

ANALIZA STRUKTURALNO-SEMIOTYCZNA

Czym jest analiza strukturalna? Mówiąc najprościej – konsekwencją tezy, że dzieło literackie stanowi strukturę, to znaczy sfunkcjonalizowaną całość, w której relacje są ważniejsze niż tworzywo. Jest koherentnym systemem, w którym elementy są wzajemnie powiązane, każdy z nich znajduje swoje miejsce i pełni określona funkcję.

Pojęcie dzieła jako struktury znalazło się w tezach Praskiej Szkoły Strukturalnej (1926–1948) – kierunku metodologicznego, który czerpał inspirację z prac genewskiego językoznawcy Ferdynanda de Saussure'a. Te inspiracje – przede wszystkim rozumienie języka jako systemu znaków, tworzących binarne opozycje, oraz postulat badań synchronicznych – spowodowały, że prężnie: Jan Mukałowśki, Roman Jakobson i inni zaproponowali nowe podejście do literatury: w miejsce badań genetycznych – koncentrację na samym dziele, poszukiwanie w nim wewnętrznego porządku. Specyficzność poezji starali się opisać w opozycji do nie-poezji: do języka potocznego, komunikatywnego. Badali, czym język poetycki różni się od nie-poetyckiego i te obserwacje pozwoliły Jakobsonowi sformułować koncepcję funkcji poetyckiej jako swoistego nadmiaru, dodatkowego uporządkowania, zbytecznego w zwykłej, potocznej komunikacji językowej.

Funkcja poetycka manifestuje się w języku, stąd szczególny nacisk na język i wykorzystywanie w analizach literackich narzędzi lingwistycznych. Język stał się głównym przedmiotem obserwacji praskich strukturalistów. Jakobson mówił nawet o „poezji gramatyki” i „gramatyce poezji”. Jego prace dają przykłady subtelnej i jednocześnie drobniawej analizy językowej, pokazują, że w poezji „znaczą” nawet elementy mniejsze niż wyraz: końcówka fleksyjna, budowa morfologiczna, zbieżności brzmieniowe. Bowiem w poezji nic nie jest bezinteresowne. Paralelizmy fleksyjne czy fonetyczne pociągają za sobą konsekwencje w sferze semantyki. Z kolei to samo nie zawsze znaczy tak samo: ta sama forma

gramatyczna może pełnić inne funkcje składniowe. Jakobson pokazywał, że każdy element językowy może być obciążony dodatkową funkcją, każdy jest nośnikiem poetyckości tekstu i że rozdział na „treść” i „formę” nie ma sensu.

Lingwistyczny punkt widzenia doprowadził Jakobsona do kontrowersyjnej tezy, wyrażonej w artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa* (napisanym specjalnie dla polskiego czytelnika), że poetyka winna stanowić dział lingwistyki. Bo jeśli tworzywnem dzieła literackiego jest język, a specyfika dzieła polega na swoistym kształtowaniu języka, to literaturoznawca musi badać przede wszystkim język dzieła literackiego.

W latach 60. strukturalizm się zmienia. Już nie Praga, ale Paryż (Roland Barthes, Algirdas J. Greimas, Claude Bremond) i Tartu (Jurij Lotman, Zora Minc, Aleksiej Piatigorski, Borys Uspieński) stają się centrum strukturalizmu. Różnicują się języki badawcze, widoczne są w nurcie francuskim inspiracje antropologii strukturalnej Lévi-Straussa. Dzieło literackie widzi się już w szerszym, kulturowym kontekście.

Roland Barthes (1915–1980) protestował przeciwko nazywaniu strukturalizmu szkołą. Dla niego była to po prostu „działalność”, styl myślenia, sposób postępowania z dziełem literackim. A sposób ten według Barthesa sprowadza się do dwóch czynności: cięcia i składania. Badacz, analizując utwór literacki, musi najpierw dokonać cięcia: wyodrębnić elementy, a później odkryć system reguł, jaki je wzajemnie wiąże i interpretować te reguły, opisać funkcję poszczególnych elementów i odkryć ich „ideologię”, tj. znaczenia filozoficzne, socjologiczne, antropologiczne. Badacz wykracza poza immanencję dzieła, interpretuje je w kontekście zjawisk kulturowych, jako tekst funkcjonujący obok innych „tekstów kultury” (termin Lotmana i Piatigorskiego). W ten sposób strukturalizm przetradza się w semiotykę – naukę o systemach znakowych.

Strukturalizm spowodował rozwój sztuki analitycznej w Polsce w latach 60., czego najlepszym dowodem są świetne zbiory analiz: *Liryka polska. Interpretacje* (red. J. Sławiński i J. Prokop), *Czytamy utwory współczesne* T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego; *Czytamy wiersze* (pod red. J. Maciejewskiego); *Nowela, opowiadanie, gawęda, interpretacje* (red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki).

Obok praktyki analitycznej – zawsze ważnej dla polonisty – rozwijała się również teoria analizy i interpretacji. Na sesji metodologicznej w 1974 r. problematykę tę przedstawił Janusz Sławiński. Rozróżnił on analizę dzieła od interpretacji. Analiza to rozłożenie dzieła na prostsze elementy oraz opis relacji, jakie zachodzą między nimi. Analiza rozgrywa się w płaszczyźnie immanencji i pozwała „oswoić” twór, znaleźć w nim to, co znane oraz wyznaczyć płaszczyzny odniesienia. Dzięki analizie możemy umieścić dzieło w jakimś tematycznym czy gatunkowym kontekście. Konfrontacja dzieła z kontekstem, ukazanie tego, co konwencjonalne i tego, co oryginalne, to domena interpretacji.

Konsekwencją strukturalizmu był odwrót od badań genetycznych i nacisk na immanentne cechy utworu literackiego, a także poszerzenie terenu badań: obiektom dociekań stały się nie tylko arcydzieła, ale inne „teksty kultury”: folklor i literatura popularna (powieść kryminalna, piosenka), które pod pozorą różnorodności ujawniały proste reguły budowy i których strukturę można było opisać. Dlatego też zarzucano strukturalizmowi, że założenia analizy strukturalnej sprawdzają się właśnie w dziełach niemych, a nie przystają do arcydzieł, które nie zawsze są spójne. Inny zarzut wobec strukturalizmu dotyczy rezygnacji z wartościowania i wyeliminowania z dzieła autora, który zostaje zdepersonalizowany, ustępując miejsca różnym „podmiotom”.

Immanencję analizy strukturalnej przełamuje semiologia: dzieło, potraktowane jako akt komunikacji staje się uczestnikiem rozmaitych gier komunikacyjnych, „znaczy” w systemie kultury, funkcjonując w społeczeństwie staje się „tekstem”, który nosi piętno swojego czasu. Semiologia uwrażliwiła literaturoznawstwo na proces komunikacji i różnorodne role komunikacyjne. Jak pokazała Aleksandra Okopień-Sławińska, każde dzieło literackie to wielopozomowy akt komunikacji, w którym istnieją różne instancje nadawcze i odbiorcze, które mogą się weryfikować wzajemnie. Uwzględnienie wszystkich „ról” komunikacyjnych, to odczytanie znaczeń dzieła na trzech co najmniej płaszczyznach: na płaszczyźnie języka naturalnego, na płaszczyźnie funkcji literackiej, na płaszczyźnie odniesień i aluzji kulturowych.

Podajmy zatem przykładowej analizie wiersz Zbigniewa Herberta:

Prośba

Naucz nas także palce zwiąć
i drzwí podpierać z tamtej strony
pokojów próżnej już miłości

niech kiedy trzeba będzie pięścią
to co marzyło tak o szczęściu
i osłaniało chudy płomyk

a potem po skończonej walce
pozwól nam rozprostować palce
choćby już była tylko pustka

gdy w dłoń otwartą przymiesz klęskę
gdy czaszkę w czule palce wężmiesz
zacznie się wtedy jeszcze raz

otwartych dłoni wielka sprawa
po strunach podróż po zabawach
ostatnie ziarno ocalenia

(z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957)

Jeśli spytamy, co jest przedmiotem refleksji w wierszu, odpowiedź będzie zaskakująca: gest rąk. Gest dłoni staje się znaczący: sygnalizowany wielokrotnie jest dominantą strukturalną, która oznacza:

1. gest walki (palce zwiniete w pięść)
2. gest ochrony (który osłania „chudy płomyk”)
3. gest otwarcia („otwartych dłoni wielka sprawa”)
4. gest przyjmowania („gdy w dłoń otwartą przymiesz klęskę”)
5. gest czułości („gdy czaszkę w czule palce wężmiesz”).

Każdy z przedstawionych w wierszu gestów „znaczy” jednocześnie określone sytuacje egzystencjalne, o których mówi „ja” liryczne: walkę o miłość i szczęście osobiste, która kończy się klęską, poczuciem pustki i – na końcu – ponowną prośbą otwarcia na świat. Zwróćmy uwagę na podstawowe relacje komunikacyjne: kto do kogo i w czym imieniu mówi?

Wiersz zacytowany *Prośba* ma charakter modlitwy skierowanej do Stwórcy – modlitewny charakter mają zwroty „naucz nas”, „pozwól nam” – zwroty, w których „ja” mówi nie tylko w swoim imieniu, ale w imieniu

nas – ludzi, nas – zakochanych, nas – którym się wspólne życie nie układa. Modlitewny charakter wzmocniony jest rytmem. Wiersz jest regularnym 9-zgłoskowym jambem ze średniówką po 5 sylabie i hiperkatalaksemą w klauzuli, toteż każde zakłócenie regularnego toku „znaczy”. Takie zakłócenia mamy w wersach 7 i 8:

a potem po skróconej walce
pozwoł nami rozprostować palce

Dwa elementy są tu niezwykle i zmieniają tok rytmiczny: brak średniówki po 5 sylabie i dokładny rym (walce : palce), wyjątkowy na tle całego wiersza, gdzie występują tylko rymy niedokładne. Te zakłócenia stają się dla czytelnika sygnałami ważności, zwracają uwagę, że następuje zwrócenie akcji lirycznej w wierszu. Od tego momentu wiersz traci charakter modlitewny. Formy drugiej osoby skierowane są już do innego „ty”. Kto kryje się w formach drugiej osoby? Z pewnością to nie Stwórca przyjmując klęskę i okazuje czułość mówiącemu. Do kogo więc mówi podmiot liryczny? Do siebie? Do partnerki? Na pewno do kogoś, kto doznał niepowodzenia i chce się ocalić przed klęską. Ale oto następuje kolejne zakłócenie rytmu wiersza:

zacznie się wtedy jeszcze raz

Na tle regularnego paroksytonicznego 9-zgłoskowca, mamy nagle 8-zgłoskowiec oksytoniczny. Męski akcent w klauzuli podkreśla powtarzalność i beznadziejność sytuacji. Ujawnia pesymizm mówiącego i próbę ponowienia wysiłku, bo właśnie w tej beznadziejnej próbie jest

ostatnie ziarno ocalenia

Końcowy wers ma charakter sentencji, tym bardziej wyrazistej, że podkreślonej harmonią głoskową (3-krotne powtórzenie samogłoski „o”).

Prośba to wiersz, który należy zaliczyć do liryki bezpośrednioj, wyrażającej najbardziej osobiste uczucia. Ukazuje pesymizm mówiącego (manifestujący się w tropach: *pokoje próżnej już miłości, chudy ptomyk*) oraz w motywach puski i klęski. Ale jednocześnie sygnalizuje pragnienie ocalenia poprzez nieustanne ponawianie wysiłku.

Można zapytać, czy zmiana adresata monologu lirycznego jest błędem, niekonsekwencją tego utworu? A jeżeli nie jest błędem, to jakie pełni funkcje? Przede wszystkim nadaje wypowiedzi wieloznaczność i ilkwi-duje patos, a ponadto pozwala oscylować między przyważnością i transcendencją, sygnalizuje, że człowiek w klęsce nie jest sam.

Wiersz *Prośba*, opublikowany w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957), swoją wymową światopoglądową łączy się z popularnym w końcu lat pięćdziesiątych egzystencjalizmem, który głosił pesymistyczną filozofię człowieka i niemożność porozumienia między ludźmi. Wielu przykładów dostarcza tu twórczość J. Andrzejewskiego, K. Brandysa i „młodych”, którzy – jak Marek Hłasko – pokazywali nieustanny rozdźwięk marzeń z rzeczywistością i uczuciowe niepowodzenia swych bohaterów.

Wskazówki bibliograficzne

- R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, w: R. Barthes, *Mił i znak*, oprac. J. Błotki, Warszawa 1970.
- R. Jakobson, *Co to jest poezja*, w: *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926–1948*, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1966.
- R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976 (przedruk w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989).
- J. M. Edman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, w: *Współczesna teoria badań literackich...*, jw.
- A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria II, Wrocław 1976.
- J. Sławiński, *Analiza, interpretacja, wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. J. Sławiński i H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Wokół strukturalizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.