

# Barbara Sienkiewicz

---

## Kostium semiologiczny

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 197-202

---

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

zbrodniarzem, a kto bandytą, kto katem, a kto ofiarą, i może nawet chce do pewnego stopnia być przez literaturę „ubezwłasnowolniony” — nie lubi być bezpośrednio sterowany w stronę pewnych wartości (zwłaszcza przez niego uprzednio nie aprobowanych), pouczany i wychowywany. Woli brać udział w grze, nie zaś być traktowany jako uczeń przez literaturę głoszącą koncepcję życia-szkoły.

*Anna Martuszevska*

### **Kostium semiologiczny**

Jan Trzynałowski: *Rozważania nad semiologią powieści*. Wrocław 1976 Ossolineum, ss. 108.

*Rozważania nad semiologią powieści* — tytuł brzmi niezwykle atrakcyjnie; pozwala wiele obiecywać sobie po lekturze książki. Sugeruje, iż głównym przedmiotem dociekań powinny być problemy gatunku powieściowego jako określonej struktury znakowej. I rzeczywiście. Po części przynajmniej spełnia się oczekiwanie. (Dlaczego tylko „po części”, o tym nieco dalej). Zacznijmy od interesujących u Trzynałowskiego „punktów otwarcia”, ciekawych koncepcji i sądów (choć czasem dyskusyjnych), nowych propozycji badawczych. A do takich zaliczyć można bez wątpienia prezentowaną przez autora teorię „wyznakowania powieści”.

W strukturze gatunku wyróżnia badacz kilka układów znakowych. Układ pierwszy, nazwany „segmentowo-semantycznym”, tworzą wszelkie znaki — wyznaczniki delimitacyjne. Przede wszystkim więc sygnały otwarcia i zamknięcia, wśród których szczególną rolę spełnia tytuł; znak istnienia danego dzieła; pośrednio sygnał jego rozpoczęcia. Sygnały otwarcia i zamknięcia określają kontury tekstu, a jednocześnie wyznaczają inne warstwy rzeczywistości literackiej. Funkcję tę pełni kilka kategorii znaków: lingwistyczne (wprowadzają ogólne zasady gry językowej), tekstotwórcze (informują o sytuacjach, zdarzeniach, osobach), semantyczne (dostarczają kluczy do interpretowania semantyki świata powieściowego) oraz — klasa ostatnia — znaki ergonomiczne, które uczestniczyć mają w konstruowaniu „wyobrażeń i pojęciowych całości, będących przedmiotem literackiego konstytuowania” (s. 55). Znaki te składają się na wewnętrzną segmentację dzieła. Jej istnienie ogranicza jednak autor wyłącznie do „świata przedstawionego”

i uznaje za konsekwencję funkcjonowania w płaszczyźnie fabularnej powieści wielu zespołów sytuacyjnych (tak np. wydarzenia okazują się głównym czynnikiem segmentacyjnym powieści *Komu bije dzwon*).

Segmentacja wewnętrzna dzieła powiązana została ścisłymi relacjami z drugim układem znakowym, który nazywa autor „warstwowo-semantycznym”, aczkolwiek jego koncepcja z Ingardenową stratyfikacyjną teorią dzieła niewiele ma wspólnego. Przede wszystkim Trzynadłowski widzi dzieło w perspektywie dwuwarstwowej, a i tu praktycznie omawia jedynie warstwę drugą, semantyczną. Warstwę pierwszą, którą wedle jego teorii tworzą znaki „uporządkowane zgodnie z dyrektywami języka, wypowiedzi i stylu”, wyklucza z kręgu swych analiz. Znacznie bardziej interesuje go warstwa semantyczna, choćby dla tej przyczyny, iż w niej to przede wszystkim rozlokowane zostały znaki o proveniencji genologicznej. Tworzą one dwie grupy: poziomą (znaki odnoszące się do poszczególnych wątków) i pionową (znaki, które określają charakter znaczeń szczegółowych). Z jednej strony wytyczają więc kierunek powieściowego „dziania się”, z drugiej — pełnią funkcję organizowania warstwy sensów czyli „pragmatycznej funkcji znaczeń”. I wyłącznie znaki tej warstwy stają się — zdaniem Trzynadłowskiego — członami powieściowego układu kompozycyjnego, jedynie one bowiem zdolne są „wywołać u odbiorcy zespół dynamicznych wyobrażeń i pojęć, konwencjonalnie zwanych «zdarzeniami»” (s. 69). Teoria znakowej struktury gatunku powieściowego stanowi część tylko (znikomą) zagadnień prezentowanych w książce. Okazuje się, iż semiologię jako metodę, a przede wszystkim jako zakres problematyki badawczej pojmuje autor nader szeroko; także więc zespół zagadnień przyległych, tradycyjnie uważanych za domenę poetyki historycznej i genologii.

Teoria znaku staje się tu punktem wyjścia. Ma dostarczać argumentów potwierdzających słuszność założeń i rozpoznań autora pracy. Tak więc teza, iż dzieło literackie — jak każdy znak — nastawione jest na pełnienie funkcji informatywnych, uzasadnia kierunek ewolucji powieści. Potrzeba wykształcenia, w obrębie tego gatunku, sprawnego układu, który mógłby sterować wewnętrznym systemem uwierzytelnień, przesądziła — przekonuje badacz — o przemianach romansu. Nieco później zaś pojawienie się systemu autoweryfikacyjnego zdecydowało o zwłaszcza w strukturze powieściowej przez strukturę przekazów sprawdzonych w potocznej komunikacji (autor określa je mianem „ukonkretnionych”, w imię zasady, że konkretne funkcje, „informatywno-uczące” wymagają „ukonkretnionych form podawczych”). Szczegółowe enuncjacje na ten temat brzmią jednak nie zawsze dostatecznie jasno. Być może jest to kwestią uruchomienia mało precyzyjnej aparatury pojęciowej, a nie błędu w ocenie zjawisk analizowanych. Czytamy na przykład, iż rozwój powieści polegał na odrzuceniu

„informacji pozornie potencjalnych na rzecz informacji użytecznych”. Co natychmiast prowokuje pytanie: jakie informacje uznać należy za użyteczne (i z czyjego punktu widzenia)? A co kryje się pod określeniem „pozornie potencjalne”?

Niezmiernie zajmująca, szczególnie dla czytelników zainteresowanych problemami gatunku powieściowego, okazuje się natomiast proponowana przez Trzynadłowskiego koncepcja „gry aspektów”. Zjawiska (cechy i właściwości) determinujące gatunek dzieli badacz na dwie grupy: dyrektywnych i fakultatywnych. Cechy fakultatywne przybierają charakter aspektów właściwości dyrektywnych (np. obyczajowość jest aspektem powieści kryminalnej). Mimo iż przynależne do dwu różnych klas, w obrębie struktury utworu działają jako całość i dopiero jako całość znajdują odbicie w społecznej świadomości. Dla procesu ewolucyjnego gatunku znamieną jest z kolei ich wewnętrzna płynność. Wprowadzenie pojęcia „gry aspektów” oraz „krzyżowania się form gatunkowych” pozwala uzasadnić przyczyny, a zarazem nieuniknioną, występowania takiej mnogości odmian i typów powieści.

Refleksy zachodzenia obu procesów obserwuje autor w przekształceniach powieściowego nazewnictwa genologicznego. Potrzebę analizy społecznej świadomości tych pojęć motywuje faktem pojawiania się coraz to nowych realizacji gatunkowych, które nie odpowiadają modelowi podstawowemu. Nie ukrywa on zresztą swego przekonania, iż „dzieje nazw są równocześnie dziejami «przedmiotów» z tymi nazwami związanych” (s. 42). Rozważania nad ogólnospołecznym rozumieniem gatunku powieściowego i rozumienia tego alternacjami wraz ze zmianą wyznaczników gatunkowych ujmuje autor w kontekście próby rekonstrukcji zespołu poglądów na temat pojęć genologicznych funkcjonujących we współczesnej kulturze umysłowej.

Nie te jednak zagadnienia wyznaczają główny nurt tematyczny pracy. Bardziej bowiem niż problemy funkcjonowania społecznej świadomości gatunku i bardziej nawet niż tworzenie teorii dotyczących „wyznakowania powieści” (kategorii, grup znaków, delimitacji i stratyfikacji tekstu, organizacji świata przedstawionego) interesują autora relacje między elementami utworu powieściowego a rzeczywistością istniejącą poza nim. Analiza tych relacji oraz reguł ich kształtowania w znacznej mierze przesądza o charakterze omawianej książki. Tak zdecydowane uprzywilejowanie tematu: „powieść jako metodologia poznania”, każe przypuszczać, iż stało się to nie bez intencji udowodnienia, że — wbrew pokutującym tu i ówdzie opiniom — metoda semiologiczna nie wyklucza poznawania „stosunków głębszych” (w sensie przyczynowości), społeczno-politycznych kontekstów literatury. W rzędzie podstawowych czynników decydujących o „genologicznym statusie literackim” wybranego okresu dostrzega autor przemianę „w obrębie szeroko rozumianej «świadomości społecznej» w wysokim stopniu decydującej

o wyborze najwłaściwszych struktur informacji i komunikacji literackiej”, ogólną sytuację historyczną (polityczną) i — dopiero na ostatnim miejscu — ogólny stan kultury piszących i czytających. Odpowiedni układ tych czynników przesądził o pragmatyzmie pierwocin powieści polskiej, jej zdecydowanej woli przełamania poetyki romansu i podporządkowaniu zasadzie *utile*. Konsekwencją „odwrócenia” struktury tradycyjnego romansu w powieści byłaby zatem jej jednokierunkowość motywacyjna, jednopłaszczyznowość materiału przedstawionego, a także wprowadzenie relacji prawdziwej w miejsce pseudohistoryzmu oraz realizmu „konwencjonalnego” i „praktycznego” zamiast alegoryczności.

Informatywność, obok wielofunkcjonalności i „operowania w obszarze społecznym”, uznaje badacz za podstawową właściwość współczesnego gatunku powieściowego. Funkcja poznawcza — twierdzi — zawsze dominowała nad innymi funkcjami prozy narracyjnej. Samo pojęcie „świata zastanego w sposób niedwuznaczny implikuje relacje uwikłane w system poznawczy” (s. 80). Nawet prezentacja „światów wieloznacznych” nie likwiduje kategorii informowania; zmienia jedynie jej metody (szyfr, kryptoklucz). „Powieść może być traktowana — konkluduje autor — jako właściwa dla struktury literackiej artystyczna metodologia poznania, swoista forma przekazywania informacji” (s. 85). Powieść zatem, w jej kształcie poewolucyjnym, jednoczy w sobie dwie kategorie przekazów: typu estetycznego i typu informatywnego; pośredniczy między sferą literackości a domeną środków masowego przekazu. Okazuje się więc zjawiskiem pogranicznym. Zasadę *utile* uznać należy za właściwość jej przyrodzoną.

Jak wynika z lektury omawianej książki, pytania o gatunek i rodzaj pozornie tylko odnoszą się do dzieła literackiego, faktycznie zaś dotyczą obszarów wobec utworu zewnętrznych. I tam też, w rejonach pozaliterackich, nakazuje autor szukać wyznaczników tak pojmowanej gatunkowości i rodzajowości („mówiąc o walorach strukturalnych danego zjawiska literackiego, mówimy w istocie rzeczy o czymś innym, co jest zjawiskiem pozaliterackim”, s. 9). Samo pojęcie fabuły zostaje niejako wtórnie przyporządkowane konstrukcjom literackim; w rzeczywistości bowiem „wspiera się na układach dostrzeganych w świecie realnym i tylko przetransponowanych w sferę fikcji” (s. 8). A skoro rzeczywistość powieściowa okazuje się przystawalna do świata zewnętrznego, to powinna podlegać „sprawdzeniu” zgodnie z kryteriami obowiązującymi w logice. To przeświadczenie tłumaczy rozbudowanie w książce tematu motywacji (koncepcja powieściowego systemu motywacyjnego).

Cóż zatem uznać należy za jedynie właściwy przedmiot obserwacji, i jak sformułować tezę dotyczącą reguł odbioru dzieła, o którego mimetyczności jesteśmy przeświadczeni? Autor nie unika ujawniania własnych preferencji czytelniczych i badawczych. „Analiza «uporządkowanej zawartości» — przekonuje — wymaga odwoły-

wania się do czytelniczego doświadczenia zewnętrznego nie tylko ułatwiającego, ale wręcz umożliwiającego wypowiedanie twierdzeń dotyczących «świata przedstawionego» w formach fabularnych, a uporządkowanej zawartości w utworach nie operujących fabułą» (s. 8).

Sugerowany wniosek metodologiczny? — „naturalnie umiejętność poznawania reguł gry artystycznej, ale przede wszystkim reguł funkcjonowania rzeczywistości” (s. 8). Zmienia się krąg penetracji autora. Już nie dzieło, nie gatunek, lecz rzeczywistość, co prawda w jakiś sposób wobec dzieła relatywna, ale istniejąca poza obszarem literatury, okazuje się głównym przedmiotem dociekań semiologicznych. Czy jest to jednak jeszcze semiologia powieści? *Semiologia sztuki powieściowej?*

Nie tylko to zresztą budzić może pewien niepokój odbiorcy książki Trzynadłowskiego. Do jej istotnych niedostatków, nazwijmy je lepiej „uproszczeniami”, należy ograniczenie zakresu badań wyłącznie do „planu historii”. Wedle autora tylko ta sfera znaczy, jedynie ona bowiem ma bezpośrednie powiązania (poddające się weryfikacji) ze światem zewnętrznym. Dalszą konsekwencją takiej postawy badawczej stało się całkowite pominięcie (w dobie „pobachtinowskiej”, i mimo iż praca Bachtina jest jedną z pozycji bibliograficznych autora) zagadnień języka powieściowego; tak ważnego dla powieści problemu „kto” i „jak” mówi. A więc także znaczenia, jakie niesie specyficzne i różnorodne ukształtowanie mowy postaci, znalazło się poza kręgiem jego zainteresowań.

Trzynadłowskiego semiologiczna koncepcja gatunku powieściowego wydaje się w którymś miejscu „pęknięta”. Z jednej strony — w wizji badacza — utwór zdaje się egzystować w literackiej i personalnej próżni. Rzeczywistość powieściowa „generuje” sama siebie (i sama z siebie). Postaci, zdarzenia „są motorem «stawania się» wykonstruowanych treści”. Zabrakło jedynie podmiotu tej kreacji, układu, który panowałby nad organizacją świata przedstawionego, nad wprowadzeniem w ruch postaci i uszeregowaniem zjawisk. W tak działającym modelu wszystkie elementy i układy są równie ważne; postaci generują wydarzenia, a te z kolei wyznaczają rytm działań innych postaci. Z drugiej strony — autor demonizuje genetyczne związki powieści z określoną epoką historyczną, jak gdyby zdolność dzieła do przekraczania epok (w recepcji społecznej) nie stanowiła równie intrygującej zagadki dla semiologii, co i jego związanie z tego typu uwarunkowaniami. Pole obserwacji zawęża już nie tylko do „lustrzanego odbicia rzeczywistości”, ale także do „odwzorowań nawarstwianych, historycznie różnorodnych i achronologicznych, socjalnie uwikłanych w problematykę związków między grupą społeczną a własną przeszłością narodu i odleglejszymi źródłami własnej kultury i obyczajowości”. Koncentracja na regułach odwzorowywania rzeczywistości w dziele implikuje niejako normatywizm autora; skrzętnie skrywany, niemniej obecny

„między wierszami”. Cała partia wywodów o ewoluowaniu roman-  
su w powieść zdaje się zmierzać do jednego wniosku:

„swoista, bo obok współczesności, nie gardząca historycznym czy nawet alegorycznym kostiumem, wszakże zawsze w rygorach aktualnej politycznej, społecznej, filozoficznej rzeczywistości, powieść staje się tym gatunkiem, który usiłuje dać świadectwo prawdzie swych czasów” (s. 44).

W rzeczywistości jednak nie tyle powieść usiłuje dać świadectwo prawdzie, ile badacz pragnąłby gorąco, by usiłowała dać świadectwo. I to „prawdzie swych czasów”. Powieść — stwierdza autorytatywnie — z samej swej istoty związana jest z literackimi koncepcjami realizmu i tym samym predystynowana do spełniania ważnych funkcji społecznych (m. in. informatywno-dydaktycznych). Odległość dzieląca semiologię od postawy normatywnej okazuje się (w tym wypadku) nie tak znowu duża. Lub może jest to w swej istocie normatywizm; w semiologicznym kostiumie?

Książkę Trzynadlowskiego zinterpretować by można jako próbę odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest uprawianie literaturoznawczej teorii znaku, która jednocześnie nie odgradzałaby procesu poznawania od aktów wartościowania. A jeżeli możliwe, to jak? Już samo podjęcie tego problemu, usiłowanie wszechstronnego i wyczerpującego opracowania zagadnień genologii powieści budzi bezsprzeczny szacunek. Zastanawiać by się można jedynie nad sposobem, w jaki problem ten jest rozstrzygany. Czy przypadkiem obfitość zaciekawień badawczych (a znalazły się tu wszak tematy bardzo różne: prezentacja znakowej struktury dzieła i ciekawa koncepcja powieściowego systemu motywacyjnego, rekonstrukcja społecznej świadomości gatunku i przedstawienie jego ciągu ewolucyjnego) nie przesądza o ich ograniczeniu? Sprawa powieści, powieści jako znaku i powieści jako przedmiotu operacji artystycznej, powieści w systemie komunikacji społecznej i powieści uczestniczącej w antagonizmach doktryn pisarskich, pozostaje nadal otwarta.

Barbara Sienkiewicz

## O zwięzłości

Jan Trzynadlowski: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977, ss. 143 + 3 nlb. Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, seria A, nr 197.

Ani „małe”, ani „formy”, ani „literackie”... Nie przypominam sobie tytułu pracy naukowej, który dezorientowałby czytelnika tak kompletnie, jak czyni to tytuł książki Jana