

Robert Borocho

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

POSTAĆ W DRAMACIE

1. Wprowadzenie

Postaci w dramacie były poddawane wieloaspektowym analizom, głównie z naciskiem na:

- 1) mimetyzm (konteksty psychologiczno-socjologiczno-historyczne);
- 2) wynikające z konkretnego kontekstu interpretacyjnego sensory (metoda semantyczno-semiotyczna);
- 3) możliwości tworzenia się konkretnych znaczeń w dramatycznej strukturze narracyjnej (ujęcie generatywno-transformacyjne).

Biorąc pod uwagę polskie prace teoretyczne dotyczące tej problematyki, można dojść do przekonania, iż mało uwagi poświęcono praktycznym zastosowaniom teorii postaci dramatycznych w analizie i interpretacji dramatu¹, nie licząc artykułów rozproszonych w różnych czasopismach lub materiałach pokonferencyjnych. Nie oznacza to, iż w teoretycznej refleksji nad postaciami w dramacie nie ma ciekawych i oryginalnych głosów, dlatego w tym miejscu wypada przynajmniej wymienić dwie

¹ Zob.: M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974; B. Tomaszewski, *Teoria literatury. Poetyka*. Poznań 1935; B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1978; *O teatrze i dramacie. Studia – Przyczynki – Materiały*, red. E. Krasieński, J. Lipiński, S. Moczarek-Oborski. Wrocław 1989; *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler. Wrocław 1978; *Teatrologia w Polsce w latach 1918-1939. Antologia*, red. E. Udalska. Warszawa 1979; E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*. Warszawa 1972; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1991; *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1983; *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler. Wrocław 1988; A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1994; T. Kowzan, *Znak i teatr*. Warszawa 1998; *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, red. J. Sławiński, E. Balcerzan, K. Bartoszyński. Wrocław 1983; *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jędrzyk. Warszawa 1998; J. Cofalik, *Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historyczno-literackich*. W: *Prace historyczno-literackie Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice 1968; *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski. Warszawa 1998.

dość interesujące prace: Grzegorza Sinki *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* oraz *Interpretacje dramatu. Dyskurs. Postać. Gender* pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zając², w której to znajdują się artykuły przedstawiające praktyczne zastosowanie teorii akcyjnej Algirdasa Greimasa, opracowanej przez Anne Ubersfeld³.

Z oczywistych względów nie sposób w niniejszym szkicu, nawet pokrótce, omówić wszystkich XX-wiecznych propozycji rozumienia, badania i interpretowania postaci dramatycznych, dlatego ważniejsze stanowiska teoretyczne (czy inspiracje) zostały przedstawione w tabeli 1. Ich podstawą są badania narratologiczne odnoszące się do takich konstrukcji fabularnych, w których postaci, z punktu widzenia opowiadania historii, odgrywają rolę najważniejszą⁴.

² Zob.: G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*. Wrocław 1988; *Interpretacje dramatu. Dyskurs. Postać. Gender*, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając. Kraków 2002. Merytoryczne wątpliwości budzi artykuł L. Dorak *Konstrukcja postaci w „Krokach” Samuela Becketta*. W: *Interpretacje dramatu...*, s. 209-233; na stronie 213 czytamy: „Dramat absurdu można określić jako antydramat zarówno wobec dramatu klasycznego, jak i wobec Brechtowskiego dramatu epickiego czy popularnego dramatu realistycznego”. Taki sam fragment znajduje się w pracy P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek. Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, hasło *absurd*: „Dramat absurdu można określić jako antydramat (→ antyteatr) zarówno wobec dramatu klasycznego, jak i wobec brechtowskiego dramatu epickiego (→ teatr epicki) czy popularnego dramatu realistycznego”. Ibidem, s. 20. Dorak nie podaje przypisu odnoszącego się do tego zapożyczenia.

³ Zob.: A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*. Paris 1978.

⁴ Narratologia jako termin została zdefiniowana przez T. Todorova w 1969 roku w jego pracy *Grammaire du Décaméron*. The Hague-Paris 1969. Od roku 1980 używane są wymiennie z narratologią inne terminy: narracyjna teoria (*narrative theory*), narracyjne studia (*narrative studies*), narracyjne poszukiwania (*narrative research*). W ramach narratologii konieczne jest odróżnienie (za Genettem) elementów: historia (*story*), opowiadanie (*narrative*) oraz narracja/opowiadanie (*narration*), ponieważ różnice między nimi nie są w języku polskim klarowne; dlatego przyjmuje się, iż narratologia (*narratology*) znaczy tyle, co nauka o relacjach pomiędzy: *story*, *narrative* i *narration*. *Story* znaczy tyle, co chronologicznie opowiedziane wydarzenie przez nadrzędnego narratora, zaś *narratology* (narratologia) bada wewnętrzne relacje: *narrative* i *narration* (opowiadanie vs. narracja) jako wyniku (implementacji) konkretnego procesu opowiadania. Powstaje w ten sposób „pogłębiona” opozycja pomiędzy: opowiadaniem (mówieniem) vs. powiedzeniem (powiedział) (*the telling and the told*), na którą zwraca uwagę B. Herrnstein Smith oraz polemizujący z nią N. Goodman. Problem ten w kontekście języka polskiego wymaga szczegółowego krytycznego opracowania zagadnień: dyskursu (*discours*) oraz jego zawartości (*histoire*): „Structuralist theory argues that each narrative has two parts: a story (*histoire*) [that is] the content [...] and a discourse (*discours*), that is, the expression, the means by which the content is communicated” (S. Chatman, *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. New York-London 1978, s. 19, za: B. Herrnstein Smith, *Narrative versions, narrative theories*. „Critical Inquiry” 1980, t. 7, nr 1, s. 213). Źródła: M. Bal, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. London 1999; M. Fludernik, *An introduction to narratology*, tłum. z niemieckiego P. Häusler-Greenfield, M. Fludernik. London 2009, s. 158; B. Herrnstein Smith, *Narrative versions...*; N. Goodman, *The telling and the told*. „Critical Inquiry” 1981, t. 7, nr 4,

Definicje postaci – przykłady (kolejność chronologiczna wg lat wydań)

Badacze	Definicje postaci w strukturze fabularnej	
Włodzimierz Propp ⁵ 1928	Funkcje fabularne postaci	Następstwo funkcji fabularnych postaci jest zawsze takie samo; wprowadza do analizy sekwencje narracyjne proste i złożone
Tzvetan Todorov ⁶ 1965 Roland Barthes ⁷ 1966-1967	Postać to nieuporządkowana kolekcja semów	Postać rozumiana jest jako imię własne (semem: zbiór semów), w którym przecinają się semy
Algirdas Greimas ⁸ 1966	Postać jako aktant	Komplementarność aktanta i postaci; A. Greimas traktuje akt aktanta jako klasę argumentów funkcji zdaniowej (klasy aktancyjne)
Jurij Łotman ⁹ 1970	Postać jako wiązka cech dystyngtywnych	Istnieją pola semantyczne, które można podzielić na podzbiory. Elementem mobilnym semantycznych zbiorów jest postać działająca

s. 799-801. Powyższe uwagi stanowią odbicie badań nad dyskursem dramatycznym i dyskursem teatralnym: „[...] de Toro podaje definicję dyskursu teatralnego, jako: 1) dający się wywnioskować nieustannie zmieniający się proces; 2) w którym sytuacja wypowiedzenia jest elementem domniemanej sytuacji dramatycznej; 3) o charakterze oralnym; 4) w ramach pewnych scenicznych konwencji; 5) gdzie sytuacja wypowiedzenia jest elementem równoznacznym sytuacji dramatycznej, 6) a czas sytuacji wypowiedzenia jest taki sam, jak czas sytuacji dramatycznej; 7) gdzie sytuacja wypowiedzenia jako element równoznaczny sytuacji dramatycznej jest wspólna dla nadawcy wypowiedzenia i adresata wypowiedzenia, a którzy to – nadawca wypowiedzenia i adresat wypowiedzenia – są elementami sytuacji wypowiedzenia o relacjach: nadawca wypowiedzenia – ja, adresat wypowiedzenia – ty. [...] definicja de Toro zwraca przede wszystkim uwagę na charakter oralny i dialogowy dyskursu teatralnego [...]” (R. Boroch (recenzja), *Fernando de Toro. Theatre semiotics. Text and staging in modern theatre. Toronto-Buffalo 1995*. „Pamiętnik Teatralny” 2001, t. L, z. 3-4, s. 340).

⁵ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976; wydanie ros. 1928.

⁶ T. Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris 1965; *Poétique de la prose*. Paris 1971; *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*. Paris 1977; wydanie polskie: *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz. Warszawa 1984.

⁷ R. Barthes, *Critique et vérité*. Paris 1966; idem, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. „Communications” 1966, nr 8, s. 1-27; idem, *Elements of semiology*. London 1967. Zob. niżej przypis 55.

⁸ A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris 1966.

⁹ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska. Warszawa 1984; wydanie ros. 1970.

Gérard Genette ¹⁰ 1972	Sytuacja narracyjna, w których wyróżnia kategorie: a) głosu (<i>voice</i>) – <i>kto mówi?</i> : narrator, postać; pojęcia: homodiegesis, heterodiegesis; b) trybu (<i>mode</i>) – <i>kto widzi?</i> : fokalizacje: autorialna (fokalizacja zero), auktorialna (fokalizacja wewnętrzna), neutralna (fokalizacja zewnętrzna)	Postaci heterodiegenetyczne. Postaci homodiegenetyczne
Philippe Hamon ¹¹ 1977	Zestaw cech postaci konfrontowany z przypisanymi funkcjami fabularnymi	„Signifiant discontinu”: znaczenie postaci jako całości jest ruchome, ponieważ ten sam kod może przekazywać różne treści
Franco Ruffini ¹² 1982	Postać jako wiązka redundancji w różnych systemach znakowych	
Grzegorz Sinko ¹³ 1988	Postać jako samodzielny argument funkcji zdaniowej F z operatorem deskrypcyjnym <i>iota</i> : $ix[F(x)]$ Czytamy to następująco: Jest takie x i tylko jedno x , że owo x ma właściwości F	Postać jako samodzielny operator deskrypcyjny funkcji zdaniowej F przyjmuje semantyczne wartości w dziedzinie funkcji, którą jest utwór dramatyczny; argumenty funkcji F to orzeczniki: 1) statyczne (jaka postać jest) i 2) dynamiczne (co postać robi)

Źródło: opracowanie własne

Rok 1931 jest dla teorii dramatu, zdaniem Keira Elama, datą przełomową, ponieważ zostały wtedy opublikowane dwie ważne prace, które pozwoliły przede wszystkim na zmianę optyki badawczej, przewyższając tradycję Arystotelesowską: Otakara Zicha *Aesthetics of the art of drama* oraz Jana Mukařovskysgo *An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor*¹⁴.

¹⁰ Za: M. Fludernik, *An introduction to...*, s. 104. Zob.: www.signosemio.com/genette/narratology.asp (15.07.2011); G. Genette, *Figures III*. Paris 1972. Sprawą dyskusyjną jest, czy propozycja Genetta może być użyteczna z punktu widzenia teorii dramatu, co wymaga szczegółowego i krytycznego komentarza dotyczącego tzw. *ogólnej teorii komunikowalności* (OTK) oraz *szczególnej teorii komunikowalności* (STK); propozycja: R. Boroch, artykuł na ten temat w przygotowaniu.

¹¹ P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*. W: *Poétique du récit*, red. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, P. Hamon. Paris 1977, s. 115-180.

¹² F. Ruffini, *Pour une sémiologie concrète de l'acteur*. W: *Dégres: revue de synthese à orientation sémiologique*. „Bruselas” 1982, t. 30.

¹³ G. Sinko, *Postać sceniczna...* Sinko zakłada, za H. Kochem, M. De Marinisem oraz E. Fischer-Lichte, że widowisko teatralne jest tekstem, posługującym się *zintegrowanymi systemami znakowymi* (termin: R. Boroch).

¹⁴ Za: K. Elam, *The semiotics of theatre and drama*. London-New York 1980; O. Zich,

Publikacje te przygotowały grunt pod późniejsze badania nad teatrem i dramatem. Pomijając dyskusje i spory dotyczące literackich czy teatralnych koncepcji dramatu¹⁵, można zauważyć metodologiczne ich rozwinięcie się w następujących kierunkach: 1) teoria dramatu, która bada dzieło dramatyczne jako utwór literacki; 2) teoria teatru, która zajmuje się: a) teorią gry aktorskiej, b) teorią widowiska teatralnego, c) socjologią teatru, d) architekturą teatrów, itd.

Teoria dramatu jako nauka stawia sobie za cel badanie właściwości dramatu jako utworu literackiego, przeznaczonego do odbioru czytelniczego, dlatego podstawą analiz naukowych jest (lub powinien być) tylko i wyłącznie tekst utworu traktowany jako komunikat o zhierarchizowanych instancjach nadawczo-odbiorczych. Teoria teatru zaś bada wieloaspektowo fenomen widowiska teatralnego. Jak wiadomo, takie widowisko jest bytem czasowym, jednostkowym i niepowtarzalnym, co zmusza teatrologów do stosowania w swojej pracy badawczej dodatkowych, precyzyjnych oraz praktycznych materiałów je dokumentujących. Materiały te muszą być wysoce wyspecjalizowane, aby możliwa była *rekonstrukcja semantyczna* widowiska. Wróćmy jednak do teorii dramatu.

Widoczny w teoretycznej refleksji nad postaciami dramatycznymi tzw. *redukcjonizm ontologiczny* jest, w moim przekonaniu, ślepym zaułkiem, ponieważ konstruowanie modeli analitycznych na podstawie kategorii, które w wyniku szczegółowej analizy semantycznej nadal wykazują wysoką redundancję, sprowadza proces poznawczy do interpretacji. Interpretacja zaś w tym wypadku może być indywidualna i zmienna.

Interpretację należy rozumieć jako szczególny rodzaj wnioskowania, w którym wyróżnia się: 1) interpretowanie jako czynność poznania; 2) interpretację jako wynik procesu interpretowania. Innymi słowy, interpretowanie jest procesem, interpretacja zaś jego wynikiem (implementacją) w postaci konkretnego wniosku.

Interpretowanie jako proces wnioskowania (tab. 2) opiera się na przesłankach wtedy i tylko wtedy, gdy są one *możliwe* do sformułowania. Oznacza to, iż nie ma nieprawdziwych interpretacji – każda interpretacja jest prawdziwa, ponieważ wyraża przekonanie.

Interpretacją są na przykład sądy retoryczne w postaci: (1) „Uważam, że Kordian jest tragiczną postacią”, w przeciwieństwie do konstatacji: (2) „Kordian jest tragiczną postacią”. Negowanie tych zdań wygląda następująco: (1) „Nieprawda, iż uważam, że Kordian jest tragiczną postacią”; (2) „Nieprawda, że Kordian jest tragiczną postacią.”

Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Praha 1931; J. Mukařovský, *Tentativo di analisi del fenomeno dell' attore.* W: idem: *Il significato dell'estetica.* Turin 1973. Zob.: *Semiotics of art. Prague school contributions*, red. L. Matejka, I.R. Titunik. Cambridge 1976.

¹⁵ Spory dotyczące literackiej czy teatralnej koncepcji dramatu były podejmowane przez wielu badaczy, co nie wymaga tu dłuższego komentarza. Zob.: A. Hutnikiewicz, *Czy dramat jest dziełem literackim?* W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, t. I. Wrocław 1976, s. 77-84; S. Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr?* W: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, cz. II. Wrocław 1988, s. 187-194.

Interpretacja jako wynik wnioskowania

przesłanka 1 przesłanka 2 <hr/> wniosek	wnioskowanie wnioskowanie	przesłanka 1 możliwość przesłanka 2 możliwość <hr/> wniosek (interpretacja)	interpretowanie interpretowanie
---	----------------------------------	---	--

Źródło: opracowanie własne

Główne pojęcie w omawianym zagadnieniu stanowi *możliwość* (modalność) formułowania przesłanki, co nie zawsze jednak jest adekwatne. Możliwość stanowi w interpretacji podstawę modalności, która w konsekwencji może prowadzić do konstruowania wniosków w postaci wyrażen okazjonalnych, a te są szczególną podstawą ponowoczesnego literaturoznawstwa jako wyniku konkretnego procesu interpretacyjnego opartego na *kontekstach interpretacyjnych* albo *kontekstach modalnych*. Kontekst modalny jest jednak szczególną inwariancją kontekstu interpretacyjnego¹⁶, co pozwala na właściwe rozumienie depozytów semantycznych samych wyrażen okazjonalnych, które zostały w kontekście interpretacyjnym w konkretny sposób utrwalone. Samo rozumienie nie zawsze jest właściwe, jednakże problem ten nie dotyczy postaci literackich czy dramatycznych, które w danym „kulturowym” kontekście interpretacyjnym, na przykład polskim, są inwariantne. Oznacza to, że wynik jakichkolwiek semantycznych przekształceń jest, w mniejszym lub większym stopniu, tożsamy z wartością depozytu semantycznego argumentu, chociażby takiego jak Kordian, o czym będzie jeszcze mowa.

Wiadomo, iż dzieło literackie w procesie odbioru postrzega się jako byt „całościowy”, co prowadzi w kierunku holizmu ontologicznego i epistemologicznego. To szeroki kontekst interpretacyjny, jakim dysponuje odbiorca, wpływa na tworzenie się znaczeń konkretnych już literackich czy dramatycznych rzeczywistości.

Głównym problemem jest właściwe rozumienie konkretyzacji znaczeń symbo-

¹⁶ *Kontekst interpretacyjny* (termin: R. Boroch) ma konkretną wartość semantyczną, którą nazywam depozytem semantycznym SD. Więcej na ten temat piszę w artykułach: *Typy postaci w dramatach Antoniego Czechowa w świetle antropologii kulturowej*. „Slavia Orientalis” 2009, t. 58, nr 2, s. 153-186; *Formalna Analiza Konceptualna (FCA) w badaniach nad postaciami dramatycznymi – jednostka N: sługa na przykładzie Fieraponta w »Trzech siostrach« i Firsy w »Wiśniowym sadzie« Antoniego Czechowa*. W: *Czechow współcześnie*, red. R. Strzelecki, G. Guźlak. Bydgoszcz 2010, s. 125-152; *Formalna Analiza Konceptualna (FCA) w badaniach kulturoznawczych – model analizy obiektu N: prowincjonalizm*. W: *Prowincjonalizm w kulturze europejskiej*, red. B. Płonka-Syroka, K. Marchel. Wrocław 2010, s. 21-46; *Przeciw memetyce* (2010). „Hybris” 2011, nr 15, s. 62-99, [http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/pdf/h15/05.Boroch%20%5B6299%5D.pdf]. Zob. także: *Deskrypcje i prawda. Biblioteka Myśli Semiotycznej*, red. J. Pelc, t. 51. Warszawa 2010.

lu, która odbywa się w procesie odbioru dzieła, czyli zawsze w jakiejś konkretnej interpretacji. Sam proces tworzenia się znaczeń w wyniku interpretacji jest złożony, ponieważ odbiorca, który postrzega konkretny symbol, dokonuje jego interpretacji, czyli umiejscawia ów symbol w danej siatce pojęć, tworząc tym samym relacje \mathbb{R} . Taka interpretacja jest już jednak zdeterminowana inną, o cechach indywidualnych, i odnosi się do rzeczywistości odbiorcy (realnego), semantycznie uporządkowanej i pod pewnymi względami spójnej. W tej danej rzeczywistości zostały bowiem wyznaczone konkretne relacje \mathbb{R} między elementami składowymi, co konstytuuje konkretną reprezentację wiedzy RW odbiorcy, o czym będzie jeszcze mowa.

Oczywiste jest, iż w procesie opowiadania musi być użyty jakiś konkretny język (semantyka) oraz konkretny kod (reguły logiczne), ponieważ bez tego niemożliwe staje się komunikowanie. W procesie interpretacji danego modelu rzeczywistości literackiej odbiorca nie używa zredukowanej do minimum siatki conceptów, pojęć czy terminów, lecz całego, niejednokrotnie bardzo złożonego pod względem semantycznym, aparatu pojęciowego, który jest koherentnym i samo eksplikującym się systemem. Pozwala to na dookreślenie miejsc niedookreślonych w opowiadaniu.

Sprawą dyskusyjną jest, czy narracja dramatyczna musi być opowiadana przez jakiś podmiot. Może bowiem zdarzyć się tak, iż dramatyczna historia opowiada się sama, bez pomocy języka w klasycznym rozumieniu, ponieważ elementami składowymi rzeczywistości literackiej są symbole lub ich zintegrowane systemy, które przez samo ich użycie w konkretnej rzeczywistości już coś komunikują.

Symbol, który sam z siebie coś komunikuje, musi być jednak wprowadzony do literackiego obiegu komunikacyjnego (*układ nadawczo-odbiorczy*) przez jakiś podmiot nadrzędny: autora realnego, autora modelowego, narratora, bohatera itd. Wprowadzane w ten sposób informacje mają przy tym charakter zewnętrzny i wewnętrzny jednocześnie, na co zwraca uwagę Aleksandra Okopień-Sławińska w pracy *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*¹⁷, a także Seymour Chatman w książce *Story and discourse*¹⁸.

Układ nadawczo-odbiorczy, rozumiany według kategorii zewnętrznej, należy analizować biorąc pod uwagę dwie kategorie: autora realnego i odbiorcy realnego. Taki układ badany jest przez psychoanalizę strukturalną oraz psychoestetykę¹⁹. Natomiast układ nadawczo-odbiorczy, ujmowany w kategoriach wewnętrznych, wygląda bardziej skomplikowanie, ponieważ nie sposób uniknąć w nim dodatkowego, porządkującego podziału. Problem ten schematycznie można przedstawić następująco:

¹⁷A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria II, red. H. Markiewicz. Wrocław 1976, s. 29-43.

¹⁸S. Chatman, *Story and discourse*...

¹⁹Zbadańskie wypływające z relacji tego typu są poza polem moich obserwacji. Dokładne zbadanie wszystkich zależności i relacji autor realny-odbiorca realny wymagałoby szerokiego omówienia prac chociażby H. Sachs'a, C.G. Junga, Ch. Baudouina czy M. Bodkin. Porzucę tylko na odnotowaniu tej problematyki.

autor realny → autor implik. → narrator → narratee²⁰ → odbiorca implik. → odb. realny²¹

Elementy interesujące nas w układzie nadawczo-odbiorczym, zaproponowanym przez S. Chatmana, zostały podkreślone linią ciągłą: I poziom – linią pojedynczą; II poziom – linią podwójną.

W strukturze poziomu I²² obecny jest autor implikowany jako świadomy podmiot wypowiedzi adresowanej do czytelnika implikowanego (podmiot percepcji komunikatu). W strukturze poziomu II występuje natomiast narrator rozumiany jako wewnętrzny podmiot dzieła literackiego oraz *narratee*.

Propozycja A. Okopień-Sławińskiej uwzględnia z kolei jednoczesność kategorii wewnętrznych i zewnętrznych²³ (tab. 3).

Tabela 3

Układ nadawczo-odbiorczy w propozycji A. Okopień-Sławińskiej

poziom komunikacji	instancje nadawcze	instancje odbiorcze
wewnętrzny	<ul style="list-style-type: none"> • mówiący bohater, (naczelny narrator), podmiot liryczny; • podmiot utworu 	<ul style="list-style-type: none"> • bohater; • adresat narracji; • adresat utworu
zewnętrzny	<ul style="list-style-type: none"> • nadawca utworu, (dysponent reguł, podmiot czynności twórczych); • autor 	<ul style="list-style-type: none"> • odbiorca utworu (czytelnik idealny); • czytelnik konkretny

Poziom II (u A. Okopień-Sławińskiej wewnętrzny) to pole aktywności bohatera rozumiane jako podmiot wewnętrzny dzieła; adresata jego wypowiedzi stanowi inny bohater-odbiorca (lub czytelnik implikowany)²⁴, który wchodzi w bezpośrednie relacje z mówiącym (nadawcą). Możliwa jest jednak taka sytuacja komunikacyjna, w której bohater utworu będzie przedmiotem wypowiedzi, dlatego: jeżeli X-nadawca komunikuje Y-odbiorcy coś o Z, to Z, choć jest bohaterem utworu, w świetle teorii komunikacji będzie przedmiotem wypowiedzi X-nadawcy.

²⁰ Termin wprowadzony przez G. Prince'a na określenie osoby, do której narrator adresuje swoją wypowiedź. Zob.: *Introduction to the study of the narratee* (1973). W: *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*, red. J.P. Tompkins. Baltimore 1980, s. 7-25. Za: narrative.georgetown.edu/wiki/index.php/Narratee (16.07.2011).

²¹ S. Chatman, *Story and discourse...*

²² Poziom I będzie obejmował autora realnego, autora implikowanego, odbiorcę implikowanego i odbiorcę realnego; poziom II to narrator i *narratee*, przy czym elementami wspólnymi są autor implikowany i odbiorca implikowany. W schemacie S. Chatmana poziom II zaznaczono linią ciągłą.

²³ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe...*, tabela s. 43.

²⁴ Określenie czytelnika implikowanego jest bardzo różne, na przykład: T. van Dijk, H.R. Jauss – *actual reader*; M. Riffaterre – *super reader*; S. Fish – *informed reader*; J. Currel – *ideal reader*; U. Eco – *model reader*; W.C. Booth, W. Iser, S. Chatman – *implied reader*.

W schemacie Chatmana taki stan rzeczy odpowiada narratorowi. Poziom I (u Okopień-Sławińskiej zewnętrzny) jest polem aktywności autora implikowanego i autora realnego oraz odbiorcy implikowanego i realnego (S. Chatman). Zasadniczą różnicę jednak stanowi to, że A. Okopień-Sławińska wprowadza konkretnego autora realnego i realnego odbiorcę do wewnętrznej struktury dzieła, wyróżniając kategorie zewnętrzne i wewnętrzne. Powoduje to zaburzenie pewnego porządku ontologicznego autora realnego, który należy do innej rzeczywistości niż autor implikowany (podmiot dzieła), a ponadto jest bytem abstrakcyjnym (podobnie rzecz się przedstawia z odbiorcą).

Zarówno A. Okopień-Sławińska, jak i S. Chatman zakładają, że żadna wypowiedź w utworze nie należy do podmiotu dzieła oraz że nie przedstawia go żadna informacja stematyzowana. Badaczka przypisuje podmiotowi dzieła jednak pewne wypowiedzi metajęzykowe, takie jak tytuł utworu, tytuły rozdziałów, przypisy autorskie, układ graficzny strony²⁵. Podobne wypowiedzi metajęzykowe Adam Kulawik przypisuje z kolei *podmiotowi dramatycznemu*²⁶. Rozszerza on także kompetencje podmiotu dramatycznego na wypowiedzi niemetajęzykowe: didaskalia oraz imiona postaci.

W koncepcji Okopień-Sławińskiej i Chatmana można dostrzec pewną trudność. Jeżeli podmiot utworu jest tylko swego rodzaju konstrukcją teoretyczną, zaś jego własność definicyjną stanowi to, że nic nie wypowiada, bowiem nie da mu się przypisać żadnej wypowiedzi językowej, to mimo iż zachodzi *konieczny warunek komunikowalności*, nie zachodzi *wystarczający warunek artykulacji komunikatu*. Błędem jest więc stawianie podmiotu dzieła w roli nadawcy w układzie nadawczo-odbiorczym dzieła, ponieważ sam akt komunikacji ulega zaprzeczeniu²⁷, stając się niedorzecznością. Dlatego propozycja A. Kulawika dotycząca podmiotu dramatycznego powinna zostać poddana krytycznej dyskusji²⁸. Uszczegółowienia wymaga również koncepcja A. Okopień-Sławińskiej.

Dlaczego obecnie mówi się o tzw. kryzysie postaci dramatycznej (literackiej?) czy nawet jej „śmierci”, jeżeli: 1) w odbiorze czytelniczym postać w dziele dramatycznym jest konstrukcją tekstową w tradycyjnym rozumieniu słowa tekst²⁹, przy czym miejsca niedookreślone mogą być (i są) przez odbiorcę dookreślane informacjami pochodzącymi z jego rzeczywistości; zaś 2) w odbiorze widowiskowym mamy do czynienia z zupełnie innym bytem³⁰? Pierwszym problemem będzie zajmo-

²⁵ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe...*, s. 38-39.

²⁶ *Podmiot dramatyczny* – kategoria wprowadzona do teorii dramatu przez Adama Kulawika w pracy *Poetyka. Wstęp do teorii...*

²⁷ S. Rimmon-Kenan, *Narrative fiction. Contemporary poetics*. London 1991 (rozdz. I-III).

²⁸ Taka dyskusja została przeprowadzona przeze mnie w artykule: *Spór o podmiot dramatyczny Adama Kulawika*. Rękopis.

²⁹ T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa 1993; J. Faryno, *Czy i jak przekaz literacki jest tekstem?* W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 149-184.

³⁰ Zob.: E. Kuźma, *Paradoks postaci w poglądach niektórych przedstawicieli „Nowej Krytyki” francuskiej – Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Ricardou*. W: *Postać w dziele literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1982, s. 5-27.

wać się właśnie teoria dramatu (czy teoria literatury), a drugim teatrologia (czy teoria teatru).

W tabeli 1 znajduje się przegląd ważniejszych teorii postaci, wyrosły z badań narratologicznych w XX wieku, dla których podstawą teoretyczną jest praca W. Proppa *Morfologia bajki*³¹. Przedmiotem „teoretycznego dopowiedzenia” w niniejszym artykule będą dwie teorie postaci, istotne zarówno z perspektywy teorii dramatu, jak i teorii teatru. Są to propozycje G. Sinki i A. Greimasa.

Inne prezentowane teorie postaci z punktu widzenia istoty dramatycznej dialogowości (*ogólna teoria komunikowalności, szczególna teoria komunikowalności*) stanowią uzupełnienie propozycji Sinki lub Greimasa, co daje podstawy do uznania pozostałych stanowisk o tożsamych implementacjach za ich inwarianty.

2. Grzegorz Sinko – postać jako samodzielny argument funkcji zdaniowej F

Grzegorz Sinko w pracy *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*³² zaproponował badanie postaci jako samodzielnego argumentu funkcji zdaniowej F . W celu uporządkowania argumentów w dziedzinie funkcji F oraz umożliwienia ich sprawnego łączenia się z innymi funkcjami zdaniowymi Sinko wprowadził do swojego opisu samodzielny operator deskrypcyjny *iota* o symbolu „ i ”, pozwalający na traktowanie funkcji zdaniowej F wraz z jej argumentami jako stałej indywidualnej. To zaś z kolei umożliwia włączanie funkcji F jako argumentu do dziedzin innych funkcji zdaniowych, które z funkcją F mogą tworzyć jakiegokolwiek semantyczne relacje, czyli mogą mieć jakiś wspólny element. Sinko stosuje tu zapis w postaci:

$$ix[F(x)].$$

W tym miejscu dokonajmy jednak uściślenia metodologicznego, dotyczącego samego pojęcia funkcji zdaniowej F .

Funkcja zdaniowa to zbiór zmiennych wolnych, czyli predykatów, które nie są związane żadnym kwantyfikatorem. W wyniku operacji związania (u Sinki będą to relacje wyznaczone przez samodzielny operator deskrypcyjny *iota*) powstają zdania, których wartością odniesienia jest prawda lub fałsz (jako fakt logiczny) w konkretnej rzeczywistości literackiej. Dokładniej rzecz ujmując, dany utwór dramatyczny stanowi początek ciągu interpretacyjnego zdarzeń, dlatego dziedziną funkcji zdaniowej F jest cały utwór dramatyczny jako zbiór argumentów, w którym poszczególne argumenty przyjmują pewne wartości semantyczne, a także cała twórczość dramatyczna konkretnego autora, na przykład dramaturgia Antoniego Czechowa.

Jednak aby argumenty funkcji zdaniowej F mogły przyjąć ściśle określoną wartość w postaci prawdy lub fałszu w konkretnym modelu, potrzebne jest wyznaczenie semantycznych relacji nie wewnątrz zbioru argumentów, lecz między dwoma zbiorami argumentów X i Y funkcji F .

Ponieważ dziedziną funkcji $F(x)$ to tylko zbiór argumentów, zaś przeciwdziedzi-

³¹ W. Propp, *Morfologia bajki...*

³² G. Sinko, *Postać sceniczna...*

na to zbiór wartości argumentów funkcji $F(x)$, zapis, który proponuje Sinko, jest niewłaściwy i powinien wyglądać następująco:

$$DX(F);$$

D oznacza dziedzinę funkcji zdaniowej F o jednym argumencie x , który przyjmuje wartości w zbiorze X .

Dopiero teraz możemy więc mówić o argumencie funkcji zdaniowej F jako o ekwiwalencie nazwy własnej postaci dramatycznej. Nazwa własna czy „osobowy identyfikator repliki”³³ jest niczym innym jak sygnaturą, pod którą podpisane zostają orzeczniki dynamiczne i statyczne, o czym będzie jeszcze mowa.

Formuła Sinki w postaci $ix[F(x)]$ rodzi dodatkowo pytania o właściwości zbioru Y , czyli o przeciwdziedzinę funkcji F . W wypadku dzieła dramatycznego owocuje to poważnymi konsekwencjami metodologicznymi, ponieważ nie jest wcale pewne, iż wyznaczenie przeciwdziedziny w postaci zbioru Y będzie możliwe. Jeżeli tak, to czy wartość odniesienia argumentów należących do zbioru Y będzie się odwoływać tylko i wyłącznie do semantycznych wartości dostarczanych przez proces interpretacyjny konkretnych jednostek językowych należących do: 1) dzieła dramatycznego, czy 2) systemu dramatycznego konkretnego pisarza, na przykład Czechowa?

Wprowadzony przez Sinkę operator deskrypcyjny *iota* to operator nazwotwórczy, zatem zapisana za jego pomocą deskrypcja w postaci funkcji zdaniowej $ix[F(x)]$ mówi, iż istnieje jedyny taki x , że $F(x)$, który jest nazwą jednostkową wtedy i tylko wtedy, gdy $x[F(x)]$ jest tezą w języku predykatów pierwszego rzędu; przykładowo zdanie: „Fierapont jest sługą” rozpiszemy następująco: $ix[F(x)] =$ „Fierapont” (temat zdania), zaś $F(x)$ „jest sługą” (remat zdania).

Z powyższego przykładu nic jeszcze dla teorii postaci dramatycznych nie wynika. Wręcz przeciwnie – widać, iż błędem jest konstruowanie funkcji zdaniowej $F(x)$, której argumentami są orzeczniki statyczne w postaci, na przykład: [stary], [sługa] itd., ponieważ pomijane są w tym wypadku implikatury, które mogą być orzecznikami (dynamicznymi lub statycznymi). Wynika to bezpośrednio ze zdarzenia (dramatycznego), w którym konkretna postać działa, a także z możliwości dynamicznych lub statycznych depozytów semantycznych samych orzeczników.

Sinko dokonał prostej klasyfikacji występujących w tekście dramatu jednostek leksykalnych na orzeczniki statyczne i orzeczniki dynamiczne, co wygląda następująco:

- 1) orzeczniki statyczne = rzeczowniki i przymiotniki;
- 2) orzeczniki dynamiczne = czasowniki.

Podział taki, mimo iż tymczasowy, jest satysfakcjonujący wtedy i tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z utworem dzieła dramatycznego w identycznym kodzie językowym, czyli gdy zarówno kod formułowania, jak i kod odbioru są, na przykład, językiem polskim. Jeżeli nawet założymy, iż orzeczniki statyczne i orzeczniki dynamiczne nie mogą tworzyć żadnych semantycznych, paradygmatycznych czy lo-

³³ *Osobowy identyfikator repliki* – termin zaproponowany przez prof. A. Stoffa z Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu podczas wykładów „Analiza dzieła dramatycznego” w roku akademickim 1995/96.

gicznych relacji, to będzie to jedynie postulat teoretyczny, ponieważ w dramacie jest to niemożliwe, dlatego że zdarzenie dramatyczne stanowiące istotę dramatu w wyniku takich właśnie relacji powstaje. Sprawa komplikuje się, gdy mamy do czynienia z przekładem z jednego kodu językowego na inny, czyli gdy kod wyjściowy jest inny niż docelowy, jak na przykład: język rosyjski na język polski lub język angielski na język polski i *v.v.*

W tym wypadku to, iż coś zostanie uznane za zdarzenie, jest uzależnione nie tylko od podmiotu postrzegającego, lecz także od właściwości semantycznych kodu docelowego, dlatego to, co było w języku rosyjskim zdarzeniem, w języku polskim zdarzeniem nie jest, zarówno z perspektywy wewnątrztekstowej (postać), jak i zewnątrztekstowej (odbiorca)³⁴.

Problem definiowania zdarzenia w dramacie klasycznym (*Fedra* Jeana Racine'a) nie istnieje, ponieważ postaci są „pogrupowane” według konkretnych funkcji fabularnych, co logicznie konstytuuje akcję dramatu. Problem jednak wygląda inaczej na przykład w dramacie *Krzeseła* Eugène Ionesco, w którym za zdarzenie dramatyczne będzie uznana każda zmiana tematu dialogowego. Jednakże trudno jest w polskim tłumaczeniu dramatu napisanego w języku francuskim odszukać właściwe orzeczniki statyczne lub dynamiczne; podobnie jest w dramacie *Amfitrion 38* czy w *Wariatce z Chaillot* Jeana Giraudoux. Problemy te wynikają głównie z różnic w kodzie językowym i konkretnej konceptualizacji orzeczników, które zostaną tu nazwane orzecznikami implikowanymi.

Można w tym miejscu przeciwstawić sobie dwie kategorie postaci z tzw. tła, tj. Fieraponta z *Trzech sióstr* Czechowa oraz Hermesa z *Amfitriona 38* Giraudoux. W przypadku tych dwóch postaci orzeczniki statyczne i dynamiczne będą zawarte tylko wewnątrz dzieła. Jednakże Hermes ma ogromny wachlarz orzeczników implikowanych tylko dlatego, iż jest to postać zakorzeniona w kulturze, która bogactwem semantycznym oraz możliwościami tworzenia konkretnych relacji \mathbb{R} może być porównywana z postaciami głównymi, takimi jak Fedra czy Hamlet. Postaci te są określone informacjami spoza rzeczywistości literackiej; mogą nawet funkcjonować bez tej rzeczywistości, ale tylko wtedy, gdy są utrwalone w konkretnym modelu kulturowym, który kształtuje „kulturalną świadomość” odbiorcy³⁵.

Bogactwo świata Hermesa jest w tym wypadku imponujące: 1) Hermes zaklina duchy zmarłych (*eksekaleito*); 2) Hermes nie zadaje cierpienia (*akaketa*); 3) Hermes

³⁴ Zob.: A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe...*; *Dialog w literaturze*, red. E. Czapplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1978; W.J. Harvey, *Stosunki międzyosobowe w powieści*, tłum. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 245-263.

³⁵ Ilość informacji pozaliterackich może być tak wielka, iż nie ma potrzeby konkretyzacji dzieła literackiego w procesie czytelniczym. Informacje te funkcjonują w *nosferze* (gr. *nous* – umysł), są powszechnie dostępne, nieustannie modyfikowane i zmieniane i stanowią raczej przekonanie niż wiedzę. Jednakże w przypadku utrwalenia w postaci elektronicznych obrazów, takich jak „tradycyjny” tekst, nagranie audio, nagranie wideo itd., owo przekonanie nabiera innego wymiaru; przekonanie staje się w mniemaniu odbiorcy wiedzą. Powstaje w tym miejscu niedorzeczność, ponieważ przekonanie ma znamiona wiedzy, mimo iż nadal jest niczym więcej jak przekonaniem o wiedzy. Problemem tym zajmuje się *digital humanistic* (humanistyka cyfrowa).

przewodnik (*pompos*), wędrowiec, podróżnik³⁶ itd. Taki stan rzeczy dotyczy chyba wszystkich postaci zakorzenionych w konkretnej kulturze, które są dookreślane przez orzeczniki implikowane. W polskiej kulturze taką postacią jest na przykład Kordian.

Orzeczniki statyczne i dynamiczne nie mogą przekazać złożoności relacji \mathbb{R} między poszczególnymi argumentami funkcji $F(x)$, które składają się na znaczenie konkretnej postaci dramatycznej. Relacje te muszą być, i są, uzupełnione orzecznikami implikowanymi. Wartością odniesienia dookreślania postaci jest przecież konkretna kultura, czy wręcz moda, która już na poziomie powstawania dzieła ma wpływ na dokonanie takich, a nie innych wyborów.

Sam proces tworzenia się znaczeń, mimo iż jest procesem złożonym, umożliwia pozorne pominięcie orzeczników implikowanych, które dla odbiorcy posługującego się konkretnym, jednym paradygmatem kulturowym są przecież zrozumiałe; proces ich dookreślania zachodzi przy tym niepostrzeżenie. Jeżeli zaś odbiorca posługuje się innym paradygmatem niż paradygmat dzieła, to te same orzeczniki implikowane albo nie są już zrozumiane, albo nie są postrzegane. Na przykład, żartobliwe określenie „You are awful... But I like you”³⁷ („Jesteś okropny, ale cię lubię”) ma inne znaczenie w anglosaskim kontekście interpretacyjnym, a inne w polskim. Wynika to z ciągłości konkretnej kultury oraz utrwalenia się konkretnych informacji; dlatego na przykład Hermes ma ściśle określone implikacje, które są ugruntowane w wielu kulturach w Europie, gdy zaś wypowiedzenie: „You are awful... But I like you” jedynie w kulturze anglosaskiej.

2.1. Wartość depozytu semantycznego (SD) w reprezentacji wiedzy (RW) a Formalna Analiza Konceptualna (FCA)³⁸

Teoretycznie, ze względu na konkretny język (semantyka) użyty do sformułowania dzieła literackiego, wartość depozytu semantycznego SD dzieła powinna być stała, dlatego semantyczny depozyt *Trzech sióstr* Czechowa w języku rosyjskim powinien przyjmować konkretną stałą wartość. Tak oczywiście nie jest. Mimo stałej wartości semantycznej depozytu SD znaczenia są w tym wypadku trudne do jednoznacznego określenia, na przykład dramat Antoniego Czechowa *Trzy siostry* przetłumaczony/przekodowany z języka rosyjskiego na język polski teoretycznie powinien mieć także tożsamą wartość depozytu semantycznego SD. Jednak wartość ta, mimo że semantycznie tożsama, jest w zasadzie różna od oryginału rosyjskiego: 1) w warstwie kodu (czyli języka) oraz 2) w warstwie semantycznej (czyli wartości semantycznych jednostek języka). Różnica między oryginałem a przekładem polega na tym, iż funkcjonują one w różnych kontekstach interpretacyjnych: 1) polskim (dla przekładu) oraz 2) rosyjskim (dla oryginału). Mamy więc do czynienia z *Trze-*

³⁶ Zob.: K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1993.

³⁷ Dick Emery (1915-1983) – brytyjski aktor komediowy; żart: „You are awful... But I like you” stał się jego „komediową wizytówką”.

³⁸ Zob.: R. Borocho, *Formalna Analiza Konceptualna...*

ma siostrami z indeksem rosyjskim oraz z *Trzema siostrami* z indeksem polskim. Problem ten dodatkowo komplikuje się z powodu nałożenia właściwości systemowych kontekstów interpretacyjnych: 1) polskiego oraz 2) rosyjskiego. Zmiany te dotyczą przede wszystkim relacji \mathbb{R} , w jakie konteksty te mimowolnie wchodzi jako elementy danej reprezentacji wiedzy (RW): 1) rosyjska RW lub 2) polska RW w ramach danej rzeczywistości dramatycznej: *Trzy siostry* z innymi elementami należącymi do takiej reprezentacji wiedzy (RW). Elementy te składają się na konkretny system kultury – polskiej lub rosyjskiej, determinowany synchronicznie i diachronicznie³⁹.

Przez reprezentację wiedzy (RW) należy rozumieć zbiór informacji powiązany semantycznymi relacjami \mathbb{R} , które są tworzone w danym celu⁴⁰. Innymi słowy, reprezentacja wiedzy (RW) to: 1) sposób przetwarzania informacji, by otrzymać konkretny wynik; 2) zbiór metod wnioskowania (interferencji); 3) zbiór danych w postaci wiedzy o przedmiotach (obiektach), zdarzeniach, dramacie, literaturze itd. Zbiór ten, który nazywa się zbiorem danych, sam w sobie musi mieć jakąś wewnętrzną logikę oraz konkretne wewnątrzsystemowe relacje. W przeciwnym razie nie można by bowiem orzec, iż to, co postrzegamy, jest właśnie tym, co myślimy – na przykład „sługą”, „lekarzem” czy „zawodowym wojskowym”⁴¹.

Postrzeganie rzeczywistości dzieła literackiego jest wieloaspektowe. Dla teorii literatury najważniejsze będzie jednak to, iż wspomniana percepcja rzeczywistości literackiej (dramatycznej) odbywa się zawsze w konkretnym języku (semantyka) i w konkretnym kodzie (reguły). Wynika więc z tego, iż bez wskazania relacji \mathbb{R} w reprezentacji wiedzy (RW), w których znajdują się *Trzy siostry* Czechowa (co zauważa także Sinko), nie skonstruujemy zdania opisującego indywidualny predykat *iota*, ponieważ orzeczniki dynamiczne i statyczne nie dookreślają w pełni postaci. Robią to dopiero orzeczniki implikowane i o nie właśnie należałoby propozycję Sinki uzupełnić. Formuła proponowana przez tego wybitnego badacza ogranicza się do wyznaczenia siatki semantycznej konkretnych pojęć, które stanowią depozyt semantyczny danej postaci dramatycznej, na przykład Fieraponta – $ix[F(x)]$ oznacza tylko nazwę predykatu „Fierapont” ze zbiorem konkretnych orzeczników statycznych i dynamicznych (bez orzeczników implikowanych). Ów zbiór jest zbiorem danych, które same w zasadzie nic nie znaczą, co potwierdziło już kilka analiz tej postaci⁴².

Warto zaznaczyć, iż orzeczniki implikowane mają dwojakie źródła: 1) wewnętrzne, odnoszące się tylko i wyłącznie do kategorii wewnątrzliterackich; 2) zewnętrzne,

³⁹ Przy takim postawieniu problemu trudno stwierdzić, co jest oryginałem, a co przekładem, ponieważ przekład to oryginał w konkretnym kontekście o określonym indeksie.

⁴⁰ J.F. Sowa, *Knowledge representation: logical, philosophical and computational foundations*. New York 1999. Nie ma jednej, satysfakcjonującej większość badaczy definicji reprezentacji wiedzy (RW); ujęcie Sowy jest chyba najbardziej rozpowszechnione.

⁴¹ R. Boroch, *Typy postaci w dramaturgii...*

⁴² Zob.: idem, *Zbędny czy niezbędny? Postać Fieraponta Spiridonowicza w 'Trzech siostrach' Antoniego Czechowa*. W: *Studia Russica Thoruniensia*, t. III, red. H. Brzoza. Toruń 1998, s. 73-83; idem, *Formalna Analiza Konceptualna...*

które mogą być aktualizowane w procesie konkretyzacji czytelniczej lub widowiskowej dzieła, przekształcając się w konkretne znaczeniowe jednostki kultury zmieniające całkowicie znaczenie dzieła (model interpretacji). W przypadku konkretyzacji widowiskowej są to: 1) interpretacja aktorska; lub 2) interpretacja reżyserska; czy najogólniej: 3) sceniczna konkretyzacja świata przedstawionego; w przypadku konkretyzacji czytelniczej mogą to być kategorie, na przykład: 1) ideologiczne; 2) odzworowujące pewne mody; 3) ukazujące przywiązanie do ciągłości danej tradycji itd. Z takim właśnie stanem rzeczy mamy do czynienia w przypadku aktorskich interpretacji postaci Fieraponta w *Trzech siostrach*.

Postać ta została scharakteryzowana przez Czechowa w didaskaliach jako „stary stróż z zarządu ziemiaństwa”. Z konkretnych zdarzeń dramatycznych wiemy, iż Fierapont niedosłyszy. Z niewiadomych powodów właśnie ta implikatura zdeterminowała współczesne interpretacje sceniczne tej postaci w latach 90. XX wieku, ponieważ w polskim kontekście kulturowym (być może i w innych także) głośnie, nienaturalne mówienie, które jest wynikiem głuchoty, interpretuje się jako upośledzenie umysłowe, co widać w kreacjach aktorskich.

„Problemy z mówieniem” w przypadku Fieraponta to kategoria wtórna, wynikająca z ułomności „niedosłyszania”, dlatego wypowiedziane przez niego repliki nie spełniają zasad komunikacyjności i nie są koherentne z tym, co do niego mówią inne postaci. W konsekwencji wielu aktorów, intuicyjnie bądź pod wpływem uwag reżyserskich, wybiera strategię gry, polegającą na „upośledzeniu czystości wymowy” oraz „upośledzeniu władz umysłowych”, co jest interpretacyjnym nadużyciem. Fierapont ma jedynie, z różnych przyczyn, uszkodzony słuch. To jednak bynajmniej nie wpływa na jego zdolność jasnego i wyraźnego (aż do przesady) podania tekstu oraz logicznego myślenia. Inną sprawą jest merytoryczna ocena tych wypowiedzi, co nie ma nic wspólnego z władzami umysłowymi Fieraponta.

Taką właśnie interpretację aktorską postaci Fieraponta znajdziemy w kreacjach Tadeusza Fijewskiego (*Trzy siostry*, reż. Erwin Axer, Teatr Współczesny w Warszawie, premiera 22.02.1963) oraz Henryka Borowskiego (*Trzy siostry*, reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie, premiera 29.05.1985). Kreacje te z perspektywy współczesnej można ocenić jako wzorcowe. W tych interpretacjach Fierapont jest człowiekiem prostym, ale nie upośledzonym umysłowo, niedosłyszy nie od urodzenia, lecz jego głuchota spowodowana jest starością itd.

Inne, bardziej awangardowe kreacje postaci Fieraponta znajdziemy w przedstawieniach z lat 80. i 90. XX wieku, takich jak Bolesława Idziaka (reż. Janusz Nyczak, Teatr Nowy w Poznaniu, premiera 29.06.1985) oraz Grzegorza Minkiewicza (reż. Bogdan Tosza, Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu, premiera w 1985 roku).

Teatr początku XXI stulecia często likwiduje tę postać, uznając ją za zbędną, jak w spektaklu reżyserowanym przez Monikę Pęcikiewicz w Teatrze Polskim we Wrocławiu („One”, premiera 16.12.2006). W przedstawieniu tym dodatkowo pojawia się na scenie żona Wierszynina (Monika Szalaty).

Amalgamatem różnych interpretacji aktorskich jest postać Fieraponta w wykonaniu Pawła L. Gilewskiego w widowisku reżyserowanym przez Pawła Łysaka (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 23.05.2009). W propozycji Gilewskiego Fierapont ma kłopoty z mówieniem, niedosłyszy i jest człowiekiem tylko „pozornie umy-

słowo upośledzonym”. Postać ta w konkretnych zdarzeniach podejmuje celowe i prze-myślane działania, takie jak polewanie wodą budynku w czasie pożaru. Kreacja ak-torska Fieraponta stworzona przez P.L. Gilewskiego dla wielu krytyków była zasko-czeniem jako niezgodna z poetyką dramaturgii Czechowa. Jednakże dla innych sta-nowiła interpretację nową, posługującą się pewnym stereotypowym wizerunkiem osoby z „niższej klasy społecznej”: tanie sandały zakupione w supermarkecie (po-wszechnie dostępne), wizytowa koszula z krótkim rękawem uprasowana na kant i wło-żona w dresowe spodnie o szerokich nogawkach. Taki wybór kostiumu był zapewne celowy, ponieważ Łysak chciał pokazać stereotypowość czy typowość zewnętrznego wyglądu osób o niskim statusie społeczno-ekonomicznym w Polsce⁴³.

3. Jurij Łotman – postać jako wiązka cech dystynktywnych

Jurij Łotman w pracy *Struktura tekstu artystycznego* zaproponował definiowanie postaci jako wiązki cech dystynktywnych⁴⁴. Jego zdaniem miało to pozwolić na ba-danie właściwości systemowych narracji, do których to można mieć wgląd przez działającą postać. Łotman określił także elementy obligatoryjne fabuły literackiej:

1. Pola semantyczne podzielone na podzbiory;
2. Wyraźne granice między poszczególnymi polami;
3. Działający bohater, który może owe granice przekraczać.

W tej propozycji *bohater działający* stanowi kategorię najważniejszą, ponieważ bezpośrednio odnosi się do zdarzenia, które konstytuuje wartość semantyczną wią-zki cech dystynktywnych, dlatego Łotman zdefiniował własności zdarzenia fabular-nego, które jego zdaniem jest niczym innym jak przekraczaniem przez działającego bohatera pól semantycznych. Innymi słowy, w romansie zakochanie się głównych bohaterów to nie zdarzenie; konkretnym zdarzeniem będą dopiero przeciwności uniemożliwiające zakochanie się⁴⁵. Albo: zdarzeniem nie jest wyjazd rodziny Pro-zorowych do Moskwy (A. Czechow, *Trzy siostry*), lecz dopiero przeciwności, które uniemożliwiają taki wyjazd, ponieważ wokół tego elementu koncentrują się wszel-kie motywacje postaci działających.

Łotman zaproponował też model semantycznej analizy narracji, sformułowanej zgodnie z poetyką tekstu artystycznego:

⁴³ Bydgoskie przedstawienie w reżyserii P. Łysaka i kreacja aktorska Fieraponta wskazują konieczność wprowadzenia rozróżnienia przedmiotu badań na: postać dramatyczną i postać teatralną, co było niejednokrotnie postulowane m.in. przez Irenę Sławińską. Wyróżnione w ten sposób dwa byty są jednak komplementarne, ponieważ ich depozyty semantyczne mają wiele wspólnych elementów, które wymykają się narzędziom analitycznym, propo-nowanym przez G. Sinkę. Na poziomie poetyki jednego utworu dramatycznego czy kon-kretnego widowiska teatralnego badacz w dalszym ciągu może określić, czym właściwie jest postać o konkretnym indeksie: sługa. W konsekwencji trudno stwierdzić, jaka jest: 1) budowa strukturalna; 2) funkcje fabularne; oraz 3) semantyka sługi w konkretnym świe-cie możliwym.

⁴⁴ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego...*

⁴⁵ Zob. *ibidem*.

- „1. Rozbicie tekstu na poziomy i grupy według poziomów segmentów syntagmatycznych (fonem, morfem, wyraz, [...]);
2. Rozbicie tekstu na poziomy i grupy według poziomów segmentów semantycznych (typu »obrazy bohaterów«). [...];
3. Wyodrębnienie wszystkich par powtórzeń [...];
4. Wyodrębnienie wszystkich par przyległości;
5. Wyodrębnienie zwrotów o największej mocy równoważności;
6. Wzajemne nałożenie równoważnych par semantycznych z wyodrębnieniem funkcjonujących w danym tekście różnicujących cech semantycznych [...] na wszystkich podstawowych poziomach. [...];
7. Ocena danej struktury budowy syntagmatycznej i znaczących odchyień od niej w parach elementów przyległych [...]»⁴⁶.

Taki model analizy ma na celu określenie granicy tekstu fabularnego oraz wyznaczenie w jego strukturze „tekstu nie-fabularnego” właśnie przez pryzmat konkretnej wiązki cech dystynktywnych. Tu dane cechy dystynktywne są przewidziane właściwościami danego pola semantycznego lub typologią postaci. W obu przypadkach mamy do czynienia ze zbiorem. Czym jednak w takim ujęciu jest cecha dystynktywna i czy cecha dystynktywna może posłużyć do wyczerpującego opisu postaci?

Andrzej Pluciński w artykule *Cechy dystynktywne*⁴⁷ wyróżnił trzy sposoby wykrywania cech dystynktywnych:

- „1) metoda klasyfikująca obiekty według wartości ich cech – cechy dystynktywne to te, które zostały w tej klasyfikacji użyte;
- 2) metoda określająca minimalne zbiory cech koniecznych do wyodrębnienia poszczególnych obiektów – suma tych zbiorów daje zbiór cech dystynktywnych;
- 3) metoda sprawdzająca, czy pewna cecha nie jest funkcją innych; jeśli tak, to jest skorelowana i na pewno nie jest dystynktywną»⁴⁸.

Okazuje się więc, iż cecha dystynktywna nie może być cechą skorelowaną-zintegrowaną, ponieważ nie będzie wtedy cechą dystynktywną, czyli służącą do identyfikacji obiektu, w tym wypadku postaci. Zatem cecha „głuchota” jest dystynktywna i na tej podstawie można zidentyfikować zbiór o nazwie: Fierapont, który będzie niczym innym jak postacią dramatyczną z *Trzech sióstr*; „starość” natomiast nie będzie cechą dystynktywną, ponieważ przynależy do innych zbiorów cech o nazwach: Fierapont, Anfisa, Czebutykin. Cecha „starość” przynależy jednak tylko i wyłącznie do tych właśnie zbiorów i w połączeniu z innymi pozwala na identyfikację konkretnego zbioru, na przykład: [starość, żeńskość, niania] – Anfisa; [starość, męskość, lekarz wojskowy] – Czebutykin. Dlatego wydaje się uzasadnione, jeżeli mówimy o postaciach dramatycznych, wprowadzenie rozróżnienia na: 1) cechy niezależne, czyli ce-

⁴⁶ Ibidem, s. 137-138.

⁴⁷ A. Pluciński, *Cechy dystynktywne*. „Investigationes Linguisticae” 2004, t. XI; www.staff.amu.edu.pl/~inveling/index.php?page=search&keys=Pluci%C5%84ski&option=1&option3=25&article=10&quick=add (20.09.2010).

⁴⁸ Ibidem, s. 2.

chy dystynktywne oraz 2) cechy zależne, czyli cechy redundantne⁴⁹, które, mimo iż nie wnoszą do opisu przedmiotu, mogą wykazywać właściwości łączenia się w postaci konkretnych relacji \mathbb{R} , to zaś może tworzyć pewne jakości dystynktywne.

Zarówno cechy dystynktywne, jak i redundantne są implikowane. Można je wykryć dopiero po analizie orzeczników statycznych i dynamicznych pod kątem implikatur, co pozwala na sformułowanie orzeczników implikowanych. To zaś sprowadza propozycję Łotmana do propozycji Sinki, która umożliwia semantyczną analizę wszystkich orzeczników.

Cechy dystynktywne są jednak niewystarczające do sensownego opisu postaci, dlatego propozycja J. Łotmana rozumienia postaci jako „wiązki cech dystynktywnych” nie wyczerpuje problemu. W przypadku postaci ła nie ma bowiem mowy o wiązce cech, lecz jedynie o cechach pojedynczych.

Postać dramatyczna podejmuje rozmaite działania mające na celu przewyżczenie statycznego układu elementów pola semantycznego, jakim są konkretne relacje \mathbb{R} między poszczególnymi argumentami należącymi do konkretnego zbioru. Działania postaci, wyznaczające nowe jakościowo-semantyczne relacje \mathbb{R} , są nakierowane na osiągnięcie danego celu fabularnego. Wtedy „nie-fabularne struktury” przekształcają się, zdaniem Łotmana, w tekst fabularny w wyniku procesu relacyjnego \mathbb{R} , który jest niczym innym jak konkretnym działaniem postaci. To działanie właśnie jest cechą dystynktywną, która pozwala rozpoznać daną postać, na przykład: Hamlet zabija Poloniusza, Fierapont przynosi papiery do podpisania, Czebutykin czyta gazetę itd. Każde z tych działań pozostaje w jakiejś relacji \mathbb{R} w stosunku do innych czynności postaci, tworząc nowe znaczenia. Każda fabuła, zdaniem Łotmana, rozszerza się, komplikując relacje \mathbb{R} między poszczególnymi elementami zbiorów; bohaterowie różnią się więc między sobą przede wszystkim częściami składowymi swojego *semantycznego i paradygmatycznego otoczenia*, czyli: 1) *pola semantycznego* i 2) *pola behawioralnego*⁵⁰, ponieważ te same postaci w jednych epizodach są działające, w innych zaś obiektami działań i v.v.

Można pokusić się o dalsze uogólnienie: 1) wewnątrzliterackie – im większe zróżnicowanie elementów znaczących w polu semantycznym i polu behawioralnym, tym bardziej złożona pod względem konstrukcyjnym jest postać; właściwość tę będą wykazywały postaci pierwszoplanowe, takie jak Hamlet czy Fedra; a także 2) zewnątrzliterackie – postaci „dookreślone przez kulturę”, na przykład Hermes czy Amfitrion, których historia została niejako opowiedziana w „innym miejscu”, w ciągłej i spójnej, z punktu widzenia odbiorcy, przestrzeni kultury. Bez wątplenia elementy te są komplementarne i aktywnie oddziałują na siebie w procesie tworzenia znaczeń.

Propozycja Łotmana skupia się na komunikacyjnych właściwościach narracji w ramach zdarzenia. Konkretnie zdarzenie jest czynnikiem konstytuującym narrację i przejawia się w działaniu. To właśnie działanie łączy różne pola semantyczne i pola behawioralne. Jednakże Łotman nie dostrzega semantycznej złożoności samego zdarzenia jako systemowego procesu elementarnego typu: akcja–reakcja. Proces ten

⁴⁹ Ibidem, s. 1.

⁵⁰ *Pole behawioralne* – pole działania konkretnych postaci dramatycznych (termin: R. Boroch).

zachodzi właśnie na dwóch poziomach: 1) zewnętrznym, należącym do sposobu odbioru dzieła, oraz 2) wewnętrznym, należącym do fabularnej struktury samego dzieła, o czym już była mowa.

W *Trzech siostrach*, w akcie I bicie zegara w początkowej scenie, w rozumieniu Łotmana, nie jest zdarzeniem, ponieważ nie występuje tam konkretne działanie, czyli (pozornie) nie dochodzi do połączenia różnych pól semantycznych. Pojawia się tu jednak kilka wątpliwości związanych z dramatem, ponieważ „bicie zegara” stanowi w tym wypadku pretekst do zmiany sytuacji dialogowej. Zegar jest więc *dramatycznym instymulatorem* (sprawcą) samego procesu opowiadania narracji.

Problem teoretycznego opracowania zdarzenia dla teorii dramatu stanowi sprawę kluczową, dlatego kusząca wydaje się propozycja zdarzeniowej koncepcji znaku Leona Koj, sformułowana w książce pt. *Zdarzeniowa koncepcja znaku*⁵¹. Koj w cytowanej pracy podaje następującą formułę zdarzenia:

$$Z(t, v, p, q, s, r)$$

„W czasie t dla v to, że p , jest znakiem tego, że q , ze względu na okoliczności s i cele r ”.

t, v – zmienne nazwowe (przedmioty);
 p, q, s, r – zmienne zdaniowe (sytuacje);

$$Z(p, q)$$

$Z(v, p, q)$, gdzie zmienna v przebiega przez zbiór ludzi

$$Z(p, q) \equiv \sum v Z(v, p, q)$$

Wyznaczanie dziedzin:

t – dziedziną jest czas;
 v – dziedziną jest zbiór ludzi;
 p, q, s, r – dziedziny to zbiór zdarzeń i stanów rzeczy (wszystko to, co opisane jest przy pomocy zdań oznajmujących).

Koj zakłada, iż: „Skoro naszym celem jest przedstawienie teorii znaków zdarzeniowych jako znaków pierwotnych, za pomocą których można określić znaki nazwowe, to naturalne się wydaje, aby w podobny sposób przedmioty dały się określić za pomocą zdarzeń”⁵².

Dlatego bicie zegara w *Trzech siostrach* jest zdarzeniem, ponieważ spełnia formułę zdarzeniowego znaku Koj: w czasie t (godzina 12.00, 5 maja) v (Olga, Masha, Irina) uznaje p (bicie zegara) za znak q (pogrzeb ojca) ze względu na okoliczności s (rocznica śmierci ojca) i cele r (wspomnienie wspólnego życia).

Zdarzeniowość znaku będzie jednym z wielu elementów procesu relacyjnego \mathbb{R} w konkretnej reprezentacji wiedzy (RW) i w konkretnej (semantycznej) siatce pojęć, na przykład: imieniny, rocznica śmierci ojca, Moskwa, upływający czas itd.; składa

⁵¹ L. Koj, *Zdarzeniowa koncepcja znaku*. Warszawa 1998.

⁵² Ibidem, s. 15.

się to na (kognitywną⁵³) reprezentację znaczenia oraz jest podstawą interpretacji działań postaci, o czym mówi Łotman. Takie właśnie działania są z punktu widzenia odbiorcy narracji koherentne i prawdopodobne.

Wiadomo, iż propozycja Łotmana dotyczy badania samej narracji, i to narracji niedramatycznej. Mimo wszystko propozycja ta jest dla teorii dramatu bardzo interesująca, ponieważ z wyłonionej w ramach narracji struktury, tj. konstrukcji tekstowej, powstaje postać, która konstryuuje się przez działanie i w działaniu, co stanowi istotną cechę odróżniającą.

Wiązka cech dystynktywnych, utrwalona w konkretnej kulturze, jest „łączona” w procesie deskrypcji nazwą własną lub mianem; mogą to być na przykład nazwy: Hektor, Hamlet, Faust, Fedra, Hermes itd., za którymi kryją się ściśle określone depozyty semantyczne. Postaci dramatyczne mają więc konkretny, utrwalony kulturowo zbiór cech dystynktywnych, co przekształca postaci w jednostki kultury, rozpoznawane za pomocą nazwy własnej lub miana. Dlatego użytkownik kultury polskiej nie będzie miał najmniejszych problemów z identyfikacją wiązki cech dystynktywnych o nazwie: Wołodyjowski, która pozwala zidentyfikować postać o nazwie: Wołodyjowski w konkretnej aktorskiej interpretacji, na przykład Tadeusza Łomnickiego. Zbiór cech dystynktywnych konstryuuje dane działanie postaci, a nie fakt, iż postać ta jest mężczyzną, rycerzem lub, na przykład w konkretyzacji filmowej, że charakterystycznie porusza wąsikiem (zostało to wykorzystane przez Zbigniewa Zamachowskiego).

Czy w przypadku postaci teatralnej lub filmowej można mówić o dwóch wiązkach cech dystynktywnych: 1) Wołodyjowski_{Łomnicki} oraz 2) Wołodyjowski_{Zamachowski}? Czy w takiej sytuacji mamy do czynienia z dwiema różnymi postaciami, czy z jedną? Problem ten dotyczy wprowadzenia postaci jako kreacji aktorskiej, a nie postaci literackiej, jednakże nasuwają się w tym miejscu zasadnicze i ważne pytania: 1) ile oraz jakie cechy dystynktywne powinna mieć konkretna postać, na przykład Fieraponta, Firsza, Wołodyjowskiego czy Fedry, by można być przekonanym, iż jest to faktycznie ta jedna i konkretna postać? Ponadto: 2) jakie są wartości minimalne zbioru cech dystynktywnych, by postrzegający widział w postaci albo typ postaci, na przykład: sługę, albo samą postać o określonej nazwie własnej, na przykład: Wołodyjowskiego? Dlatego konkretne działanie w warstwie fabularnej jest ważne.

Propozycja Łotmana, mimo iż jest bardzo interesująca, nie najlepiej daje się zastosować do analizy postaci dramatycznych, ponieważ w dramacie wiązkę cech dystynktywnych należy połączyć z innymi właśnie za pomocą funkcji zdaniowej *F*.

Przy tej okazji powraca problem literackości dramatu. Jeżeli tekst dramatyczny traktuje się jako dzieło literackie, to propozycja Łotmanowska powinna mieć takie samo zastosowanie do epiki, jak i do dramatu. Tak jednak w zasadzie nie jest, po-

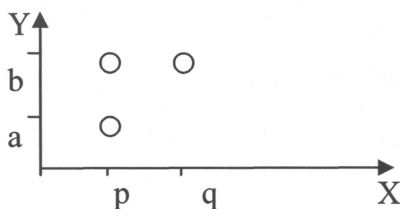
⁵³ Chodzi o *cognitive representation of meaning*, co jest związane z wprowadzeniem dystynkcji między: 1) konceptem, 2) pojęciem, 3) terminem. Problem ten nie może być sformułowany w języku angielskim, w którym nie istnieje wyraźna opozycja między konceptem/pomysłem, pojęciem i terminem. Więcej na ten temat zob.: R. Boroch, *Przekład a Formalna Analiza Konceptualna*. Artykuł zgłoszony do druku w „Roczniku Przekładoznawczym” (Toruń), planowana publikacja – jesień 2012.

nieważ dialogowość dramatu wymusza niejako inne techniki opowiadania. Dlatego traktowanie postaci dramatycznej jako wiązki cech dystynktywnych ma słabość metodologiczną, gdyż nie klasyfikuje cech dystynktywnych w grupy, co uniemożliwia typizację działań postaci; istnieją ponadto poważne problemy z metodą identyfikacji tych cech dystynktywnych.

Co więcej, chętnie powtarzane przez niektórych badaczy założenie teoretyczne: „postać to zbiór cech dystynktywnych”, niczego nie wyjaśnia, ponieważ jest zbyt ogólne i nie dostarcza informacji, czy w konkretnym zbiorze istnieje wystarczająca liczba cech, by można było zidentyfikować wszystkie elementy takiego zbioru według jakiejś zasady porządkującej. Nie ma tu oczywiście problemu z postaciami typu „sługa”, które są utrwalone w kulturze; dzięki temu odbiorca dookreśla to, co niedookreślone, informacjami z rzeczywistości innej niż literacka.

Niejednokrotnie bywa tak, iż opierając się tylko na informacjach wewnętrznliterackich, nie można określić, czy, na przykład, wnoszący samowar adiutant Czebudykina⁵⁴ jest takim samym sługą jak Fierapont, który przynosi papiery do podpisania.

Najważniejszą sprawą stanowi więc wykrycie cech dystynktywnych niezależnych w konkretnym zbiorze, na przykład w zbiorze o nazwie: sługa. Problem ten przedstawia poniższy, bardzo uproszczony, wykres.



Rys. 1. Cechy dystynktywne

Źródło: A. Pluciński, *Cechy dystynktywne...*, s. 2

Niech p oznacza postać Fieraponta; p przyjmuje wartość a : głuchota oraz wartość b : starość; niech q oznacza postać Anfisy; q przyjmuje wartość b : starość; cechą niezależną (czyli dystynktywną) postaci Fieraponta jest głuchota i ona właśnie okazuje się cechą odróżniającą. Jeżeli rozszerzymy zbiór: sługa na wszystkie utwory dramatyczne Czechowa, w dalszym ciągu wartość p będzie cechą dystynktywną, czyli przysługującą tylko postaci: Fierapont. Wartość: starość będzie przyjmowana przez inne postaci, takie jak Trylecki, pułkownik w stanie spoczynku, czy Sieriebriakow, emerytowany profesor; zatem cecha: starość nie stanowi cechy dystynktywnej postaci typu: sługa.

Metoda ta nie jest jednak satysfakcjonująca, ponieważ nie dotyka istoty problemu, czyli konkretnych działań postaci w dramacie. To działanie lub ciąg działań stanowią o możliwości odróżnienia obiektu od innych. Samo wyodrębnienie cech dys-

⁵⁴ Chociaż Czechow nie umieścił adiutanta Czebudykina w spisie osób dramatu, postać ta pojawia się jednak w sztuce – rejestrują to didaskalia; dlatego nie może ona zostać pominięta w założonym modelu odbioru.

tyntywnych jako orzeczników statycznych, dynamicznych czy implikowanych nie dookreśla relacji \mathbb{R} , w jakich owe cechy się znajdują. Nawet jeżeli uporządkujemy cechy dystynktywne za pomocą funkcji zdaniowej F , to poza ich zindeksowaniem niczego innego nie osiągniemy. Badanie znaczenia postaci powinno koncentrować się na pokazaniu relacji \mathbb{R} , w jakie wchodzi konkretne jednostki zbioru, na przykład zbioru o nazwie: *Trzy siostry*, w reprezentacji wiedzy (RW), gdzie reprezentacją wiedzy (RW) będzie cała twórczość dramatopisarska Czechowa. To właśnie pozwoli na stypizowanie danych działań, które będą cechami dystynktywnymi konkretnych postaci lub typów postaci.

Franco Ruffini dostrzegł ogromny potencjał cech redundantnych, dlatego zaproponował rozumienie postaci właśnie jako wiązki takich cech, które tworzą zintegrowaną strukturę. Wylimitowanie cech redundantnych umożliwia (teoretycznie) określenie minimalnego zbioru cech dystynktywnych pewnego typu postaci, na przykład: sługi, jednakże nie pozwala na badanie typowości postaci, o czym już była mowa.

Zarówno w propozycji Łotmana, jak i Ruffiniego nie zostały opracowane teoretyczne kryteria doboru jakichkolwiek cech dystynktywnych czy redundantnych. Definiowanie zaś postaci dramatycznych za pomocą tego, co charakterystyczne (dystynktywne), i tego, co jest w nadmiarze (redundantne), jest uogólnieniem opierającym się w praktyce na badaniu znaczeń orzeczników statycznych, dynamicznych oraz implikator. W zasadzie oznacza to, iż następuje ponowny powrót do propozycji Sinki.

Problem ten może być jednak rozwiązany za pomocą: 1) identyfikacji cech dystynktywnych i redundantnych postaci na podstawie kryteriów czysto socjologicznych, co bardzo często jest robione intuicyjnie w rozmaitych interpretacjach; lub 2) postawienia równości między wiązką cech dystynktywnych i redundantnych a zbiorem orzeczników statycznych, dynamicznych i implikowanych, co spowoduje zwrócenie uwagi na relacje \mathbb{R} tworzące konkretne sensory, od których zależy znaczenie postaci. Ciekawe jest, iż właściwie to relacyjność czy proces relacyjny \mathbb{R} w każdej reprezentacji wiedzy (RW) jest elementem stałym, który występuje zawsze jako reguła; cechy redundantne wykazują zaś właściwości łączenia się oraz „wymazywania” procesu łączenia, który stanowi proces relacyjny. Cechy redundantne, tworząc pewien ciąg czy szereg referencyjny, wyznaczają nową jakość, która jest właśnie dystynktywna, co widać w dramacie w postaci konkretnego działania.

Inaczej sprawa wygląda w przypadku postaci jako interpretacji aktorskiej, ponieważ wówczas wiązka cech dystynktywnych daje się określić na podstawie procesu predykcji. Problemem tym zajmuje się jednak teoria teatru.

4. Roland Barthes – postać jako semem⁵⁵

Propozycja badania postaci jako zbioru semów (*semem*) została sformułowana przez Rolanda Barthesa. Mimo iż jest chronologicznie wcześniejsza (z 1966 roku) od propozycji Łotmana, to stanowi jednak ważny głos w teoretycznych dyskusjach

⁵⁵ Chronologia prac R. Barthesa na podstawie: G. Allen, *Roland Barthes*. Seria: *Routledge Critical Thinkers*, red. serii R. Eaglestone. London-New York 2003, s. 141-149 (adresy

nad postacią. Metoda badawcza, jaką jest strukturalizm, ograniczała się do wyznaczenia systemu o właściwościach zbioru oraz zidentyfikowania najmniejszego elementu znaczącego owego systemu. Taką jednostką, zdaniem Barthesa, jest sem, który badacz ten rozumie jako najmniejszą i niepodzielną część znaczenia, która konstryuuje postać. Czym jednak w tym ujęciu będzie system?

wydań oryginalnych w jęz. francuskim oraz przekładów na jęz. angielski; adresy przekładów w jęz. polskim – R. Boroch). R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953. Tłumaczenie angielskie: *Writing degree zero*, A. Lavers, C. Smith. London 1984 oraz New York 2001. Tłumaczenie polskie: *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, K. Kot. Warszawa 2009. *Michelet par lui-même*. Paris 1954. Tłumaczenie angielskie: *Michelet*, R. Howard. New York 1987. *Mythologies*. Paris 1957. Tłumaczenie angielskie: *Mythologies*, A. Lavers. London 1972; *The Eiffel Tower and other mythologies*, R. Howard. New York 1979. Tłumaczenie polskie: *Mitologie*, A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński. Warszawa 2000 (wyd. 1). Warszawa 2008 (wyd. 2). Zob. także: *Mit i znak. Eseje*, W. Błońska i in. wybór i słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970. *Sur Racine*. Paris 1963. Tłumaczenie angielskie: *On Racine*, R. Howard. New York 1964. *Essais critiques*. Paris 1964. Tłumaczenie angielskie: *Critical Essays*, R. Howard. Evanston 1972. *Éléments de semiologie*. „Communications” 1964, nr 4 (wyd. 1); *Le degré zéro de l'écriture, suivie de: Éléments de semiologie*. Paris 1965 (wyd. 2). Tłumaczenie angielskie: *Writing degree zero, Elements of semiology*, A. Lavers, C. Smith. London 1984. Tłumaczenie polskie: *Podstawy semiologii*, A. Turczyn. Kraków 2009. *Critique et vérité*. Paris 1966. Tłumaczenie angielskie: *Criticism and truth*, K. Pilcher Keuneman. London 1987. Tłumaczenie polskie – zob.: *Krytyka i prawda*, W. Błońska. W: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*. Seria: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, red. H. Markiewicz. Kraków 1972, s. 115-137. *Système de la mode*. Paris 1967. Tłumaczenie angielskie: *The fashion system*, M. Ward, R. Howard. New York 1983. Tłumaczenie polskie: *System mody*, M. Falski. Kraków 2005. *L'Empire des signes*. Geneva 1970. Tłumaczenie angielskie: *Empire of signs*, R. Howard. New York 1982. Tłumaczenie polskie: *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, przekł. przejrzał i popr., wstępem opatrzył M.P. Markowski. Warszawa 1999 (wyd. 1), 2004 (wyd. 2). *S/Z*. Paris 1970. Tłumaczenie angielskie: *S/Z*, R. Miller. New York 1974. Tłumaczenie polskie: *S/Z*, M.P. Markowski, M. Gołębiewska, wstępem opatrzył M.P. Markowski. Warszawa 1999. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971. Tłumaczenie angielskie: *Sade/Fourier/Loyola*, R. Miller. New York 1976. Tłumaczenie polskie: *Sade, Fourier, Loyola*, R. Lis. Warszawa 1996. *Nouveaux essais critiques*. Paris 1972. Tłumaczenie angielskie: *New critical essays*, R. Howard. New York 1980. Tłumaczenie polskie: *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, K. Kot. Warszawa 2009. *Le plaisir du texte*. Paris 1973. Tłumaczenie angielskie: *The pleasure of the text*, R. Miller. New York 1975. Tłumaczenie polskie: *Przyjemność tekstu*, A. Lewańska. Warszawa 1997. *Roland Barthes*. Paris 1975. Tłumaczenie angielskie: *Roland Barthes by Roland Barthes*, R. Howard. London 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977. Tłumaczenie angielskie: *A lover's discourse: Fragments*, R. Howard. New York 1978. Tłumaczenie polskie: *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. i posł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999. *Image – Music – Text*, wybór i tłum. S. Heath. London 1977. *Leçon*. Paris 1978. Tłumaczenie angielskie: *Inaugural Lecture, Collège de France*. W: *Barthes. Selected Writings*, red. S. Sontag. Oxford 1982, s. 457-78. Tłumaczenie polskie: *Wykład*, T. Komentant. „Teksty” 1979, z. 5, s. 9-29 (fragmenty wykładu inauguracyjnego wygłoszonego przez Rolanda Barthesa w Collège de France 7.01.1977). *Sollers Écrivain*. Paris 1979.

Pojęcie *system* uzależnione jest w tym wypadku od następującego założenia: jeżeli w polu semantycznym i polu behawioralnym (postaci) zostaną wyznaczone takie relacje \mathbb{R} , które połączą poszczególne elementy znaczące (sem) w strukturę mającą znaczenie (semem), to będziemy mogli mówić o postaci działającej w konkretnym systemie.

Pole semantyczne należy w tym wypadku rozumieć jako sumę wszystkich znaczeń danego znaku. Nie jest wtedy jednak badana istota postaci, lecz sposób formowania się znaczeń referencyjnych, które są realizowane jako relacje \mathbb{R} w zbiorze. Dlatego Barthes w pracy *S/Z* stwierdza:

Gdy identyczne semy przecinają kilkakrotnie imię własne i zdają się w nim zadowmawiać, wówczas rodzi się postać. Postać jest zatem tworem kombinatorycznym: kombinacja jest względnie stabilna (dzięki powtarzalności semów) i mniej lub bardziej złożona (gdyż posiada cechy mniej lub bardziej do siebie przystające, mniej lub bardziej ze sobą sprzeczne); [...]. Imię własne funkcjonuje wobec semów jak pole magnetyczne; odsyłając faktycznie do ciała, porywa ono semiczną konfigurację w zmienny (biograficzny) czas⁵⁶.

Definiowanie postaci przez Barthesa, mimo iż jest akceptowalne, rodzi naturalne pytania metodologiczne dotyczące własności tak rozumianego sememu, a także samego zbioru oraz możliwości semantycznego opisu elementów do takiego zbioru należących.

Tłumaczenie angielskie: *Sollers writer*, Ph. Thody. London 1987. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris 1980. Tłumaczenie angielskie: *Camera lucida: reflections on photography*, R. Howard. New York 1981. Tłumaczenie polskie: *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, J. Trznadel. Warszawa 1996 (wyd. 1), Warszawa 2008 (wyd. 2). *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*. Paris 1981. Tłumaczenie angielskie: *The grain of the voice: Interviews 1962-1980*, L. Coverdale. New York 1985. *Barthes: selected writings*, red. S. Sontag. Oxford 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris 1982. Tłumaczenie angielskie: *The responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Arts, and Representation*, R. Howard. New York 1985. *Le bruissement de la langue*. Paris 1984. Tłumaczenie angielskie: *The rustle of language*, R. Howard. New York 1986. *L'aventure sémiologique*. Paris 1985. Tłumaczenie angielskie: *The semiotic challenge*, R. Howard. Oxford 1988. *Incidents*. Paris 1987. Tłumaczenie angielskie: *Incidents*, R. Howard. Berkeley-Los Angeles 1992. Zob. także: *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybór, oprac. i posł. opatrzyl M.P. Markowski. Warszawa 2001. *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska. W: *Narratologia*, red. M. Głowiński. Gdańsk 2004, s. 13-54. Przedruk z: „Pamiętnik Literacki” 1968, t. LIX, z. 4, s. 327-359. Na podstawie: *Introduction a l'analyse structurale des recits*. „Communications” 1966, nr 8. *Od dzieła do tekstu*, 1971, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 187-195. „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”, tłum. M.P. Markowski. „Literatura na świecie” 1998, nr 1-2, s. 279-290. *Proust: nazwy i nazwiska*, 1967, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1-2, s. 265-275. „To jest to”, 1979, tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 1-2, s. 276-278. Inne angielskie przekłady pracy R. Barthesa *Eléments de sémiologie*, których nie uwzględnia G. Allen, to m.in. tłumaczenia opublikowane w roku 1967 (London) i 1977 (New York).

⁵⁶ R. Barthes, *S/Z* (tłum. polskie), s. 104.

S. Chatman w artykułach pt. *New ways of analysing narrative structures, with an examples from Joyce's Dubliners*⁵⁷ oraz *What can we learn from contextualist narratology?*⁵⁸ krytycznie odnosi się do propozycji Barthesa oraz omawia tzw. *analizę kontekstualną*⁵⁹, która wyrosła z badań *strukturalistycznej narratologii*⁶⁰. W polskim obszarze językowym często używane są pojęcia: 1) analiza strukturalna; 2) analiza tekstualna; oraz 3) analiza kontekstualna, gdzie analiza znaczy tyle, co interpretacja, o czym już była mowa⁶¹.

Pozostawmy ten problem bez krytycznego komentarza, zadowolając się jedynie jego odnotowaniem i stwierdzeniem, iż możliwe jest analizowanie teoretycznych założeń Barthesa jako spójnej teorii w postaci semiologii, w której znajdują się elementy narratologii⁶².

⁵⁷ S. Chatman, *New ways of analysing narrative structure, with an example from Joyce's Dubliners*. „Language and Style” 1969, 2, s. 3-36, za: M. Bał, *Narratology. Introduction to...*, s. 234.

⁵⁸ S. Chatman, *What can we learn from contextualist narratology?* „Poetics Today” 1990, t. 11, nr 2: *Narratology Revised I*, s. 309-328.

⁵⁹ W polskiej literaturze przedmiotu za sprawą pracy J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski. W: *Bachtin: Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasparski. Warszawa 1983, s. 394, rozpowszechniona jest inna terminologia: *analiza tekstualna vs. analiza strukturalna*; warto zwrócić uwagę, iż chodzi tu o *analizę kontekstualną*, o czym pisze Chatman. Z kolei przez analizę należy rozumieć nic innego jak nadawanie znaczenia, czyli interpretację. Zob.: R. Barthes, *S/Z...*, s. 47. Ważniejsze prace *kontekstualistów* (termin: S. Chatman): M.L. Pratt, *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington 1977; B. Herrnstein Smith, *Narrative Versions...*; T.M. Leitch, *What stories are: narrative theory and interpretation*. Pennsylvania 1986. Cyt. za: S. Chatman, *What can we learn...*, s. 309.

⁶⁰ S. Chatman, *What can we learn...*, s. 309.

⁶¹ Problem wzbudza właściwe rozumienie terminu *analiza kontekstualna*. Termin ten, mimo iż w anglosaskim obszarze językowym związany jest także z badaniami narratologicznymi, w polskim obszarze językowym, zapewne za sprawą przekładu, jest używany także w znaczeniu marketingowym czy socjologicznym: „Analiza kontekstualna – analiza, której celem jest ustalenie przyczyn postaw i zachowania badanej jednostki wynikających z rozmaitych czynników zewnętrznych, takich jak: środowisko lokalne, grupa społeczna, do której jednostka przynależy, miejsce zamieszkania, nauki, pracy itd”. Cyt. za: www.dobrebadania.pl/slownik-badawczy.html?b=baza&szczegolowo=818 (16.07.2011). Analizę kontekstualną stosuje się także w edytorstwie, zwłaszcza przy ustalaniu właściwego brzmienia tekstu.

⁶² Zob.: G. Allen, *Roland Barthes*; S. Chatman, *Towards a theory of narrative*. „New Literary History” 1975, t. 6, nr 2, s. 295-318; P. de Man, *Roland Barthes and the limits of structuralism*. „Yale French Studies” 1990, nr 77, s. 177-190. W polskim obszarze językowym semiologia często jest mylona z semiotyką. Podział na semiotykę i semiologię obejmował w zasadzie podział na obszary językowe: francuski – semiologia, angielski – semiotyka; spotyka się także użycie innej nazwy na określenie semiotyki: semantyka, którą posługiwał się B. Russell. Obecnie dystynkcja między semiotyką i semiologią jest bardziej klarowna, zwłaszcza że badania w kierunku semiologii są prowadzone we francuskim obszarze językowym, na przykład: G. Deleuze, P.-F. Guattari, L. Althusser, J. Lacan, M. Foucault i inni. Związki semiologii z semiotyką i v.v. nie są jasne i powinny być poddane krytycznej ocenie, szczególnie że można podejrzewać, iż zachodzą tu „jakieś” relacje z ide-

4.1. Semiologia

Wiadomo, iż przedmiotem badań Rolanda Barthesa nie były tylko postaci (literackie *vel* dramatyczne). Wszelkie teoretyczne rozważania na temat postaci badacz ten prowadził na marginesie badań narratologicznych, dlatego stwierdzenie: „postać to semem” jest raczej metaforyczne w odniesieniu do 1) strategii narracyjnych oraz 2) opowiadanej historii, czyli ideologii, co wynika z gramatyczno-językowego podejścia do narracji.

W cytowanej już książce *S/Z* Barthes wprowadza na marginesie lektury noweli Honoré de Balzaca *Sarrasine* pojęcie *lexie* jako jednostki lektury, której znaczenie jest uzależnione od kulturowej wiedzy/doświadczenia czytelnika. To w *lexie* zbiegają się rozmaite znaczenia referencyjne oraz intencjonalne, które w języku przyjmują różną reprezentację i różne wartości semantyczne.

Na poziomie historii *lexie* jest kategorią zbyt ogólną; co więcej, odnosi się nie do historii, lecz do kulturowych kompetencji czytelnika, zatem ma charakter ideologicznego zaangażowania konkretnego podmiotu. Dlatego R. Barthes przyjmuje za Proppem podział na kręgi akcji oraz funkcje, które mogą być w kręgu akcji realizowane jako konkretne zdarzenia, określone w strukturze fabularnej opowiadanej historii.

Barthes dokonuje jednak pewnej modyfikacji, wprowadzając podział na: 1) funkcje właściwe (funkcje kardynalne lub rdzenie), które mają charakter zdarzeniowy i decydują o kierunku akcji; 2) oznaki: a) oznaki właściwe, które pozwalają ocenić ideologiczne zaangażowanie postaci działających; b) informacje bezpośrednie, pozwalające określić czasowość i przestrzenność działających podmiotów lub przedstawianych stanów rzeczy; 3) amalgamat w postaci katalizatorów składających się ze znaków właściwych i informacji bezpośrednich, co pozwala semantycznie uzupełniać funkcje właściwe.

Funkcje właściwe oraz katalizatory skupiają się w *lexie*, co wyznacza pola semantyczne danej historii w postaci konkretnych kontekstów interpretacyjnych. Pojęcie semem pojawia się u Barthesa w kontekście znaków arbitralnych i motywowanych albo znaków niearbitralnych i nieumotywowanych, co Eric Buysens określił następująco: 1) *intrinsic semes* dla znaków motywowanych oraz 2) *extrinsic semes* dla znaków nieumotywowanych⁶³.

ologią, co sugeruje, iż semiologia jest *semiologią ideologii* (*teoria ideologii*, termin: R. Barthes). Takie stanowisko musi być jednakże zweryfikowane.

⁶³ R. Barthes, *Elements of semiology...*, zob. przypis 55; zob.: E. Buysens, *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles 1943. Znak motywowany – w propozycji J. Lotmana będzie to znak, w którym zachodzi relacja konieczności między *planem wyrażenia* a *planem treści*; plan wyrażenia jest jednostkowy i niepowtarzalny (na przykład widowisko teatralne); w literaturze przedmiotu często dochodzi do mylenia planu wyrażenia z planem wyrażania, który jest „maszynowy”, powtarzalny, automatyczny i współzależny od tzw. sprzężenia zwrotnego w rozumieniu ogólnej teorii systemów (OTS) Ludwiga von Bertalanffy’ego. W ujęciu semiologii Barthesa będzie to zbiór przekonań, z którymi identyfikują się użytkownicy; relacja konieczności zachodzi w planie ideologicznym. Relację konieczności można wyrazić w maksymie: „Ordo inclusus in essentia rei”, czyli niemożliwe jest poznanie znaku bez jego korelatu.

W przytoczonym wyżej cytacie z Barthesa dotyczącym postaci znajduje się stwierdzenie: „Gdy identyczne semy przecinają kilkakrotnie imię własne”. Wynika więc z tego, iż „zespół identycznych semów” (semem) w planie wyrażenia realizowany jest jako leksem określony sygnaturą konkretnego imienia własnego lub jego ekwiwalentem w postaci osobowego identyfikatora replik w dramacie lub miana w epice. Na tej podstawie można wnioskować, iż elementem wyznaczającym zakres pola semantycznego jest imię własne postaci jako nazwa zbioru, w którym konkretne semy przyjmują określone wartości semantyczne; tworzą więc skorelowany zbiór semów: *intrinsic semes vs. extrinsic semes*, charakteryzujący się celowością, które w *lexie* przyjmują rozmaite indywidualne wartości semantyczne.

Propozycja Barthesa opiera się na gramatyczno-językowych kategoriach narracji ujmowanej jako zdanie, dlatego postać dramatyczna w tej koncepcji to element dynamiczny.

R. Barthes nie wyjaśnia owego dynamizmu postaci, jednakże wydaje się, iż badacz ma na myśli „zaangażowanie ideologiczne odbiorcy tekstu”, które jest w tym modelu wartością odniesienia. Sam model stanowi zaś zbiór, którego elementy to korelaty: *intrinsic semes vs. extrinsic semes*. Zbiór ten Barthes określił właśnie terminem *lexie*.

Przecinające się w jednym punkcie (imię własne postaci = punkt zerowy funkcji) semantyczne wartości *intrinsic semes vs. extrinsic semes* stanowią zbiór, w którym relacje wyznaczone są w postaci funkcji zdaniowej *F*. Punktem zerowym funkcji *F* jest imię własne, czyli punkt startowy x_0 , zaś przedział funkcji zdaniowej $F <a, b>$ stanowią orzeczniki, które orzekają coś o x_0 . Dlatego nie ma potrzeby traktowania postaci dramatycznej jako semem w ramach nowej teorii, której implementacja jest ponownie identyczna z propozycją Sinki.

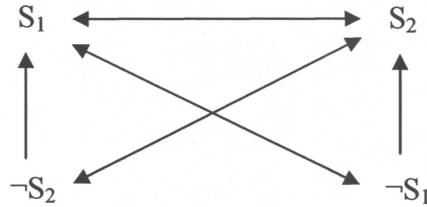
5. Algirdas Greimas – postać jako aktant

Termin *aktant* został wprowadzony do teorii narracji (narratologii) przez Greimasa w postaci binarnych opozycji połączonych w trójkowe ciągi, które nazywa się *członami mediacyjnymi*⁶⁴:

podmiot ↔ przedmiot
pomocnik ↔ przeciwnik
nadawca ↔ adresat

Taki właśnie układ elementów strukturalnych pozwala na analizowanie „załączków” zdarzenia narracyjnego w ramach kwadratu semiotycznego jako modelu metajęzykowego. Powstaje w ten sposób semantyczna siatka konceptualizacji, pojęć i terminów wraz ze strukturą elementów będących w opozycji binarnej (rys. 2).

⁶⁴ Lucien Tesnière wprowadza pojęcie aktanta do składni strukturalnej.



Rys. 2. Kwadrat semiotyczny Greimasa: metajęzyk⁶⁵

Relacje przeciwieństwa: $S_1 \parallel S_2$ oraz $\neg S_1 \parallel \neg S_2$

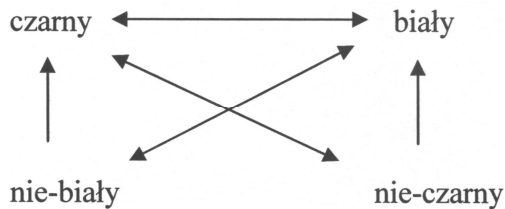
Relacje sprzeczności: $S_1 \parallel \neg S_1$ oraz $\neg S_2 \parallel S_2$

Relacje implikacji: $\neg S_2 \parallel S_1$ oraz $\neg S_1 \parallel S_2$

Relacje komplementarności: $S_1 \parallel S_2 \parallel \neg S_2$ oraz $S_2 \parallel S_1 \parallel \neg S_1$

Ruch w kwadracie semiotycznym polega na: 1) wyjściu od kategorii bazowej; następnie 2) zaprzeczeniu; oraz 3) dojściu do jej przeciwieństwa, np. życie–nie-życie–śmierć⁶⁶.

Jednakże w przypadku narracji sytuacja wygląda zupełnie inaczej, ponieważ wymagana jest znajomość semantyki języka narracji w szerokim tego słowa znaczeniu, na przykład: czarne–nie-czarne–białe. W kwadracie semiotycznym taki stan rzeczy wygląda następująco:

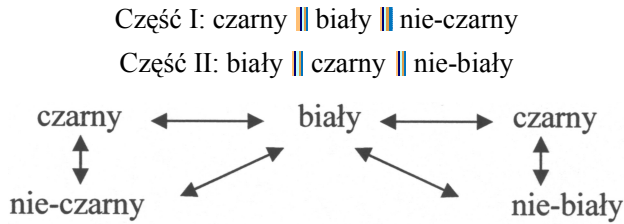


Rys. 3. Kwadrat semiotyczny Greimasa: narracja (1) (oprac. własne)

W powyższym przykładzie nie wiadomo, czy w konkretnej narracji przeciwieństwem: czarnego jest: biały, ponieważ elementy: (czarny \parallel nie-czarny) oraz (biały \parallel nie-biały) znajdują się w relacji \mathbb{R} : sprzeczność; relacja \mathbb{R} : przeciwieństwo nie jest taka oczywista. Nie wiadomo bowiem, czy w badanej przez nas narracyjnej rzeczywistości przeciwieństwem: czarnego jest: biały i v.v.; wymagana jest tu, o czym już była mowa, znajomość semantyki konkretnego języka, w jakim została sformułowana narracja, a nie znajomość reguł (kodu). Dodatkowo komplikuje to relacja komplementarności, ponieważ połączone zostają ze sobą jednostki o sprzecznym depozycie semantycznym, co pokazuje poniższy schemat:

⁶⁵ L. Gumański, *Wprowadzenie w logikę współczesną*. Warszawa 1990, s. 76. Zob.: A. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche...* Konieczne jest tu rozróżnienie na kwadrat logiczny i kwadrat semiotyczny.

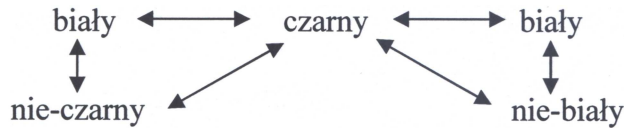
⁶⁶ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 478.



Rys. 4. Kwadrat semiotyczny Greimasa: narracja (2) (oprac. własne)

Wartością początkową jest: biały. Widać, iż sprzeczność powstaje w parze: czarny ↔ nie-czarny. W części I nie ma sprzeczności; w części II owa sprzeczność jest widoczna, ponieważ: nie-biały ↔ biały; gdy zaś zmieni się wartość początkową na: czarny, to sprzeczność powstaje w części I.

Ową sprzeczność trudno wyjaśnić bez znajomości semantyki języka narracji, ponieważ przeciwieństwem: czarnego może być „N – nieznanne”:



Rys. 5. Kwadrat semiotyczny Greimasa: narracja (3) (oprac. własne)

Owa symetryczna sprzeczność stanowi jednak klucz w postrzeganiu przedmiotu, ponieważ jeżeli coś jest: czarne, to w badanej konkretnej rzeczywistości (literackiej) odróżnia się to, co czarne nie jest; jednakże to, co czarne nie jest, nie zostało jeszcze nazwane. Taki stan rzeczy można zapisać w postaci funkcji $f(p, \neg p)$, gdzie znana jest wartość semantyczna tylko jednego argumentu funkcji p , zaś argument drugi, o nieznannej wartości semantycznej, jest różny od wartości argumentu p ⁶⁷. Takie postawienie problemu pozwala na poznanie wartości semantycznej badanej jednostki oraz określenie cech różniących, czyli niezależnych cech dystynktywnych. Innymi słowy, jeżeli postrzegamy Fieraponta jako sługę, to wszystko to, co nie jest tożsame z działaniami tej postaci, jest nie-sługą.

W ramach kwadratu semiotycznego mogą być także dokonywane bardziej skomplikowane operacje nazwotwórcze, przy założeniu, iż znany jest kod (jako zbiór reguł) oraz semantyka języka, w którym owe operacje będą przeprowadzane. Taki właśnie model przedstawia kwadrat semiotyczny opracowany przez Louisa Héberta – rys. 6.

⁶⁷ Więcej zob.: R. Boroch, *Formalna Analiza Konceptualna...*

5. (=1+2) Zespolony termin

1. Termin A		2. Termin B
	9. (=1+4)	
	10. (-2+3)	
3. Termin nie-B		4. Termin nie-A
7. (=1+3)		8. (=2+4) Negatywne deixis
Pozytywne deixis		

6. (=3+4) Neutralny termin

Rys. 6. Kwadrat semiotyczny Héberta (1)

Źródło: L. Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images* Limoges 2007 [www.signosemio.com/greimas/a_carresemiotique.asp, 1.07.2009]. Tłumaczenie terminów w schemacie: R. Boroch

W praktyce wypełniony model z rys. 6 wygląda następująco:

Męski +
Żeński
„hermafrodyta”

Męski „mężczyzna”		Żeński „kobieta”
	9?	
	10?	
Nie-żeński „meski”		Nie-męski „zniewieściany”
Męski + Nie-żeński: „prawdziwy mężczyzna”		

Żeński +
Nie-męski
„ultra-żeński”,
„vamp? ”

Nie-żeński +
Nie-męski
„anioł”

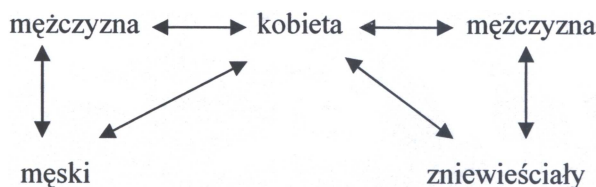
Rys. 7. Kwadrat semiotyczny Héberta (2)

- Pozycja 5 (termin 1 + termin 2): złożony termin
- Pozycja 6 (termin 3 + termin 4): neutralny termin
- Pozycja 7 (termin 1 + termin 3): pozytywne deixis
- Pozycja 8 (termin 2 + termin 4): negatywne deixis
- Pozycja 9 = termin 1 + termin 4: nienazwany
- Pozycja 10 = termin 2 + termin 3: nienazwany

Operacje w kwadracie semiotycznym są dla badaczy narracji bardzo interesujące, ponieważ pozwalają na generowanie wewnętrznej logiki narracji w konkretnej reprezentacji wiedzy (RW) na podstawie semów języka opowiedanej historii. Seman-

tyka nie musi być przy tym kompletna, ponieważ kwadrat semiotyczny pozwala na jej uzupełnienie. Jest to jednak uzupełnienie czysto teoretyczne.

Propozycja Héberta stanowi modyfikację kwadratu semiotycznego Greimasa (rys. 8), w której także znajduje się *niewyjaśniona sprzeczność* niebędąca wynikiem błędu logicznego; kwadrat semiotyczny wyznacza relacje paradygmatyczne, a nie semantyczne, oparte na definicyjnych właściwościach jednostek języka, w którym opowiadana jest konkretna historia.



Rys. 8. Kwadrat semiotyczny Greimasa: narracja (4) (oprac. własne)

Niewyjaśniona sprzeczność widoczna jest w części II: $kobieta \parallel mężczyzna \parallel zniewieściał$, ponieważ: $zniewieściał$ nie jest w relacji implikacji, lecz przeciwieństwa do: $mężczyzna$. Przeanalizujmy więc semantyczne relacje tych jednostek, odwołując się do relacji:

1. Jeżeli $S_{1(mężczyzna)}$ jest przeciwne do $\neg S_{1(zniewieściał)}$, to $\neg S_{1(zniewieściał)}$ też jest przeciwne do $S_{1(mężczyzna)}$, czyli:

$$\bigcap : S1R \neg S1 = \neg S1R S1$$

2. Jeżeli $S_{1(mężczyzna)}$ pozostaje w stosunku przeciwieństwa do $S_{2(kobieta)}$, $\neg S_{1(zniewieściał)}$ pozostaje w stosunku przeciwieństwa do $S_{2(kobieta)}$, to $S_{1(mężczyzna)}$ także może być w takim samym stosunku do $S_{2(kobieta)}$; między $S_{1(mężczyzna)}$ i $S_{2(kobieta)}$ może zachodzić podrzędność:

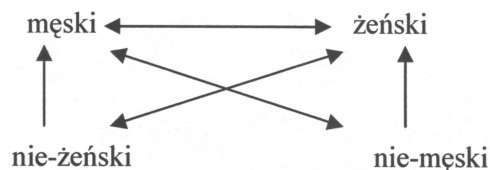
$$\bigcap [(S1RS2 \wedge S2RS1) \wedge S1R \neg S1] \wedge \bigcap [(S1RS2 \wedge S2R \neg S1) \wedge \neg S1R \neg S1]$$

Porównując to z kwadratem semiotycznym Héberta, zauważymy, iż powstaje sprzeczność w postaci: $(S1RS2 \wedge S2R \neg S1) \wedge \neg S1R \neg S1$, wynikająca nie z błędnego skonstruowania kwadratu semiotycznego, lecz z różnych analiz paradygmatycznych.

W części I kwadratu semiotycznego implikacja: $zniewieściał \vdash kobieta$ nie jest sprzeczna, jednakże jeżeli za wartość wyjściową przyjmiemy jednostkę: $kobieta$ (część II), to następująca implikacja: $zniewieściał \vdash mężczyzna$ tworzy niewyjaśnioną sprzeczność, ponieważ sprzeczne jest poniższe zdanie:

(„Nieprawda, że mężczyzna” \mathbb{R} „Nieprawda, że zniewieściał”)

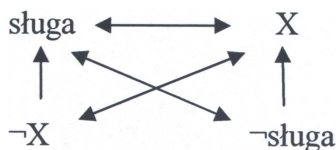
Analiza paradygmatica „męski” i „żeński” nie jest sprzeczna:



Powstaje w ten sposób paradygmat złożony z elementów:

- 1.
- 2.

Pozwala to na wykrycie elementów luźnych oraz na późniejsze ich zdefiniowanie. W przypadku: służy element luźny pozostaje nieznan, dopóki nie zostanie przeprowadzona analiza semantyczna poszukiwanego elementu (rys. 9).



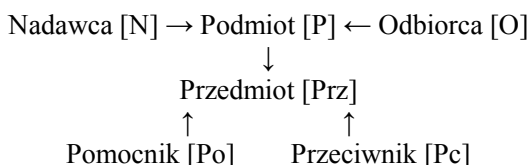
Rys. 9. Kwadrat semiotyczny Greimasa: narracja (5) (oprac. własne)

Dlatego sam kwadrat semiotyczny, wymagający wprowadzenia bardziej złożonej struktury, nie jest dobrym narzędziem analitycznym badania semantycznych właściwości postaci czy ich cech dystynktywnych. Taką złożoną pod względem semantycznym strukturą jest kategoria aktanta, za pomocą którego można skonstruować model aktancyjny na wzór kwadratu semiotycznego, co pozwala na analizowanie opowiadanej historii.

Aktancyjny model analizy fabuły dramatycznej został opracowany na podstawie mechanizmów kwadratu semiotycznego Greimasa przez Anne Ubersfeld w pracy *Lire le théâtre*⁶⁸. Model aktancyjny Ubersfeld rozumie następująco: „[...] model aktancyjny nie jest formą, lecz składnią, która jest w stanie generować nieskończo-

⁶⁸ A. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche...*; A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, tłum. J. Żurowska. Warszawa 2002.

nią liczbę możliwości tekstowych⁶⁹; przedstawia go schematycznie w postaci grafu (rys. 10).



Rys. 10. Model aktancyjny A. Ubersfeld
 Źródło: A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I...*, s. 49

Badaczka opracowuje także tzw. *trójkąty aktancyjne*, zespolone przez tzw. człony mediacyjne, co pozwala jej zdaniem badać: 1) rozwój akcji dramatycznej; oraz 2) struktury fabuły konkretnej historii. Dlatego Ubersfeld wyróżnia:

- a) trójkąt aktywny – skonstruowany w ramach opozycji podmiot – przedmiot – przeciwnik. Opozycja ta jest charakterystyczna dla prostych, niezłożonych fabuł;
- b) trójkąt rywalizacji – stanowiący element składowym trójkąta aktywnego; w tym trójkącie przeciwnik jest przeciwnikiem pragnienia podmiotu i przedmiotu;
- c) trójkąt psychologiczny – motywacja psychologiczna postaci dramatu;
- d) trójkąt ideologiczny – z którym ściśle związany jest trójkąt psychologiczny, ponieważ psychologiczną motywację podmiotów działających zdeterminuje ideologia, jaką owe podmioty reprezentują⁷⁰.

Aktant wskazuje na konkretny przedmiot, który pełni funkcję agensa, czyli wykonuje określone działanie, w którym zachodzi konkretna relacja w stosunku do beneficjenta czynności, czyli patiens. Aktant jest więc przedmiotem biorącym udział w procesie działania (zdarzenie), ponieważ reprezentuje sytuację zdarzenia (fr. *petit drame*) oraz okoliczności zdarzenia (fr. *circonstant*), co jest dokładnym odbiciem propozycji Koj:

$$Z \{[petit drame (t, v, p, q) \text{ } circonstant (s, r)]\}$$

„W czasie t dla v to, że p, jest znakiem tego, że q, ze względu na okoliczności s i cele r⁷¹”.

Pojawienie się innego aktanta w tym samym polu semantycznym (paradygmacie) powoduje zmianę jakościową elementów składowych tego pola, dlatego pod względem właściwości semantycznych zdarzenie jest konkretnym i celowym działaniem.

Umieszczenie w kwadracie semiotycznym aktanta, który stanowi jednostkę komplementarną (ponieważ wchodzi w relacje z innymi aktantami) oraz synkretyczną (ponieważ aktant to funkcja narracyjna, w której mogą znajdować się rozmaite przedmioty, zachowania językowe itd.), powoduje, iż *aktancyjny kwadrat semiotyczny* nie

⁶⁹ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I...*, s. 49.

⁷⁰ Zob. ibidem.

⁷¹ L. Koj, *Zdarzeniowa koncepcja znaku...*, s. 15.

odwzorowuje struktury paradygmatycznej historii, na co zwracali m.in. uwagę Paul Ricoeur, Wiliam O. Hendricks, David Herman oraz Philip J. M. Sturges⁷². Dlatego interesujący wydaje się głos Alaina Lemaréchala, który wykorzystując relacje łączliwości aktantów w procesie predykcji, przedstawił w pracy pt. *Études de morphologie en f(x,...)*⁷³ systemy semantyczne jako systemy poznawcze w języku. Lemaréchal starał się połączyć w jedną całość dwa systemy: morfologię języka z logicznym (formalnym) systemem funkcji $f(x,...)$. Francuski badacz z punktu widzenia komunikacji uznał oba systemy za proste systemy semantyczne i określił relacje, w które wchodzi ich elementy.

Chociaż Lemaréchal nie zajmuje się problematyką postaci dramatycznych, to jego praca pokazuje funkcjonowanie aktanta w systemie językowym jako systemie komunikacyjnym. Badacz dochodzi też do wniosku, iż aktant jako reprezentacja tylko i wyłącznie językowa jest kategorią złożoną, a także komplementarną z innymi elementami zbiorów będącymi w funkcji aktancyjnej. Dlatego rozumienie funkcji aktancyjnej stanowi w tym wypadku klucz do zrozumienia istoty opowiadania jako procesu tworzącego narrację.

Biorąc pod uwagę element funkcji aktancyjnej, w której może znajdować się przedmiot, Claude Bremond wprowadza do struktury aktanta dodatkowe kategorie/właściwości: 1) agensa jako tego, który oddziałuje na postać działającą; oraz 2) patiensa jako tego, który ponosi koszty lub zyski z działania konkretnej postaci podejmującej działanie – akcję. Te dwa dodatkowe elementy wyróżnione wewnątrz aktanta wprowadzają istotne zmiany metodologiczne.

Dotychczasowe rozumienie aktanta jako przedmiotu biorącego udział w działaniu sprowadzało się do tego, iż w dramacie można było z powodzeniem uznać wszystkie przedmioty za aktanty tworzące relacje aktancyjne w postaci funkcji F ; biorą one bowiem udział w akcji dramatycznej, która jest algorytmicznym procesem, implementującym konkretne zachowania językowe skierowane na osiągnięcie danego celu, co wyjaśnia różne strategie zachowań, działań i wypowiedzi postaci. Jednakże narrator (lub zespół narratorów) opowiada tylko to, co uznaje za zdarzenie (wg formuły Koja). Dlatego tylko te elementy narracji, które stanowią elementy zdarzenia, są eksplikowane, koherentne i komplementarne. Nazwijmy takie opowiadanie prostym. Opowiadanie proste jest charakterystyczne dla tzw. opowiadania mitycznego oraz symbolicznego typu myślenia. Jednakże z perspektywy współczesnej takie opowiadanie nie istnieje, ponieważ wymienione elementy należą do wyspecjalizowanych i zintegrowanych subsystemów kulturowych, które same z siebie generują jakąś narrację.

Sam proces opowiadania historii poddany jest wpływom, których pochodzenie

⁷² P. Ricoeur, *La grammaire narrative de Greimas*. Paris 1980; W.O. Hendricks, *The structural study of narration. Sample analyses*. „Poetics” 1972, nr 3, s. 100-123. Przedruk: *Essays on semi-linguistics and verbal art*. The Hague-Paris 1973, s. 152-174; D. Herman, *Story logic. Problems and possibilities of narrative*. Seria: *Frontiers of narrative*. Lincoln-London 2002; P.J.M. Sturges, *A logic of narrativity*. „New Literary History” 1989, t. 20, nr 3: *Greimassian semiotic*, s. 763-783.

⁷³ A. Lemaréchal, *Études de morphologie en f(x,...)*. Paris 1998.

trudno określić. Owe wpływy mają często konotacje psychologiczne i w miarę nakładania się na badany system semantyczno-semiotyczny innych znaczeń są często symboliczne.

Proces interpretacji, mimo iż początkowo widoczny, ma mechanizm samowymazywania informacji o tym, że był w danym systemie obecny. Powstaje w ten sposób zupełnie inny twór semantyczno-semiotyczny, który poddawany jest na nowo tym samym procesom interpretacyjnym, jakie zaszły w procesie tworzenia danej narracji. Różnica polega jednak na tym, że identycznym elementom narracji są przypisywane inne sensory oraz orzeczniki dynamiczne, statyczne i implikowane, co w konsekwencji wpływa na odmienne rozumienie wymowy samego dzieła literackiego. Dlatego bardzo ważne jest dotarcie do logiki typu myślenia, będącego sposobem procesu opowiadania konkretnej historii.

Model aktancyjny Ubersfeld pokazuje właśnie taki typ opowiadania, w którym możliwe jest stworzenie trójkąta aktancyjnego. Przypisanie jakiegokolwiek przedmiotowi funkcji aktancyjnej jest uzależnione od intuicji interpretatora oraz mechanizmów interpretacyjnych. W przypadku opowiadania prostego model ten wydaje się sprawnym narzędziem analitycznym. Jednakże gdy poddamy analizie historię bardziej złożoną pod względem strukturalnym, okaże się, iż nie można uchwycić w ten sposób wszystkich przedmiotów ważnych w procesie opowiadania historii.

Problem ten zauważył Pierre Larthomas w pracy *Le langage dramatique*⁷⁴. Badacz wprowadził opozycję: *wypowiedziany (le dit) vs. zapisany (l'écrit)*, zwracając uwagę na to, iż dialog wykazuje implikacje słowne i pantomimiczne, które determinują działania postaci; sama dialogowa wypowiedź może mieć przez to zupełnie inne znaczenie. Napięcia między wypowiedzianym a zapisanym pełnią funkcję łączącą dialog, a nawet, jak w przypadku *Trzech siostr*, mogą być sygnałem do zmiany kierunku samej akcji dramatycznej (zdarzenia); w przypadku dramaturgii Cechowa postać dramatyczna nie jest więc tożsama z aktantem. Aktant u tego pisarza stanowi raczej funkcję, w której znajduje się postać, zespół postaci lub przedmiot; dlatego zarówno postać, jak i przedmiot może być: 1) podmiotem wypowiedzi (czyli nadawcą); a także 2) przedmiotem wypowiedzi (czyli: ktoś inny wypowiada się na ich temat). W tym drugim wypadku postać lub przedmiot zawsze stanowią dictum wypowiedzi, czyli są w funkcji podmiotowej. Innymi słowy: funkcja aktancyjna wskazuje na obiekt/obiekty jako wykonawców określonego działania agensa w opozycji do patiensu, czyli beneficjenta czynności, dlatego aktant jest połączeniem tych trzech elementów, co stanowi istotę dramatycznej relacji fabularnej \mathbb{R} .

6. Podsumowanie

Artykuł jest próbą podjęcia krytycznej dyskusji z teorią postaci w dramacie. Propozycje G. Sinki oraz A.J. Greimasa zostały uznane za teorie najważniejsze. Pozostałe ujęcia, tj. J. Łotmana, R. Barthesa czy A. Ubersfeld, okazują się sprowadzalne do propozycji albo Sinki, albo Greimasa, co pozwala na uznanie ich za inwarianty.

⁷⁴ P. Larthomas, *Le langage dramatique*. Paris 1972.

Główne problemy, na które zwracam uwagę, to zbadanie możliwości połączenia propozycji Sinki i teorii aktancyjnej Greimasa z *Formalną Analizą Konceptualną* (FCA), co umożliwi przeniesienie badań literaturoznawczych na inny, metateoretyczny poziom poszukiwania znaczeń w dziele dramatycznym oraz wyraźnego wyodrębnienia teorii dramatu i zdecydowanego oddzielenia jej od teorii teatru.

Summary

The theory of dramatic figures

The main aim of the article is to discuss the theory of dramatic figures in the 20th century. Dramatic figure is a vital problem for the theory of drama as well as the theory of theatre. In the paper is presented Sinko theory of figure – as an independent argument of the *F* function; and Greimas theory of actant. Those two theories are recognized to be the most valuable and significant in the theory of dramatic figures. Other theories of figures are also considered: Łotman – figure as a distinctive feature; Barthes – semem theory; Ubersfeld – the actant theory. All those proposals that have been acknowledged are invariable implementations of Sinko and Greimas theory.