

Irena Hübner

Semiotyka a literatura i literaturoznawstwo

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 7/1, 15-35

2005

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.

Irena Hübner

SEMIOTYKA A LITERATURA I LITERATUROZNAWSTWO

1. **Semiotyka** – nauka o znakach – nie powstała ani z myśli o dziele literackim, ani z inspiracji literaturoznawczych, literatura znalazła się jednak w polu jej zainteresowania, a niektóre z jej twierdzeń zostały z kolei wykorzystane przez badaczy sztuki słowa. Większość z nich, a są to ci, dla których najważniejszym przedmiotem naukowego zainteresowania jest pojedynczy utwór w jego swoistości i niepowtarzalności (co w świetle tezy semiotyki, a wcześniej strukturalizmu, od dawna przestało być oczywistością), obracają się przy tym w praktyce w dość wąskim, ale złożonym z doniosłych myśli kręgu poglądów, wśród których miejsce centralne zajmuje przekonanie, iż dzieło literackie jest strukturą typu znakowego.

By objaśnić, jak doszło do upowszechnienia tego sądu i przedstawić jego konsekwencje dla analityczno-interpretacyjnej pracy nad tekstem (bez względu na jego przynależność genologiczną, monologowy czy dialogowy charakter, ekspresywny czy mimetyczny cel), należy jednak odtworzyć proces zbliżania się semiotyki i literaturoznawstwa. Pamiętać przy tym trzeba, że choć pomysł ogólnej teorii znaku, inspirujący do zajęcia się tym problemem wielu wybitnych uczonych, zrodził się u progu XX w.¹, to do dziś nie został on właściwie w pełni zrealizowany (jeśli za kryterium wykonania projektu nowej nauki przyjąć nie budzące niczyich wątpliwości określenie jej przedmiotu, metod i celów). Przyczyny tego, że semiotyka jest ciągle „zadaniem dnia”, jak jeszcze w 1980 r. twierdził Roman Jakobson², upatruje się zwykle

¹ Wyczerpujące informacje na temat genezy semiotyki, sięgającej czasów starożytnych, podaje J. Pełc we *Wstępie do semiotyki*, Warszawa 1982.

² R. Jakobson, *Semiotyka*, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, s. 353.

w fakcie, iż jej projekt stworzyli niezależnie, choć bez mała równocześnie, Charles S. Peirce, filozof i logik amerykański oraz Ferdinand de Saussure, szwajcarski lingwista, „ojciec” językoznawstwa strukturalnego. W koncepcji pierwszego z nich semiotyka miała być po prostu inną nazwą logiki, rozumianej jak „quasi-konieczna albo formalna teoria znaków”³. Wedle drugiego zaś semiologia, bo tak nazwał tę nie istniejącą jeszcze dyscyplinę, miała stanowić częśćkę psychologii społecznej, będąc „nauką badającą życie znaków w obrębie życia społecznego”⁴. Dla de Saussure’a istotne było ponadto określenie relacji pomiędzy semiologią a lingwistyką. Uznał, że „językoznawstwo jest jedynie częścią tej ogólnej nauki; prawa odkryte przez semiologię dadzą się zastosować do językoznawstwa [...]”⁵. Niemniej – dodać tu trzeba – lingwistyka zajmowała w programie semiologii pozycję uprzywilejowaną, gdyż jej przedmiot – język – został jako pierwszy wśród różnorodnych „faktów ludzkich” określony przez de Saussure’a mianem systemu, „systemu znaków wyrażających pojęcia”, „systemu różnic”, by przytoczyć najbardziej znane sformułowania z *Kursu językoznawstwa ogólnego*⁶; co więcej – miał to być „najważniejszy ze wszystkich systemów” znaków⁷. Tak twierdził de Saussure.

Tezę tę uznali też kontynuatorzy jego dzieła. Stała się ona wyróżnikiem jednej z dwóch podstawowych orientacji w badaniach semiotycznych, tej mianowicie, która – związana ze strukturalizmem – głosi, że głównym przedmiotem semiotyki jest nie izolowany znak, lecz system znakowy. Odmienne stanowisko w tej kwestii zajmują zwolennicy semiotyki niestrukturalnej, badacze, którym patronuje myśl Peirce’a. Dla nich bowiem zawsze pierwotnym pojęciem i najważniejszym przedmiotem refleksji naukowej będzie sam znak⁸. To zresztą Peirce, nie de Saussure, jest twórcą pierwszej dwudziestowiecznej ogólnej (nielingwistycznej) definicji znaku.

2. „Znak, czyli reprezentamen – píše Peirce – jest czymś, co zastępuje dla kogoś jakiś przedmiot pod jakimś względem lub w jakiejś zdolności”⁹. Zastosowane przez uczonego zaimki względne uzmysławiają istotną trudność związaną z definiowaniem kluczowego pojęcia semiotyki. Polega ona na tym, że wszelkie ukonkretnienie któregośkolwiek ze składników owej definicji,

³ Cyt. za: P. Guiraud, *Semiologia*, Warszawa 1974, s. 6.

⁴ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1991, s. 44.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 46 i 130.

⁷ *Ibidem*, s. 44.

⁸ Wyodrębnienia dwóch podstawowych tendencji w semiotyce dokonała K. Rosner w pracy *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*, Kraków 1981.

⁹ Cyt. Za: T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, Warszawa 1988, s. 164.

które w naturalny sposób przybliżyłoby wyobrażenie o tym, czym jest znak, wiedzie jednocześnie w sposób nieuchronny do zawężenia definiowanego pojęcia¹⁰. Dla logika jest ono oczywiście niedopuszczalne. A zatem „wszystko, co można odosobnić, a następnie połączyć z czymś innym i «zinterpretować», może funkcjonować jako znak”¹¹ – jak pisze Terence Hawkes w omówieniu koncepcji amerykańskiego badacza, o którego programie naukowym powiedział Emil Benveniste, że jego „celem był podział całej rzeczywistości, tego, co można pojąć i przeżyć, na różne porządki znaków”¹². Pomijając wiele elementów teorii, których przedstawienie wydaje się z przyjętego tu punktu widzenia zbędne, należy jednak zwrócić uwagę na następujące myśli Peirce’a:

– znak nabiera znaczenia w wyniku substytucji, tj. zastępując „coś”, czym sam nie jest;

– istnieją trzy podstawowe typy substytucji (zastępowania, reprezentacji) i – odpowiednio – trzy rodzaje znaków: ikony (oparte na więzi o charakterze podobieństwa), indeksy (w których zachodzi faktyczny, często przyczynowo-skutkowy związek między znakiem a przedmiotem) i symbole (związane z przedmiotem w sposób czysto umowny);

– znak istnieje dla kogoś (lecz niekoniecznie przez kogoś, za czyjąś sprawą), wymaga rozpoznania i „odczytania”, tj. interpretacji przez odbiorcę (co eliminuje z jego opisu pojęcie „sytuacji komunikacyjnej”, wymagającej obecności również – świadomego swych działań – nadawcy).

Wszystkie przypomniane tu tezy, choć wybrane zostały z koncepcji Peirce’a, należą dziś do repertuaru stałych – co nie znaczy, że przez wszystkich akceptowanych – twierdzeń semiotyki. Wszystkie też posłużyły do stworzenia semiotycznego opisu dzieła literackiego.

Owej wielostronnej użyteczności brak jest natomiast poglądom następców Peirce’a – Ivora A. Richardsa i Charlesa Morrisa, a to dlatego, iż każdy z nich sformułował własną (w równym stopniu oryginalną, jak dyskusyjną) teorię odnoszącą się już konkretnie do zagadnienia znakowości utworu sztuki literackiej. Obie propozycje zostały wyczerpująco zrekonstruowane przez Katarzynę Rosner w jej *Semiotyce strukturalnej...*, nie ma więc potrzeby ich ponownej prezentacji w tym miejscu, zwłaszcza że ich przydatność do badania dzieła literackiego jest niewielka. Dla potwierdzenia tej oceny wystarczy zapewne przypomnienie, że – zdaniem Richardsa – poezja, posługująca się językiem „emotywnym, tzn. niereferencyjnym, nakierowanym

¹⁰ Nie sposób w tym miejscu przytoczyć nawet wybranych przykładów rozbieżnych definicji znaku, tak wiele ich jest. Problem jest zresztą ogólnie znany, a jego kwintesencję przedstawił m. in. H. Markiewicz w artykule *Pytania do semiotyków (literatury)* we własnej książce *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

¹¹ T. Hawkes, *op. cit.*, s. 166.

¹² E. Benveniste, *Semiologia języka*, [w:] *Znak, styl, konwencja. Zbiór studiów*, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 11.

na wzbudzenie w odbiorcy określonych reakcji emocjonalnych”, które są „wywoływane przez jakości słów, a nie przez ich znaczenia symboliczne”, nie posiada w ogóle „znaczenia i prawdziwości w sensie logicznym”, ergo – nie ma charakteru znakowego. W teorii Morrisa z kolei utwór literacki zrównany został z dziełami innych sztuk jako znak estetyczny, który „jest znakiem ikonicznym, a jego desygnatem jest wartość [...] wcielona tu w sam znak. Odbiorca zatem postrzega ową wartość bezpośrednio”, przez co wszelkie postępowanie badawcze, zwłaszcza interpretacja, okazuje się zbędne¹³.

Cechą wspólną poglądów przypomnianych tu uczonych amerykańskich jest przekonanie, iż podstawową, immanentną własność znaku stanowi referencja, innymi słowy – że znaczenie znaku powstaje w wyniku przynależnej mu zdolności do „powiadamiania”, „informowania”, „wskazywania” na coś, co istnieje poza nim samym (przedmiot jako desygnat znaku). W nowszych ujęciach tego problemu podkreśla się ponadto, że funkcja referencyjna czyni z przedmiotu (jako znaku), który w rzeczywistości humanistycznej spełnia właściwe dla jego klasy zadania użyteczne i związane z nimi funkcje tzw. rzeczowe – przedmiot o funkcji informacyjnej¹⁴.

Zgola inaczej wypowiadają się na temat znaku i jego znaczenia „spadkobiercy” de Saussure’a. W ich rozumieniu gwarantem istnienia każdego poszczególnego znaku jest system. O ile znak nie należy do systemu, o tyle nie jest właściwie znakiem. Jego funkcja, opisywana – podobnie jak to czynili semiotycy niestrukturalni – jako „reprezentowanie, zastępowanie innej rzeczy poprzez jej ewokowanie na mocy substytutu”¹⁵ nie wynika bowiem z jego immanentnej właściwości, lecz rodzi się w momencie, gdy przedmiot umieszczony zostanie w zespole, w relacji do innych elementów tego zespołu. „Dwa systemy mogą posiadać ten sam wspólny znak – twierdzi Benveniste – a jednocześnie nie musi to być powodem ani synonimii, ani redundancji, ponieważ nie liczy się substancjalna identyczność znaku, lecz jego różnica funkcjonalna. Czerwień binarnego systemu sygnalizacji drogowej nie ma nic wspólnego z czerwienią trójkolorowej flagi, ani biel tej flagi z bielą oznaczającą żałobę w Chinach. Wartość znaku określa się tylko w systemie, do którego należy. Nie ma znaku transsystemowego”¹⁶. „Znaczenie – można dodać, cytując Algirdasa Greimasa – zakłada istnienie relacji: to pojawienie się relacji między terminami jest warunkiem koniecznym znaczenia”¹⁷. To dlatego traktowana „przedmiotowo” wiązka dźwięków (de Saussure’owski „obraz akustyczny”, *signifiant* znaku językowego) o brzmieniu „laska” znaczy w systemie języka polskiego:

¹³ K. Rosner, *op. cit.*, s. 12, 13–14.

¹⁴ Patrz H. Markiewicz, *op. cit.*

¹⁵ E. Benveniste, *op. cit.*, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 22.

¹⁷ Cyt. za: S. Żółkiewski, *Semiotyczne orientacje w badaniach literackich*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX w.*, Warszawa 1993, s. 993.

- a) coś innego niż układy brzmień „łaska”, „maska” czy „łasku”;
 - b) coś innego niż ten sam związek dźwięków w systemie języka czeskiego.
- „Jak z tego wynika – konkluduje podobne rozważania Stefan Żółkiewski – o znaku poza systemem nie ma co nawet mówić”¹⁸.

3.1. System, nie znak jest więc pierwotnym pojęciem i centralnym problemem dociekań semiotycznych prowadzonych „w duchu” de Saussure’a. Nie oznacza to naturalnie, iż cytując pochodzące z *Kursu językoznawstwa ogólnego* słynne definicje: „Język jest systemem opartym całkowicie na opozycjach swych jednostek konkretnych” czy „W języku istnieją tylko różnice”¹⁹ można wyjaśnić całą złożoną problematykę badań systemowych. Przypomnienie słów szwajcarskiego uczonego uprzytamnia raczej kolejne trudności, na jakie natknęła się semiotyka, próbując określić swój przedmiot.

Jeśli bowiem poza sferą dyskusji pozostaje twierdzenie, że język naturalny jest systemem znakowym, to – jak przypomina Pierre Guiraud we wstępie do swej *Semiologii* – pierwszą kwestią sporną jest już ta, czy będąc przedmiotem lingwistyki, język powinien także budzić zainteresowanie semiotyków, czy więc nie powinni oni zająć się „wyłącznie badaniem systemów komunikowania się za pośrednictwem sygnałów pozajęzykowych”²⁰. Ostatecznie jednak większość uczonych ma raczej kłopot z rozrastającym się, a nie zbyt wąskim polem badań, gdyż – jak twierdzi np. Benveniste, a nie różni się on w tym od Peirce’a – „całe nasze życie objęte jest siecią znaków, które nas determinują do tego stopnia, że nie można by zniszczyć żadnego z nich, nie zagrażając równowadze społeczeństwa i jednostki”. To spostrzeżenie uzupełnia obserwacja, wprowadzająca perspektywę systemową: „posługujemy się równocześnie i ciągle kilkoma systemami znaków: przede wszystkim znakami językowymi [...]; «znakami grzecznościowymi», znakami wdzięczności, przynależności we wszystkich ich odmianach i hierarchiach; znakami regulującymi ruch pojazdów; «znakami zewnętrznymi» wskazującymi na pozycję społeczną; «znakami monetarnymi», papierami wartościowymi i wskaźnikami życia ekonomicznego; znakami kultów, obrzędów i wierzeń; znakami sztuki w ich różnorodności [...]”²¹.

Podobne poglądy prezentują przede wszystkim badacze ze słynnej „szkoły tartuskiej”. Podobne, bo utożsamiające „świat znaków” z rzeczywistością humanistyczną – kulturą. W ich opisach, wykorzystujących jako metodę de Saussure’owskie pojęcie opozycji binarnej, kultura przeciwstawiana jest nie-kulturze i „występuje jako nacechowany człon opozycji” – posiada cechy

¹⁸ S. Żółkiewski, *Przedmowa*, [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 27.

¹⁹ F. de Saussure, *op. cit.*, s. 130, 143.

²⁰ P. Guiraud, *op. cit.*, s. 7.

²¹ F. Benveniste, *op. cit.*, s. 19–20.

systemu znakowego oraz, co najważniejsze, „występuje jako *system znakowy*. Czy mówimy o takich cechach kultury, jak «to, co jest zrobione» (w przeciwieństwie do «tego, co dane przez przyrodę»), «to, co umowne» (w przeciwieństwie do tego, co «naturalne» i «bezwarunkowe»), czy też o zdolności kumulowania doświadczenia ludzkiego (w odróżnieniu od danej przez naturę pierwotności) – zawsze mamy do czynienia z różnymi aspektami znakowej istoty kultury”²². Zwolennik Peirce’owskiego „pansemiotyzmu”, przekonany, że wszystko, w czym on dostrzeże reprezentację „czegoś innego” jest znakiem, zapytać powinien w tym miejscu o inne, niż tylko metodologiczne, uzasadnienia owego binarnego podziału rzeczywistości na kulturę i nie-kulturę. Odpowiedź semiotyka-strukturalisty jest dwuelementowa. Powie on więc, uznając przecież znak za „drugiego bohatera” swych badań, że „coś” staje się znakiem nie z własnej woli (zdolność znaczenia nie jest immanentną cechą znaku), lecz z woli użytkownika, a tą jest intencja komunikacyjna: „Znak zawsze świadczy o zamiarze zakomunikowania jakiegoś sensu”²³. Że zaś w procesie komunikacji uczestniczyć musi zarówno odbiorca, jak i nadawca, nie będą więc znakami *sensu stricto* Peirce’owskie indeksy, zwane też oznakami, wskaźnikami lub znakami naturalnymi (tropiona zwierzyna, pozostawiając ślady na ziemi, nie tylko nie chce przekazać myśliwemu żadnej informacji, lecz – jeśli można posunąć się nieco dalej w tej antropomorfizacji – wołałaby wszelkie „znaki” swej obecności usunąć). Ważniejszym jednak niż istnienie oznak (nie-znaków, jak wolno powiedzieć *per analogiam* do określenia nie-kultura) argumentem przemawiającym za koniecznością wyodrębnienia kultury ze zbioru uniwersalnego, jaki stanowi rzeczywistość, jest fakt, że w przeciwieństwie do nie-kultury, nieuporządkowanej i „nieregularnej”, jawiącej się jako chaos, kultura jest „w określony sposób uporządkowana”, daje wrażenie ładu. Wzorem jej porządku jest zaś język, bowiem „dostarcza on członkom społeczeństwa intuicyjnego poczucia strukturalności, a z racji swej systemowości [...] i przekształcania «otwartego» świata realiów w «zamknięty» świat imion zmusza ludzi do traktowania jako struktur takich zjawisk, których strukturalność nie jest oczywista”²⁴. Ostatecznie więc sformułować można twierdzenie, że cała kultura, ale tylko ona, jest systemem, w którego centrum znajduje się język – wzorzec jej własnej strukturalności, „urządzenie do matrycowania”, „prymarny system modelujący”. W obrębie tego makrosystemu wyróżnia się szereg pomniejszych, podrzędnych systemów, takich jak np. system prawny, obyczajowy, religijny, naukowy, artystyczny. Ich katalog nie jest zamknięty, gdyż „semiotycy

²² J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, s. 148.

²³ P. Guiraud, *op. cit.*, s. 29.

²⁴ J. Łotman, B. Uspieński, *op. cit.*, s. 148.

właśnie nad tym pracują”, uświadamiając sobie, że ich „podstawowym zadaniem jest typologia systemów semiotycznych danej kultury”²⁵.

3.2. Dla uczonych ze szkoły tartuskiej jedno wszelako jest pewne – mówić o **systemie semiotycznym** można tylko wówczas, gdy przedmiot badany spełnia funkcję komunikacyjną, co jest możliwe pod warunkiem, że w opisie będzie on się jawił jako analogiczna do języka naturalnego struktura, wewnętrznie zorganizowana całość, siatka relacji między elementami składowymi (1) wyznaczająca każdemu z nich nienaruszalną pozycję oraz związaną z nią rolę (role) i przez to nadająca owym elementom, na zewnątrz pozbawionym właściwości semantycznych, określone znaczenia (2)²⁶. Druga z przypomnianych tu cech systemu semiotycznego w terminologii Benveniste’a posiada nazwę „warunku znaczeniowości”. Krytykując koncepcję Peirce’a, autor *Semiologii języka* pisze: „Aby pojęcie znaku nie zniknęło w [...] powielaniu w nieskończoność, trzeba założyć, że w jakimś punkcie rzeczywistości istnieje różnica między znakiem a elementem znaczącym. Każdy znak musi być zatem ujęty w system znaków i ma się w nim zawierać. W tym tkwi warunek znaczeniowości”²⁷. Wyrażony tak dobitnie przez francuskiego uczonego, pogląd ten jest – o czym była już mowa na początku tego szkicu – „wspólnym dobrem” wszystkich semiotyków orientacji strukturalnej. Łączy ich też podobne definiowanie pojęcia systemu. Raz jeszcze warto tu przytoczyć słowa Benveniste’a: „Wspólną cechą wszystkich systemów i kryterium ich przynależności do semiologii jest ich zdolność znaczenia, czyli *znaczeniowość* oraz to, że składają się z jednostek znaczących, czyli znaków [...]. Każdy system semiotyczny oparty na znakach musi koniecznie zawierać: (1) skończony repertuar znaków, (2) reguły kombinatoryczne, według których tworzy się *figury* znaków (3) niezależnie od natury i ilości wypowiedzi, które system pozwala wytworzyć”²⁸.

Opierając się na tej definicji Benveniste stwierdził, że jedynym systemem semiotycznym – „organizacją semiotyczną *par excellence*” – jest język naturalny. Wynika to z faktu, że „jest on obdarzony podwójną znaczeniowością” – semiotyczną, „właściwą *znakowi* językowemu i konstytuującą go jako jednostkę” (w ten sposób realizuje się warunek I. zawarty w sformułowanej przez uczonego definicji) oraz semantyczną, „wytwarzaną przez wypowiedź”, o której Benveniste pisze, że „nie można [jej] sprowadzić do następstwa jednostek możliwych do zidentyfikowania; dodawanie znaków

²⁵ S. Żółkiewski, *Przedmowa*, s. 24.

²⁶ „Każdy język posługuje się znakami, które składają się na jego «słownik», [...] każdy język zawiera określoną strukturę i strukturze tej właściwa jest hierarchiczność” – pisze J. Łotman (*Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, s. 16).

²⁷ F. Benveniste, *op. cit.*, s. 12.

²⁸ *Ibidem*, s. 20, 26.

nie wytwarza sensu, odwrotnie – to sens («zamierzony») pojęty całościowo realizuje się i dzieli na poszczególne «znaki», którymi są *słowa*²⁹ (w ten więc sposób realizują się z kolei warunki 2. i 3. wymienione w definicji). Z tego względu język „nadaje innym zespołom wartość systemów znaczących, kształtując w nich relację znakową. Istnieje więc modelowanie semiotyczne, którego język dokonuje”³⁰. W wyniku owego modelowania powstają jednak systemy językopodobne, a nie języki *sensu stricto*, systemy, które „mają znaczeniowość jednowymiarową: albo semiotyczną (gesty grzecznościowe, *mudras*) bez semantycznej, albo semantyczną (ekspresje artystyczne) bez semiotycznej”³¹.

W tym miejscu zdaje się przebiegać granica między poglądami tych semiotyków, którzy – jak Benveniste – nie godzą się na nazywanie dowolnych systemów semiotycznych „językami”, a przekonaniami pozostałych, a więc tych, dla których każdy system jest językiem. Nie sposób zrekonstruować tu poglądów owej grupy badaczy nie tyle nawet ze względu na zamierzoną szkieletowość tej wypowiedzi, ile z uwagi na fakt, iż uczeni, o których mowa „właśnie nad tym pracują”. „Nad tym” znaczy zaś – nad opisaniem niejęzykowych systemów znakowych przy użyciu „narzędzi” stworzonych i stosowanych na gruncie badań lingwistycznych³². I nie chodzi tu wcale o to, by „przenosić całe [...] postępowanie badawcze językoznawców na obcy teren badań. Mniej więcej w drugiej połowie lat sześćdziesiątych – pisze Żółkiewski – minęły czasy, gdy kuchnię narodową, opisywaną jako system zdolny do komunikowania określonych informacji poprzez siebie właściwe porządki ucztowania, próbowano potraktować jako swoisty język, wymarzący sobie właściwe temu językowi cząstki dyskretne: gustemy. Język całej kultury dzieliło się na kulturemy, język mitów na mitemy, język widowisk teatralnych na teatremy, język filmu zaś na... itd., itp.”³³ Tymczasem język naturalny – by raz jeszcze powtórzyć – jest dla pozostałych systemów wzorcem ich własnej strukturalności, dostarcza im więc tylko sposobu przekształcania się, przechodzenia od „dowolności”, charakteryzującej zbiór, do „konieczności”, znamionującej strukturę. W zbiorze elementy pod jakimś względem jednorodne (i zachowujące to swoje podobieństwo także poza nim) występują obok siebie, a ich układ może być zmieniany bez naruszenia istoty tego zbioru (np. kolekcja jakichś przedmiotów może być ułożona według ich kształtu, koloru, daty powstania, miejsca pochodzenia, tworzywa,

²⁹ *Ibidem*, s. 33–34.

³⁰ *Ibidem*, s. 33–34.

³¹ *Ibidem*, s. 32.

³² Reprezentatywny dla tej grupy uczonych Łotman stwierdza np. autorytatywnie, że wszystkie systemy semiotyczne „mają budowę *typu* języka. Nie oznacza to, że odtwarzają one wszystkie strony języków naturalnych”, J. Łotman, *op. cit.*, s. 18–19.

³³ S. Żółkiewski, *Przedmowa*, s. 23.

z którego zostały wykonane itp.). Inaczej w przypadku struktury – tu każdy element zostaje określony, „scharakteryzowany” przez to, że łączy się z pozostałymi w sposób stały i, z punktu widzenia całości, konieczny. Nie można dokonać żadnej zmiany – ani przesunięcia, ani tym bardziej podmiany, usunięcia czy dodania elementu – by wewnętrzny porządek nie uległ przekształceniu, aby więc tym samym nie zmieniła się struktura (dla przykładu wystarczy przypomnieć, jak wielkich zmian wewnętrznego ładu obrazu dokonało domalowanie przez Marcela Duchampa wąsów do portretu Mona Lisy pędzla Leonarda). Powtórzyć zatem trzeba, iż istotą systemu językowego, a za nim także wszelkiej struktury jest, po pierwsze, organizacja tworzących go elementów, oparta na zasadzie opozycji co najmniej binarnych, które wyposażają każdą jednostkę danego systemu w cechy dystynktywne, czyniące z niej znak, tj. niepowtarzalną jedność (strukturę) znaczącego (substancji) i znaczonego (pojęcia), po wtóre – zdolność „produkowania” wypowiedzi, będąca wynikiem wytworzonych przez system reguł gramatycznych (zwłaszcza składniowych).

Ta właściwość języka, badana wszechstronnie przez lingwistykę generatywno-transformacyjną, zmierzającą do rozpoznania „zasad sensotwórczych” ukrytych pod powierzchnią językowych manifestacji, zainspirowała zwłaszcza francuskich literaturoznawców orientacji semiotycznej. Stawiali oni sobie za cel opisanie literatury jako systemu posiadającego swoiste, tj. niejęzykowe, jednostki semantyczne oraz – co ważniejsze – zasady syntaktyczne, pozwalające z ograniczonego ilościowo repertuaru jednostek wytwarzać nieskończoną liczbę tekstów. Przedmiotem ich badań nie było więc ani dzieło literackie w jego swoistości, ani nawet utwór traktowany tylko jako reprezentacja („manifestacja”) systemu, poprzez którą ów system niejako „prześwieca”, ale system w swojej „istocie” – zbiór podstawowych i koniecznych warunków powstawania znaczenia. Okazało się jednak, że nie cała literatura poddaje się takiemu skrajnie sformalizowanemu oglądowi. W jej obszarze tylko gatunki fabularne, a więc epika narracyjna i dramat, umożliwiły skonstruowanie gramatyk tekstowych³⁴. Ich stosowalność pozostała wszakże

³⁴ Wśród licznych prac na temat semiotycznej teorii struktur narracyjnych wymienić można m.in.: R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; idem, *Styl powieści*, „Teksty” 1979, nr 1; C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973; J. A. Greimas, *Gramatyka narracyjna i analiza typów mowy*, [w:] E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989; J. Kristeva, *Problemy strukturyzowania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; idem, *Poetyka*, Warszawa 1984. Natomiast semiotyką tekstu dramatycznego (często w zestawieniu z teatralnym) zajmowali się np.: M. Corvin, *Approche semiologique d'un texte dramatique: la Parodie d'Artur Adamov*, „Litterature” 1973, nr 9; T. Kowzan, *Litterature et spectacle dans leurs rapports esthetiques, thematiques et semiologiques*, Varsovie 1970; S. Melrose, *A Semiotic of the Dramatic Text*, London 1994; O. Karpińska, I. Revzin, *Experimentation semiotique dans E. Ionesco*, „Semiotica” 1971, nr 2; I. Sławińska,

– chyba już na zawsze (wszyscy niemal uczeni francuscy porzucili bowiem w latach siedemdziesiątych dociekania narratologiczne na rzecz nowych, najczęściej intertekstualnych i dekonstrukcjonistycznych, propozycji) – ograniczona. Nie udało się rozszerzyć ich rezultatów tak, by generatywno-transformacyjny model objął w końcu całą literaturę jako system, a „przekład” teorii na język praktyki analityczno-interpretacyjnej także nie prowadził do satysfakcjonujących z poznawczego punktu widzenia efektów. Interesujące rezultaty osiągnęły natomiast korzystające z metod generatywno-transformacyjnych semiotyka teatru i semiotyka filmu, których istnienie warto na marginesie tego szkicu odnotować z racji licznych pokrewieństw łączących te dziedziny sztuki z literaturą, choć oczywiście nie jest to miejsce właściwe dla referowania ich osiągnięć³⁵.

3.3. Pracując nad semiotyczną charakterystyką poszczególnych „języków” – systemów kultury, uczeni z Tartu uznali za poznawczo doniosłe zwrócenie uwagi na jeszcze jeden fakt, mianowicie na to, że **pojęcie „modelowania”** określa nie tylko istotę relacji, która zachodzi między dowolnym systemem a językiem naturalnym, co wyraża nazwanie języka mianem „urządzenia do matrycowania”, a co niezależnie, ale jakże podobnie Benveniste określił jako „modelowanie semiotyczne, którego dokonuje język”, lecz także – specyfikę więzi łączącej język z rzeczywistością, co znalazło odzwierciedlenie w sformułowaniu „prymarny system modelujący”. „Każdy język jest systemem nie tylko komunikacyjnym, ale i modelującym, a raczej: obie te funkcje są ze sobą nierozzerwalnie związane [...] rzecz jasna, nie tylko «znaki-nazwy», lecz także «znaki-spójniki» odgrywają rolę modelującą – odtwarzają one koncepcję związków w oznaczanym obiekcie” – twierdzi Jurij Łotman³⁶. Z przyjętego tu punktu widzenia, który pomija wszystkie – opisane szczegółowo przez Rosner – trudności związane z odtworzeniem Łotmanowskiej koncepcji, istotne jednak są dopiero konsekwencje tej podstawowej tezy. Rozmawianie Łotmana przebiega bowiem następująco: „Ponieważ świadomość człowieka jest świadomością językową, wszystkie postaci nadbudowanych nad świadomością modeli – w tej liczbie także sztuka – mogą być określane jako wtórne systemy modelujące”³⁷. „Wtórność” – pisze w komentarzu do

Odczytanie dramatu, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

³⁵ Do ciągle przywoływanych prac z dziedziny semiotyki filmu należy m. in.: J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983. Semiotykę teatru reprezentują liczne rozprawy autorów polskich, m. in.: J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne”, t. 2: 1965; J. Ziomek, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog” 1968, nr 10. Przeglądu stanowisk w tej dziedzinie dokonuje K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980; do często cytowanych należy też praca zbiorowa: *Semiologia del Teatro*, Madrid 1974.

³⁶ J. Łotman, *Semiotyka filmu...*, s. 25.

³⁷ *Ibidem*, s. 19.

teorii Łotmana Rosner – wskazuje na pewne podobieństwo strukturalne między systemem [...] a językiem, natomiast «modelowość» na relację zachodzącą między tym systemem a rzeczywistością w stosunku do niego zewnętrzną³⁸. W taki więc sposób pojęcie systemu zostało wzbogacone o szczególną właściwość – modelowanie – oraz, co ważniejsze, o nową funkcję. Służąc komunikowaniu, system jednocześnie odtwarza istniejącą poza nim rzeczywistość. Tak oto semiotycy strukturalni doszli w swych rozważaniach do punktu, w którym ich teoria „wchłonęła” właściwie problematykę charakterystyczną dla semiotyki niestukturalnej, nie tracąc przy tym swej specyfiki. Na podobieństwo Peirce’a bowiem musieli zadać pytanie o to, jak kształtuje się relacja „model – przedmiot”, ale pod pojęciem „modelu” umieścili nie „znak”, a „system”. Ich zainteresowania naukowe – zainteresowania semiotyków, nie lingwistów – skupiły się oczywiście na „wtórnych systemach modelujących”, wśród których Łotman przykładowo wymieniał „obyczaje, rytuały, handel, wyobrażenia religijne” oraz sztukę³⁹. I to ona ostatecznie skoncentrowała na sobie najwięcej ich uwagi, zapewne dlatego, że „język sztuki modeluje najbardziej ogólne aspekty obrazu świata – jego zasady strukturalne”⁴⁰. Jak dotychczas nie stworzono wprawdzie całościowego opisu systemu sztuki, a ze względu na wieloaspektowość pojęcia „struktura świata” nie wydaje się też możliwa generalizująca odpowiedź na pytanie, jak systemy artystyczne modelują rzeczywistość, natomiast słynne czasopismo tartuskiej szkoły semiotycznej – „Trudy po znakovym sistiemam” pełne jest rozpraw poświęconych zagadnieniom szczegółowym, mieszczącym się w obrębie owego problemu globalnego. Sposoby ujęcia poruszanych w „Trudach” kwestii – a więc także charakterystyczne dla semiotyki sztuki metody badawcze, nie różniące się, należy zaznaczyć, od metod stosowanych w innych ośrodkach i przez innych uczonych o podobnej orientacji (niech więc „Trudy” będą tylko przykładem reprezentatywnym) – można byłoby uporządkować według dwóch kategorii. Do pierwszej należą prace mające bardziej uniwersalny charakter. Ignorują one różnice, wynikające z substancjalnej odmienności „języków” poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej i zmiernają ku opisowi ich cech wspólnych oraz rządzących nimi prawidłowości, co zwykle odzwierciedlają już tytuły, takie jak np. *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)* Borysa Uspieńskiego czy *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych* J. Łotmana⁴¹. W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć o prekursorach tego rodzaju badań. Jan Mukařovský już w 1940 r. twierdził, iż „zaczyna

³⁸ K. Rosner, *op. cit.*, s. 81–82.

³⁹ J. Łotman, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 32.

⁴¹ Oba artykuły w zbiorze *Semiotyka kultury*.

się rysować możliwość porównawczej teorii sztuki na podstawie semiologii, tym bowiem, co jest wspólne sztukom, są właśnie zagadnienia konstrukcji znaczeniowej i znaczenia w ogóle, a nie zagadnienia podłoża substancjalnego (materiału, tworzywa), które, podobnie jak dźwięk w poezji, przynosi to znaczenie⁴². Przypomnieć też trzeba Romana Jakobsona, którego propozycja terminologiczna („przekład intersemiotyczny”⁴³) zapoczątkowała burzliwą i – jak była już o tym mowa – ostatecznie nierozstrzygniętą debatę nad tym, „czy sztuka jest językiem”⁴⁴. Nie mając co do tego wątpliwości, autorzy publikujący w „Trudach” upatrują „wspólnej cechy heterogenicznych zjawisk kultury [w] ich aspekcie znaczeniowym. Są one w określonej mierze znakami. Są realizacjami systemów semiotycznych”, a te „są już homogeniczne, są porządkami znaków. Znaki są porównywalne niezależnie od heterogeniczności ich zmysłowej postaci, funkcjonalnej roli, odmiennej genezy”⁴⁵.

3.4. W przytoczonym fragmencie wypowiedzi S. Żółkiewskiego warto zwrócić uwagę na sformułowanie: „**Zjawiska kultury [...] są znakami [...] realizacjami systemów**”. Ta pozorna oczywistość jest przedmiotem szczególnej troski Łotmana, który wielokrotnie podkreśla, że typowy błąd uczonych zajmujących się semiotyką sztuki polega „na niedokonaniu świadomego podziału zadania badawczego, na rezygnacji z odpowiedzi na pytanie, co się bada – ogólny język artystyczny epoki (kierunku, pisarza), czy określony komunikat przekazany w tym języku. W ostatnim przypadku najwidoczniej celowe jest opisanie masowych, «średnich», najbardziej standardowych tekstów, w których ogólna norma języka artystycznego widoczna jest najwyraźniej”⁴⁶. Jak z tego wynika, w badaniach o charakterze systemowym ostatecznym celem dociekań jest zawsze „język”, rozumiany jako „dany, istniejący przed stworzeniem konkretnego tekstu” i dlatego rekonstruowany albo w oparciu o „dużą grupę tekstów jednorodnych funkcjonalnie i rozpatrywanych [...] jako warianty pewnego jednego inwariantnego tekstu”⁴⁷, albo na podstawie analizy jednej tylko, ale za to typowej realizacji zasad systemu. Wspomniana wcześniej kategoria rozpraw publikowanych w „Trudach” powstawała w myśl pierwszej z opisanych przez Łotmana metod,

⁴² Cyt. za: J. Sławiński, *Jan Mukařovský: Program estetyki strukturalnej*, [w:] J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 14.

⁴³ Definicję „przekładu intersemiotycznego” sformułował R. Jakobson w artykule *O językoznawczych aspektach przekładu*, ale nigdy nie rozwinął tego inspirującego wielu badaczy, a niejasnego pomysłu. Szerzej na ten temat: I. Hübner, *Przekład intersemiotyczny*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 11.

⁴⁴ M. Dufrenne, *Czy sztuka jest językiem?*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, oprac. I. Wojnar, Warszawa 1980.

⁴⁵ S. Żółkiewski, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁶ J. Łotman, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 26.

drugą z nich realizują natomiast prace, które – jak np. *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola Łotmana*, *Analiza semiotyczna wczesnych sztuk Ionesco (Łysa śpiewaczka, Lekcja)* Olgi Karpińskiej i Izaaka Riewzina czy *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon B. Uspienskiego*⁴⁸ – poddają analizie nieliczne teksty, traktując je jednak zawsze jako aktualizację możliwości danego „języka”, szukając w nich więc tego, co prawidłowe, a nie – przypadkowe⁴⁹.

Z tego punktu widzenia niezauważalne stają się oczywiście te cechy tekstów, które decydują o ich niepowtarzalności, o ich charakterze indywidualnym, o tym więc, co w przypadku dzieł sztuki – artystycznych tekstów kultury – zdaje się być najwyższą wartością. Świadomi odmienności celów swoich badań, semiotycy godzą się na tę jednostronność opisu każdego tekstu, zarówno nieartystycznego, jak i artystycznego. Polemicznie odnoszą się natomiast do takiej postawy badawczej m.in. niektórzy literaturoznawcy, mianowicie ci, dla których oryginalność stanowi najistotniejszą cechę konstytutywną dzieła literackiego. Zdają się oni nie zauważać, że podnoszony przez nich problem został już dawno dostrzeżony na gruncie samej nauki o literaturze, gdzie też znalazł rozwiązanie.

4.1. W badaniach literackich perspektywa semiotyczna pojawiła się bardzo wcześnie.

Po raz pierwszy **konieczność** podjęcia **badania systemowych** postulowano bowiem jeszcze w okresie świetności rosyjskiej szkoły formalnej, a więc na przełomie lat dziesiątych i dwudziestych. Najlapidarniej ujmuje ją słynna formuła R. Jakobsona: „nie literatura, lecz literackość, tj. to, co czyni daną wypowiedź dziełem literackim”⁵⁰. W komentarzu do tych słów powiedzieć można najkrócej – literatura to zbiór (dzieł), literackość to struktura. I choć formalści nie używali jeszcze samego pojęcia struktury, to ich sposób ujęcia problemów literatury wiódł faktycznie w jej kierunku. Efektem ich zainteresowania „literackością” było przecież, jak wiadomo, stworzenie pierwszej funkcjonalnej teorii języka poetyckiego, definiowanego jako „język w jego estetycznej funkcji”⁵¹, a więc jako „mowa utrudniona, nieprawidłowa, [...] mowa-konstrukcja”, której specyfika (dystynkcja) ujawnia się w opozycji do prozy, będącej „mową zwykłą: oszczędną, lekką, prawidłową”⁵². Jednostką

⁴⁸ Artykuły w zbiorze *Semiotyka kultury*.

⁴⁹ „W owych badaniach systemowych opisujemy [...] relacje nie przypadkowe, lecz prawidłowe [...]” – pisze S. Żółkiewski (*op. cit.*, s. 14).

⁵⁰ R. Jakobson, *Problemy poetyki*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 39.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, s. 28.

języka poetyckiego jest dźwięk mowy, zwykle nawet całe słowo, ale użyte inaczej niż w języku niepoetyckim, bo pozbawione funkcji zarówno referencyjnej, jak i emocjonalnej, „samowystarczalne”, tj. skupione na sobie samym, na swoich zobowiązaniach estetycznych. Metody przeistaczania słowa zwykłego, występującego w roli przezroczystego przekaznika informacji w słowo niezwykle, nieprzejrzyste semantycznie na skutek „odpodobnienia” nazywali formaliści „chwytami” i traktowali jako gramatykę systemu (korzystając z nowocześniejszej terminologii Benveniste’a można powiedzieć, że „chwyt” są to „reguły kombinatoryczne, według których tworzy się figury znaków”). Utwór poetycki powstaje więc każdorazowo w wyniku „formowania (przez chwyt) samowystarczального materiału [...] słowa”⁵³ i jak każda językowa wypowiedź – de Saussure’owski fakt mowy – jest indywidualny. Praca nad konkretnym dziełem, a od tego zaczyna się przecież wszelkie postępowanie naukowe zmierzające do uogólnienia, polega więc na szczegółowej analizie oraz funkcjonalnej interpretacji zastosowanych w nim chwytów. I na tym formalista może poprzestać, jeśli zadanie badawcze sformułuje w postaci często spotykanego w tytułach prac powstałych w kręgu szkoły rosyjskiej pytania „jak jest zrobiony (dany utwór)?” W procesie abstrahowania reguł systemu z jego jednokrotnych realizacji cechy indywidualne dzieła przesunięte zostaną oczywiście na plan dalszy, w mocy pozostanie jednak, podtrzymana nawet przez dojrzałą semiotykę, dyrektywa Jakobsona: „Każdy fakt poetyckiego języka współczesności pojmujemy konfrontując go koniecznie z trzema momentami: daną tradycją poetycką, praktycznym językiem współczesności i poetycką tendencją szukającą wypowiedzenia się”⁵⁴.

Tę badawczą regułę utrwala w świadomości współczesnych literaturoznawców „jeden z najdonioślejszych tekstów dwudziestowiecznego językoznawstwa, jakim są niewątpliwie *Tezy Praskiego Koła*, ogłoszone w 1929 r.”⁵⁵ W części poświęconej językowi poetyckiemu autorzy – wśród nich J. Mukařovský i R. Jakobson – piszą m.in., że „z synchronicznego punktu widzenia ma [on] formę *parole*, tzn. indywidualnego aktu twórczego, który zyskuje swoją wartość z jednej strony na tle aktualnej tradycji poetyckiej (języka poetyckiego), z drugiej zaś na tle współczesnego języka porozumiewania się. [...] Szczególną właściwością języka poetyckiego jest podkreślanie elementu konfliktu i deformacji”⁵⁶. Nie można zaś faktycznie uzmysłowić sobie, że oto w dziele powstał konflikt (z tradycją) i dokonuje się deformacja (języka ogólnego, literackiego), dopóki utworu nie usytuuje się w odpowiednim

⁵³ R. Jakobson, *Problemy poetyki...*, s. 39.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁵ J. Ślawiński, *op. cit.*, s. 5.

⁵⁶ *Tezy Praskiego Koła*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Górny, Warszawa 1966, s. 50–51.

kontekście, a mówiąc inaczej – nie odniesie się do odpowiedniego systemu. Bo tak, jak „dzieło poetyckie jest strukturą funkcjonalną i różnych jego elementów nie można zrozumieć poza *ich* związkiem z całością, [gdź] elementy obiektywnie identyczne mogą przybierać w różnych strukturach zupełnie odmienne funkcje”⁵⁷, tak i pojedyncze dzieło „musi być odbierane [...] na tle określonych konwencji artystycznych (reguł) przekazanych przez tradycję sztuki i tkwiących w świadomości twórcy i odbiorcy. W przeciwnym razie nie byłoby rozpoznane jako wytwór sztuki. [...] Związek dzieła z artystycznymi konwencjami przeszłości zabezpiecza jego zrozumiałość dla odbiorcy. Napięcie zaś między dziełem a tradycją sprawia, że w jego obrębie stają się także odczuwalne dialektyczne stosunki składników i ich szczególnie równowaga. [...] To, czym się struktura danego dzieła wyraźnie różni od tradycji – a różni się od niej zawsze – jest zarazem wyzwaniem skierowanym ku przyszłej twórczości”⁵⁸. Oczywiście, można by rzec. Pamiętać jednak trzeba, że słowa te, wypowiedziane przeszło pół wieku temu, „spowszedniały” przez nieustanne powtarzanie, dające najlepsze świadectwo ich trafności.

Kulminacyjnym punktem w rozwoju systemowego opisu literatury jest jednak niewątpliwie pochodząca z 1960 r. rozprawa R. Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Odpowiada w niej autor na pytanie, na które udzielił odpowiedzi i w latach dwudziestych – wówczas z pozycji formalistycznych: „co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki?”⁵⁹. Jak wówczas, tak i teraz zachowuje ściśle lingwistyczny punkt widzenia, wprowadza jednak do swego wiodu teorię komunikacji językowej, dzięki czemu może precyzyjnie wykazać, że funkcja poetycka – bo to ona oczywiście jest „*differentia specifica sztuki słowa*”⁶⁰ – nie ruguje z dzieła literackiego innych, charakterystycznych dla każdej wypowiedzi językowej funkcji, lecz je – dominując nad nimi – niejako „uzgadnia” (o czym mówił i Mukařovský, nie przeprowadzając jednak dowodu tezy, w myśl której funkcja estetyczna „nie zachowuje się wobec innych funkcji wrogo, lecz pomaga im”⁶¹). Dla objaśnienia specyfiki funkcji poetyckiej Jakobson znajduje „empiryczne kryterium językozawcze”⁶². Przypomina więc najpierw, że dla utworzenia wypowiedzi językowej podmiot mówiący zobowiązany jest wykonać dwie czynności. Po pierwsze, musi dokonać wyboru spośród wszystkich słów tworzących aktualny zasób leksykalny danego języka tych, które najlepiej odpowiadają jego komunikacyjnej intencji (graficznym odpowiednikiem

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ J. Mukařovský, *O strukturalizmie*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 27.

⁵⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 77.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ J. Mukařovský, *op. cit.*, s. 36.

⁶² R. Jakobson, *op. cit.*, s. 88.

czynności wybierania jest pionowa oś układu współrzędnych, a zasadą – formalna i/lub semantyczna równoważność słów). W brzmieniu autorskim „wybór dokonuje się na bazie ekwiwalencji”. Następnie nadawca musi dokonać kombinacji słów w łańcuch mowy – szereg (oś pozioma), którym rządzi zasada „przyległości”, zgodności składniowej słów tworzących sekwencję. Funkcja poetycka narusza tę prawidłowość przez „projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”⁶³. Używając języka nowoczesnej nauki o wierszu, która słynnej definicji Jakobsona wiele zawdzięcza, powiedzieć można, że w poezji dokonuje się podwójna delimitacja tekstu – ogólnojęzykowa: na zespoły semantyczne, słowa, wyrażenia, a zwłaszcza zdania oraz wierszowa: ekwiwalentne względem siebie wersy, a w obrębie każdego z nich – znów na pomniejsze, równoważne odcinki, np. sylaby bądź stopy. Sam Jakobson tak to ujmuje: „W poezji sylaba równa się sylabie tego samego szeregu, przycisk wyrazowy równa się przyciskowi wyrazowemu, podobnie jak brak przycisku równa się brakowi przycisku [...]”⁶⁴. I tak jak segmentacja językowa, tak i wierszowa podlega określonym prawom. Nazywa je Jakobson „wzorcem wersowym” i odróżnia od „przypadku wersowego”⁶⁵ – znów wedle de Saussure’owskiego rozróżnienia *lang* i *parole*. Opisana jako naruszenie ogólnojęzykowej prawidłowości funkcja poetycka jest więc w *Poetyce...* zaprezentowana na podobieństwo „chwytu”, nie jest jednak z nim tożsama. Wprawdzie Jakobson nadal twierdzi, że „w poezji każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego”⁶⁶, ale zarówno w *Poetyce...*, jak i w pochodzącej z tego samego okresu *Poezji gramatyki i gramatyce poezji* oraz w rozlicznych artykułach, stanowiących „przekład” teoretycznych formuł na „język praktyki” analityczno-interpretacyjnej dowodzi istnienia „semantyki gramatycznej”⁶⁷, nadającej każdej figurze języka poetyckiego (każdemu „chwytowi”) wartość znaczeniową, czyniącej z niej znak. Nawet „projekcja ekwiwalencji dźwiękowych w szereg, jako jej zasada konstytutywna, pociąga za sobą nieuchronnie ekwiwalencję semantyczną”⁶⁸. Doniosłości tego twierdzenia nie sposób przecenić, zawarta w nim sugestia, by w rekonstruowaniu sensu dzieła literackiego nie pominąć żadnego jego składnika – zwłaszcza tego, który tradycyjnie poetyka nazywa „formalnym” – stała się bowiem, by znów powtórzyć oczywistość, jednym z najistotniejszych postulatów wielu współczesnych metodologii literaturoznawczych.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ „Wzorzec wersowy determinuje inwarianty przypadków wersowych i określa granice wariacji” (*ibidem*, s. 98).

⁶⁶ *Ibidem*, s. 124.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 122.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 106.

Zaprezentowane w *Poetyce...* skutki ewolucji koncepcji Jakobsona można najkrócej opisać jako dostrzeżenie dwuaspektowości „chwytu” (wyróżniające w nim jako współobecne element formalny i semantyczny), czytelnej jedynie w warunkach systemu – języka poetyckiego. „Chwyty” stały się znakami. Byłoby jednak dużą nieścisłością twierdzenie, że rozwój myśli naukowej tego uczonego jest zjawiskiem ściśle indywidualnym, gdy – jak wiadomo – jest on sprzęgnięty z ewolucją „szkół”, które Jakobson współtworzył.

4.2. W toku rozwoju przekształcającego formalizm w strukturalizm, a ten w semiotykę strukturalną przemianom podlegało przede wszystkim **pojęcie znaku**. W obu szkołach zaprzęgniętych ustalaniem reguł języka poetyckiego „znak” był zwykle synonimem „znaku językowego” – słowa. W takim znaczeniu został użyty jeszcze w *Tezach Praskiego Koła*, gdzie mowa jest m.in. o dążeniu języka poetyckiego „do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku”⁶⁹, realizującej się w wyniku „skierowania intencji nie na oznaczenie, lecz na sam znak [...] wyraz słowny”⁷⁰. Pojawiające się w *Tezach...* wzmianki o udziale elementów formalnych w kształtowaniu wartości znaczeniowej dzieła – tj. zdania: „Nawet rym nie jest zjawiskiem czysto fonologicznym”, „Rym jest ściśle związany z leksyką (waga słów uwypuklonych przez rym i stopień ich pokrewieństwa semantycznego)” oraz „Sam układ motywów (*sujet*) jest tworem semantycznym”⁷¹ – są zapowiedzią poglądu, w myśl którego w wielofunkcyjnej strukturze, jaką stanowi dzieło literackie, każdy, nawet najdrobniejszy element składowy współuczestniczy w budowaniu znaczenia całości, co znaczy, że – posiadając znaczenie – jest znakiem. Zdaniem Mukałovskiego, „Nosicielami znaczenia, a tym samym i czynnikami współtworzącymi pełny sens dzieła, są [...] wszelkie dające się wyróżnić składniki. [...] W utworze poetyckim na przykład są w ten proces wciągnięte [...] poszczególne słowa, elementy dźwiękowe, formy gramatyczne”⁷². Z tego względu „Dzieło sztuki przedstawia się odbiorcy jako związek znaczeń, jako kontekst. Każdy nowy znak cząstkowy, który odbiorca uświadamia sobie w trakcie procesu percepcji (tj. każdy składnik i każda część dzieła, włączająca się w znaczeniowórczy proces narastania kontekstu) nie tylko dołącza się do tych, które znalazły się w polu świadomości odbiorcy przed nim, ale zarazem w większym czy mniejszym stopniu zmienia ich sens. I na odwrót: na znaczenie nowo uświadamianego znaku cząstkowego wpływa wszystko, co go poprzedzało”⁷³. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na podobieństwo tego opisu powstania globalnego sensu

⁶⁹ *Tezy Praskiego Koła*, s. 51.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁷¹ *Ibidem*, s. 53 i 55.

⁷² J. Mukałovský, *op. cit.*, s. 33.

⁷³ *Ibidem*, s. 32.

działa do – cytowanej wcześniej, acz przeprowadzonej w parędziesiąt lat później przez E. Benveniste'a – charakterystyki znaczeniowości semantycznej systemu. Bez względu na rzeczywistą zależność, analogia ta świadczy o faktycznej jednolitości koncepcji semiotyczno-strukturalnej oraz upewnia, że jako metodologia warta jest ona uwagi.

Z tego samego powodu należy też przypomnieć, że dojrzały strukturalizm (*de facto* wczesna semiotyka strukturalna) charakter znakowy przypisał przede wszystkim dziełu właśnie jako strukturze. Znowu trzeba zacytować Mukařovskiego: „Przeznaczeniem dzieła sztuki – jak każdego znaku – jest pośredniczyć (w sposób sobie właściwy) między dwiema stronami: nadawcą znaku jest tu artysta, a stroną przyjmującą znak – odbiorca. Jest ono jednak znakiem bardzo złożonym [...] cząstkowe znaczenia składają się na pełny sens dzieła. [...] Zanim jednak odbiorca zgłębi pełny sens, musi przeszedł proces jego narastania. [...] W odróżnieniu od innych rodzajów znaków, na przykład językowych, dzieło sztuki kładzie więc nacisk nie na ostateczny, jednoznaczny stosunek do rzeczywistości, ale na proces, w którym stosunek ten powstaje”⁷⁴.

Nie przestając być znakiem samego siebie, ściślej: właśnie dzięki temu, że ustanawiając prymat funkcji estetycznej nad innymi funkcjami (np. poznawczą czy ideologiczną) jest znakiem autotelicznym, dzieło przekazuje informacje o świecie wobec niego zewnętrznym. Najważniejsze z nich dotyczą nie zmysłowo postrzegalnych, bezpośrednio dostępnych świadomości ludzkiej form rzeczywistości, lecz dostępnych w procesie racjonalizacji i/lub pojmowanych intuicyjnie reguł rządzących światem. Dlatego znakowość dzieła nie jest tożsama z jego zdolnością do odtwarzania „kształtów” rzeczy i zjawisk, a jej miary nie stanowi „doskonałość naśladownictwa”. Roland Barthes, w latach sześćdziesiątych kontynuator badań semiotyczno-strukturalnych, mówi, że jeśli celem wszelkiej działalności strukturalistycznej, tak naukowej, jak i poetyckiej, jest „odtworzenie” przedmiotu, to sama czynność odtwarzania polega nie na biernym „odciskaniu”, ale na faktycznym wytwarzaniu nowego przedmiotu w taki sposób, by w owym przedmiocie wytworzonym przejawiała się zasada działania, czyli funkcja pierwowzoru. Nie chodzi bowiem o to, by kopiować świat, ale o to, by uczynić go zrozumiałym⁷⁵. Podobne stanowisko zajmuje K. Rosner, gdy w studium *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego* proponuje, aby w opisie funkcji znakowej dzieła pojęcie podobieństwa zastąpić pojęciem analogii: „aby model artystyczny był modelem określonej rzeczywistości niefikcyjnej, musi zachodzić jakaś analogia między nim a owym fragmentem

⁷⁴ *Ibidem*, s. 31.

⁷⁵ R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, [w:] *idem*, *Mit i znak*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970.

rzeczywistości, która umożliwia jej identyfikację – nie musi ona jednak mieścić się w ramach żadnego jednoznacznie określonego pojęcia mimetyczności⁷⁶. Jeśli użyte przez Rosner słowo „model” nasuwa skojarzenie ze stosowanym przez semiotyków kultury określeniem „wtórny system modelujący”, to nie dzieje się to bezpodstawnie, aczkolwiek zastrzec trzeba, że gdy dla Łotmana modelowanie było właściwością języka jako systemu, to dla polskiej uczonej odnosi się ono przede wszystkim do konkretnego dzieła, którego świat przedstawiony „stanowi odrębny poziom semiotyczny, poziom symboli prezentacyjnych i [...] na tym właśnie poziomie pełnione są funkcje komunikacyjne, których nie można przypisać poziomowi językowemu utworu literackiego operującego fikcją⁷⁷. Język naturalny, a ściślej – zadania wyrażone w nim – powtarza Rosner za Ingardenem – są w dziele użyte w funkcji kreującej, tzn. ustanawiają pewien fikcyjny świat, nie mogą więc równocześnie odtwarzać realnej rzeczywistości. Ów świat natomiast „ma strukturę modelu czy schematu” i w związku z tym „podobnie jak geometryczny model bryły przestrzennej, może on być reprezentacyjny wobec układów przedmiotowych także w rzeczywistości niefikcyjnej⁷⁸”.

Koncepcja Rosner precyzyjnie wypowiada i ugruntowuje głoszone przez większość semiotyków przekonanie, że dzieło literackie jest znakiem nie ze względu na swoje utrwalenie w znakach języka naturalnego, lecz z uwagi na zdolność reprezentowania świata realnego, polegającą zawsze na modelowaniu jego obrazu. Ta cecha łączy utwór literacki z dziełami innych sztuk, znosząc podziały wynikające z odmienności tworzyw, a eksponując wspólne – systemowe i semiotyczne zarazem – reguły ich „języków prezentacyjnych”. W stosunku do dzieła literackiego, którego symbole prezentacyjne są fundowane na bazie języka naturalnego nie znosi ona, lecz przesuwa na dalszy plan Jakobsonowski postulat opisu „semantyki gramatycznej” tekstu.

4.3. W uzupełnieniu myśli Rosner można by dodać, że **interpretacja dzieła jako wypowiedzi znaczącej** wymaga od czytelnika aktywności analogicznej do tej, jaką wykazuje w procesie rozumienia komunikatu językowego. Odbiorca musi znać i umieć odszukać system, w którym wypowiedź została sformułowana, by umieściwszy ją w jego kontekście poprawnie zrozumieć jej sens. Błędne odczytanie wynika zawsze z nieprawidłowo przeprowadzonej operacji osadzania utworu w systemie – którymś z „języków” sztuki (typowym przykładem takiego interpretacyjnego nieporozumienia są – znane z opisów w podręcznikach historii sztuki XX w. – próby rozumienia dzieł powstałych w konwencjach antytradycyjnych, np. kubizmu czy nadrealizmu,

⁷⁶ K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 2, Wrocław 1987, s. 89.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 75.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 82.

w kontekście utożsamianego właśnie z tradycją, ale przez to cieszącego się niemal powszechną aprobatą „wielkiego realizmu”, przynoszące w konsekwencji liczne twierdzenia o „bezsensowności” sztuki awangardowej). Tymczasem zadanie odnalezienia właściwego kodu artystycznego ułatwia interpretatorowi samo dzieło, jego „konsekwencja przedmiotowa”, jak – korzystając z terminu R. Ingardena – nazywa Rosner wewnętrzny, strukturalny porządek utworu literackiego. To ona „steruje” zachowaniem czytelnika, wskazuje mu kierunek interpretacji. W myśleniu o relacji „dzieło – odbiorca” widoczna jest w pracach K. Rosner inspiracja fenomenologiczna, choć naturalnie sprowadza się ona wyłącznie do przeświadczenia, że odbiór tekstu literackiego wymaga aktywności czytelnika, acz w koncepcji Ingardena ma ona charakter przeżycia estetycznego, gdy w ujęciu Rosner jest to czynność przede wszystkim intelektualna.

Z tego samego, fenomenologicznego źródła wywodzą komentatorzy prac semiotycznych Umberto Eco jego teorię dzieła otwartego, tekstu „pustego” znaczeniowo, którego sens powstaje dopiero w wyniku intelektualnej działalności odbiorcy. Także w wizji Eco konkretyzacja nie jest więc tym, czym była dla Ingardena – uzupełnieniem występujących w dziele „miejsc niedookreślenia” zgodnie z wewnętrzną logiką tekstu (którą tworzą „miejsca efektywnie dookreślone”, decydujące o jego konsekwencji przedmiotowej) oraz doświadczeniem odbiorcy. Eco widzi ją przede wszystkim jako czynność sensotwórczą, określaną nie przez utwór, ani nawet nie przez indywidualne właściwości „lektora”, ale przez „pewne prawa odpowiadające stałym mechanizmom ludzkiego umysłu, odnajdywalnym w jednorodnej postaci we wszystkich kulturach i cywilizacjach”⁷⁹. Choć niewątpliwie semiotyczna, koncepcja ta, im bardziej zbliża się do dekonstrukcjonistycznego wyobrażenia czytelnika „jako żywiciela i pasożyta” – jeśli można w ten nieco żartobliwy i jednocześnie metaforyczny sposób użyć tytułu artykułu Johna Hillisa Millera⁸⁰ – tym bardziej oddala się od wyobrażenia dzieła jako struktury znakowej.

Dlatego rozwiązaniem najbardziej przekonującym, gdy w grę wchodzi problem związków semiotyki i teorii interpretacji zdaje się to, które – stworzone przez strukturalistów czeskich – przejęli semiotycy tartuscy. „Dzieło – twierdził J. Mukařovský – może być znakiem o kilku sensach równocześnie”⁸¹. Wszystkie jego znaczenia tkwią jednak w nim, choć pozostają wówczas w stanie potencjalności, z którego jeden z nich wyprowadza dopiero czytelnik, czyniąc z niego aktywny składnik swej rekonstrukcji struktury utworu. Nadawanie sensu jest swoistą „działalnością strukturalis-

⁷⁹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 148. Koncepcję tę, najwcześniej sformułowaną w książce *Dzieło otwarte*, rozwija rozprawa *Lector in fabula*, Warszawa 1993.

⁸⁰ J. Hillis Miller, *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

⁸¹ J. Mukařovský, *op. cit.*

tyczną” – izolowane dzieło staje się za sprawą odbiorcy częstką większej całości, struktury, w której ujawniają się jego niepowtarzalne własności. W języku semiotyków radzieckich ta sama prawda przybiera postać tezy, iż „tekst ma tyle znaczeń, w ilu systemach semiotycznych występuje jako jeden z członów relacji”⁸².

Irena Hübner

SEMiotics VERSUS LITERATURE AND LITERARY STUDY

(Summary)

The paper concerns semiotic investigations of literature. Semiotics has always inspired literary studies. Scholars of Peirce's school of semiotic studies attempted to answer the question whether literary text is a sign and what is its place in Pierce's classification of signs.

School based on structural linguistics (F. de Saussure's influence) has worked out two – still developed – approaches in semiotic studies. The former attempts to describe literature as one from the midst of semiotic systems (shaped in the same way as the natural languages), systems which can generate texts, utterances, texts of culture. The latter tries to present literary work as a sign which has its own referential abilities, abilities which are independent of reference of language.

⁸² Cyt. z pracy: W. Panas, *Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiotycznej*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Świąch, Wrocław 1979.