

Susan R. Suleiman

Powieść z tezą : struktura dojrzewania

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/2, 193-207

1993

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.

SUSAN R. SULEIMAN

POWIEŚĆ Z TEZĄ: STRUKTURA DOJRZEWANIA

Teoretycznie – narracyjna zawartość powieści z tezą, jak zresztą treść każdego opowiadania przykładowego [*récit exemplaire*], może cechować się nieograniczoną różnorodnością. [...] to nie dany typ fabuły czyni z powieści powieść z tezą, lecz przyporządkowanie fabuły specyficznemu systemowi znaczącemu lub, jak kto woli, typowi [*mode*] dyskursu. Trzy zaproponowane przeze mnie cechy dystynktywne powieści z tezą są cechami modalnościowymi w tym sensie, że pozwalają na zdefiniowanie „istoty gatunku” niezależnie od narracyjnych czy tematycznych struktur dających się wyróżnić w jednostkowym utworze należącym do danego gatunku. Określenie typu dyskursu to wszakże tylko jedno z możliwych ujęć analizy gatunkowej; innym istotnym ujęciem jest, jak stwierdził F. Jameson, ujęcie syntaktyczne. Nie zmierza ono do podania być może zbyt impresjonistycznej definicji „istoty” gatunku, lecz pozwala zdefiniować jego strukturę jako „formę stałą”¹. Te dwa ujęcia nie wykluczają się wzajemnie, lecz się uzupełniają. Kompletny opis gatunku powinien, zdaniem Jamesona, zawierać jednocześnie, albo raczej kolejno po sobie, definicję typu dyskursu i strukturalny model odpowiadający temu typowi.

W ostatecznym rozrachunku każdy model strukturalny jest abstrakcją, której punkt wyjścia stanowi konkretna treść, w przypadku utworów fikcyjnych jest to treść narracji – fabuła. Budowanie modelu strukturalnego gatunku powieściowego sprowadzałoby się więc do zdefiniowania „typu” fabuły właściwej wyłącznie temu gatunkowi. Jeśli się jednak zważy, że na odpowiednio wysokim poziomie abstrakcji istnieje tylko ograniczona liczba „typów” fa-

[Susan R. Suleiman – amerykańska romanistka i teoretyk literatury, autorka książki o powieści tendencyjnej, opublikowanej w dwu wersjach językowych: angielskiej – *Autoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* (1983), i francuskiej – *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), oraz wielu artykułów dotyczących literatury francuskiej i problemów teoretycznych. Wspólnie z I. Crosman wydała znaną antologię *The Reader in the Text: Essays in Audience and Interpretation* (1980). Ostatnio opublikowała książkę *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avantgarde* (1990).

Przekład według: S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris 1983, s. 79–104].

¹ Zob. F. Jameson, *Magical Narratives: Romance as Genre*. „New Literary History” 7 (1975), nr 1.

buł, nasuwa się wniosek, że strukturalne modele narracyjne są mniej liczne niż gatunki, a w konsekwencji, że dana struktura narracyjna czy tematyczna może być realizowana przez więcej niż jeden gatunek. Pytanie, na które odpowiedzieć powinien opis gatunku, nie brzmi więc, wbrew sugestii Jamesona: „Jaki jest model strukturalny odpowiadający danemu typowi dyskursu, by można mówić o danym gatunku?”, ale raczej: „Jak dany model strukturalny jest przyporządkowany danemu typowi dyskursu by powstał utwór, który nazwać można tragedią, eposem, melodramatem, opowiadaniem fantastycznym, itd.?” Inaczej mówiąc, gatunek nie jest wynikiem „odpowiedniości” między pojedynczym modelem strukturalnym a typem dyskursu, lecz raczej powstaje na styku jednego (lub więcej) wspólnego modelu i zespołu specyficznych cech typu dyskursu.

W tym rozdziale [...] postaram się przeanalizować strukturalny model narracyjny („typ” fabuły) [...] wywodzący się ze struktury dojrzewania [*apprentis-sage*], stanowiący o podobieństwie powieści z tezą do *Bildungsroman*. [...].

Bildungsroman a powieść z tezą: *Etap*

„Droga prowadząca [...] ku blaskowi świadomego poznania samego siebie” – ta globalna definicja treści powieści podana przez Lukácsa² dotyczy przede wszystkim, a być może wyłącznie, *Bildungsroman*³. Nawet jeżeli słabą stroną Lukácsa (przynajmniej w interesującej nas tu *Teorii powieści*) jest uznanie każdej powieści za wariant *Bildungsroman*, nie umniejsza to faktu, że jego analiza daje najlepszą podstawę do strukturalnej definicji tego gatunku. Warto się więc nad nią trochę zatrzymać. Według Lukácsa powieść, ta „epopeja świata opuszczonego przez bogów”, ma postać biografii „problematycznego indywiduum” – problematycznego, ponieważ świat, w którym przyszło mu działać, stał się nieistotny, utracił swe transcendentne znaczenie. Od tej pory osobowość ludzka przestała być „organiczna”; nie będąc ani własnością jednostki, ani bezpośrednią podstawą jej egzystencji osobowość staje się przedmiotem poszukiwania, stąd „podstawowy schemat” powieści, określany przez Lukácsa następująco: „Treść powieści to dzieje duszy, która wyrusza w świat z zamiarem poznania siebie i szuka przygód, by się w ten sposób potwierdzić i dotrzeć do swej własnej istoty”⁴. Definicja ta zawiera, sformułowane w charakterystycznym dla młodego Lukácsa heglowskim języku, prawie wszystkie elementy strukturalnego modelu *Bildungsroman*.

Fabułę dojrzewania (*Bildung*) można zdefiniować syntagmatycznie poprzez dwa równoległe przekształcenia podmiotu: transformację nieznaną

² G. Lukács, *Teoria powieści*. Przełożył J. Goślicki. Warszawa 1968, s. 72.

³ Termin „*Bildungsroman*”, oznaczający typ fabuły mówiącej o kształtowaniu lub „samokształtowaniu” bohatera, został spopularyzowany w 1870 r. przez W. Diltheya w *Leben Schleiermachers*. Przedtem użył go w r. 1810 badacz literatury Karl von Mongerster (zob. F. Jost, *La Tradition du Bildungsroman*. „Comparative Literature” 1969, spring, s. 101–102). Specjaliści odróżniają niekiedy *Bildungsroman* od pokrewnego gatunku *Erziehungsroman*, w którym bohater nie kształtuje swej osobowości, lecz jest ona formowana przez jakiś czynnik zewnętrzny. Rozróżnienie to – które znajdujemy np. u Josta (*op. cit.*, s. 99, 109) – nie wydaje mi się zasadnicze, ponieważ w każdym *Bildungsroman* występują zarówno czynniki zewnętrzne, jak i wewnętrzne, określające ewolucję bohatera.

⁴ Lukács, *op. cit.*, s. 81.

(siebie) → poznanie (siebie) i transformację bierność → działanie. Bohater wyrusza w świat, by poznać samego siebie, i osiąga to poprzez działania będące zarazem „dowodami” i próbami. Przygody, z jakich bohater wychodzi zwycięsko, są „środkami, dzięki którym „dociera on do swej własnej istoty”, spełniają one klasyczną funkcję próby, ale stanowią również dowód, że osiągnął poznanie samego siebie, wstępny warunek powodzenia wszystkich dalszych działań. W gruncie rzeczy „przygody” są jedynie wstępem do prawdziwego działania, historia dojrzewania kończy się właśnie u progu „nowego życia” bohatera. Wyjaśnia to, dlaczego w klasycznym *Bildungsroman* bohater jest zawsze młodym mężczyzną⁵.

Paradygmatycznie, czyli według systemu aktancjalnego (według terminologii Greimasa) *Bildungsroman* definiuje się poprzez następującą minimalną konfigurację: aktancjalne kategorie podmiotu, przedmiotu i odbiorcy są zsynkretyzowane w jednej postaci – bohatera powieści. Wyrusza on w świat, aby poznać siebie (przedmiot), i sam korzysta z tego poznania (odbiorca). Bohater może, rzecz jasna, wykorzystywać działania postaci grających rolę nadawcy i pomocnika, będzie też miał zapewne do czynienia z przeciwnikami. Ale ponieważ chodzi nam tu o minimalną konfigurację aktancjalną *Bildungsroman*, na razie możemy pominąć te kategorie.

Wracając do *Teorii powieści* – zauważyć można ciekawą rzecz, a mianowicie po zdefiniowaniu treści powieści w ogóle, i to w terminach właściwych wyłącznie *Bildungsroman*, Lukács wypracowuje typologię form powieściowych dochodząc do konkluzji, że prawdziwy *Bildungsroman* właściwie nigdy nie istniał! Całą kategorię *Bildungsroman* w jego typologii wypełnia jedna powieść: *Wilhelm Meister* Goethego. Zdaniem Lukácsa, jedynie bohater Goethego w pełni realizuje ideał *Bildung*: autentyczne poznanie samego siebie i prawdziwe działanie w świecie. Wszyscy pozostali bohaterowie powieściowi mieszczą się w jednej z dwóch kategorii bohaterów ponoszących klęskę, kategorii określających zarazem dwa typy powieściowe: powieść abstrakcyjnego idealizmu i powieść romantycznego rozczarowania. W pierwszym z nich, którego spełnionym modelem jest *Don Kichot*, sukces poszukiwań bohatera zniweczony zostaje jego „demonicznym zaślepieniem”. Bohater działa, przeżywa przygodę za przygodą, ale ponieważ odbiera jedynie „zniekształcony” obraz świata (i siebie w świecie), jego działania sytuują się poza rzeczywistością. W powieści romantycznego rozczarowania jest odwrotnie (typ *Szkoły uczyć*) – bohater nie działa wcale: uchyla się od zmierzenia się ze światem, z góry zakładając, że jest to „degradujące i bez wyjścia”. W obu przypadkach nie da się porażki uniknąć. Wilhelm Meister jest więc jedynym bohaterem, któremu udaje się *Bildung*,

⁵ Mówię „młody mężczyzna”, a nie „kobieta”, ponieważ model *Bildungsroman*, który przedstawia Lukács i który odpowiada najważniejszym przykładom gatunku, jest *de facto* modelem męskim. „Wyruszyć w świat, by się sprawdzić i poznać” – zamierzenie to było (i może wciąż jest) programem przewidzianym dla i przez mężczyzn. W każdym razie dokonania opisane w fabułach *Bildung*, których podmiotami są kobiety, „różnią się”. Kwestia kobiecego *Bildung* została niedawno podniesiona przez amerykańskie uczone feministki. Zob. np. prace N. K. Miller *The Heroine's Text* (New York 1980), gdzie jest mowa o losach kobiet w XVIII-wiecznych utworach napisanych przez mężczyzn, oraz S. Gilbert i S. Gubar *The Madwoman in the Attic* (New Haven 1979), gdzie mówi się miejscami o kobiecych *Bildungsromane* z w. XIX, których autorkami są kobiety.

któremu udaje się utrzymanie kruchej równowagi między działaniem a refleksją, rezygnacją a optymizmem, indywidualizmem a solidarnością z innymi⁶.

Kategorie wyodrębnione przez Lukácsa na pewno są dyskusyjne. Są nie dość liczne, by ująć ogromną różnorodność powieści, przede wszystkim nie ma w nich miejsca dla dzieł Balzaka (ani też m.in. Jane Austen, Sterna, Diderota). Ponadto istnieje sprzeczność między wyrażanym *implicite* przekonaniem, iż *Bildungsroman* to archetyp powieści, a stwierdzeniem *explicite*, że ten typ powieści został w pełni zrealizowany tylko jeden raz. Niemniej jednak *Teoria powieści* stanowi cenny punkt wyjścia naszych rozważań nie tylko dlatego, że definicja strukturalna treści powieści o dojrzewaniu jest w niej sformułowana w perspektywie nowoczesnej nauki o literaturze, ale również dlatego, że zawiera propozycję klasyfikacji trzech rodzajów dojrzewania, przy czym różnice między nimi pozwalają na zredukowanie ich do pary: dojrzewanie „pozytywne” (prawdziwe) *vs* dojrzewanie „negatywne” (nieudane).

Opozycja: pozytywny *vs* negatywny, jest właśnie tym, co cechuje typy dojrzewania „przykładowego [*exemplaire*]”, stanowiącego treść powieści z tezą — dojrzewanie prowadzące bohatera ku wartościom właściwym ideologii, na której opiera się powieść, jest „przykładowo pozytywne”, dojrzewanie zaś prowadzące ku wartościom przeciwnym lub ku przestrzeni bez wartości jest dojrzewaniem „przykładowo negatywnym”. Lukácsowskie kategorie sukcesu i porażki, autentyczności i nieautentyczności wydają się istotne dla analizy powieści z tezą, z tą tylko różnicą (ale jest to różnica zasadnicza), że powieść z tezą wyciska swe piętno na tych kategoriach. Dla autora *Teorii powieści* nieproblematiczna autentyczność, określona jako natychmiastowa i całkowita przystawalność jednostki do świata, jest tym, czego brakuje we współczesnym (post-epickim) świecie, powieść zaś jako „forma” zrodziła się właśnie z odczucia tego braku: jej powołaniem jest wyrażanie owego zdegradowanego, nieodwołalnie problematycznego charakteru poszukiwania autentyzmu. Nawet sukces bohatera Goethego polega jedynie na chwilowym utrzymaniu równowagi między dwiema kłóskami.

W przypadku powieści z tezą rzecz się ma zupełnie inaczej: sprowadzając autentyczność do ideologii, a nieautentyczność do tego, co nią nie jest, powieść z tezą upraszcza te Lukácsowskie pojęcia i podporządkowuje strukturalny model dojrzewania swym własnym celom.

Analiza kilku konkretnych dzieł pozwoli lepiej ukazać mechanizm tego podporządkowania. *Etap* (1902) Paula Bourgeta posłuży mi jako podstawowy punkt odniesienia. Wybór tej mało dziś czytanej powieści, będącej jednak, po *Uczniu*, najbardziej dyskutowanym (i może najbardziej charakterystycznym) dziełem tego autora, narzuca się z dwóch powodów: po pierwsze, zawiera ona zarówno „pozytywny”, jak „negatywny” wariant struktury dojrzewania, po drugie, jest bez wątpienia powieścią z tezą, uznaną za taką już w chwili jej publikacji. Zdaniem Alberta Feuillerata, biografą Bourgeta, *Etap* oznacza przejście autora „od eksperymentalnej powieści analitycznej do powieści społecznej”; utwór ten stał się „nośnikiem” doktryny, pozwalając autorowi „za

⁶ Zob. Lukács, *op. cit.*, s. 89–147.

pośrednictwem fikcyjnych postaci wyrazić zasady, które uważał za fundamentalne w normalnym i zdrowym życiu społecznym”⁷.

Związkiem między „fikcyjnymi postaciami” a zasadami, które ma wyrażać powieść, zajmujemy się potem. W pierwszej kolejności odnotujemy, że z historycznego punktu widzenia *Etap* wpisuje się w intelektualną i polityczną atmosferę rozgrzaną jeszcze sporami wokół sprawy Dreyfusa. Fakt ten godny jest podkreślenia nie tylko dlatego, że sprawa Dreyfusa należy do świata przedstawionego powieści (a dokładniej – do „prehistorii” bohatera), ale także, a może przede wszystkim dlatego, że sprawa Dreyfusa ma wartość oznaki [*valeur emblématique*] dla całego interesującego nas okresu: podzieliła ona Francję końca XIX w. na dwie „rodziny duchowe”, które François Goguel nazwał „partią porządku” i „partią poruszenia”⁸. Oczywiście podział ten nie był czymś nowym – jego historia sięga co najmniej czasów Rewolucji, ale, jak wykazuje Goguel, rzadko bywał tak głęboko przeżywany, a jego konsekwencje były tak poważne i dalekosiężne, jak między 1898 a 1940 rokiem. Istnieje niewątpliwy związek między zwolennikami Dreyfusa i Frontu Ludowego, podobnie jak między tymi, którzy podziwiali Drumonta, a Stronnikami Doriota czy Lavalą, lecz między jednymi a drugimi rozciąga się przepaść. Nie jest więc przypadkiem, że ten ideologicznie spolaryzowany okres stanowi jeden z ważniejszych momentów francuskiej powieści z tezą. Jest to gatunek, w którym ideologiczna polaryzacja przejawia się zarazem jako podstawowy temat i strukturalna zasada organizująca.

Etap jest historią młodego człowieka, który z antyklerykała i socjalisty staje się katolikiem i monarchistą. Akcja toczy się w roku 1901. Jean Monneron, wychowany według „fanatycznie”⁹ republikańskich i zdecydowanie antyklerykalnych zasad ojca, Josepha Monnerona, dochodzi do zaprzeczenia tym zasadom, poślubia córkę swego byłego nauczyciela, „tradycjonalisty” Victora Ferranda, i przyjmuje jego poglądy. Ten zaś, przeciwnik „fałszywych dogmatów 1789 r.” i jeden z „najpopularniejszych orędowników katolickiej filozofii w Uniwersytecie”, diametralnie przeciwstawia się temu „chimerycznemu profesorowi”, „przykładowi zupełnego jakobina”, jakim jest ojciec Jeana. W ten sposób już na samym początku powieści Victor Ferrand i Joseph Monneron wyznaczają dwie odrębne przestrzenie semantyczne (w istocie dwie przestrzenie ideologiczne), z których pierwsza jest opatrzona znakiem dodatnim (absolutne wartościowanie pozytywne), a druga znakiem ujemnym (absolutne wartościowanie negatywne). Ta od początku zaznaczona opozycja pozwala w dużym stopniu przewidzieć historię Jeana. Może ona przebiegać tylko na dwa sposoby: albo Jean wybierze ojca, czym zrealizuje przykładowe dojrzewanie negatywne, albo Ferranda, spełniając przykładowe dojrzewanie pozytywne. W naszym przypadku następuje realizacja drugiej możliwości.

⁷ A. Feuillerat, *Paul Bourget. Histoire d'un esprit sous la Troisième République*. Paris 1938, s. 229.

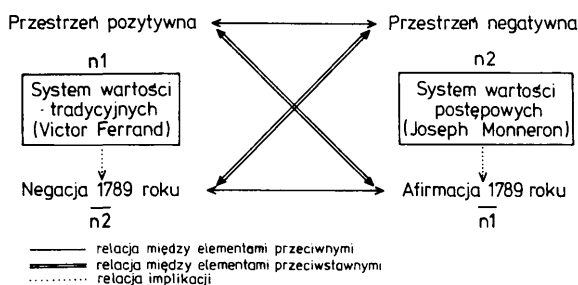
⁸ Zob. F. Goguel, *La Politique des Partis sous la Troisième République*. Paris 1946.

⁹ W tym fragmencie wszystkie wyrazy w cudzysłowach pochodzą z 2-tomowego wydania francuskiego: P. Bourget, *L'Étape*. Paris 1902. [Istniejący polski przekład powieści, pióra A. Brezy (Warszawa 1903), miejscami zbyt odbiegający od oryginału, nie może posłużyć dla ilustrowania toku rozumowania i sposobu egzemplifikowania analizy przeprowadzonej przez autorkę artykułu. – Przepis tłum.]

Zauważmy jednak, że realizacja zarówno jednej, jak i drugiej spełniłaby dydaktyczny cel powieści: wynika to z istnienia dwóch przeciwstawnych i różnie wartościowanych przestrzeni ideologicznych.

Zasadnicza kwestia polega na tym, jak dokonuje się owo jednoznaczne wartościowanie i jak jego doniosłość przedstawiona zostaje czytelnikom. W przypadku *Etapu* odpowiedź na pierwsze pytanie jest dosyć prosta: wartościowanie dokonuje się głosem „wszechwiedzącego” narratora, który „mówi” prawdę i ocenia poglądy głównych bohaterów. Jeżeli uzna się Victora Ferranda i Josepha Monnerona za przedstawicieli dwóch przeciwstawnych systemów ideologicznych (z grubsza rzecz biorąc – system wartości „tradycyjnych” vs system wartości „postępowych”), to do narratora należy afirmowanie jednego z nich kosztem drugiego. Narrator funkcjonuje więc jako przedstawiciel ideologicznego „nadsystemu”, hierarchizującego poszczególne systemy reprezentowane przez poszczególne postacie. Relacje między tymi systemami mogą być przedstawione za pomocą kwadratu semiotycznego Rastiera i Greimasa¹⁰. Jak widać na schemacie, w nadsystemie narratora system reprezentowany przez Ferranda zajmuje wyłącznie przestrzeń pozytywną, podczas gdy system Monnerona zajmuje symetrycznie przestrzeń negatywną.

„Nadsystem” narratora



Ponadto schemat ten ilustruje, na czym właściwie polega monologiczny charakter powieści bądź jakiegokolwiek dzieła literackiego. Według formuły Bachtina – w dziele monologicznym „*tertium non datur*: myśl albo się aprobuje, albo obala”. To właśnie myśl zaaprobowana jest czynnikiem „selekcji i organizacji materiału” i nadaje „jednakową tonację” dziełu monologicznemu¹¹. Nasz schemat ilustruje sens tego „*tertium non datur*” i ukazuje dokonywanie się ujednolicania tonacji ideologicznej. Każdy przedstawiony w utworze konflikt ideologiczny rozstrzygany jest przez nadsystem narracji, który sam ma zabarwienie ideologiczne i ocenia ścierające się ideologie: tylko jedna z nich jest „dobra”, wszystkie pozostałe zaś są fałszywe. W utworze dialogicznym jest na odwrót: „głosy” wszystkich występujących tam ideologii zachowują pewną ważność. Jak wykazał F. Rastier w odniesieniu do *Don Juana* Moliera, dzieło dialogiczne wymaga „podwójnego” lub „wielokrotnego”

¹⁰ A. J. Greimas, *Les Jeux des contraintes sémiotiques*. W: *Du Sens*. I. Paris 1970.

¹¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 121, 123, *passim*.

odczytania (Rastier nazywa to lekturą całościową [*totalisante*]), ponieważ jedno odczytanie, pozytywnie wartościujące tylko jeden z występujących w utworze systemów aksjologicznych, nie jest w stanie ujawnić wszystkich jego elementów¹². Odczytanie *Don Juana* według systemu wartości indywidualnych (reprezentowanego przez tytułowego bohatera) musi być uzupełnione o lekturę skoncentrowaną na systemie wartości społecznych (reprezentowanym przez inne postacie) – na tej podstawie Rastier stwierdza dwuznaczność utworu, ponieważ „jedna lektura w sposób konieczny odsyła do innej i... obie są konieczne”¹³. W przypadku *Etapu*, i powieści z tezą w ogóle, jedno odczytanie może ujawnić wszystkie elementy utworu – na takie właśnie odczytanie nakierowuje czytelnika ideologiczny system dzieła.

Jeżeli eksponentem nadsystemu utworu jest wszechwiedzący narrator mówiący „głosem Prawdy” i *explicite* wyrażający sądy, jak to ma miejsce w *Etapie*, to mamy do czynienia z najoczywistszym i najmniej dwuznacznym przypadkiem monologizmu. Właśnie dlatego wybrałam *Etap* jako podstawowy punkt odniesienia lub, jak kto woli, „modelową” powieść z tezą. Ale spolaryzowany nadsystem może występować, i to w sposób wcale nie mniej oczywisty, w powieści z tezą o innym niż wszechwiedzący typie narratora¹⁴.

Pozostaje jeszcze drugie pytanie: jak powieść z tezą prezentuje czytelnikowi doniosłość niedwuznacznego wartościowania? Inaczej mówiąc: jak działa mechanizm retoryczny mający przekonać czytelnika? Znow przywołać tu można funkcję narratora. Podając się za źródło opowiadanej fabuły, sprawia wrażenie nie tylko „autora”, ale również autorytetu. Ponieważ to jego głos informuje nas o działaniach postaci i okolicznościach, w jakich się owe działania rozgrywają, i ponieważ na mocy formalnej umowy określającej w powieści realistycznej relację między nadawcą a odbiorcą fabuły powinniśmy uważać, że to, co opowiada narrator, jest „prawdziwe”, następuje przesunięcie sprawiające, że „prawda” to dla nas nie tylko działanie i kształt świata przedstawionego, ale również wyrażane sądy i interpretacje. W ten sposób narrator staje się nie tylko źródłem fabuły, ale również ostatecznym interpretatorem jej sensu. Odrzucenie jego sądów (mówienie np., że *Etap* jest

¹² F. Rastier, *Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives*. „Semiotica” 3 (1971), nr 4. Rastier zdaje się sądzić, że dialogizm *Don Juana* wynika z faktu, iż jest to utwór „dialogowy”, tzn. dramatyczny, a nie epicki. Jego zdaniem, powieść jest „gatunkiem monologicznym”, ponieważ „jedność narratora powoduje jednorodność wypowiedzi” (s. 291). Ale obecność jednego narratora, nawet wszechwiedzącego, niekoniecznie sprawia, że powieść jest monologiczna, tak jak brak narratora nie gwarantuje dialogiczności (w sensie bachtinowskim) utworu dramatycznego. Sztuka teatralna z tezą jest równie monologiczna co powieść z tezą, elementem istotnym staje się tu nie obecność lub brak narratora, ale istnienie nadsystemu ideologicznego, według którego jedna tylko wizja rzeczywistości jest „dobra”, inne zaś są błędne.

¹³ *Ibidem*, s. 341. Sh. Rimmon (*The Concept of Ambiguity – the Example of James*. Chicago 1977, s. 8–9) zaproponowała prostą formułę definiującą dwuznaczność: $a \wedge b$, gdzie a i b są zdaniem, $a \wedge$ jest „mieszany” znakiem wskazującym zarazem logiczną dysjunkcję (jeżeli a jest prawdziwe, b jest fałszywe) oraz faktyczne współwystępowanie dwóch zdań. Według Rimmon: „W przypadku dwuznaczności istnieją równoważne wskaźniki prawdziwości i fałszu, tak a , jak i b . Nie jesteśmy w stanie określić, czy prawdziwe jest zdanie a , czy b , a przez to również, które z nich jest fałszywe. Tak więc obie możliwości są dopuszczalne i współobecne”. Jeżeli jako a i b określi się dwa możliwe odczytania *Don Juana*, to widać, że formuła Rimmon wyjaśnia i streszcza uwagi Rastiera. Wyjaśnia to również moje stwierdzenie jednoznaczności powieści z tezą: tylko jedno z zaproponowanych odczytań jest prawomocne [*valable*] dla tekstu.

¹⁴ S. R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris 1983, s. 264 n.

produktem potwornego wstecznicstwa) jest równoznaczne z wypowiedzeniem kontraktu przez czytelnika. Jest to zawsze możliwe, a nawet staje się nieuniknione, gdy system wartości czytelnika zbyt różni się od systemu narratora¹⁵. W takim wypadku odczytanie powieści jest już czymś innym, ponieważ czytelnik postrzega utwór jako zbyt ewidentną próbę manipulacji. Konwencja powieści realistycznej wymaga, aby czytelnik z własnej niejako woli nie dostrzegał chwytów pisarskich. Powinien on przyjmować – lub udawać, że przyjmuje – powieść jako „naturalną”, niewinne przedstawienie rzeczywistości. To właśnie efekt naturalności warunkuje prawdopodobieństwo wypowiedzi. Definiując nagle własny system wartości wobec wartości narzucanych przez utwór czytelnik zrywa konwencję i tym samym oskarża powieściopisarza o fałszerstwo. Prawdopodobieństwo okazuje się zabiegiem literackim. Paradoksalnie, to właśnie w chwili pojawienia się prawdziwych przekonań czytelnika w trakcie lektury powieści uświadamia on sobie sztuczność chwytów stosowanych przez autora.

Istnieje również inny sposób przekonywania, nie mniej istotny niż głos wszechwiedzącego narratora. Jest nim sama fabuła jako taka, odczuwana jako doświadczenie (przemiana) podmiotu w jakimś czasie. Odnajdujemy tu strukturę dojrzewania, będącą właśnie strukturą na poziomie fabuły: fikcyjnemu podmiotowi „przeżywającemu” daną historię odpowiada rzeczywisty podmiot, który ją czyta. Perswazyjny efekt fabuły dojrzewania „z tezą” następuje na skutek potencjalnej identyfikacji czytelnika z bohaterem. W miarę jak zmierza on ku sytuacji pozytywnej, czytelnik jest zachęcany do pójścia w jego ślady. Szczęście bohatera odgrywa rolę dowodu i gwaranta słuszności reprezentowanych przezeń wartości. Jeśli bohater źle kończy, jego klęska jest również lekcją lub dowodem, ale tym razem *a contrario*: jego los pozwala dostrzec czytelnikowi niebezpieczeństwa złej drogi, przy czym unika on wstępowania na nią.

Sformułowania te mogą wydawać się nieco uproszczone, ale należy pamiętać o dwóch rzeczach. Po pierwsze, stawiają sobie one za cel nie opis konkretnych utworów, lecz prezentację podstawowych schematów, mających się do utworów tak, jak szkielet do całego ciała. Model jest rusztowaniem utworu, czyni go zrozumiałym, ale nie może się z nim utożsamiać. Niewiele jest powieści, nawet najsilniej podporządkowanych „tezie”, które nie komplikowałyby, choćby przez sam fakt ubrania ich w słowa, elementarnych schematów ujawniających się w analizie. Po drugie zaś, nie można wszak zaprzeczyć, że retoryka powieści z tezą jest retoryką „prostą”, tzn. pozbawioną ironicznego spojrzania na samą siebie, tak jak prosta jest retoryka *exemplum* i każdego

¹⁵ Podjęłam próbę zbadania tego typu konfliktu opierając się na własnych reakcjach po lekturze Gilles'a Drieu la Rochelle (zob. S. Suleiman, *Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the roman à thèse*. „Neophilologus” 60 (1976, april), nr 2. Oczywiście, reakcje czytelnika mogą się zmieniać z lektury na lekturę, a nawet w trakcie lektury jednego dzieła. Badanie indywidualnych reakcji na dzieło literackie jest dziś jeszcze słabo uprawiane, ale coraz bardziej interesują się nim socjologowie i psychologowie. Odnotować należy tu prace N. Hollanda i D. Bleicha prowadzone w Stanach Zjednoczonych oraz ankietę socjologiczną, której rezultaty przedstawił J. Leenhardt (*Toward a Sociology of Reading*. W zbiorze: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Ed. S. Suleiman, I. Crosman. Princeton 1980; oraz J. Leenhardt, P. Józsa, *Lire la lecture*. Paris 1982).

w ogóle dyskursu o charakterze choćby trochę tylko pragmatycznym. Powiem nawet, że to właśnie uproszczenie czy zgoła prostota tej retoryki budzi zainteresowanie badacza. Jeśli łatwo krytykować w imię nowoczesnych wartości retorykę „wzorcową”, to jest już całkiem inaczej z doświadczeniem jej skuteczności. Prostota nie jest wcale taka prosta.

Dojrzewanie przykładowe pozytywne

W pierwszej kolejności przeanalizuję „pozytywny” i „negatywny” wariant dojrzewania przykładowego w aspekcie syntagmatycznym, następnie zaś w aspekcie właściwej mu struktury aktancjalnej. Pozwoli to zarazem na bardziej precyzyjne odczytanie *Etapu*.

Na samym końcu powieści Jean Monneron następująco definiuje przebytą ewolucję:

miałem się za socjalistę i... już nim nie jestem, byłem stronnikiem 89 roku i Rewolucji i też już nim nie jestem; wszystkie idee, w których byłem wychowywany, a które uważałem za nie podlegające dyskusji, dziś przedstawiają się jako z gruntu fałszywe. <2, 235–236>¹⁶

Jeśli doda się do tego to, co skądinąd wiadomo, a mianowicie, że Jean nie tylko przestał być „socjalistą”, „stronnikiem 89 roku” i „antyklerykałem”, ale stał się monarchistą, „wrogiem 89 roku” i praktykującym katolikiem, oraz to, że monarchizm i katolicyzm stanowią pozytywny biegun Prawdy, stojący w opozycji do negatywnego bieguna Błędu polegającego na hołdowaniu ideom socjalizmu i antyklerykalizmu, ewolucję Jeana przedstawić można w formie takiej oto makrosekwencji:

(1) afirmacja Błędu – negacja Błędu – afirmacja Prawdy

Sekwencja ta stanowi „wzmocnioną” wersję następującej sekwencji:

(2) nieznamość Prawdy – znajomość Prawdy

Jeżeli punktem wyjścia jest błąd, dotarcie do prawdy implikuje jedną operację więcej, niż gdy wychodzi się od niewiedzy. Podobnie należy pokonać jeszcze jeden etap, by przejść od znajomości prawdy do jej zaaprobowania czy wyrażenia.

Jeżeli na zakończenie swej ewolucji bohater sam głosi „prawdę”, jeśli staje się on, jak Jean Monneron, wyznawcą i w pewnym sensie teoretykiem doktryny afirmowanej przez utwór, to mamy do czynienia z najbardziej elementarnym i najbardziej bezpośrednim wprowadzeniem realnie funkcjonującej doktryny do świata fikcji.

Oprócz bezpośrednich deklaracji powieść z tezą posługuje się wyrażeniami nie wprost lub wplecionymi w tekst – typu: „Zrozumiał wreszcie, że „p” lub „Wiedział teraz, że „p”, gdzie predykat *p* jest „prawdą” odkrytą przez bohatera. Oswald Ducrot wykazał, że w zdaniach tego typu *p* jest logicznie presuponowane jako prawdziwe. Charakterystyczną cechą elementu presuponowanego stanowi to, że jest on implicytny, wskutek czego ma charakter oczywistości samej przez się. Jak mówi Ducrot, w elementach presuponowanych oczywistość –

¹⁶ W ten sposób odsyłam do cytowanego wydania francuskiego książki Bourgeta. Pierwsza liczba wskazuje tom, następane – stronicę.

sprawia wrażenie czegoś przeżytego, co powoduje, że jest ona trudna do zanegowania... Wypowiadający wydaje się przekonany, że słuchacz, nawet jeśli nie znał wcześniej elementów presuponowanych, przyjmie je od razu bez oporu, nie podając ich w wątpliwość¹⁷.

Właśnie w celu „przemycenia” doktryny tak, aby czytelnik nie podał jej w wątpliwość, powieść z tezą odwołuje się do presupozycji, zwłaszcza w zdaniach, w których element presuponowany następuje po czasownikach „wiedzieć” lub „rozumieć”. Według Ducrota:

kiedy przed wypowiedzią *p* stawia się wyrażenie „*X* wie, że”, to często jedynie po to, by ze szczególną mocą stwierdzić, że „*p*” jest prawdą. „*X* wie, że...” może być w tym przypadku traktowane jako wyrażenie modalne analogiczne do „Jest prawdą, że...” Wobec tych faktów ma się wrażenie, że w kwestii wiedzy nie da się oddzielić subiektywności przekonania od jego wartości obiektywnej. <...> wiedza jest dowiedziona przez przekonanie, które samo sobie dostarcza dowodu¹⁸.

Wrażenie to, rzecz jasna, wzmacnia się, jeżeli tym, kto „wie”, jest bohater, pozytywnie zresztą wartościowany w utworze.

Jeżeli bohater nie określi *explicite* doktryny gwarantującej autentyczność jego ewolucji, to powstaje pewien margines nieokreśloności, którą będzie musiał doprecyzować sam czytelnik. Dzieje się tak np. w powieści *La Conspiration* Nizana, której bohater (jeśli można tak nazwać postać Laforgue’a, jedyne spośród grupy młodych bohaterów, którego dojrzewanie kończy się sukcesem) nie twierdzi, że zostanie komunistą, ale wszystko, co zdarzyło się poprzednio, pozwala przewidzieć taki właśnie finał. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku chodzi o to, by bohater uzyskał prawdziwą wiedzę zgodnie z nadsystemem ideologicznym utworu. Co do ewolucji bohatera – w przypadku obu fabuł jest ona zasadniczo taka sama, będziemy więc traktować sekwencję (2) jako podstawową sekwencję fabuły wzorcowego dojrzewania pozytywnego, a sekwencję (1) jako wariant.

Ta podstawowa sekwencja pozwala precyzyjniej wyrazić stosunek między *Bildungsroman* takim, jak definiuje go Lukács, a powieścią z tezą o strukturze wzorcowego dojrzewania pozytywnego. W *Bildungsroman* historia podmiotu określona jest dwiema równoległymi transformacjami: nieznajomość (siebie) → poznanie (siebie), bierność – działanie. W powieści z tezą te dwie transformacje występują również, ale są podporządkowane trzeciej, zasadniczo modyfikującej dwie poprzednie. Poznanie siebie bohatera nie jest już punktem dojścia, lecz prostą konsekwencją: to właśnie poprzez poznanie „globalnej” prawdy obiektywnej odnajduje on „swą istotę”. Wyznawanie ideologii zapewnia prawdziwość bytu, a byt zasadniczo definiuje się wyznawaniem ideologii. „To, co jest panu w tej chwili obce, to pańska prawdziwa osobowość” – mówi Ferrand do Jeana Monnerona na początku *Etapu* (1, 42). Na końcu, po odzyskaniu „wiary przodków”, Jean odkrywa swą rzeczywistą skórę, swą „prawdziwą osobowość”.

Przyjęcie doktryny umożliwia również przejście do czynu i początek „nowego życia”, będącego „życiem w zgodzie z prawdą”. Właśnie dojrzewanie kończy się w chwili zdobycia autentycznej wiedzy, ale do całkowitej historii wzorcowego dojrzewania pozytywnego należy również choćby ewokacja „życia

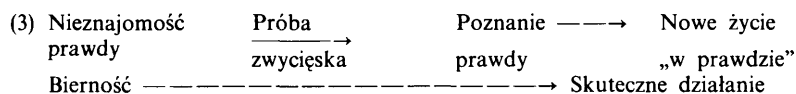
¹⁷ O. Ducrot, *La Description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition*. Paris 1968. I, s. 40.

¹⁸ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*. Paris 1972, s. 268.

w prawdzie”. Na końcu *Etapu* przywołany jest mieszczański i katolicki tryb życia, który przyjmie Jean po poślubieniu córki Victora Ferranda. Związek przy czynowo-skutkowy między poznaniem ideologii a prawdziwością nowego życia jest wyrażony *expressis verbis*. Ferrand tłumaczy Jeanowi: „Założy pan rodzinę, ponieważ zyskał pan... pewność, której... brakowało pańskiemu ojcu” (2, 244).

Powodzenie w poszukiwaniu pewności — ta formuła być może najlepiej określa ewolucję bohatera przykładowego dojrzewania pozytywnego, przy czym uzyskana pewność musi być „prawdziwa”! Jak odbywa się to poszukiwanie? Za pomocą jakich środków bohater dokonuje przejścia od niewiedzy do poznania prawdy? Na pytania te można odpowiedzieć przyrównując przykładowe dojrzewanie pozytywne do tego, co etnologowie nazywają scenariuszem inicjacyjnym¹⁹. Scenariusz ten polega na przejściu jednostki od stanu niewiedzy do poznania poprzez serię prób, przy czym przedmiot poznania jest zawsze związany z *sacrum*, a celem przejścia jest zasadnicza transformacja jednostki, „nowe narodziny”, które sprawiają, że będzie ona godna tego, by należeć do grupy składającej się z wtajemniczonych²⁰. Powieść z tezą jest zdesakralizowaną wersją scenariusza inicjacyjnego: bohater uzyskuje wiedzę, która go zmienia, a zmiana ta jest wstępem do działania pośród tych, którzy ową wiedzę podziwiają, czyli podziwiają wartości reprezentowane przez bohatera. Tak jak w scenariuszu inicjacyjnym, poznanie dokonuje się poprzez doświadczenie, którego inwariantnym elementem jest próba. Jest jasne, że w przykładowym dojrzewaniu pozytywnym bohater zawsze wychodzi z próby zwycięsko.

Cała makrosekwencja fabuły wzorcowego dojrzewania może być przedstawiona na następującym schemacie:



Przerywana linia przebiegająca od „poznania prawdy” do „nowego życia” wskazuje bardziej ewokowany niż faktycznie przedstawiony status tego ostatniego. Choć przedstawienie „nowego życia” nie stanowi niezbywalnego elementu fabuły przykładowego dojrzewania pozytywnego, jego ewokacja jest konieczna, ponieważ to właśnie w „nowym życiu” bohater przedsięwzięcie działania, do których przygotowało go dojrzewanie. Ewokacja „nowego życia” może być zresztą bardzo rozległa. W *Aden Arabie* Nizana np. (powieść ta może być uważana za powieść z tezą w formie autobiografii) cały ostatni rozdział, najdłuższy zresztą, przedstawia program działania oparty na marksistowskiej interpretacji świata europejskiego: bohater, który zwycięsko wychodzi z próby inicjacyjnej, mającej tu klasyczną formę podróży, powraca do Francji, by walczyć z wrogiem — *Homo Oeconomicus*. Zamierzone nowe życie ma być życiem bojownika. *Aden Arabie* ukazuje w formie projekcji w przyszłość podstawowe elementy tego, co nazywam strukturą antagoniczną [*antagonique*].

Przyjrzyjmy się z bliska próbie mającej szczególny status w fabule przykładowego dojrzewania pozytywnego. Pojęcie próby zawiera w sobie pojęcie

¹⁹ Ciekawe prace na ten temat opublikowała S. Vierne (*Rite, Roman, Initiation*. Grenoble 1973; *Jules Verne et le roman initiatique*. Paris 1973).

²⁰ Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, s. 13–15.

konfrontacji, walki: aby przez nią przejść, bohater musi pokonać przeciwnika. Ale bohater dojrzwania jest przede wszystkim postacią bierną, to właśnie zdobycie wiedzy staje się dla niego początkiem okresu działania. Mamy tu do czynienia z anomalią „próby biernej” lub, dokładniej, próby, w czasie której bohater (jeszcze) nie działa. Ten typ próby ma swoją nazwę: jest to próba interpretacyjna. W tym wypadku podmiot staje wobec sytuacji (lub tekstu), którą musi zrozumieć i wyjaśnić.

Przejście próby polega tylko, ale i aż, na odkryciu sensu, podaniu właściwej interpretacji. Ale czyż poprawna interpretacja nie jest już konieczną wiedzą? Tak więc próba ujawnia wiedzę już zdobytą, a nie polega na jej określeniu (co sugeruje mój schemat, w którym próba poprzedza poznanie). Ten paradoks jest, być może, właściwy każdemu aktowi interpretacji, to właśnie poprawna interpretacja pozwala na uświadomienie sobie tego, co się już wiedziało. Potwierdza to tylko zamknięty charakter obiegu każdego aktu interpretacyjnego: „poprawna interpretacja” nie jest niczym innym jak konsekwencją leżących u jej podstaw presupozycji.

Retoryka powieści z tezą wymaga odrzucenia tej cyrkularności. Teoria interpretacji, na której opiera się powieść z tezą, doprowadza nie do uświadomienia podatności na dowolną interpretację, ale do jej przeciwieństwa: próba interpretacji doprowadza do potwierdzenia wiedzy absolutnie „prawdziwej”. Inaczej mówiąc, próba funkcjonuje jako strategia perswazyjna: jest ona jednym ze środków, za pomocą których odbiorca ma odczytać tekst prawidłowo. W *Etapie* dojrzwania polega na odrzuceniu pewnych idei jako fałszywych i przyjęciu ich przeciwieństw za prawdziwe. Dojrzwania dokonuje się poprzez serię interpretacji: Jean Monneron odkrywa prawdę tradycyjnej doktryny interpretując nieszczęścia innych jako konsekwencję hołdowania fałszywym ideom, którym podporządkowane jest ich życie. Bohater „odczytuje” historie brata (który został fałszerzem) i siostry (dziewczyny „uwiedzionej i porzuconej”) jako przykładowe historie negatywne dowodzące zwodniczości „postępowej” ideologii. W odniesieniu do historii brata i siostry Jean jest w sytuacji analogicznej do stosunku, jaki ma do nich i do całej powieści czytelnik. Akt interpretacji dokonanej przez Jeana jest mimetyczny w stosunku do recepcji czytelnika, a zmiana jego sposobu bycia i postępowania stanowiąca konsekwencję jego interpretacji powinna również wpłynąć na czytelnika. [...] Bohater przykładowo pozytywny, tak jak i „dobry” czytelnik, potrafi prawidłowo zinterpretować historię innych i odnieść tę interpretację do własnego życia.

Za chwilę powrócę do próby interpretacyjnej. Obecnie należy naszkicować konfigurację aktancjalną właściwą przykładowemu dojrzwaniu pozytywnemu. Tak jak w *Bildungsroman* — podmiot, przedmiot i odbiorca są zsynkretyzowani w jednej postaci działającej [*acteur*], którą jest bohater. Przedmiot jest jednak kategorią złożoną: oprócz postaci bohatera w jego autentycznym istnieniu zawiera ona czynnik abstrakcyjny — „dobrą” doktrynę. W danej powieści do kategorii tej mogą należeć również i inne postacie działające [*acteurs*], ale te dwie tylko są konieczne i wystarczające do zrealizowania przykładowego dojrzwania pozytywnego. W *Etapie* osoba dziewczyny, Brigitte Ferrand, także należy do kategorii przedmiotu: tradycyjna historia miłosna (Brigitte ofiarowuje się Jeanowi, ale jest mu również ofiarowana przez ojca)

nakłada się na historię dojrzewania i jest jej podporządkowana. Brigitte stanowi nagrodę dla zwycięskiego bohatera, który otrzymuje ją jako dodatkową rekompensatę. Fakt, że w chwili nawrócenia Jean traci nadzieję na poślubienie Brigitte (2, 163), podkreśla jej swoisty status. Ma się wrażenie, jakby fabuła podkreślała, że konieczną konsekwencją odkrycia prawdy jest otrzymanie nie przedmiotu z zewnątrz, lecz przedmiotu, którym jest sam bohater w autentyczności swego istnienia. Miłość lub chęć dotarcia do drugiej osoby jako cel działania bohatera są obce powieści z tezą.

Pozostają kategorie nadawcy, pomocnika i przeciwnika. Według Greimasa nadawca sytuuje się na osi komunikacji („komunikuje” on lub „daje” przedmiot), podczas gdy pomocnik i przeciwnik sytuują się na osi pomocy – pierwszy z nich działa, by ułatwić uzyskanie przedmiotu, drugi – by temu przeszkodzić. Kategorie nadawcy i pomocnika mogą okazjonalnie być zsynkretyzowane w jednej postaci działającej [*acteur*], natomiast kumulacja czy połączenie tych dwu kategorii i kategorii przeciwnika są niemożliwe. W fabule przykładowego dojrzewania pozytywnego nadawca i pomocnik definiują przestrzeń pozytywną [*euphorique*], do której dociera bohater; przeciwnik zaś określa przestrzeń negatywną [*dysphorique*], której bohater się przeciwstawia.

Nadawcą *par excellence* jest figura ojca. Mając wiedzę analogiczną czy wręcz tożsamą z wiedzą poszukiwaną przez bohatera, postać ojca funkcjonuje bądź to jako nadawca, bądź to jako pomocnik: przekazuje to, co wie, pomaga bohaterowi w przejściu przez próbę. Jego pożądana obecność gwarantuje w pewnym sensie powodzenie bohatera. Jest dość uderzające, że nadawca-ojciec, jeśli występuje, rzadko bywa biologicznym ojcem bohatera. Jest raczej jego ojcem duchowym, wybranym przez bohatera. W *Etapie* opozycja między ojcem biologicznym a ojcem z wyboru stanowi treść powieści, ponieważ dojrzewanie Jeana polega na zanegowaniu wartości reprezentowanych przez jednego i zaaprobowaniu wartości drugiego. Ojciec biologiczny jest więc nie tylko nie-nadawcą, elementem neutralnym, ale jest anty-nadawcą, przeciwnikiem. Chodzi tu o złożoną kategorię aktancjalną, o nadawcę „negatywnego [*maléfique*]”, fałszywego. Zanalizuję jego funkcjonowanie omawiając negatywny wariant dojrzewania przykładowego. Obecnie należy stwierdzić, że nadawca pozytywny i negatywny stoją do siebie w opozycji na osi *prawda vs fałsz* lub na osi *być vs wydawać się* [*être vs paraître*]: jednym z elementów wzorcowego dorastania pozytywnego jest uświadomienie sobie tej opozycji przez bohatera i jego wybór nadawcy zgodnie z kategorią „być”, a odrzucenie kategorii „wydawać się”.

Oczywiście, kategorie nadawcy i przeciwnika (lub fałszywego nadawcy) mogą być, tak jak i wszystkie inne kategorie aktancjalne, realizowane przez kilka postaci działających [*acteurs*]. Jest to jeden z najpewniejszych środków będących w dyspozycji powieści dla otrzymania redundancji. W *Etapie* np. kategoria właściwego (pozytywnego) nadawcy zawiera, obok Ferranda, dwie inne postacie katolickie i ojcowskie: lekarza, doktora Graux, i księdza, ojca Chanuta. Obaj pojawiają się w stosownym momencie, aby dać Jeanowi „lekcję o sile głębokiej wiary” (2, 134). Jest rzeczą ciekawą, że żaden z nich nie poucza go w zakresie polityki: poglądy polityczne doktora Graux nie są w ogóle wspomniane, a poglądy księdza Chanuta są przedstawione jako pozytywnie szkodliwe: sympatyzuje on z socjalizmem, co politycznie czyni go „an-

ty-Ferrandem”. Mogąca z tej sytuacji wynikać dwuznaczność (ponieważ ksiądz będzie zarazem nadawcą pozytywnym i zwolennikiem socjalizmu, co jest nie do przyjęcia w nadsystemie utworu) jest wyeliminowana przez wszechwiedzącego narratora, który stwierdza, że ksiądz godny jest podziwu w swej „głębokiej wierze”, nie zaś w zakresie poglądów politycznych właściwych komuś „oszukawemu” lub „naiwnemu” (2, 110, 134). Uświadomienie polityczne jest zarezerwowane dla postaci Ferranda, łączącego w sobie zarazem „dobrą” doktrynę polityczną i „dobrą” doktrynę religijną. Ponieważ, z drugiej strony, Ferrand jest znacznie istotniejszy w powieści niż obie wspomniane postacie (częściej się pojawia, jest bardziej wyrazisty w swych stwierdzeniach oraz kumuluje funkcje nadawcy w historii dojrzewania i bardziej tradycyjnej historii miłosnej), funkcjonuje on jako nadawca główny i, rzec można, wystarczający. Dwie pozostałe postacie jedynie wzmacniają jedną z cech Ferranda (katolicyzm) i funkcjonują, z semantycznego punktu widzenia, jako elementy redundantne. Mówię: z semantycznego punktu widzenia, ponieważ, z punktu widzenia syntagmatycznego ich obecność jest w pełni uzasadniona: doktor Graux pojawia się wtedy, gdy intryga wymaga pojawienia się lekarza (leczy on siostrę Jeana po nieudanej próbie samobójstwa), podczas gdy ksiądz Chanut odgrywa rolę w drugorzędnej intrydze dotyczącej Unii Tołstojowskiej <...>²¹.

Kategoria przeciwnika (a dokładniej: fałszywego nadawcy) w *Etapie* jest również zdublowana, ale w inny sposób. Rolę głównego przeciwnika gra, jak widzieliśmy, Joseph Monneron – tak w zakresie poglądów politycznych, jak i religijnych jest on anty-Ferrandem. Obok niego jednak istnieje inna postać spełniająca analogiczną funkcję: żydowski socjalista Crémieu-Dax, rówieśnik i przyjaciel Jeana, który dłuższy czas miał wpływ na jego poglądy. Crémieu-Dax i Joseph Monneron wykazują, ale każdy w innym stopniu, dwie cechy semantyczne wartościowane negatywnie: republikanizm i antyklerykalizm, właściwe również Jeanowi na początku jego historii. U Crémieu-Daxa wyakcentowany jest aspekt polityczny – jest on socjalistycznym bojownikiem, ale mimo że nie jest katolikiem, nie jest z zasady antyklerykałem, chce np. zgodzić się na dialog z księdzem Chanutem. U Josepha Monnerona natomiast wymiar religijny jest dominującą osią semantyczną: jest on „fanatycznym” antyklerykałem i z zasady nie godzi się na jakikolwiek dialog z księżmi, w polityce jest natomiast jedynie radykałem (wierzy we własność prywatną). Semantyczna relacja między Crémieu-Daxem a Josephem Monneronem nie jest więc prostą relacją redundacji, lecz raczej komplementarności. Obaj są „negatywni” w stosunku do Ferranda, ale negatywność Crémieu-Daxa jest ostrzej zarysowana w dziedzinie polityki (przynajmniej pozornie), podczas gdy negatywność Monnera sytuuje się bardziej na płaszczyźnie religijnej. Dorastanie Jeana zawiera jego „wyzwalanie się” nie tylko spod kurateli ojca, ale również spod uzupełniającego ją wpływu towarzysza broni.

Na zakończenie trzeba jeszcze powiedzieć kilka słów o kategorii pomocnika. Na ogół należy do niej każda ożywiona lub nieożywiona postać działająca [*acteur*] ułatwiająca ewolucję bohatera ku „dobrej” ideologii. Mniej oczywiste

²¹ Rozróżnienie między funkcją syntagmatyczną a funkcją semantyczną postaci odpowiada ogólnie przyjętemu w opisie strukturalistycznym rozróżnieniu między „działaniem [*faire*]” a „byciem [*être*]” (charakterystyką) postaci.

jest natomiast, że może do niej należeć sam bohater. Wszelkie jego zalety, jego inteligencja, umiejętność obserwowania i interpretowania, jego wola poszukiwania itd. mogą być uważane za elementy wspomagające. W rzadkich wypadkach wzorcowego dojrzewania pozytywnego, w których brak jest pozytywnego nadawcy (jak ma to miejsce w powieści Nizana), zdarza się, że powodzenie dojrzewania bohatera zależy jedynie od jego własnej umiejętności wykorzystywania okazji nastęrczonych przez wyjątkowe okoliczności. Tak więc bohater *Aden Arabie* wykorzystuje swą podróż do Adenu, by odkryć „istotę” europejskiego kapitalizmu. Tam właśnie pojmuje „znaczenie europejskiej egzystencji, tak często ukrytej wśród wielości postaci i ich przecinających się losów”²². Odkrycie to, które zeń czyni rewolucyjnego marksistę, jest wyłącznie wynikiem jego osobistych poszukiwań i obserwacji, w powieści nie występuje żaden dobry nadawca czy zły ojciec roztaczający przed nim złowróżbne wizje²³. Na ogół jednak brak pozytywnego nadawcy oznacza dla bohatera poważne ryzyko klęski (co widać u Nizana w *Antoine Bloyé i La Conspiration*). Aby dojrzewanie zakończyło się powodzeniem, bohater potrzebuje wyjątkowych okoliczności i cech osobistych (okoliczności i cechy spełniają funkcję pomocnika).

Wracając do analizy próby w kategoriach konfiguracji aktancjalnej stwierdzić należy, że wynik owej próby jest zdeterminowany siłą występujących aktantów: bohater wspierany przez pozytywnego nadawcę lub pomocnika „silniejszego” od przeciwnika przejdzie przez próbę zwycięsko i dopełni przykładowego dojrzewania pozytywnego, bohater zaś, któremu tego wsparcia brakuje – przykładowego dojrzewania negatywnego. W przypadku zwycięskiego wyjścia z próby leżąca u podstaw powieści ideologia posiada paradoksalny status aktancjalny: jest ona przedmiotem (poznania) odkrytym dzięki próbie, ale należy też do kategorii pomocnika, gdyż to dzięki niej bohater dokonuje poprawnej interpretacji swej sytuacji (lub sytuacji innych). Ten paradoks, będący w gruncie rzeczy logiczną sprzecznością, podkreśla cyrkularność przeprowadzania dowodu: w powieści z tezą dochodzi się do tego, co było narzucone już z góry (choćby *implicite*).

W każdym razie należy pamiętać o dookreślonej (redundantnej, zapewnionej przez postacie działające [*acteurs*] ożywione i nieożywione, zewnętrzne i wewnętrzne w stosunku do bohatera) obecności nadawcy i pomocnika. To właśnie dookreślenie pomocnika i/lub nadawcy jest podstawową aktancjalną cechą dystynktywną wzorcowego dojrzewania pozytywnego.

Przełożył Maciej Abramowicz

²² P. Nizan, *Aden Arabie*. Paris 1960, s. 129. (Wyd. 1: 1930).

²³ Głównymi „ojcami negatywnymi” w *Aden Arabie* są idealistyczni filozofowie (Nizan nazwie ich potem „psami łańcuchowymi” burżuazji), którzy kształcili bohatera, i ludzie interesu, tacy jak „Pan C...”, jego pracodawca w Adenie, próbujący uczynić zeń swego stałego współpracownika.