „fikcyjne pole odniesienia”. Terminu tego nie należy mylić z „konkretyzacją” w rozumieniu Ingardena. Termin pierwszy odsyła bowiem do wszelkich realiów nie istniejących w dziele, o które możemy pytać na podstawie wiedzy historycznej lub znajomości reguł gatunku. Termin drugi (konkretyzacja) oznacza proces uzupełniania cech tych elementów tekstu, które są w nim niedookreślone. Pytanie o to, co robił w czasach stalinowskich bohater *Malej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego, jest pytaniem o fikcyjne pole odniesienia. Natomiast pytanie o wygląd budowli, przed którą ma się spalić, dotyczy konkretyzacji. Rozróżnienia tych terminów nie sposób przecenić. Przede wszystkim propozycja Ziomka uniemożliwia już traktowanie „konkretyzacji” jako terminu kauczukowego. Inna sprawa, że o ile jasne wydają mi się relacje między fikcyjnym polem odniesienia a konkretyzacją w opisie przekładu tekstu werbalnego na niewerbalny, o tyle trudniej je sprecyzować w przypadku elokucji różnych semiotyk. Wynika to niewątpliwie z przestrzeniowego charakteru konkretyzacji w pismach Ingardena — ale to już inna sprawa. A wreszcie pointa: wypełnianie fikcyjnego pola odniesienia w różnych semiotykach (w relacji do wspólnych dyspozycji lub inwencji) ma charakter interpretacji. To stwierdzenie wzmacnia wcześniejszy tok wywodów Ziomka: wypełnianie fikcyjnego pola odniesienia należy do operacji semantycznych, podczas gdy Ingardenowskie wypełnianie miejsc niedookreślenia jest dla tekstu czynnością asemantyczną.

Próbowałem powyżej zrekonstruować główny — jak mi się zdaje — wątek bardzo urozmaiconych rozważań autora *Powinowactw przez fabułę*. Główny w tym sensie, że dotyczy on — zgodnie z pytaniem o suwerenność i niesuwerenność sztuk — metafizyka opisu różnosemiotycznych utrwaleń tekstowych. Pomysłowość, pionierskość i konsekwencja wywodów Ziomka mimo różnorodności terminologii mogą tylko zachwycać i budzić podziw.

Ale czytelnik *Powinowactw przez fabułę* zauważył zapewne ze zdumieniem (lub ze zgrozą), że z mojej rekonstrukcji znikła, fundamentalna dla wywodów Ziomka, opozycja między sztukami fabularnymi a sztukami poetyckimi. Wypełniwszy częściowo obowiązek

rekonstrukcji, chciałbym się trochę podroczyć z autorem *Powinowactw literatury*.

To, że można wskazać na klasę sztuk fabularnych, wydaje się stwierdzeniem bezdyskusyjnym. Referowałem więc dotąd bezdyskusyjnie rozważania autora. Wracam teraz do punktu wyjścia. Oto teza, którą Ziomek stawia na początku i do której wraca w zakończeniu pierwszej części książki:

„stawiam tezę, że istnieje dziedzina, którą można nazwać sztuką fabularną (lub klasą sztuk fabularnych). Granice tej dziedziny nie przebiegają wzdłuż granic tradycyjnie rozróżnianych sztuk. W tym sensie istnieje literatura fabularna i istnieje literatura niefabularna (powiem na razie *poezja* (...)), istnieje fabularne i niefabularne malarstwo i rzeźba. A może lepiej i ostrożniej tak: fabularność jest cechą, która występuje w stopniu bardziej lub mniej nasilonym w poszczególnych sztukach. (...) Uprzedzając dalsze wywody powiem, że fabularność uważam za biegun przeciwstawny biegunowi poetyckości. Ekstremum fabularności stanowi maksymalna przezroczystość języka (w ogóle  *kodu* — podkr. *W.B.*) wobec opowiedzianego zdarzenia, ekstremum poetyckości zaś — minimalna przezroczystość jako skutek nastawienia języka na autonomiczne i egocentryczne organizowanie się w tekście. (...) Powiemy, że w tym sensie cała prawie muzyka jest poetycka i w tym sensie malarstwo abstrakcyjne jest poetyckie” (s. 10—11).

Czyli mówiąc inaczej: w jednej klasie dzieł mamy „fabularne” utwory literackie, plastyczne, filmowe i teatralne, w drugiej natomiast utwory „poetyckie”: także literackie, filmowe, plastyczne lub teatralne.

Podział Ziomek jest tak sugestywny, że zgłaszanie wątpliwości może być uznane za przejaw nierozumnego pieniactwa. Ryzykuje jednak ten zarzut.

Pytanie podstawowe: dlaczego fabuła?

Dlaczego fabuła — rozumiana tradycyjnie jako zdarzenie — ma być podstawą wyodrębnienia klasy sztuk i dlaczego *jednocześnie* sposób opowiedzenia fabuły ma być podstawą wyodrębnienia klasy przeciwnej (sztuk poetyckich)?

Co do pierwszego wypadku, rozumiem, że to tradycja Proppa i jej pochodnych, ale przecież można powiedzieć — z równą mocą — że elementem wspólnym dla wszystkich odmian sztuki jest np. postać lub pejzaż. *Per analogiam* do wywodów Ziomek trzeba by wówczas powiedzieć tak oto: niezależnie od podziałów na literaturę, film, teatr itp. istnieje dziedzina sztuk pejzażowych lub dziedzina sztuk przedstawiających postacie. Ekstremum „pejzażowości” jest maksymalna przezroczystość kodu wobec przedstawionego pejzażu (lub postaci), ekstremum poetyckości — przezroczystość minimalna.

Ale wątpliwość budzi też drugi człon tezy Ziomek. Jak się zdaje, autor nie rozdzielił dwóch różnych klasyfikacji, jakie stosuje w swych wywodach. Pierwszym kryterium jest występowanie lub niewystępowanie w danej klasie sztuk pewnego elementu świata

przedstawionego (np. fabuły, postaci lub pejzażu). Zgodnie z tym kryterium sztuki dzieliłyby się na fabularne i niefabularne (zob. s. 10), czyli na zdarzeniowe i azdarzeniowe. Kryterium drugie jest inne: jest nim stopień przezroczystości kodu wobec przedstawianego elementu. Zgodnie z tym drugim kryterium sztuki dzielą się na poetyckie i niepoetyckie, bez względu na to czy przedstawiają fabułę, pejzaż, postacie, czy cokolwiek innego.

Twierdzę zatem, że logicznie poprawny jest jedynie podział albo według kryterium pierwszego, albo według drugiego, ale nie według obu razem, co ma miejsce w wywodach Ziomka. Ale mam także wrażenie, że autor zdawał sobie sprawę z niedoskonałości swego podziału: obok opozycji fabularność — poetyckość wprowadził bowiem jeszcze opozycję wehikularność — poetyckość, co każe nieco inaczej spojrzeć na tezę sformułowaną na początku rozprawy. „W sensie semiologicznym — pisze Ziomek — vehiculum jest komunikatem tak zbudowanym, aby ograniczając własne znaczenie, mógł przekazywać znaczenie zawarte w przenoszonym komunikacie” (s. 27). Wehikularność to zatem maksymalna przezroczystość kodu wobec znaczenia. Faktycznie więc poprawna jest jedynie druga opozycja sformułowana przez Ziomka, tj. wehikularność (przezroczystość kodu) — poetyckość (nieprzezroczystość kodu); pisze o niej Ziomek wyczerpująco i przekonująco w rozdz. 6 swej rozprawy. Natomiast opozycja sztuk fabularnych i poetyckich, od której zaczyna się i na której się kończy wywód autora, jest zgrzytem logicznym, chociaż jego rzeczywistym źródłem jest problem teoretyczny, o którym za chwilę.

Gdyby uznać słuszność mojej korekty, to trzeba by nieco inaczej skrzyżować podziały stosowane w rozprawie Ziomka. Mielibyśmy zatem różnosemiotyczne: sztuki fabularno-wehikularne, sztuki fabularno-poetyckie, sztuki afabularno-wehikularne oraz sztuki afabularno-poetyckie. Przypuszczam, że Ziomek interesuje tylko pierwsza i ostatnia grupa wymienionych odmian sztuki, tzn. teksty, w których istnieje fabuła i w których można mówić o przezroczystości kodu, oraz teksty pozbawione fabuły, w których kod jest nieprzezroczysty (np. malarstwo abstrakcyjne i „cała prawie muzyka”). Jednakże powyższy podział ujawnia jeszcze jedną sprawę, która nie jest tylko wynikiem zmiennych kryteriów klasyfikacji. Dla łatwości wyводу odnoszę ją tylko do tekstów werbalnych: do jakiego poziomu tekstu stosuje autor termin wehikularność? Większość kontekstów wskazuje, że Ziomek mówi o wehikularnej funkcji języka (np. s. 27—31), ale mówi także o kodzie (a istnieją kody językiem nie będące) oraz że „wypowiedź może być vehiculum” (s. 30).

Tymczasem w jednym tekście literackim wehikularny może być język (poziomy styl), ale też cały tekst może mieć charakter poetycki. Gdy o wehikularności będzie decydować przezroczystość kodu stylistycznego, to poetyckość może być wynikiem kodu syntak-

tycznego (kompozycja) lub semantycznego (symbolika). Może także się zdarzyć sytuacja odwrotna, gdy przezroczystość płaszczyzny świata przedstawionego naruszana jest przez poetycką funkcję języka. Rzecz w tym, że trzeba — dla uniknięcia nieporozumień — sprecyzować, czy terminy te (poetyckość i wehikularność) odnoszą się do zdań (poziom stylu), czy do jednostek wyższego rzędu (np. kody kompozycji, fabuły, postaci, symboliki itp.), czy też do języka jako abstrakcyjnego systemu relacji. Brak tych różnicowań jest, w moim przekonaniu, świadectwem także innej sprawy: niewystarczającego powiązania problemów narracji (stylistyki) z problematyką fabuły.

O fabule — w tekstach językowych — mówi bowiem Ziomek często tak, jakby jej wysupłanie ze słownej materii tekstu nie było zagadnieniem specyfiki literatury. Można oczywiście powiedzieć, że elokucja to tyle co semiotyczne (tzn. językowe) utrwalenie tematu. Ale w jakich terminach opisywać różnicowanie stylistyczne (i inne) tekstów w obrębie jednej klasy elokucji? Pytanie to raczej nie pojawia się wśród badaczy — myślę o francuskich narratologach — dla których fabuła w tekście literackim istnieje prawie tak samo jak w bajkach analizowanych przez Proppa.

Kończąc ten wątek: fabularność w ujęciu Ziomek decyduje o wspólnotcie sztuk ze względu na identyczność jednego z elementów morfologicznych. Wehikularność wskazuje na wspólnotę wysłowień. Gdy fabularność odsyła do poziomu inwencji i dyspozycji, to wehikularność — do elokucji.

## 2. Aby oddać sprawiedliwość całej książce

Ziomek, należałoby każdy z zawartych w niej artykułów przedstawić równie szczegółowo. Rzecz jasna, w takim recenzenckim omówieniu jest to niemożliwe. Dlatego też tylko kilka ogólnych uwag o pozostałych dwóch częściach książki.

Charakterystyczny dla stylu myślenia Ziomek jest podobny sposób formułowania różnorodnych problemów teoretycznych. Część I tej książki jest więc nie tylko pierwsza w spisie treści, ale też pierwsza w porządku logicznym. Zaproponowane w niej terminy czy „idee kierunkowe” pojawiają się w następnych częściach przy tematach zupełnie nowych i świetnie sprawdzają się w nowych kontekstach teoretycznych.

Teza o przechodzeniu fabuły od inwencji do elokucji pojawia się więc — *mutatis mutandis* — w następnych rozdziałach książki. Najdobitniej podejmuje ją polemika z pojęciem ostateczności tekstu dramatu. Powiada bowiem Ziomek, że wszelki tekst literacki jest niegotowy i wymaga pośrednictwa wykonawcy. Tezie tej nadaje autor sens genologiczny: w każdym tekście wpisana jest dyspozycja wykonawcza, która jest projektem sytuacji komunikacyjnej. Dopiero uwzględnienie tej wewnątrztekstowej sytuacji wykonawczej może być podstawą klasyfikacji genologicznych. Teza arcysłuszna:



genologiczna odrębność dramatu ujawnia się z całą wyrazistością, gdy uwzględni się specyfikę wykonawcy, który ma placet autora tekstu słownego na przekodowanie go na niejęzykowe systemy znaków.

Ale pomysł Ziomek wykracza poza sprawy genologiczne, co może nie ujednolici wywodów autora, ale czyni je teoretycznie mocniejszymi i rozszerza zakres ich stosowalności. Dopóki rozważa się relację tekst dramatyczny a inny tekst literacki, charakter sytuacji wykonawczej nie budzi wątpliwości. Sytuacja się komplikuje — jak pisze Ziomek — „gdy kulturowa rama modalna uruchamia sytuację wykonawczą, której nie było u początku dzieła” (s. 116). I tu wracamy do sprawy przedstawionej już wcześniej: o predestynacji jakiejś fabuły lub tematu do wcielenia się w określony typ elokucji decydują właśnie kulturowe ramy modalne. Nie będę chyba w sprzeczności z wywodami autora, gdy dopowiem, że to, co w części I opisywał jako proces krystalizacji podmiotu autorskiego (między *inventio* a *dispositio*), w następnych częściach książki zostaje objęte terminem sytuacja wykonawcza. To z perspektywy wykonawcy tekst literacki daje się traktować jako *dispositio*. Jego potencjalna elokucja jest tu czynnikiem nie tyle gatunkowych predyspozycji; ile przede wszystkim obowiązującej kultury artystycznej. To, że jakiś tekst słowny wydaje nam się filmowy, dramatyczny lub plastyczny, zależy od kulturowych ram modalnych. Nie tylko od gustów, lecz i utrwaleń semiotycznych. Niesuwerenność literatury wśród innych sztuk zostaje tu na nowo doprecyzowana: specyfiką wszystkich semiotyk artystycznych jest to, że kultura czyni z nich systemy nawzajem dyspozycyjne. Ziomek zatem nie pyta o literackość literatury czy teatralność teatru, lecz o „dyspozycje teatralne w literaturze i literackie w teatrze” (s. 108).

Drugą sprawą, o której także mogę tylko napomknąć, jest zagadnienie przekładu. Przede wszystkim: przekład nie jest zdradą, lecz rozjaśnieniem oryginału. To metafory, ale nie szkodzi. Szczególnie przekonująca jest w książce Ziomek krytyka przekładu dosłownego, co — będę chyba w zgodzie z intencjami autora — odnosi się zarówno do przekładu językowego (ekwiwalencja znaczeń), jak i do przekładu intersemiotycznego (sprawa tzw. wiernej adaptacji). Przekład jest nie tylko przekodowaniem na poziomie języka, lecz także na poziomie relacji język — rzeczywistość (s. 164). Niemożliwy jest zatem przekład, który opierałby się wyłącznie na informacjach tekstowych (założenie tzw. przekładu filologicznego). Używając terminu Ziomek z wcześniejszych artykułów: przekłady różnią się — tak jak i adaptacje literatury — pozajęzykowym, fikcyjnym polem odniesienia.

3. W artykułach poświęconych tekstom literackim czy translatorskim Ziomek silnie podkreśla rolę podmiotu: wykonawcy, pośrednika, tłumacza w strukturze poszczególnych wy-

powiedzi. Ziomka interesują więc nie tyle zastygłe systemy znaków, ile czynności (reguły, mechanizmy, działania) konstytuujące te systemy, klasy i teksty. Bohaterem jego dyskursów jest bowiem zawsze pewien sprawca: autor, reżyser, aktor, translator, opowiadacz, odbiorca. Powinowactwa literatury to zatem nie tylko relacje formalne, lecz także wynik czyichś personalnych decyzji i operacji. Powinowactwo jest co prawda związkiem „przez reguły łączenia i rozłączania” (a to jest własność systemu), ale reguły ustalone są „nieraz z wyboru, nieraz z miłości, nieraz z rozsądku” (s. 89) — a to już jest wynik decyzji podmiotu. Jednostek lub zbiorowości.

Jeden wszakże tekst *Powinowactw literatury* odstaje od takiego sposobu analizy. Myślę tu o „Metodologicznych problemach syntezy historycznoliterackiej” (s. 244—288). Jego bohaterem negatywnym są bowiem próby pisania historii literatury z perspektywy czytelnika, a bohaterem pozytywnym tekst i osoba autora: „podstawową jednostką syntezy historycznoliterackiej jest dzieło (...), które ma indywidualnego sprawcę” (s. 264). Tu jednak „sprawca” pojawia się w porządku procesu twórczego, a nie — jak poprzednio — w porządku przekształcania tekstu, włączania go w inne systemy semiotyczne, konteksty czy „kulturowe ramy modalne”. Ziomek stwierdza dobitnie: „we współczesnej praktyce badawczej oraz w metodologii sformułowanej za często i za wiele mówi się o normach i recepcji, za mało o dziełach. Zbyt często historia świadomości epoki i historia odbioru zastępuje historię literatury zamiast jej towarzyszyć” (s. 265).

Jest tu chyba kilka nieporozumień. Przede wszystkim w praktyce badawczej wcale nie tak często mówi się o normach i odbiorze: przeważająca większość prac historycznoliterackich wymija z daleka tę problematykę. Ale to drobiazg. Sedno problemu w tym, że nie do przyjęcia jest alternatywa: albo „historia literatury” (tj. dzieł), albo „historia odbioru” (tj. recepcji).

Być może taka alternatywa daje się wyczytać z jakichś enuncjacji, ale być może Ziomek prowokacyjnie wyostrza swe tezy. Faktem jest jednak, że historia literatury z perspektywy czytelnika o tyle ma sens, o ile potrafi nam powiedzieć coś nowego o *tekście* (*sic*), o ile jest w stanie wnieść nowe perspektywy analityczne do wiedzy o samych dziełach literackich. Ci, którzy są za tym, że jest to możliwe, mówią o poznawczym „wyzwaniu rzuconym historii literatury”, ale nie o jej pominięciu. O nowej konstytucji dyscypliny (przedmiotu), ale nie o jej likwidacji.

Sprawa to zbyt szczegółowa jak na to miejsce, powiem więc krótko: historia literatury z perspektywy odbioru nie odwraca się plecami (odbiorcy) do tekstu, lecz zmienia nasze wyobrażenia zarówno o jego statusie ontologicznym, jak i o jego funkcjonowaniu w procesie historycznoliterackim. I jeszcze jedno: czy możliwa jest autonomiczna historia czytania literatury? Tak, ale znów nie zamiast historii tekstów, lecz jako dyscyplina komplementarna, dorzucająca nowy

segment do wiedzy o zaczepleniu utworów literackich w historii. Domyślam się, że w pasji obrony dzieła jako jednostki syntezy literackiej przemówił przez Ziomek utajony hermeneuta, ale być może sam problem „syntezy” trzeba w ogóle inaczej postawić. Nawet gdyby zaakceptować przekonanie autora, że „syntetyk zajmuje się zależnościami (...) pomiędzy serią dzieł literackich a serią zdarzeń pozaliterackich” (s. 249), to jest tu jeszcze dużo miejsca na opisywanie korelacji między normami twórczości a normami odbioru — i to w porządku zarówno biografii autora, jak i biografii tekstu. W każdym razie twardość strukturalizacji dzieła w historii mogłaby się przy tej perspektywie okazać nie tak oczywista, jak ją widzi autor syntezy tak znakomitej jak *Renesans*.

4. Trzy zamykające tę książkę artykuły (poświęcone pornografii, komizmowi i parodii) należą do najlepszych, jakie w tej materii u nas napisano. Tak jak i poprzednie rozprawy w tej książce współtworzą już kanon wiedzy na każdy z poruszonych tematów. Jedna tylko sprawa budzi mą wątpliwość, a ponieważ, mimo swej szczegółowości, dotyczy ważnego punktu w rozważaniach Ziomek, spróbuję ją trochę rozważyć. Chodzi o koncepcję „komizmu naruszonej spójności tekstu” (w „Komizm — spójność teorii i teoria spójności”, s. 319—355).

Zanim przejdę do refutacji, kilka tez autora.

Mówi się często o komizmie fragmentu lub izolacji, np. na widok tańczących bez muzyki lub na widok dyrygenta bez orkiestry. Sytuacje takie stają się tekstem komicznym tylko wtedy, gdy część obserwowana (np. dyrygowanie) jest „częścią takiej całości, której spójność jest wysoce normatywna” (s. 336). Dla tego rodzaju przypadku Ziomek proponuje termin „komizm naruszonej spójności tekstu” (s. 337). Norma spójności odnosi się do wszystkich semiotycznych typów tekstu, przede wszystkim jednak pozwala na analizę tzw komizmu językowego. Jeden z przykładów takiego komizmu: „na wernisażu było dużo znawców sztuki oraz pani ‘NN’” (s. 337) — (zdanie oznaczam jako A). I drugi: „Nie požądaj żony bliźniego swego nadaremno” (s. 338) — (zdanie oznaczam jako B). W dowcipie tym — komentuje Ziomek — „nie ma naruszenia normy językowej i nie ma naruszenia logiki (...) Gdyby po słowach «znawców sztuki» dodać dwukropek, wymienić kilka nazwisk, a potem po spójniku panią NN, onaż nie poczułaby się dotknięta” (s. 338). W sformułowaniu tym „została naruszona spójność tekstu przez jego nadmierne zagęszczenie” (*ibidem*). I jeszcze definicja: „Komizm naruszonej spójności tekstu to inaczej mówiąc komizm, w którym słowo i sens czy — trafniej to określając starą terminologią retoryczną — *figurae verborum* i *figurae sententiae*, tworzą nową *niepoprawną* całość przeciwstawiającą się całości *poprawnej*” (*ibidem* — podkr. W. B.).

Chciałbym na tę sprawę spojrzeć nieco inaczej. Przede wszystkim;

co w wywodach Ziomka oznacza termin „spójność”, co „tekst”, a co „spójność tekstu”? Z kontekstów, w jakich ten ostatni się pojawia, można sądzić, że „spójność tekstu” to według Ziomka:

- 1) spetryfikowany związek elementów tekstu (stała ilość i układ),
- 2) poprawność tekstu zgodna z normą społecznie akceptowaną.

Pojęcie tekstu — jeśli rozumiem Ziomka — ma charakter semiotyczny: zdanie jest tekstem, bo zostało utrwalone w określonym systemie znaków (język naturalny), ma wyraźne granice (np. początek i koniec) oraz pełni funkcje komunikatu (implikuje nadawcę i odbiorcę). Otóż sądzę, że na użytek rozważań o komizmie językowym to znaczenie słowa „tekst” jest bardzo niewygodne i może być źródłem wielu nieporozumień. Kiedy Ziomek powiada z kolei, że w zdaniach A i B została naruszona spójność, to nie wiem, do jakich zjawisk mam odnieść pojęcie spójności tekstu (np. radzieckim semiotykom jest ono niepotrzebne). Moim zdaniem teksty A i B są całkowicie spójne. Ale tu potrzebny jest dłuższy wywód.

Gdy Ziomek twierdzi, że naruszona została spójność tekstu, wydaje mi się, że pojęcie spójności tekstu językowego (tu zdania) może dotyczyć: 1) płaszczyzny leksykalno-składniowej (spójność gramatyczna) oraz 2) płaszczyzny znaczeniowej (spójność semantyczna). Zaprzeczeniem spójności są zjawiska o charakterze afatycznym. Ziomek jednak nie mówi o tekstach niespójnych, lecz o naruszeniu spójności: chodzi o wykroczenie przeciw regułom, a nie o ich złamanie. Naruszenie spójności gramatycznej oznacza niepoprawność, semantycznej — niezrozumiałość. Jednak — w tym sensie — zdania cytowane przez Ziomka są i poprawne, i zrozumiałe. Naruszenie — jako źródło komizmu — oznacza tu co innego: reorganizację połączeń między elementami, która stwarza nowy układ. Czy ta reorganizacja dotyczy „spójności”? Gdy Ziomek twierdzi, że naruszona została spójność tekstu, to mogę zapytać: ale *którego* tekstu? Faktycznie przecież czytelnik ma do czynienia tylko z *jednym* tekstem, tj. ze zdaniem A lub ze zdaniem B, podczas gdy Ziomek stale mówi o dwóch tekstach. Pierwszym jest np. tekst A, drugim — zgodnie z eksplikacją autora ze s. 338 — tekst, który oznaczam A<sup>1</sup> i który brzmi: „Na wernisażu było dużo znawców sztuki: Iksowicz, Ygrekowski i Zetacz oraz pani NN”. Trzeba by zatem rzec, że to, co Ziomek nazywa „naruszeniem spójności tekstu”, odnosi się: albo (1) do tekstu A<sup>1</sup> — co nie ma sensu; albo (2) do tekstu A — ale wówczas jedyną eksplikacją tego sądu musiałoby być zdanie: tekst A jest niespójny, czego autor w żaden sposób nie twierdzi; albo (3) do relacji między *tekstami* A i A<sup>1</sup>.

Gdyby przyjąć ten trzeci wariant, to i tak trzeba go zmodyfikować: moim zdaniem w analizowanych przez Ziomka przykładach chodzi o relacje między *tekstem* A (lub B) a *normą*, której najbardziej standardową realizacją jest zdanie A<sup>1</sup> (lub B<sup>1</sup>).

Jednakże pojęcie normy odsyła do strukturalnego rozumienia tekstu (a więc do tekstu jako systemu relacji), nie do tekstu w znaczeniu

semiotycznym (tekst jako utrwalenie znakowe). Tekst w sensie semiotycznym nie może być naruszony, bo... jest tekstem: zdania A i B spełniają wszelkie wymogi tekstu. Można natomiast powiedzieć, że naruszone zostały pewne relacje (Ziomek mówi, że spójności), które są niezależne od utrwalenia znakowego. Innymi słowy: w poprawnym i spójnym tekście semiotycznym mogą być naruszone wszelkie relacje w sensie strukturalnym. Jak widać, cały mój wywód opierał się na homonimii słowa tekst. I to było zastrzeżenie pierwsze. A teraz jego uzasadnienie.

Gdyby przyjąć semiotyczne rozumienie tekstu, to — jak sądzę — w przykładach Ziomka w ogóle nie chodzi o „spójność”, a tym bardziej o jej naruszenie.

Tekst A jest pod względem gramatyczno-składniowym całkowicie poprawną realizacją stereotypowego zdania przedstawiającego stereotypową sytuację. Zdań typu: „W miejscu M byli X i Y” można wymyślać nieskończoną ilość i każde z nich będzie poprawne i spójne niezależnie od tego czy należy do typu A, czy typu A<sup>1</sup>. Komizm tego zdania dotyczy bowiem nie jego formalnej budowy, lecz płaszczyny semantycznej. To samo dotyczy zdania B. Rzecz w tym, że w zdaniach A i B nic — w sensie semiotycznym — nie zostało naruszone. Natomiast — w sensie strukturalnym — zdania te wypełniają językowe schematy składniowe, intonacyjne i semantyczne. W zdaniu A struktura formalna jest nietknięta — także pod względem semantycznym wypełniony jest schemat wyliczania, a pod względem logicznym — zasada rozłączności zbiorów. Źródłem komizmu jest natomiast (zachnie się Ziomek) kontrast w płaszczynie logiczno-semantycznej zdania, nie mający jednak żadnych wykładników formalnych.

Zdanie B jest z kolei wypełnieniem schematu zakazu, w którym konotacja czasownika (w znaczeniu syntaktycznym) domaga się okolicznika, np.: nie wyrzucaj butelek (przez okno pociągu), nie śmieć (tutaj), szanuj zieleń (tego trawnika), nie pluj (na tę podłogę). Najczęściej jest to okolicznik miejsca, ale zdarzają się okoliczniki czasu (cisza! lekarz bada lub: nie spuszczać wody w czasie postoju pociągu). Okoliczników takich nie ma jednak w zdaniach, które mają charakter stwierdzeń nieokazjonalnych, tzn. nakazów uniwersalnych, a więc np.: nie zabijaj, nie cudzołóż, nie kradnij itp., ale w schemacie takich zdań pozostają puste miejsca — możliwość uszczegółowienia. Miejsca takie można oczywiście wypełnić okolicznikami i wówczas powstanie zwykła wypowiedź okazjonalna (np. nie kradnij w czasie pociągu) albo dziwaczna (np. nie cudzołóż tutaj, na trawniku, w czasie postoju pociągu), albo dowcipna (i nie pozbawiona logiki): „nie pożądam żony bliźniego swego nadaremno”.

I pointa: oba typy zdań (okazjonalne i nieokazjonalne) są spójne pod każdym względem i oba — wbrew definicji na s. 338 — są nienagannie poprawne: nb. poprawność w wywodach Ziomka raz każe myśleć o semantyce, innym razem o wizji świata.

Ale na całą sprawę można by też spojrzeć nie od strony tekstu (semiotycznie rozumianego), lecz od strony relacji w systemie języka (i wypowiedzi). Przez spójność można by zatem rozumieć standardowe relacje obowiązujące na każdym poziomie wypowiedzi, np. na poziomie intonacyjnym, leksykalnym, syntaktycznym, semantycznym czy pragmatycznym. Wypowiedź spójna to taka, w której panuje stan homeostazy, społecznie niezauważalny kompromis między spójnością poszczególnych poziomów. Jednak naruszenie relacji między poszczególnymi poziomami (także przez czynniki pozajęzykowe) może wywołać takie zjawisko, jak komizm lub poetyckość. Przerzutnia w wersie narusza spójność porządku syntaktyczno-intonacyjnego: jej efektem może być np. metafora. Rzecz w tym, że naruszenie standardów spójności na jakimś poziomie wypowiedzi może prowadzić do wzmocnienia spójności całego tekstu. Trzeba by zatem wyraźnie powiedzieć: „komizm naruszonej spójności tekstu” nie jest tylko zmianą terminologii, lecz innym ukonstytuowaniem zjawiska: naruszenie spójności tekstu to nie izolacja jego fragmentu, lecz zawsze zagęszczenie (s. 338) relacji w wypowiedzi.

Ale gwoli prawdy: Ziomek wyraźnie zaznacza, że zdanie B jest przykładem zupełnie innym niż zdanie A. Innym, ale pozostającym w klasie przykładów „naruszenia spójności tekstu”. Wydaje mi się, że chyba nie całkiem: oba zdania są co prawda komiczne, ale pod względem zasad tworzenia komizmu należą do różnych klas. Argumentu — bardzo mocnego — dostarcza sam autor. Eksplicując zdanie B powiada — z całkowitą słusnością — że źródłem komizmu w tym wypadku jest manipulowanie delimitacją, czyli sygnałem zakończenia zdania (s. 338). Dopowiadając: komizm tego zdania ma wyraźny wykładnik formalny, czego nie ma w zdaniu A. Ten formalny wykładnik komizmu językowego można wskazać rozmaicie (terminologią semiotyczną lub językoznawczą), ale zawsze można mówić o jakimś naruszeniu — np. delimitacji lub schematu konotacyjnego. Tymczasem w przykładzie zdania A takiego wykładnika nie ma, a źródłem komizmu są wyłącznie operacje logiczno-semantyczne: wyliczenie dwóch zbiorów: pierwszy jest wieloelementowy, drugi — jednoelementowy, ale przez pierwszy interpretowany. Sądzę, że warto odnotować tę różnicę, gdyż dotyczy ona — jak się zdaje — spraw teoretycznie ważnych, choć może bardzo szczegółowych<sup>1</sup>. Posługując się analogią: przerzutnia w wierszu może stworzyć metaforę, ale mechanizm tworzenia przerzutni i metafory jest bardzo odmienny. Kończąc, zdaję sobie sprawę, że powyższe wycieczki polemiczne można by sprowadzić do sporu słownego. Być może autor i recenzent optują tu za innymi rozumieniami poszcze-

<sup>1</sup> Lingwistyczne badania spójności tekstu dotyczą relacji syntaktyczno-semantycznych między zdaniem sąsiadującym w szeregu wypowiedzenia. Ponieważ Ziomek nazywa zdanie tekstem, moje uwagi pozostają w tak zakreślonym obszarze.

gólnych terminów. Rzecz jednak w tym, że zajmujemy się przedmiotami zbudowanymi ze słów, a spory o ich znaczenie mogą być dyskusją o konstytucji przedmiotu rozważań.

5. To, co zostało powiedziane powyżej, nie wyczerpuje listy pytań, do których książka Ziomka zachęca, pobudza i prowokuje. Wiele z nich stawiamy sobie dopiero dzięki dyskursowi autora *Powinowactw literatury* — i za to mu chwała. Mam więc wątpliwości, czy zdanie „*An der Wand hängt das Kreuz*” jest „w pełni ekwiwalentne” wobec zdjęcia lub obrazu przedstawiającego krzyż, a nawet wobec polskiego odpowiednika zdaniowego (niemiecki wybiera np. między *an* i *auf*). Ale przekonuje mnie teza, że *vehiculum* umożliwia przekład. Nie ufam stwierdzeniu, że pornografem jest odbiorca, ale trafia mi do przekonania postawienie problemu. Mam wątpliwości, czy Ziomek nie przechodzi zbyt łatwo od „*funkcji poetyckiej*” do „*wartości estetycznej*”, ale budzi mój aplauz stwierdzenie — nareszcie je ktoś dobitnie sformułował! — że funkcja poetycka uwydatnia skuteczność funkcji poznawczej (s. 30). Przy okazji zastanawiam się, czy tej samej tezy nie można by sformułować bez koncepcji języka poetycko-retorycznego, jako trzeciej klasy języka (s. 19). I tak dalej w każdym rozdziale tej książki. Ale to już są przyjemności lektury.

Rozprawy Ziomka fascynują tym wszystkim, czym się przeciwstawiają dotychczasowym rozwiązaniom teoretycznym. Są wspólną kolekcją pomysłów, encyklopedią różnych założeń metodologicznych, mozaiką i kombinatoryką terminologii.

I jeszcze jedno: Ziomek najczęściej zaczyna od spraw już gdzieś omawianych, poklasyfikowanych, od zagadnień o bogatej tradycji i jeszcze bogatszej literaturze przedmiotu. Czytelnikowi proponuje jednak zawsze wyprawę w nieznaną. Piękna to podróż.

Włodzimierz Bolecki

### O książce Stanisława Frybesa „W krainie groteski”

Stanisław Frybes: *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej drugiej połowy XIX wieku*. Wrocław 1979 Ossolineum, ss. 190.

Zastosowane do opisu literatury, karnawał i karnawalizacja, groteska i absurd, są kategoriami stylistyczno-kompozycyjnymi, które — w sensie, jaki nadawał im Bachtin — cechuje szczególna „bezinteresowność”. Nie są mianowicie zaprzęgnięte do literackiego wykładania jakiegokolwiek doktryny; nie są