

Stefan Żółkiewski

"Поэтика композиции структура художественного текста и типология композиционной формы", Б. А. Успенский, Москва 1970, «Искусство», Семиотические исследования по теории искусства... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 354-363

1971

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.

zbiorowej (zależne od danego układu materialnego) przetwarzane są w określony utwór (prąd, styl) artystyczny.

Przyjąwszy taki model estetyki marksistowskiej, udałoby się z kolei w sposób miarodajny odrzucić jako wtręty — które w omawianej doktrynie znalazły się z przyczyn jedynie zewnętrznych (presja historycznie usprawiedliwionych tych lub owych paradygmatów) — tego rodzaju propozycje, co np. uznanie czegoś takiego, jak instynkt estetyczny, jakości estetyczne „założone” w samej naturze, oraz przypisanie metodzie matematycznej prymatu w badaniach nad sztuką. O ile te koncepcje należy określić jako obce marksizmowi, o tyle do zniekształceń, spowodowanych tyleż uproszczonym pojmowaniem przyjętej doktryny co i naciskiem z zewnątrz, trzeba by zaliczyć takie tezy, jak np. stwierdzenie czysto biernej roli indywidualności artystycznej (medium klasowych postaw), absolutyzację tego lub owego czynnika społecznego jako ostatecznej instancji decydującej o kształcie zjawisk artystycznych, uniwersalizację realizmu jako cechy konstytutywnej wszelkiej sztuki, *etc.*

Na zakończenie wypada wszakże jeszcze raz przypomnieć, że taka próba wyznaczenia korpusu rozwiązań właściwych dla marksistowskiej myśli o sztuce nie tylko nie eliminuje, lecz wręcz zakłada wielość i różnorodność orientacji estetycznych w jej granicach. Jest to bowiem na szczęście ten obszar marksizmu, na którym kanonizacja tez i odpowiedzi była, relatywnie biorąc, najsłabsza i jeśli ogarniała szerokie kręgi kulturowe, to tylko przejściowo. Natomiast repertuar pytań, otwartych na dynamikę sztuki i inne poglądy estetyczne, zmuszał niejako, by w wewnętrznych kontrowersjach szukać coraz lepiej uzasadnionych odpowiedzi na fundamentalne kwestie objęte przeprowadzoną przez nas analizą typologiczną.

Jeśli tedy narzuca się jakaś rzetelna konkluzja z przedstawionych tu rozwiązań, to można by ją sformułować następująco: nie należy szukać rozwiązań właściwych dla estetyki marksistowskiej w jej poszczególnych realizacjach, choćby nawet tak wielkiego formatu, jak myśl Lukácsowska. Wyróżniki owej doktryny estetycznej wydają się uchwytnie wyłącznie w całym jej globalnie potraktowanym rozwoju; w wariantach wprowadzie niekiedy znoszących się, ale najczęściej uzupełniających się wzajemnie, zarówno w jej antynomiach dotąd nie rozwiązanych jak w próbie dialektycznego respektowania wartości artystycznych i pozaartystycznych; w estetycznej i kulturowej funkcji sztuki, w ścisłych metodach badawczych i historiozoficznej refleksji.

Stefan Morawski

Б. А. Успенский, ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ. Москва 1970. „Искусство”, ss. 224 + 30 wklejek ilustr. „Семiotические исследования по теории искусства”. 1.

Radzieckie badania semiotyczne mają zdecydowaną orientację: od problematyki języka naturalnego i języka literatury — ku problematyce semiotyki kultur jako swoistych całości, ich typologii, wykrywania tych samych systemów znaków, prawdziwości ich transformacji w różnych materiałach semiotycznych (słowo, gest, kostium), materiałach wykorzystywanych przez heterogeniczne manifestacje kulturowe (dzieło literackie, rytuał, zachowanie etykietalne, moda itp.).

W publikacji pt. *Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам* („Semeiotike” II (Tartu 1965)) program badań sformułowany jest następująco:

1. Wszelką działalność człowieka w zakresie wytwarzania, krążenia i zachowywania informacji przy pomocy znaków cechuje określona współzależność. Poszcze-

gólne systemy znakowe, chociaż stanowią immanentnie zorganizowane struktury, funkcjonują jedynie we współzależności, opierając się jeden na drugim. Żaden z systemów znakowych nie rozporządza mechanizmami, które by mu zapewniały izolowane funkcjonowanie. Z tego wynika, że razem z ujęciem pozwalającym stworzyć serię względnie niezależnych dyscyplin semiotycznych przyjmujemy i drugi punkt widzenia, wedle którego te dyscypliny rozważają tylko cząstkowe aspekty semiotyki kultury, nauki o funkcjonalnych współzależnościach różnych systemów znaków.

2. Stąd szczególna waga problemu hierarchiczności związku języków kultury, rozgraniczenia ich sfer, określenia przyległości lub przecinania się tychże.

3. Należałoby określić minimalny zespół systemów znaków (języków kulturowych) konieczny dla funkcjonowania kultury jako całości i skonstruować model najbardziej elementarnych stosunków między nimi, czyli model kultury.

4. Specjalnie należałoby rozważyć zagadnienie stosunku między pierwotnymi a wtórnymi językami kultury. Czy taka dwustopniowość jest konieczna dla wytworzenia kultury, na czym polega jej funkcjonalna niezbędność? czy tylko język naturalny jest systemem pierwotnym?

5. Bardziej szczegółowe poszukiwania mogłyby dotyczyć opisu miejsca określonego systemu semiotycznego w kompleksie systemowym danej kultury. Mogłyby dotyczyć oddziaływania danego systemu na inne. Bołoby to pytanie np. o miejsce matematyki czy muzyki w kulturze jako semiotycznej całości lub pytanie o rolę kina w strukturze języka współczesnej kultury albo też np. o rolę malarstwa w semiotyce poezji XX wieku. Autorów programu szczególnie interesuje miejsce sztuki w ogólnym systemie kultury, niezbędność sztuki w kulturze.

6. Z kolei rysują oni obszerny program badań typologii kultury. Stosunek kultury do znaku, tekstu i *semiosis* jako podstawa typologicznych charakterystyk. Badanie kultury jako pamięci kolektywu, jako zorganizowanej pamięci. Z tym wiążą się problemy ewolucji kultury i odpowiedzi na pytania typu: co powoduje konieczność zmian języków kultury? Zagadnienia nie motywowanych przemian systemów semiotycznych. Jak skonstruować model dynamiki systemów semiotycznych? Co cechuje modele cykliczne i lawinowe? Wreszcie — kultura jako dziedzina konfliktów społecznych, walka o pamięć kolektywu, społeczne normy zapamiętywania i zapomniania.

Przytoczyłem tu w nieco zmienionym, dla skrócenia tekstu, sformułowaniu centralną, jak sądzę, część programu badawczego czołowej grupy semiotyków radzieckich. Zmierza on do wypracowania technik opisu heterogenicznych zjawisk kultury w jednym języku semiotycznej analizy, co pozwalałoby osiągnąć porównywalne wyniki badawcze w różnych zakresach, dotąd z małym powodzeniem porównywanych, jak np. badania sztuki i polityki, etykiety i malarstwa. Porównywalność opisów pozwala na sensowne formułowanie pytań o podobieństwo lub różnice mechanizmów funkcjonowania różnych, tradycyjnie wyodrębnianych sfer kultury, pytań o miejsce tychże w strukturze hierarchicznej całości danej kultury. Wydaje się to drogą do wypracowania metod badania kultury jako całości. Także złożonych kultur społeczeństw historycznych, których nie umiemy ujmować tak, jak antropologowie ujmują jako całości kultury społeczeństw przedliterackich.

Jest to zamierzenie niezmiernie ambitne. Wydaje się osiągalne i drogą teoretycznej refleksji, i drogą wielu szczegółowych przyczynków, rozwiązywania pytań cząstkowych.

Do tego celu powołana została do życia w 1970 r. odrębna seria książkowa, której tom pierwszy stanowi *Poetyka kompozycji* B. A. Uspienskiego.

Autor, jak sam stwierdza (s. 164), rozpatruje jedynie elementarne możliwości kompozycyjne. Zadanie, które sobie postawił, polegało na zbadaniu owych możliwości i prawidłowości kompozycyjnego kształtowania dzieła. Za centralną dla problemu kompozycji uważa badacz kategorię „punktu widzenia”, z którego prowadzone jest opowiadanie. Odnosi się ona do wszelkich sztuk semantycznych. Dzieła ich możemy nazwać dwuplanowymi, wydzielamy w nich bowiem środki wyrazu i treść — to, co przedstawia, i to, co przedstawione. Są one sztukami przedstawiającymi, w przeciwieństwie do tych, które przede wszystkim związane są ze składnią, a nie z semantyką (np. malarstwo abstrakcyjne, architektura — związane jeszcze i z pragmatyką).

Uspienski nie definiuje swego podstawowego pojęcia: punktu widzenia. Wyjaśnia je przez użycie. W malarstwie i innych rodzajach sztuk przedstawiających — problem punktu widzenia to przede wszystkim problem perspektywy. Perspektywa linearna, obowiązująca w europejskim malarstwie począwszy od odrodzenia, zakłada jeden i niezmienny punkt widzenia, ściśle ustaloną pozycję autora — widza. Norma ta nigdy nie była realizowana dosłownie. Zawsze mieliśmy do czynienia z odstępstwami. W innych wypadkach istniała zasadniczo wielość i różnorodność założonych pozycji autora, a to znaczy i wielość punktów widzenia. Przykładem tej wielości może być malarstwo średniowieczne, posługujące się w części głównej dzieła tzw. perspektywą odwróconą i jednocześnie perspektywą linearną na peryferiach obrazu. Z problemami punktów widzenia w malarstwie związane są ściśle problemy skrótów perspektywicznych, oświetlenia, traktowania postaci semantycznie ważnych i nieważnych itp. W filmie problem punktu widzenia występuje jako zagadnienie montażu. Takie elementy formalnej kompozycji kadru, jak wybór planu, różne rodzaje ruchu kamery itp., związane są z problematyką punktów widzenia. Nieobojętne jest to i dla teatru. Przykładem „teatr w teatrze”, np. przedstawienie w *Hamlecie*. Przestrzeń sceniczną tego „teatru w teatrze”, inaczej niż całą sztukę Szekspira, oglądamy z punktu widzenia widzów-aktorów, odtwórców postaci *Hamleta* — Króla, Królowej, księcia Hamleta. W teatrze współczesnym liczymy się w większym stopniu z punktem widzenia uczestników akcji, gdy w klasycznym teatrze XVIII—XIX w. przede wszystkim brano pod uwagę punkt widzenia widza (s. 6—9). W literaturze mamy do czynienia z analogiami w stosunku do sygnalizowanych wyżej wszystkich możliwości i chwytów kompozycyjnych.

Uspienski zmierza do ogólnej teorii kompozycji, ważnej dla wszelkich rodzajów sztuki. Teoria ta bada prawidłowości strukturalnej organizacji tekstu artystycznego. Przez „tekst” rozumie on dowolne, semantycznie zorganizowane następstwo znaków. „Jeśli montaż — znów w ogólnym znaczeniu tego słowa [nie ograniczonym do dziedziny filmu, ale w zasadzie stosowanym w odniesieniu do różnych rodzajów sztuki] — może być rozumiany jako generacja (synteza) tekstu artystycznego, to przez strukturę tekstu artystycznego rozumiemy wynik odwrotnego procesu — jego analizy” (s. 10).

Zakładamy, że strukturę tekstu artystycznego można opisać, jeśli się bada różne punkty widzenia, tj. różne pozycje autora, z których prowadzone jest opowiadanie, oraz bada się stosunki między tymi pozycjami. Uspienski wyróżnia cztery (najważniejsze, ale nie jedynie możliwe) sposoby rozumienia punktu widzenia. Punkt widzenia może wyrażać się w planie ideowo-wartościującym — czyli w „planie oceny”. Może być wyrażony środkami czysto lingwistycznymi, jak np. mowa pozornie zależna. Będzie to punkt widzenia dany w „planie frazeologii”. Punkt widzenia może zależeć od czasowo-przestrzennej pozycji osoby, która opisuje zdarzenia, tj. zależeć od ustalenia jej pozycji w ramach czasowo-przestrzennych koordynato-

rów. Będziemy to z kolei nazywać „planem czasowo-przestrzennej charakterystyki”. Punkt widzenia autora może odwoływać się do danych raz tej, drugi raz innej świadomości indywidualnej. Będzie to zatem taki lub inny psychologiczny punkt widzenia. Odpowiednie zaś zróżnicowanie tak ujmowanych punktów widzenia dokonywać się będzie, jak powiemy, w „planie psychologii” (s. 12 i 109).

Rozdział 1 książki Uspienskiego dotyczy zatem punktu widzenia w planie ocen. Jest to najogólniejszy poziom, na którym może występować zróżnicowanie pozycji zajmowanych przez autora, autorskich punktów widzenia. Za Bachtinem, który tą problematyką zajmował się przed laty, można go nazwać również planem ideologicznym. Przez „ocenę” bowiem rozumiemy „ogólny system ideowego poglądu na świat” autora. Interesuje nas przeto, z jakiego punktu widzenia autor dzieła ocenia i ideologicznie ujmuje świat przedstawiony przez siebie. W najbardziej prostym i z punktu widzenia możliwości kompozycyjnych trywialnym przypadku ocena bywa przeprowadzana z jakiegoś jednego, dominującego punktu widzenia. W planie oceny może się jednak w bardziej złożonych przypadkach dokonywać zmiana pozycji autorskich. Mamy wtedy do czynienia z różnymi punktami widzenia. Dla przykładu autor przywołuje *Bohatera naszych czasów* Lermontowa, w której to powieści osobowość bohatera — Pieczorina — oglądana jest oczyma autora, samego Pieczorina, wreszcie nosiciela naiwnego, ludowego punktu widzenia — Maksyma Maksymowicza. System ocen tego ostatniego jest celowo przeciwstawiony systemowi wartości samego Pieczorina. W szczegółach analizował to właśnie dzieło i to zagadnienie Lotman¹. Różne punkty widzenia (systemy ocen) dane w dziele występują w określonych współzależnościach, tworząc złożony system przeciwieństw (różnic i tożsamości): jedne punkty widzenia są zbieżne ze sobą, inne mogą być zbieżne w pewnej sytuacji, rozbieżne w innej, wreszcie pewne dwa punkty widzenia mogą być przeciwstawne z jakiegoś trzeciego punktu widzenia.

Podobny system związków może być przy określonym ujęciu traktowany jako struktura kompozycyjna dzieła, opisywana na odpowiednim poziomie. Jeśli różne punkty widzenia nie są sobie wzajemnie podporządkowane, lecz występują jako równorzędne, mamy do czynienia z kompozycją polifoniczną, którą opisał Bachtin analizując poetykę Dostojewskiego w znanej książce.

Zjawisko polifonii kompozycyjnej w planie ocen polega na występowaniu w dziele kilku niezależnych punktów widzenia ocen. Są to punkty widzenia określonych uczestników akcji, brak wtedy abstrakcyjnej ideologicznej pozycji oceniania. Różnica zaś punktów widzenia przejawia się głównie w tym, jak ten lub inny bohater ocenia otaczającą go rzeczywistość przedstawianą. Jak pisał w tym związku Bachtin: „Dla Dostojewskiego ważne jest nie to, czym jego bohater okazuje się w świecie, lecz przede wszystkim to, czym okazuje się świat dla bohatera i czym jest on sam dla siebie [...]. W konsekwencji jako elementy, z których powstaje obraz bohatera, występują nie cechy rzeczywistości, cechy bohatera i jego otoczenia, ale znaczenie tych cech dla niego samego, dla jego samopoznania”². Autor zatem, narrator i bohater (postać) mogą występować w utworze jako nosiciele ocen.

Uspienski analizuje sytuacje, gdy nosicielem ocen jest główna postać, i inne, gdy epizodyczna lub peryferyjna. Szczególną uwagę poświęca przypadkowi ocenia-

¹ Ю. Лотман, *О проблеме значений во вторичных моделирующих системах*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 2. Тарту 1965. „Ученые записки Тартуского государственного университета” z. 181. Przekład w: „Пamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

² М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963, s. 16, 19.

jącego rezonera i chóru tragedii antycznej, który niewielki zwykle miał udział w akcji. Nosiciel punktu widzenia może być aktualny i potencjalny. W tym ostatnim przypadku wydarzenie opisywane jest jakby z punktu widzenia danej postaci, choć uczestnictwo teźe w danym wydarzeniu jest tylko potencjalne. Przykładem twórczość Chestertona. W każdej prawie jego książce występuje postać, która mogłaby napisać tę książkę (tj. postać, której światopogląd wyraża się w książce). Świat Chestertona wyobrażony jest jako potencjalnie przedstawiony z zewnątrz. Do ważnego rozróżnienia wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia — nie tylko w planie ocen — jeszcze wróćmy.

Uspienski analizuje z kolei sposoby wyrażenia oceniającego punktu widzenia. Mało jest specjalnych środków wyrazu oceny. Wśród nich autor wyróżnia trwale epitety. Nierzadko oceniający punkt widzenia wyrażany jest przy pomocy stylistycznej charakterystyki, przez odwołanie się do specyficznych cech mowy, a zatem środkami frazeologicznymi. Możemy przeto pogląd na świat danej postaci określić przez stylistyczną analizę jej mowy. To występuje w różnych sztukach posługujących się słowem. Istnieje jednak i sposób tylko swoiście literacki: posługiwanie się mową pozornie zależną. Użycie mowy pozornie zależnej wskazuje, że autor wykorzystuje punkt widzenia określonej, wyraźnie wskazanej postaci. Przy charakterystyce stylistycznej bowiem można wskazywać albo na konkretną indywidualność, albo też tylko na pozycję społeczną nosiciela danych ocen. Przykładem może być wyodrębnienie przez Lotmana drogą analizy stylu³ w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina dwu perspektyw: „prozaicznej” i „romantycznej”, którym odpowiadają dwie odrębne ideologicznie pozycje autorskie. Współgranie dwu takich systemów ocen w jednym dziele dawało w poezji romantycznej całej Europy znane efekty autoironii.

Rola czynnika frazeologicznego została już zasygnalizowana przy różnicowaniu pozycji oceniających. W rozdziale 2 autor analizuje szczegółowo punkty widzenia w planie frazeologii.

Problematykę tego rozdziału wymownie uprzystępnia analiza frazeologiczna znanej anegdoty na temat kolejnych informacji podawanych przez prasę paryską o lądowaniu we Francji Napoleona po ucieczce z Elby. Trzeba było wyraźnie zmienić punkt widzenia w planie frazeologii i sposobie nazywania, by przejść od pierwszej informacji: „korsykański potwór wylądował w zatoce Juan”, przez: „uzurpator wkroczył do Grenoble”, aż do ostatniej: „Jego Cesarska Mość oczekiwana jest dzisiaj w swym wiernym Paryżu”. Analogicznie Uspienski analizuje zmiany frazeologii dotyczącej Napoleona w *Wojnie i pokoju*, zależne i od tego, kto mówi, i od tego, w jakiej sytuacji mówi. Sposób nazywania Napoleona zmienia się celowo w ustach postaci, zmienia się także funkcjonalnie w mowie autorskiej w ciągu czterech tomów epopei. „Różnice pozycji autora przejawiają się w tym, że w tekście autorskim pojawiają się elementy cudzego tekstu — to znaczy elementy mowy, charakterystyczne dla tej lub innej postaci [...]. Posługiwanie się elementami cudzych tekstów, które mogą należeć do różnych osób, staje się podstawową metodą wyrażenia różnorodnych punktów widzenia w planie frazeologii” — konkluduje Uspienski (s. 46).

Uspienski drobiazgowo analizuje różne możliwości związków między słowem autora i słowem postaci w tekście. Omawia cztery zasadnicze rodzaje wpływu cudzego słowa na słowo autora oraz trzy odmienne problemy odwrotnego wpływu

³ Ю. Лотман, *Художественная структура „Евгения Онегина”*. „Труды по русской и славянской филологии” z. 184 (Тарту 1966).

słowa autora na słowo cudze. Omawia przypadki mowy zależnej, niezależnej, pozornie zależnej, mowy wewnętrznej. Interesującym tematem analizy są różne użycia języka francuskiego w tekście *Wojny i pokoju*. Chodzi o to, jak zmienia się punkt widzenia autora przy rozmaitych opracowaniach francuskich wypowiedzi postaci, jaki jest walor funkcjonalny każdego rodzaju ujęcia w tekście. Analogicznie jak francuskim Tołstoj posługuje się w opisie polowania w Otradnym językiem myśliwskim, obok zwykłej mowy autora. Pozycja autora bowiem może być w zasadzie dwojaka: „wewnętrzna” lub „zewnętrzna”. W pierwszym wypadku owo polowanie pokazane jest z punktu widzenia specyficznie myśliwskiego — wewnętrznego zatem w stosunku do opisywanych zdarzeń, przy użyciu języka myśliwskiego, z pozycji samych myśliwych. W drugim wypadku mamy u Tołstoja chwyt jednoczesnego przekładu wyrażen myśliwskich na język neutralny, jest to zajęcie zewnętrznej pozycji w stosunku do opisywanych zdarzeń, odpowiadającej postronnemu obserwatorowi. Mamy tu do czynienia z operowaniem zmianą pozycji autora, która sprowadza się do przemienności „wewnętrznego” i „zewnętrznego” punktu widzenia (s. 70—76).

Punkt widzenia właściwy opowiadającemu może być ustalony w czasie i przestrzeni. W związku z tym można mówić o czasowej i przestrzennej perspektywie w kształtowaniu opowiadania. „Perspektywa w szerokim znaczeniu tego słowa może być rozumiana w ogóle jako system przekazywania trój- lub czwórwymiarowej przestrzeni środkami chwytów artystycznych właściwych danemu rodzajowi sztuki; [...] w sztuce słowa może to być ustalenie przy pomocy słów przestrzenno-czasowych stosunków opisywanego zdarzenia do opisującego podmiotu (autora)” (s. 77). W odniesieniu do stosunków przestrzennych Uspienski analizuje przypadki zbieżności przestrzennych pozycji opowiadającego i postaci, w których autor wciela się w postać lub tylko jej towarzyszy; omawia z kolei sytuacje rozbieżności tych pozycji, wskazuje tutaj na typologiczne analogie z kinem, jak użycie chwytu ześlizgiwania się kamery lub odpowiedni montaż poszczególnych kadrów. Zmiana pozycji opisującego może być oddana nie przez następstwo oddzielnych ustalonych scen, ale jako jedna scena w ruchu z charakterystycznymi deformacjami przedmiotów. Gdy u Gogola czytamy w opisie drzew: „cień jak ostry klin”, rozumiemy, że opis dokonany jest z punktu widzenia obserwatora patrzącego z góry; gdy zaś czytamy: „cień jak kometa”, właściwy komecie skręt jest deformacją widzianego drzewa pod wpływem szybkości przenoszenia się samego obserwatora.

Podobnie analizuje autor stosunki czasowe. Szczególną uwagę poświęcając specjalnym funkcjom form czasownikowych, zwłaszcza form modalnych w poetyce.

Autor rozwijając opowiadanie może w zasadzie albo posługiwać się danymi czyjejś percepcji lub faktami, które mu są znane, może kształtować dzieło przez odniesienie się do jakiejś innej indywidualnej świadomości, wykorzystywać jakiś subiektywny punkt widzenia, albo „opisywać zdarzenia możliwie obiektywnie” (s. 109). „W tych wypadkach, gdy punkt widzenia autora odwołuje się do tej lub innej indywidualnej świadomości (percepcji), będziemy mówić o psychologicznym punkcie widzenia; a sam plan, w którym przejawia się takie zróżnicowanie punktów widzenia, będziemy umownie nazywać planem psychologii” (s. 109). W planie frazeologii mowa pozornie zależna służy właśnie wyrażaniu subiektywnej pozycji. Tym zagadnieniom poświęca autor rozdział 4. Po dłuższej i subtelnej analizie wielu różnych, typowych sposobów opisu zachowań w związku z planem psychologii Uspienski stwierdza: „Jeśli uogólnić wszystkie możliwe przejawy punktów widzenia w planie psychologii, można powiedzieć, że centralne jest tu zagadnienie wiedzy autora i źródeł tej wiedzy” (s. 132). Chodzi o to, jak bardzo różnymi sposobami autor ogranicza swą możliwą wszechwiedzę i jak to rzutuje na kompozycję dzieła. Zróżni-

cowanie zakresu i źródeł wiedzy autora ma znaczenie nie tylko w planie psychologii, ale i przestrzenno-czasowej charakterystyki. Natomiast jest to czynnik nieistotny w planie oceny i w planie frazeologii.

Punkty widzenia, z których rozwijane jest opowiadanie, przejawiają się zatem głównie w czterech omówionych planach. Zwykle wybrany przez autora punkt widzenia przejawia się w tych czterech planach jednocześnie (s. 135). Ta zbieżność nie jest jednak konieczna. Interesujące są artystyczne skutki celowej rozbieżności. Zagadnieniom tym poświęcony jest rozdział 5. Rozpoczyna go analiza rozbieżności planu oceny i planu frazeologii. Rozbieżność ta ma miejsce wtedy, gdy opowiadanie rozwijane jest z frazeologicznego punktu widzenia określonej postaci, a zadaniem kompozycyjnym staje się ocena tejże postaci z jakiegoś innego punktu widzenia. Tak ukształtowane są często wypowiedzi ojca i syna Wellerów w *Klubie Pickwicka*. Stale mamy z tym do czynienia w nowelach Zoszczenki. Chwyt ten można uważać za typowy środek wyrazu ironii.

W dalszym ciągu autor omawia rozbieżności wynikające z możliwych kombinacji różnych punktów widzenia w wydzielonych czterech planach. Analizuje wykorzystywanie w toku opowiadania paru niezbieżnych pozycji, co można rozpatrywać jako wynik nałożenia jednej na drugą kilku niezbieżnych struktur kompozycyjnych. U Tołstoja np. mamy do czynienia z kształtowaniem opowiadania z punktu widzenia specjalnego narratora. Ale ten punkt widzenia często łączy się z punktem widzenia którejś postaci albo też wręcz drugiego narratora. Mamy więc do czynienia przy kształtowaniu opowiadania z połączeniem stałym lub epizodycznym pozycji narratora z jakąś inną pozycją. Może to być wiązanie pozycji wszytkowiedzącego, znającego motywy zachowań od wewnątrz, z pozycją reportażysty, obserwatora zewnętrznego. Z tym, że narrator może być szczególnie przenikliwy i mądry, jak to zwykle bywa u Tołstoja, ale nie bywa u Dostojewskiego, w którego opowiadaniach bohaterowie bywają mądrzejsi od narratora.

W następnym rozdziale Uspienski podkreśla, że dotąd zajmował się ilustrowaniem przykładami różnic kompozycyjnych punktów widzenia, ale tylko w aspekcie syntaktyki. A możliwe jest przecież uwzględnienie dwu innych jeszcze aspektów rozważań semiotycznych: semantycznego i pragmatycznego. Niezbieżność pozycji autora i czytelnika dostrzegamy w aspekcie pragmatycznym. Zwykle te punkty widzenia są zbieżne. Uspienski pomija niezbieżność niezamierzoną, charakterystyczną dla kiczu. Badaczka interesuje niezbieżność zamierzona, funkcjonalna. Przykładem mogą być wspomniane wyżej nowele Zoszczenki. Cechuje je to, że postać, z której punktu widzenia prowadzi się opowiadanie, jednocześnie występuje jako przedmiot oceny z punktu widzenia czytelnika. Wtedy niezbieżność punktów widzenia autora (narratora) i czytelnika może np. w sposób zamierzony prowadzić czytelnika do oceny narratora jako prostaka i śmiesznego głupca.

Uspienski proponuje, by w ogóle mówić o semantycznym, syntaktycznym i pragmatycznym poziomie dzieła. Na poziomie semantycznym badamy stosunek opisu do rzeczywistości opisywanej, na syntaktycznym badamy wewnętrzne, strukturalne prawidłowości ukształtowania opisu, wreszcie na poziomie pragmatycznym badamy stosunek opisu do odbiorcy, dla którego jest on przeznaczony. Podobnie można mówić o tychże trzech aspektach kompozycji dzieła. W aspekcie semantycznym będą to problemy deformacji; w aspekcie syntaktycznym będą to właśnie badane przez Uspienskiego problemy znaczenia funkcjonalnego posługiwania się takim lub innym punktem widzenia tylko w wewnętrznym porządku dzieła; w aspekcie wreszcie pragmatycznym interesujemy się związkiem dzieła z czytelnikiem, pytamy, do kogo jest ono adresowane, do jakich przewidywanych zachowań czytelnika dostosowane

jest określone ukształtowanie kompozycyjne dzieła. Niestety, problematykę semantyczną i pragmatyczną Uspienski tylko sygnalizuje, nie rozwija jej zupełnie.

W ostatnim rozdziale autor podejmuje centralne teoretyczne zagadnienie strukturalnej wspólnoty różnych rodzajów sztuki. Omawia wspólne zasady organizacji dzieła w malarstwie i literaturze. Realizuje tu, jak mówiliśmy, charakterystyczny kierunek badań semiotyki radzieckiej. Próbuje dać porównywalne opisy semiotyczne heterogenicznych zjawisk kultury, dotąd opisywanych w językach i kategoriach autonomicznych, jeśli opisujący chciał być ścisły i unikał nienaukowych metafor.

Autor rozważa przede wszystkim zjawisko tzw. odwróconej perspektywy, znamienne dla malarstwa średniowiecznego. Właściwością tej perspektywy jest, zmniejszanie rozmiarów przedstawionych przedmiotów nie w miarę oddalenia ich od widza, ale odwrotnie, w miarę przybliżenia ich ku niemu. Postaci w głębi obrazu są większe niż pierwszoplanowe. W tym systemie przedstawień zmniejszenie owo dokonane jest nie z naszego punktu widzenia — widzów obrazu, ale niejako z punktu widzenia naszego *vis à vis*, który wirtualnie zajmuje miejsce w głębi obrazu (s. 180).

To rozumowanie stawia nas wobec problematyki odrębności świata danego dzieła. Uspienski wprowadza tu ważne pojęcie „ram” dzieła. Odgraniczają one swoisty świat dzieła z właściwą mu przestrzenią i czasem, hierarchiami wartości i normami zachowań. Z konieczności zajmujemy wobec tego świata pozycję zewnętrznego obserwatora. Obcując z dziełem powoli jednak wchodzimy w nie, zaczynamy je przeżywać niejako „z wewnątrz”, a nie tylko „z zewnątrz”. Przejście od świata realnego do przedstawionego to właśnie problem „ram” artystycznego przedstawienia. Ramy te to przede wszystkim początek i koniec, bardzo istotne w ogóle dla kształtowania wszelkich systemów kultury. Wyodrębnienie wyraźne początku i końca mamy np. w obrzędach kościelnych. Ramy stanowią również rampa i kurtyna w teatrze. Przełamanie ram oddzielających świat sztuki od realnego znamy z wydarzeń, gdy publiczność teatralna, tracąc poczucie owych ram, rzucała się oburzona na jakąś postać zbrodniczą ze sztuki. W XX wieku zamierzone przekroczenie ram mieliśmy w tzw. *collage*’ach kubistów, łączących z płótnem fragmenty gazet, fragmenty pozaartystycznego, realnego życia.

Przykładem stosowania omawianych ram w malarstwie mogą być te dzieła średniowieczne, które w centrum obrazu posługują się wewnętrznym punktem widzenia. Artysta wtedy przedstawia przedmioty tak, jakby się znajdował wśród nich, wewnątrz przedstawionego świata. Ramy natomiast stanowią przedmioty i postaci przedstawione na peryferiach obrazu z innego, zewnętrznego punktu widzenia. Są to formy odpowiadające pozycji zewnętrznej, obserwatora stojącego przed obrazem. Może to dokonywać się poprzez przechodzenie od form odwróconej perspektywy do form tzw. perspektywy „ostro zbiegającej się” („*Niedersicht*”) na peryferiach danego płótna.

Ramy w folklorze literackim to często pojawienie się „ja” narratora, to w baśni stwierdzenie cudu. Może w tej funkcji występować zwrot do czytelnika. W zakończeniu *Rewizora* Gogola Horodniczy wychodzi poza ramy przestrzeni dzieła, gdy zwraca się wprost do publiczności, a jego partnerzy, odwrotnie, zastygają w martwych pozach.

Jako osobne zagadnienie omawia Uspienski problem tła w różnych sztukach. Rozważania te prowadzą go do wniosku, że istnieje typologiczna, nieprzypadkowa wspólnota chwytów malarstwa i literatury przy przedstawianiu ram i tła. Dzieło bowiem obu tych sztuk tworzy zamknięty system, toteż w przypadku percypowania tła i ram należy oczekiwać zewnętrznej, a nie wewnętrznej pozycji odbiorcy. Tylne

plan obrazu spełnia tę samą funkcję co i przedni. Oba te plany przeciwstawione są temu, co mieści się wewnątrz świata przedstawionego. Przeciwstawiony mamy tu zwykle opis z zewnętrznego punktu widzenia opisowi z wewnętrznego punktu widzenia.

Uspienski, podkreślając tak różnorodne i ważne funkcje przemienności tych dwu podstawowych punktów widzenia w różnych sztukach, proponuje w zakończeniu stworzenie typologii systemów artystycznych według możliwych pytań o źródła wiedzy autora, pytając: gdzie był autor? na zewnątrz zdarzeń czy wewnątrz tychże, skąd przeto wie coś o nich? jako „reportażysta” czy jako „wzywający się” we wnętrze aktorów tych zdarzeń? Wielość autorskich punktów widzenia nie jest zdobyczą nowoczesnej sztuki, występuje i w starożytnych zabytkach, także literackich. Toteż artysta (i każdy z nas w codziennym życiu) stoi z reguły przed podstawowym wyborem: czy opowiadać zdarzenia po kolei, czy też przedstawić je w jakiś reorganizowany sposób? Wyborom tym, domyśla się badacz, odpowiadają określone stanowiska światopoglądowe.

Znakomita książka Uspienskiego, przynosząca analizy precyzyjne i jednoznaczne, wyrosła z inspiracji Bachtina, jak to sam autor przyznaje (s. 11). Uspienski celowo i manifestacyjnie nawiązuje do wielkiej tradycji radzieckiej poetyki strukturalnej lat dwudziestych i jej kontynuacji w latach sześćdziesiątych. Mówią o tym odsyłacze i cytaty, liczne, u spodu prawie każdej strony. Możemy z tych przypisów odczytać, które wyniki owej poetyki są dzisiaj ciągle jeszcze aktualne. Uspienski dobrze zna wyniki europejskich badań strukturalnych i czerpie z nich pełną garścią.

Książka jego przynosi rezultaty konkretne i, jak sądzę, trwałe.

Nasuwa się jedna, ale chyba istotna, uwaga krytyczna. Uspienski interesuje się tylko aspektem syntaktycznym w swej analizie. Z tego punktu widzenia ustala swoje klasyfikacje, formułuje kategorie badawcze. Z tego punktu widzenia przy końcu próbuje ustalić określone prawidłowości. Są to kategorie i prawidłowości tylko wewnętrznego uporządkowania tekstu. W dyrektywach takiego postępowania badawczego autor nie jest wierny inspiracji Bachtina.

Uspienski bowiem tworzy kategorie ubogie, służące typologii modeli literackich, uwzględniając tylko aspekt syntaktyczny. Bachtin natomiast dla tychże celów tworzył kategorie bogate, uwzględniając jednocześnie wszystkie trzy aspekty: semantyczny, syntaktyczny i pragmatyczny. I tak np. jest stworzona znana Bachtinowska kategoria modelowa — „literatury karnawałowej”. Bachtin odpowiada, jak współcharakteryzują ten model literatury właściwości uchwytne poprzez analizę w tych trzech aspektach jednocześnie. Literatura karnawałowa w aspekcie semantycznym ma charakter groteskowy, to, co przedstawia, deformuje przedstawione. W aspekcie syntaktycznym właściwy jest jej określony system znaków, oznaczający sferę niskiej doczesności, materialny „dół”, przeciwstawiony oficjalnym „duchowym” wyżynom. W aspekcie wreszcie pragmatycznym — ciągle przykładowo — model literatury karnawałowej ukształtowany jest tak, że wpisany weń wirtualny adresat jest to nie kto inny jak uczestnik ludowej kultury śmiechu średniowiecza, reagujący zgodnie z jej właściwymi normami zachowań, z jej właściwymi znaczeniami nadanymi zachowaniom składającym się na „wesoły bunt” karnawałowy, ograniczony w przestrzeni i czasie, społecznie dozwolony i periodycznie powtarzający się. Taka kategoria bogata pozwala wyodrębnić model literatury w ten sposób, by ten konstrukt pojęciowy odpowiadał zjawisku historycznie funkcjonującemu w procesach społecznej komunikacji danej zbiorowości. Służy on przeto badaniu historycznie stwierdzalnych funkcji społecznych literatury danego czasu i miejsca.

Uspienski w swoich konkluzjach interesował się jednym zagadnieniem z tego zakresu. Współodpowiednością między wewnętrzną lub zewnętrzną pozycją autora a określonym poglądem na świat. Opowiadanie epickie, „tak, jak rzeczywiście było”, z zewnątrz, opowiadanie przez wszechwiedzącego, właściwie zasadniczej obiektywności percepcji świata, ma wynikać z negowania arbitralności związku między znakiem a oznaczonym, co było w ogóle charakterystyczne dla światopoglądu średniowiecznego. Opowiadanie zaś odwołujące się do danych czyjejs świadomości, prowadzone z wewnątrz, z pozycji subiektywnej, „tak, jak się wydaje komuś” — zwraca uwagę na metodę narracji (szczególnie na język), uzależnia opisywane fakty od metody ich przedstawienia, narzuca skupienie uwagi na tym, „jak”, a nie „co” jest opisane — ma być charakterystyczne dla nowożytnego poglądu na świat (s. 218).

Te twierdzenia autora wydają się więcej niż wątpliwe. Typologia poglądów na świat, która tu zdaje się być założona, jest zbyt sumaryczna. Historycznie jest nieprawdziwa, bo właśnie w sztuce średniowiecznej częsta była perspektywa odwrócona, subiektywizująca przedstawienie. Sądzę, że typologia modeli literackich, zasadniczych postaw autorskich, oparta tylko na danych zbieranych w aspekcie syntaktycznym jest zbyt uboga, by służyć budowaniu hipotez na temat współodpowiedniości między określonymi modelami literackimi a innymi systemami kultury, jak światopoglądowy w naszym przypadku. Tak skonstruowane modele nie są literackimi, są właściwie tylko modelami syntaktycznymi. Są sztucznie wyabstrahowane. Inaczej z takimi modelami, jak wspomniana literatura karnawałowa. Jest to bowiem model zjawiska rzeczywiście funkcjonującego w procesach komunikacji społecznej w danej kulturze. Jest to model dostatecznie bogaty, by ustalać jego współodpowiedniości z innymi systemami tejże kultury. Bachtin może zasadnie mówić o współodpowiedniości literatury karnawałowej i ideologii określonej postaci buntu przeciw oficjalnemu pogładowi na świat określonej kultury. Jest w stanie wskazać społecznych nosicieli tej ideologii buntu. Wskazać instytucje społeczne i systemy znaków, które służą komunikowaniu treści tej ideologii.

Model tylko syntaktyczny zdaje się być wynikiem pracy nie zakończonej. Jest to etap konieczny. Może jednak stanowić tylko etap na drodze zbudowania typologii modeli, uwzględniającej razem trzy aspekty semiotycznej analizy: semantyczny, syntaktyczny, pragmatyczny.

Wydaje się, że te same właściwości syntaktyczne mogą odpowiadać różnym systemom światopoglądowym. Nie ma koniecznych związków między np. chwytem perspektywy odwróconej a określoną ideologią. Co innego natomiast, gdy ta perspektywa jest tylko jednym z elementów o wiele bogatszego syndromu właściwości. Ale właściwości, powtarzam, widzianych nie tylko w aspekcie syntaktycznym, również i w tych, które mówią o wirtualnym odbiorcy i o stosunku przedstawiającego do przedstawionego. O funkcjach zatem społecznych i o stylu, a nie tylko o strukturach wewnątrztekstowych.

Te uwagi krytyczne wybiegają właściwie poza tekst pięknej książki Uspienkiego. Autor tylko napomyka o tej problematyce na ostatniej stronie. To natomiast, co wypełnia całe dzieło, jest zgodnie z tytułem — opisem poetyki kompozycji. I w tym zakresie książka dostarcza badaczowi literatury, także badaczowi jej funkcji społecznych, wiedzy niezbędnej i doskonałej.

Stefan Żółkiewski