

PEWNA PRÓBA SEMANTYCZNEJ INTERPRETACJI TEKSTU LITERACKIEGO

Istotą literatury jest zdolność wyrażenia tego wszystkiego, czego nie potrafi wyrazić język codzienny. Literatura zatem implikuje niemożność mówienia o niej. Dzieło literackie jest otwarte. Z drugiej jednak strony zawiera w swojej strukturze pewne sygnały, które wyznaczają możliwości jego interpretacji, konkretyzującej pewne jego wartości. Stąd wielość interpretacji, analiz, krytyk.

Przykładem tekstów, które dzięki zastosowanym technikom narracyjnym, były źródłem różnych inspiracji interpretacyjnych, są nowelki Guy de Maupassanta, manifestujące różne typy *discours*¹. Jedna z nich, zatytułowana *La Nuit*, przedstawia typ *discours* zwany *dziwnym* (*étrange*) i została poddana różnym analizom, m. in. przez T. Todorova i S. Alexandrescu².

T. Todorov traktuje dzieło literackie jako tekst czytelniczy, dlatego jego analiza koncentruje się przede wszystkim na funkcji pragmatycznej dzieła: interesuje go odpowiedź czytelnika na stymulację tekstu. Takie ujęcie *discours* odpowiada naszemu pojęciu tego terminu. Ponieważ opisu jednego typu można dokonać tylko w zestawieniu z innymi typami poprzez uwzględnienie różnic i analogii, T. Todorov mówi o tekście *dziwnym* przy okazji próby zdefiniowania tekstu *fantastycznego*.

W teorii Todorova, *fantastyczność* ma charakter różnicujący, oddzielający *dziwność* od *cudowności* (*merveilleux*). Fantastyczność, to moment wahania się czytelnika (nie tego pojedynczego, konkretnego, ale czytelnika

¹ Posługujemy się terminem francuskim *discours*, który w języku polskim nie posiada swego odpowiednika (?). Najbliższe tłumaczenie *dyskurs* odnosi się do tekstu dialogowanego i nie oddaje znaczenia terminu francuskiego, i tak niejednoznacznego. Przyjmujemy definicję *discours* za D. MAINGUENEAU (*Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette 1976), traktując go jako tekst umieszczony w konkretnym akcie wypowiedzi, który mu nadaje szczególny sens. Bliższe tej koncepcji będzie może w języku polskim po prostu pojęcie tekstu (?).

² T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Eds du Seuil, 1970; S. ALEXANDRESCU, *Le discours étrange. Essai de définition à partir d'une analyse de „La Nuit” de Maupassant* (in) C. CHABROL (éd.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse 1973.

„funkcji” założonej w tekście), wahania się w wyborze między dwiema możliwościami interpretacyjnymi: (1) albo opisywane zjawiska nadprzyrodzone, „inne” są złudne, a świat rządzi się prawami, które uważamy za naturalne, (2) albo zjawiska te są częścią rzeczywistości, która rządzi się nieznanymi nam prawami. Z chwilą podjęcia decyzji, czytelnik opuszcza *fantastykę* i wkracza do sąsiedniego *discours*, odpowiednio: (1) *dziwnego* lub (2) *cudaownego*.

Technika narracyjna *La Nuit* narzuca nam, czytelnikowi (wintegrowanemu w świat bohatera) często takie wahania: l. 30—32, 33—35, 36—38, 50—51, 111—112, 126—127, 131, 134, 139—140, 147—148, 169, 178³, które świadczą o obecności elementów fantastycznych w tekście, a tym samym sugerowałyby niemożność skonstruowania czystego typu *discours*, przynajmniej w przypadku *fantastycznego*, *dziwnego* czy *cudaownego*, których pierwiastki współwystępują i świadczą na rzecz zatarcia wyraźnych granic między tymi typami tekstów. Świadczą również o niemożliwości opisanego jednego typu *discours* bez uwzględnienia najbliższych sąsiadujących z nim innych typów.

Nasze wątpliwości (nierozłączne z wyżej cytowanymi momentami wahań) trwają krótko; odpowiedzi szukamy w świecie nam znanym, który też jest światem noweli. Przykładowo, niepokojące pytania o godzinę rozwiązujemy (razem z bohaterem) bądź w drodze odczytania tarczy zegarka, bądź przez fizyczne dotknięcie jego wskazówek, bądź w drodze dedukcji na podstawie naszej wiedzy o porze gaszenia lamp gazowych. Ta w pełni realistyczna interpretacja wątpliwości pozwala nam wysunąć wniosek, że w *La Nuit* mamy istotnie do czynienia z typem tekstu *dziwnego*, w myśl przedstawionej wyżej koncepcji Todorova. Ogólna atmosfera *dziwności* rodzi się z sytuacji budzących wątpliwości lub po prostu napięcie. Punktem wyjścia dla opisu tekstu byłaby więc jego funkcja pragmatyczna.

Innej definicji tekstu *dziwnego* próbuje dokonać S. Alexandrescu — tylko i wyłącznie na płaszczyźnie semantycznej. Proponuje on próbę zdefiniowania typu *discours étrange* na przykładzie noweli *La Nuit*. Jego rozumienie pojęcia *discours* odbiega od naszego, gdyż jest traktowane wyłącznie jako zjawisko wewnątrztekstowe.

Celem niniejszego artykułu jest zakomunikowanie zaproponowanego przez Alexandrescu modelu semantycznej interpretacji tekstu przy zastrzeżeniu, że model ten jest sprawdzalny jedynie na analizowanej noweli, stanowiącej przykład (*occurrence*) typu tekstów *dziwnych*, oraz jest przedstawiony w oderwaniu od innych typów tekstów.

Alexandrescu odrzuca wszystko, co wykracza poza tekst i stawia hipotezę, że opisywany typ tekstu *dziwnego* jest tylko „efektem znaczenia” zdefiniowanym w całości na planie semantycznym, jako „inna” struktura opowiadania (*récit*), lub świadoma deformacja struktury-normy opowiadania.

³ Liczby odsyłają do linijek tekstu noweli zamieszczonego na wstępie artykułu S. ALEXANDRESCU, op. cit.

W jaki sposób dochodzi on do tej hipotezy?

Identyfikacja narratora z bohaterem, wyrażona w strukturze tekstu przez zaimek: ja (warunek niekonieczny tego typu) nie sugeruje zatarcia dwoistości roli „ja”, ale wręcz tę dwoistość podkreśla poprzez stałe przechodzenie z warstwy narracji (*énonciation*) do warstwy wypowiedzi (*énoncé*). Tę grę wzajemną dwóch planów umożliwia organizacja semantyczna tekstu: zadaniem bohatera (ja) jest przetrwać wpisane mu strukturalnie istnienie i przejść ze stanu normalnego (l. 1—32) do nienormalnego (l. 39—186), a narrator (ja) powinien to przejście wytłumaczyć, czego nie potrafi zrobić z braku kompetencji. Przyznaje się do tego na płaszczyźnie meta-narracji: l. 30—32. Zaufanie do narratora zostaje tym samym zachowane i daje gwarancję prawdziwości próbom jego wyjaśnień rozumowych na planie wypowiedzi: l. 115—116, choć wyjaśnienia te są zaplanowane z góry jako niemożliwe z powodu braku kompetencji narratora. Nie ma też w tekście żadnego wykładnika odbiorcy treści komunikowanych przez narratora⁴. Również bohater nie może nawiązać kontaktu z innymi ludźmi na płaszczyźnie wypowiedzi: l. 103—113, 134—161. Stąd Alexandrescu formułuje wniosek, że tekst *dziwny* jest skonstruowany celowo jako „czysty przekaz”, istniejący poza procesem komunikacji.

Cechą typową dla tekstu *dziwnego* jest według Alexandrescu zniszczenie jego świata semantycznego.

Dla celów praktycznych, Alexandrescu dzieli tekst intuicyjnie na sekwencje, dla których ustala podstawowe funkcje logiczne. Ich stałość pozwala wyodrębnić stałe predykaty i argumenty, w stosunku do których pozostałe jednostki semantyczne, semiczne i sememiczne, są redundantne i pozostają w relacjach paradygmatycznych.

Zhierarchizowana baza klassematyczna wykazująca swoją stałość w tekście, stanowi jego izotopię. Alexandrescu próbuje udowodnić, że cechą charakterystyczną dla tekstu *dziwnego* jest systematyczne niszczenie owej izotopii, dokonujące się w drodze stopniowej neutralizacji wyłonionych wcześniej osi semantycznych.

Z punktu widzenia informacji tekst jest redundantny w tym sensie, że poszczególne leksemy układają się pod odpowiednimi składnikami funkcji, tworząc paradygmaty metaforyczne i ich relacja fundamentalna w dowolnym czasie pozostaje ta sama. Strukturalizacja całego tekstu Maupassanta oparta jest o zasadę wyboru tworzenia paradygmatów hiponimicznych podporządkowanych dwóm funkcjom paralelnym: *ja = miłość (noc) (namiętność)* oraz jej logicznej odwrotności: *ja = niechęć (dzień) (znudzenie)*. Funkcja mająca za przedmiot *noc*, jako zasadnicza, staje się nacechowaną (F_1) i w wymiarach aksjologicznych tekstu *noc* zyskuje wartość pozytywną, zaś *dzień* — wartość

⁴ Cf. *corrélacion de subjectivité*, E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Eds Gallimard, 1966, p. 225—236.

negatywną, jako przedmiot funkcji nienacechowanej ($-F_1$). Podmiot dla obu funkcji jest identyczny: *ja* (ewentualnie leksemy będące z *ja* w relacji metonimicznej). Jego dominacja w strukturze tekstu wyznacza perspektywę tekstu.

W myśl uproszczonego modelu Cl. Lévi-Straussa⁵, opowiadanie przedstawia się jako projekcja układów paradygmatacznych na osi syntagmatycznej. Ustalenie więc zależności między elementami poszczególnych paradygmatów ułatwia niejednokrotnie ich poszukiwanie w następstwie czasowym. Jest to proces dostępny analizującemu czytelnikowi, i ta cecha wydaje się nam cechą charakterystyczną każdej lektury tekstu.

Alexandrescu wydaje się jej nie dostrzegać ujmując zjawiska, jak już stwierdziliśmy, wewnątrztekstowo. Ale sam, jak gdyby nieświadomie, stwierdza, że jego narrator znajduje się w świecie znaków naturalnych i próbuje je odczytać we współczesnym mu porządku syntagmatycznym, różnym od syntagmatyczno-gramatycznego. Dlatego treści tych znaków są dla niego nieprzeniknione i stąd bierze się jego niewiedza i niekompetencja (l. 30—33). Dopiero wtórne zakodowanie tekstu jako wypowiedzi, a więc jego werbalizacja, pozwala nam, czytelnikom, dotrzeć do związków paradygmatacznych i syntagmatycznych tekstu.

W tej czytelniczej perspektywie, wyłonione opozycje pozwalają nam, jak pozwoliły Alexandrescu, wyłonić osie semantyczne tekstu: *ciągłość/nieciągłość*, *ruch/brak ruchu*, *miasto/las* (jako przestrzeń i mieszkańcy), *oś światła*. Pojawienie się w tekście znaczeń podporządkowanych klassemowi *śmierci* (będącemu z *życiem* w dystrybucji komplementarnej), które przecinają wszystkie osie semantyczne, pozwala Alexandrescu stwierdzić, że *oś życie/śmierć* stanowi najgłębszą strukturę znaczeniową tekstu⁶.

Budowane osie semantyczne w pierwszej części tekstu (l. 1—38, 39—68) są następnie niszczone (l. 74—186). Pierwsze spostrzeżenie, jakie nasuwa się Alexandrescu, które sugeruje brak rozwoju znaczenia, to wrażenie „krążenia znaczenia”: powracanie leksemów w ramach poszczególnych paradygmatów. Wprowadzenie zaś terminów neutralnych niszczy osie semantyczne, neutralizując je. Wartość semantyczna istnieje tylko dzięki opozycji do innej wartości semantycznej. Z chwilą więc, kiedy opozycja neutralizuje się, dana wartość przestaje być wyróżnialna. Niszcząc osie, Maupassant doprowadza swoją techniką, według słów Alexandrescu, do zniszczenia świata semantycznego

⁵ T. TODOROV, *Littérature et Signification*, Larousse, 1967, p. 55.

⁶ Przykładowo podajemy dystrybucję *życia* i *śmierci* w różnych kontekstach:

1. *Mort*: (a) *Ville/Nuit*: *noyer, effacer, détruire, étreindre*;

(b) *Je/Jour*: *brutal, peine, lassitude, regret, écrasant fardeau*;

(c) *Hibou/Nuit*: *sinistre*.

2. *Vie*: (a) *Jour*: *soleil, air bleu, chaud, léger, matinée claire*;

(b) *Je/Nuit*: *joie, s'amuser, s'animer, se sentir tout autre, jeune, fort, alerte, heureux, crier de plaisir, courir, désir d'aimer, aller, marcher...*

tekstu⁷. Neutralizując także oś *życie/śmierć*, Maupassant miałby zniszczyć najgłębszą strukturę znaczeniową tekstu. Stawiając sobie za cel próbę semantycznej interpretacji znaczenia tekstu *dziwnego*, Alexandrescu dochodzi na końcu do stwierdzenia, że tym znaczeniem jest jego brak. I ten wniosek przyjmuje on jako typowy dla *dziwności*.

Inną cechą, równie charakterystyczną według Alexandrescu, jest zniszczenie logiki opowiadania (*récit*), które wynika między innymi ze złudnej identyfikacji narratora z bohaterem. Narrator (poprzez strukturalną identyfikację) przeżywa sam to, o czym opowiada, ale jego wiedza jest wcześniejsza w stosunku do planu wypowiedzi. Jego niekompetencja wywołuje jednak uczucie nienormalności, dziwności, które staje się w ten sposób „efektem znaczenia” *a posteriori*. Alexandrescu próbuje również pokazać, że logika opowiadania zostaje zburzona także w wyniku niespełnienia struktury aktantów i braku komunikacji. Sama obecność czterech Aktorów (wyrażających inną osobę niż bohater „Ja”), stwierdza Alexandrescu, nie jest warunkiem wystarczającym do nawiązania komunikacji, a zatem do podniesienia roli Aktora do Aktanta: wspierającego (*adjuvant*). Cały tekst oparty jest na funkcji jednostronnej, nie zwrotnej, a więc biernej; wyklucza tym samym komunikację (równoczesną obecność nadawcy i odbiorcy); opowiadanie i z tego punktu widzenia nie posiada struktury „normalnej”.

Celem artykułu było przybliżenie polskiemu czytelnikowi jednej z prób semantycznej definicji tekstu, scharakteryzowanego jako *dziwny*, która prowadzi autora tej koncepcji do dość ryzykownego stwierdzenia, że nie ma żadnego znaczenia do odczytania w tekście. Próba ta jednak, bez względu na swe dyskusyjne wartości, wydaje się być spójną i dlatego wartą przedstawienia. Powtarzamy jednak zastrzeżenie, że model został zbudowany tylko na jednym tekście, stanowiącym przykład (*occurrence*) typu *discours dziwnego* i bez uwzględnienia obecności w nim cech charakterystycznych dla sąsiednich typów *discours: fantastycznego* i *realistycznego*, na przykład.

Można by sobie więc postawić pytanie, czy ten model jest sprawdzalny na innych tekstach *dziwnych* i czy możliwe jest stworzenie całej typologii i teorii *discours* tylko i wyłącznie na płaszczyźnie semantycznej.

⁷ Podajemy przykłady neutralizacji: *Ville/Bois*: l. 26—28, 85—87, 121—122, 123; *Continuité/Discontinuité*: l. 75—76, 93, 94, 100—102, 97—102, 114—115, 120—122, ...; brak kontaktu: l. 103—113, 134—139, 150—161, 171—173, 173—175; zatrzymanie czasu: l. 170—173.