

Krzysztof Kłosiński

Powtórzenia w powieści

Język Artystyczny 1, 22-34

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Powtórzenia w powieści

1.1. Analizy dotyczące problematyki spójności tekstów zmierzające w bliższej lub dalszej perspektywie do ustalenia gramatyki tekstów poprawnie zbudowanych wskazują podstawową rolę powtórzeń w konstrukcji tekstowej. Taka sytuacja skłania do ponownego rozpatrzenia spraw związanych z obecnością powtórzeń w tekstach wielozdaniowych o skomplikowanej budowie, a w dodatku — jak powieść — należących do wtórnych systemów modelujących (zgodnie z przeświadczeniami Louisa Hjelmsleva i semiotyków radzieckich).

1.2. Powtarzalność składników tekstu powieściowego dostrzegano i ujmowano przede wszystkim w związku z niektórymi XX-wiecznymi postaciami gatunku. Jej charakterystyki były m.in. rezultatem pisarskiej autorefleksji odpowiadającej pewnym, zawartym w stereotypach krytyczno-literackich, wspólnym przeświadczeniom nadawców i odbiorców o sposobie mówienia na temat struktury powieściowej. Aktualizował on metaforykę muzyczno-architektoniczną wypełniającą pole semantyczne przynależne „kompozycji” utworu. Stąd rozdział znanej książki Edwarda M. Forstera *Aspects of the Novel* (1927) poświęcony tej problematyce, zatytułowany *Wzór i rytm (Pattern and Rhythm)*, odsyłał do obu metaforycznych kontekstów. Mieściły się one w pewnej historycznie oznaczonej ramie obejmującej doświadczenia kompozycyjno-muzyczne spod znaku Richarda Wagnera (częste i w polskiej krytyce literackiej początku wieku posługiwanie się pojęciem leitmotivu) i kompozycyjno-architektoniczne transmitowane za pomocą tekstów Johna Ruskina (one same miały — w oczach współczesnych — te same walory architektoniczne, które opisywały)¹.

W amerykańskich pracach z lat pięćdziesiątych, podejmujących obserwacje Forstera, rytm definiowano bez zmian jako „powtórzenie z wariacją”, ale starano się poszerzyć znajomość przedmiotu o różne typologie

¹ Por. E. K. Brown: *Rhythm in the Novel*, University of Toronto Press 1950, s. 54—55 i 28.

powieściowych powtórzeń², a także wpisać je w szersze operacje kompozycyjne³. Te niezbyt ściśle ustalenia dały podstawę pewnej tradycji badawczej, w której analiza semantycznej zawartości powieści postępowala tropami powtórzeń, podobieństw i analogii⁴. Celem nadrzędnym wspomnianych przedsięwzięć był opis znaczeniowej „nadwyżki” elementów powtarzalnych, co ujmowano jako ich funkcję symboliczną.

1.3. Takie, najzupełniej wstępne wskazanie pola zainteresowań budzi — rzecz jasna — wiele pytań, na które trzeba odpowiedzieć przed jakimkolwiek rozwinięciem rozważań.

1. Dookreślenia wymaga definicja samego zjawiska „rytmu”, który może być odczytany tylko wobec innych (inaczej nacechowanych albo nienacechowanych?) elementów powtarzalnych czy układów tych elementów; chodzi więc o możliwie pełny model „powtarzalności” w strukturze powieściowej.

2. Wyjaśnienia wymaga stosunek różnych konwencji i reguł organizacji tekstu do takiej „powtarzalności”.

3. Trzeba jakoś dookreślić funkcjonowanie „powtarzalności” w powieści, pytając o jej aspekty syntaktyczne i semantyczne, przede wszystkim o to, czy buduje ona (przynajmniej w pewnych przypadkach) jakąś figurę semantyczną⁵.

Odpowiedź na te pytania warunkuje konieczność podjęcia lub odrzucenia sygnalizowanej problematyki. Przedstawione rozważania nie mogą oczywiście odpowiedzieć wyczerpująco na żadne z tych pytań; ich rola sprowadzić się musi z konieczności do bardzo nieprecyzyjnego, wstępnego oznaczenia obszaru ewentualnych zainteresowań.

2.1. Opisy spójności tekstów dotyczą zwykle niewielkich tekstów lub wycinków tekstów większych. Stąd mechanizmy spójności opisuje się przede wszystkim w granicach pomiędzy poszczególnymi zdaniami. W owym stricte linearnym potraktowaniu tekstu powtórzenie uznano za stały warunek spójności między dwoma zdaniami. Terminem powtórzenie obejmuje się tutaj powtórzenie semantyczne (a więc w tzw. zapisie semantycznym), a zatem i powtórzenie tych samych informacji, przy czym uznaje się za nieistotne, czy chodzi tu o „dosłowne powtórzenie wyrażen poprzednio użytych”, czy o „prostą transformację poprzednio użytego wyrażenia”, czy wreszcie o „wprowadzenie innego wy-

² Ibidem.

³ W. Y. Tindall (*The Literary Symbol*, Indiana University Press, Bloomington 1955) wiąże rytm z „opracowaniem tematycznym” i pojęciem „obrazu”.

⁴ Np. P. Balbert: *D. H. Lawrence and the psychology of rhythm. The meaning of form in The Rainbow*, The Hague — Paris 1974.

⁵ Por. J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

rażenia bliskoznacznego”⁶. Ważne wydaje się tu podwójne oświetlenie elementów powtórzenia: uznaje się je za nieredundantne (dla odbiorcy) na poziomie języka naturalnego, gdyż: „Po pierwsze ta sama informacja w JN jest wyrażana różnymi środkami i dlatego nie jest odbierana jako powtórzenie. Po drugie powtórzenia w tekście są silnie obciążone funkcjonalnie: 1) Często są one konieczne z punktu widzenia gramatycznej poprawności zdania (np. czasownik nie może być użyty bez dopełnienia, które już było wymienione w tej samej funkcji znaczeniowej). 2) One gwarantują spójność tekstu od zdania do zdania [...] Wobec tego mówienie o redundancji tekstu nie jest w pełni właściwe. Innymi słowy nie można powiedzieć, że to a to słowo lub to a to wyrażenie tekstu jest redundantne. Tekst wymaga powtórzeń, należą one do jego budowy.” Jednak „[...] z punktu widzenia znaczenia, lecz nie z punktu widzenia struktury tekstu: to, co konieczne w tekście, staje się redundantne w czysto semantycznej reprezentacji tekstu.”⁷

2.2. Próby rozwinięcia gramatyki tekstu, wymagające dostrzeżenia struktur poza (ponad) zdaniem⁸, dotyczą także m.in. sprawy powtórzeń ujętych jednak tym razem znacznie szerzej. Tekst w przebiegu linearnym gromadzi cechy znaczeniowe na podstawie semantycznego „materiału” zdań. Powtarzanie się owych cech i ich zespołów (w strukturze powierzchniowej tekstu) uznaje Teun A. van Dijk za podstawę semantycznej struktury głębokiej całego tekstu. Należą tu m.in. powtórzenia (w całym tekście) relacji między „kategoriami” semantycznymi (jak podmiot, a zatem pojmowanymi na podobieństwo figur semantycznych w koncepcji Janusza Sławińskiego)⁹. Powtarzalności tego rodzaju można, przez analogię, przypisać taką samą — jak omówiona w 2.1. — ambiwalencję redundancji. Istotną cechą wspólną obu typów powtórzeń jest to, że nie są one traktowane jako powtórzenia przez odbiorcę: albo (choć niekoniecznie) dlatego, że ekwiwalencja nie obejmuje jednostek dosłownie powtórzonych, albo dlatego, że ich semantyczna redundancja nie pozwala o nich pamiętać, gdy już spełniły funkcję spójnościową. Powtórzenia tego typu nie zostały także zanotowane w podręcznikach retoryki i różnych wzmiankach dotyczących powtórzeń w powieści.

2.3. W związku z tym, że wskazane typy powtórzeń mogą charakteryzować wszelkie typy tekstów, pojawia się problem możliwości wyodręb-

⁶ Por. M. R. Mayenowa: *Spójność tekstu a postawa odbiorcy*, [w:] *O spójności tekstu*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1971, s. 192.

⁷ N. Leontiewa: *O pewnych właściwościach spójnego tekstu*, [w:] *O spójności tekstu...*, s. 15.

⁸ Por. W. Hendricks: *On the Notion 'Beyond the Sentence'*, [w:] *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague — Paris 1973, s. 11—47.

⁹ T. A. van Dijk: *Niektóre problemy poetyki generatywnej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” LXVI, 1975, z. 1, s. 252.

nienia takich powtórzeń, których funkcjonowanie byłoby ograniczone tylko do pewnych typów tekstów. Za podstawę wyróżnienia w tekście takich powtórzeń służyć może właśnie kryterium ich semantycznej nieredundancji. Powtórzenia spełniające ten warunek wydzielałyby się w tekście jako semantycznie nieredundantne, jako wprowadzające w tekst nowe znaczenia. Byłyby zatem (w opozycji do poprzednio wskazanych) zauważalne i rozpoznane przez odbiorcę, a więc posiadałyby swoistą komunikatywność i swoiste uporządkowanie. Co więcej, ich wystąpienie w tekście wiązałyby się ze szczególnym typem oczekiwania odbiorcy. Twory spełniające takie warunki odpowiadają ogólnej semiotycznej definicji rytmu jako relacji między szeregami powtórzeń.

„Między strukturami tekstów artystycznych — mówi W. A. ZariECKI — zachodzą swoiste związki znaczeniowe. W określonych odcinkach tekstu powstaje nowe znaczenie, nierównoznaczne z własnym znaczeniem struktur słownych, z których składa się dany odcinek; dzieje się to pod wpływem działania pewnych wewnętrznych systemów włączających w siebie i dany twór; systemy takie wydzielają się w tekście, jednak gdy są wyjęte z tekstu, nie zachowują swojej ważności.”¹⁰ Wtórne znaczenie, jakiego nabierają szeregi powtarzalne, pozwala mówić o konotacjach elementu powtarzanego w Barthesowskim sensie słowa¹¹, zakładających określony typ lektury tekstu.

3.1. Wyodrębnione powtórzenia wymagają dalszego sprecyzowania ich istoty. W szczególności chodzi o przybliżone określenie tego, co i na jakim poziomie organizacji tekstowej może się powtarzać. Przeprowadzona tu klasyfikacja ma oczywiście charakter wstępny. Wyróżnić trzeba — przede wszystkim — powtórzenia, których jednostkami są segmenty tekstu hierarchicznie równoważne i nierównoważne. Do pierwszej klasy należą trzy typy powtórzeń: 1) powtórzenia jednostek mniejszych niż zdanie, 2) powtórzenia jednostek zdaniowych i 3) powtórzenia jednostek większych niż zdanie. Ułożone w tym porządku ujawniają różne (dopuszczalne) stopnie transformacji w obrębie elementu powtarzanego. O ile powtórzenie jednostki mniejszej niż zdanie zakłada w zasadzie znaczne ograniczenie możliwych jej przekształceń, o tyle pow-

¹⁰ W. A. ZariECKI: *Ritm i smysl w chudożestwiennych tiekstach. Trudy po znakowym sistiemam*, t. 2, Tartu 1965, s. 64.

¹¹ Roland Barthes mówi o konotacjach jako wtórnych znaczeniach elementów linearnej sekwencji tekstu (lexie) poprzez asocjacje np. opisu fizycznego postaci w licznych zdaniach (konotuje np. „nerwowość”) albo relacje ustanawiające stosunki dwóch znacznie oddalonych miejsc tekstu (*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, [w:] *Semiotique narrative et textuelle*, red. C. Chabrol, Paris 1973, s. 31). O znaczeniu słowa konotacja: P. Delbouille et Ph. Munot: *Le mot connotation et son usage en stylistique*, „Cahiers d'Analyse Textuelle” 14, 1972, s. 7—49.

tórzenie jednostek większych niż zdanie (sekwencja tekstu: akapit, rozdział) zakłada możliwość znacznych zmian. Ich granice wyznacza oczywiście możliwość rozpoznania abstrakcyjnej struktury głębokiej sekwencji, która przez fakt powtórzenia wyodrębnia się w jednostkę względnie autonomiczną.

Jak widać, zgodnie z wcześniejszymi uwagami, powtórzenie traktuje się tutaj szeroko jako przypadek semantycznej ekwiwalencji elementów tekstu. Warunkiem zaistnienia takiego powtórzenia jest więc zdolność odbiorcy do odczytania tożsamości semantycznej, zdolność wynikająca z posiadanej przezeń kompetencji. Mamy tu więc do czynienia z powtórzeniami w obrębie struktury głębokiej, a zatem identyfikowanymi jako powtórzenia w (ewentualnym) jej przedstawieniu w postaci zleksykalizowanego wyciągu i parafrazy, streszczenia itp.¹² Zdanie stanowi punkt graniczny między powtórzeniami w obrębie struktury powierzchniowej tekstu a powtórzeniami w obrębie jego struktury głębokiej. Dalszego komentarza wymagają te ostatnie: w tekście powieściowym dotyczą one dostrzegalnych powtórzeń takich struktur, jak np. zdarzenie, sytuacja (np. sytuacja komunikacyjna), wystąpienie postaci w pewnym kontekście (jeśli nie będzie interpretowane jako zdarzenie), a więc struktur konstruujących fabułę powieści. Taka klasyfikacja powtórzeń nie uwzględnia oczywiście rozróżnienia hierarchii różnych pięter relacji osobowych w powieści¹³ i traktuje tekst jako jednolitą wypowiedź monologową. Można ją jednak utrzymać, zważywszy że: 1) poszczególnym piętrami (głównie w poziomie wypowiedzi narracyjnej i wypowiedzi postaci) można przypisać każdy z wskazanych typów powtórzeń; 2) w szczególnych przypadkach (gdy nie daje się spełnić warunku 1) powtórzenia sytuują się jakby ponad strategią pięter, a więc stanowią układ „meta-tekstowy”. Przypadkowi 2 odpowiada powtórzenie metafory (jednostka mniejsza niż zdanie) na różnych piętrach powieściowej komunikacji (np. w *Oziminie* Wacława Berenta ta sama metafora może się powtarzać w narracji i równocześnie w wypowiedziach różnych postaci). Podobnie skomplikowana struktura pięter komunikacyjnych *Ulissesa* Jamesa Joyce'a nie przeszkadza możliwości powtórzeń np. jednostek zdaniowych

¹² Nawiązuję tu do rozrządzeń W.O. Hendricksa: *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*; J. Ihve: *General Theory of Narrative Structure*, „Poetics” 3, 1972, s. 5—14; R. Harwega: *Text Grammar and Literary Texts: Remarks on a grammatical science of Literature*, „Poetics” 9, 1973, s. 65—91; przede wszystkim T.A. van Dijka: *Niektóre problemy poetyki generatywnej...*, oraz idem: *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague — Paris 1972.

¹³ Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

na różnych poziomach. Pełny „skład” powtórzeń występuje jednak najczęściej w tekstach stanowiących wypowiedź jednego podmiotu (w monologu wewnętrznym, w powieści „strumienia świadomości”, w *nouveau roman*).

3.2. Przypadki powtórzeń hierarchicznie nierównoważnych sprawdzają się do dwóch różnych możliwości kombinacji zazwyczaj ze sobą skrzyżowanych. Pierwsza sprowadza się do rozpoznawalnych powtórzeń między jednostkami powtórzeń hierarchicznie równoważnych typu 1, 2 i 3: gdy jednostka mniejsza niż zdanie, lub jednostka zdaniowa powtarza jakiś segment tekstu. Druga odwołuje się do wspomnianej hierarchii pięter relacji osobowych (ustanawia więc klasy wyróżniane według odmiennych kryteriów), dopuszczając możliwość powtórzenia segmentu tekstu wyróżnionego na jednym poziomie komunikacji przez segment umieszczony na innym poziomie. Chodzi tu o różne „konkretne” przedstawienia struktury głębokiej tekstu¹⁴ (wyciąg, streszczenie, tytuł) lub wyróżnionych jego segmentów (rozdział, księga itp.) funkcjonujące w powieści na prawach metatekstu¹⁵.

Z naszego punktu widzenia tytuł powieści jest jej powtórzeniem w „języku” podmiotu — dysponenta reguł utworu. Podobnie odnosić trzeba tytuł rozdziału, który jednak w pewnych typach powieści (np. w powieści angielskiej XVIII wieku) pozostaje „do dyspozycji” „narratora” ujawnionego i stanowi dość często przedmiot gry z „czytelnikiem” (mowa o pewnych „rolach” wyznaczonych przez tekst). To powtórzenie pokrywa się najczęściej z wskazaną relacją: zdanie (lub jednostka mniejsza niż zdanie) — tekst (cały tekst lub rozdział). Mamy tu zatem do czynienia z powtórzeniem poza tekstem powtarzonym (a ściślej: przed nim). Podobnie funkcjonują wewnątrztekstowe powtórzenia jednostek hierarchicznie nierównoważnych — streszczenia, przypomnienia, aluzje, wzmianki itp., sugerujące swą funkcję zastępowania (występowania w roli powtórzenia) różnych, nieraz dość rozległych partii tekstu (w podobny sposób można traktować różnego rodzaju przepowiednie i antycypacje w tekście). Obecność tych ostatnich pozostaje w ścisłej relacji z możliwością pojawienia się powtórzeń hierarchicznie równoważnych.

3.3. Szczególnie interesujące wydają się w powieściowej konstrukcji przypadki „równoczesnego” powtórzenia obecnego w dwóch hierarchicznie różnych piętrach relacji osobowych. Mamy wówczas równoległe szeregi powtórzeń, które ustanawiają z kolei między sobą powtórzenie „drugiego stopnia”. Ponieważ trudno z góry przewidzieć zakres wystę-

¹⁴ Por. T. A. van Dijk: *Niektóre problemy poetyki generatywnej...*, s. 254.

¹⁵ Por. D. Danek: *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 4, s. 143—174.

powania takich skomplikowanych struktur, posłużymy się w tym miejscu tylko jednym przykładem. Pojawiające się w *Tristramie Shandym* Lawrence Sterne'a powtórzenia tych samych wypowiedzi postaci (równych lub mniejszych od zdania) oddzielonych dużymi nieraz wtrąceniami cudzej mowy (tzn. wypowiedziami innych postaci) sygnalizują — w strukturze głębokiej — powtórzenia tej samej sytuacji komunikacyjnej. Można ją oznaczyć ogólnie jako sytuację „przerwanego (uniemożliwionego) i powtórnie podjętego dyskursu”¹⁶. Przy czym sytuacje podobne mogą się tutaj wiązać w serie, jak w reakcji łańcuchowej, dyskurs przerywający inny dyskurs może sam ulec przerwaniu. Powtórzenia te wykazują zarazem dużą „ekspansywność”, podporządkowując sobie sytuacje podobne.

Na przykład początek powieści opisujący niefortunne poczęcie bohatera, albo okoliczności zamiany jego imienia z Trismegistosa na Tristrama — a zatem węzłowe punkty fabuły utworu (organizujące wokół siebie dwie sekwencje narracji) — mogą być a posteriori odczytane jako analogony powtarzającej się sytuacji. Z kolei wyższe piętro relacji osobowych układa się w analogiczną powtarzalność tej samej (lub podobnej) sytuacji „przerwanego dyskursu”, dramatyzującej przedstawiony w powieści poziom komunikacji „narrator — czytelnik”. Różnica obejmuje w tym wyższym piętrze obecność interlokutora (jeśli interlokutorem można nazwać kogoś przerywającego naszą wypowiedź): jest on tutaj rezultatem dwugłosowości narracji zakładającej dwie „role” narratora: artykułującego raz własne reguły rozwijania tekstu, raz reguły kanoniczne gatunku („rzecznikiem” ostatnich bywa często właśnie „czytelnik”):

*Tedy w celu właściwego zrozumienia podstaw pomyłki stryjaszka Toby'ego muszę podać wam opis pewnej przygody Trima, co uczynię bardzo niechętnie. Powtarzam: bardzo niechętnie, ponieważ w pewnym sensie opowieść ta będzie tu całkiem nie na miejscu [...] Ale cóż — jeżeli zachowam ją dla któregoś z tamtych dwóch fragmentów mojego dzieła, zrujnuję doszczętnie rozpoczętą właśnie opowieść; jeśli zaś przytoczę ją tutaj — wyprzedzę wypadki i zniweczę dalszą część powieści.*¹⁷

Jeden z wariantów powtarzającej się sytuacji tego wyższego piętra sugeruje odczytanie jej inwariantu na najwyższym piętrze relacji osobowych powieści. Wyrażona explicite opinia opowiadającego, stanowiąca powtórzenie wskazanych sytuacji: *Otóż nic na świecie nie napawa mnie większym wstrętem, niż kiedy ktoś przerywa mi, gdy opowiadam jakąś historię [...]*¹⁸ jest repliką na interwencję upostaciowanej Śmierci. Oka-

¹⁶ Por. np. L. Sterne: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przekł. K. Tarnowskiej, t. I, Warszawa 1958, s. 208—227.

¹⁷ *Ibidem*, t. I, s. 275.

¹⁸ *Ibidem*, t. II, s. 168.

zuje się zatem, że powtórzenia penetrujące tekst powieści na różnych poziomach komunikacyjnych mogą być odczytane jako warianty jednego inwariantu: sytuacja „przerwanego dyskursu” wpisuje w strukturę tekstu historię powstawania powieści. Co więcej, wskazuje podwójną optykę finału powieści, która jest równocześnie powieścią ukończoną (w tym sensie, w jakim powtórzenia programują „nieukończone” ukończenie tekstu) i pozbawioną końca — „przerwanym dyskursem” właśnie. Ponadto powtórzenia sugerują „powieściowy” temat powieści i jest nim nieunikniona paradoksalność linearnego rozwijania tekstu. Przedstawione uwagi mają ilustrować pewną komplikację powieściowych powtórzeń, nie jest natomiast ich celem głębsza analiza i interpretacja cytowanego utworu.

4.1. Przedstawiona klasyfikacja wskazuje górną granicę możliwego ujęcia powtórzeń powieściowych w kategoriach powtórzeń rytmicznych. (Ich dolną granicę wyznaczała semantyczna redundancja elementów powtarzalnych, warunkujących spójność tekstu). Nie będą z pewnością tak traktowane przez odbiorcę niektóre powtórzenia jednostek hierarchicznie nierównoważnych: tytuły rozdziałów i tytuły powieści. Inne powtórzenia tego typu mogą być różnie odczytywane przez odbiorcę: odpowiedź na pytanie o rozpoznawalność przepowiedni, antycypacji, retrospekcji i streszczeń jako elementów powtarzalnych w tekście (a więc jako elementów rytmicznych) zależy, jak wolno przypuszczać, przede wszystkim od sposobu ich manifestacji, a zatem od różnych powieściowych konwencji.

Dla przykładu: czy w ramach konwencji powieści gotyckiej, np. *Mnicha* Matthew G. Lewisa, powtarzające się partie tekstu antycypujące dalszy jego przebieg (sen Lorenza i piosenka cyganki w pierwszym rozdziale *Mnicha*) będą odczytane jako wzajemne powtórzenia rytmiczne (wspólna struktura głęboka), czy także jako rytmiczne powtórzenia mające swój analogon w fabule całej powieści. Podobne pytania rodzić się mogą w przypadku, gdy powieść posługuje się wyodrębnioną sekwencją (rozdział, monolog postaci, quasi-monolog wewnętrzny) jako swoistym streszczeniem sekwencji poprzedzających, przy czym dochodzi do rozpoznania powtórzeń w strukturze powierzchniowej, których serie dostarczają argumentacji do rozpoznania powtórzeń jako rytmu. Konstrukcje takie spotykamy np. w *Próchnie* i *Oziminie* Berenta w postaci sennych lub na wpół sennych wizji jednego z bohaterów (monolog wewnętrzny w mowie pozornej zależnej). Wizje są „powtórzeniem” reinterpretującym relacje między poprzedzającymi je segmentami tekstu jako relacje rytmowe¹⁹.

¹⁹ Por. W. Berent: *Próchno*, Warszawa 1956, s. 272—273; idem: *Ozimina*, Warszawa 1911, s. 247—260.

4.2. Pojawia się w tym miejscu sprawa wyróżnienia dużych i małych rytmów w powieści²⁰: można mianowicie zdefiniować mały rytm powieści jako powtórzenie (serię powtórzeń) jednostek tekstu niewyodrębnionych w linearnej sekwencji tekstu inaczej jak właśnie przez powtarzalność. Pełni ona wówczas dodatkowo funkcję delimitującą własne jednostki, a więc w pewnym sensie wyodrębnia w tekście pewien układ budujący figurę semantyczną rytmu. Duży rytm w opozycji do małego jest powtórzeniem jednostek uprzednio wyodrębnionych w tekście, dotyczy więc rozdziałów i części powieści (ksiąg itp.). W owej dychotomii akapit może się „zachowywać” dwuznacznie i o ile w powieści klasycznej nie układa dużych figur rytmicznych, o tyle w powieści XX-wiecznej (jak np. *nouveau roman*) pełni często funkcję rozdziału, a zatem może potencjalnie funkcjonować jako duży rytm (np. akapity *Domu schadzek* Alaina Robbe-Grilleta budują duży rytm tej powieści).

Można na tle dotychczasowych rozważań ograniczyć pole powtórzeń wyróżnianych w praktyce krytycznej (i teoretycznej) jako rytm powieściowy. Tworzą go (w świadomości odbiorców) powtórzenia jednostek hierarchicznie równoważnych, wydzielających się niezależnie od danej segmentacji tekstu (rytm mały) lub wydzielonych uprzednio w tekście (rytm duży).

4.3. Osobny problem stanowi rola rytmu (i innych powtórzeń) w komunikacji literackiej. Jednostki powtarzalne tworzą szeregi charakteryzujące się swoistym uporządkowaniem i komunikatywnością. Wynika ona nade wszystko z możliwości rozpoznania wariantowości powtórzeń i umiejętności odnalezienia ich inwariantu. Świadomość inwariantu pozwala na wytworzenie się u odbiorców wspomnianego już oczekiwania rytmicznego. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, iż takie oczekiwanie (a zatem przewidywalność nawrotu danego segmentu tekstu) formuje się a posteriori, po rozpoznaniu podobieństwa lub powtórzenia²¹. Stąd lektura tekstu zawierającego powtórzenia przebiega w dwóch kierunkach: i wybiegając naprzód (oczekiwanie rytmiczne), i nawracając wstecz (w tym sensie mogliśmy mówić o ekspansji powtórzeń w *Tristramie Shandym* na sytuacje wcześniej rozpoznane jako niepowtarzalne). Każde powtórzenie aktualizuje pamięć o jego poprzednikach, co tworzy pozory załamania i zawieszenia linearności tekstu, a więc złudzenie jednoczesności różnych jego segmentów. Na tych zjawiskach opierają się pewne specjalne konstrukty narracyjne, takie jak np. fuga Joyce'a w XI epizodzie *Ulissesa*. Powstaje przy tym wrażenie szczególnej, wyższej niż np. w klasycznej prozie XIX wieku, intensywności lektury, ograniczo-

²⁰ Por. Tindall: *op. cit.*, s. 218.

²¹ Pisze o tym M. Riffaterre: *Kontekst stylistyczny*, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 3, s. 255.

nej w prawie linearnego pokonywania kolejnych sekwencji tekstu z wygodnymi „przystankami” na końcu rozdziału. Joseph Frank mówi np. o przestrzeni setek stron *Ulissesa*, „które trzeba czytać jednym ciągiem”²². Mówi on także, wprowadzając pojęcie „formy przestrzennej”, o zawieszeniu biegu czasu w narracji, uzależnieniu rozumienia tekstu od obejmowania jednostek znaczeniowych na zasadzie odniesień zwrotnych i jednoczesności „powiązań i odsyłaczy”²³.

5.1. Jakikolwiek systematyczny przegląd opinii na temat powtarzalności w retoryce, w świadomości gatunkowej powieści, w wypowiedziach poszczególnych pisarzy wybiega poza możliwości tego szkicu i wymaga osobnego studium. Z tego względu uwagi zamieszczone w artykule mogą zaledwie sygnalizować możliwości rekonstrukcji przeświadczeń najbardziej ogólnych. Przepisy retoryczne reagują niechętnie na elementy powtarzalne tekstu. Cycero mówi o obrazach (chodzi zatem o jednostki zdaniowe lub mniejsze niż zdanie): „[...] jeżeli powtarzają się zbyt często, wówczas niechętnie reagują na nie nie tylko surowi krytycy, ale nawet i masy słuchaczy.”²⁴ Retoryka średniowieczna traktuje powtarzające się układy grup wyrazowych jako *ornatus facilis*, w przeciwieństwie do użycia tropów ujmowanych jako *ornatus difficilis*²⁵. Podobnie renesansowa poetyka Macieja Sarbiewskiego kładzie akcent na plebejskie pochodzenie wypowiedzi obfitującej w powtórzenia²⁶. Aktualna w powieści XVIII i XIX wieku tradycja unikania powtórzenia w strukturze powierzchniowej tekstu sięga aż do *Odysei*. *Lecz po cóż mówić o tym?* — pyta Odyseusz — *Już wczoraj opowiadałem w tym domu tobie i dzielnej małżonce. Brzydzi mnie jeszcze raz mówić to, co zostało dokładnie opowiedziane.*²⁷

W powieści przedklasycznej i klasycznej powtórzenia jednostek hierarchicznie równoważnych dotyczą tylko struktury głębokiej tekstu, penetrując przede wszystkim konstrukcję fabularną. Są to powtórzenia zdarzeń, sytuacji itp., modyfikujące tę konstrukcję i opisywane najczęściej za pomocą pojęć: gradacji, retardacji itp. Dla powtórzeń jednostek hierarchicznie równoważnych w strukturze powierzchniowej zarezerwo-

²² J. Frank: *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, przekł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2, s. 123.

²³ *Ibidem*, s. 122.

²⁴ M. T. Cycero: *Wybór pism naukowych*, przekł. K. Wisłocka-Remerowa, BN seria II, nr 52, Wrocław 1954, s. 353.

²⁵ T. Michałowska: *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, s. 246.

²⁶ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, przekł. M. Plezia, Wrocław 1954, s. 150 (301): *ubodzy bywają natrętni, wciąż wracają do tego samego, płaczą, zaklinają się, przysięgają.*

²⁷ Homer: *Odyseja*, przekł. J. Parandowski, Warszawa 1954, s. 205.

wano w zasadzie miejsce jedynie w wypowiedziach postaci, gdzie odgrywają rolę (nierzadko identyfikującą) oznaki (gdy wypowiedź mówi więcej niż mówi²⁸).

Można więc ogólnie powiedzieć, że rytm w tych odmianach gatunku obejmuje jednostki struktury głębokiej powieści. Obfite są tu natomiast nierytmowe powtórzenia jednostek hierarchicznie nierównoważnych. Można by, uwzględniając to zjawisko, ułożyć historię tytułów powieści i tytułów rozdziałów, które zrazu rozbudowane do streszczeń tekstów i sekwencji redukują się coraz bardziej, aż do zupełnego zaniku tytułów rozdziałów w powieści dwudziestowiecznej. Obowiązuje zasada, że tytuł tekstu powieściowego pozbawionego podziału na rozdziały (np. *Moll Flanders* Daniela Defoe'a) jest jego streszczeniem. Podział na rozdziały wprowadza ich streszczenia w tytułach, gdy tytuł całej powieści ogranicza się do informacji o autorze (wydawcy itp.). W ciągu wieku XIX funkcja tytułu rozdziału znacznie się ogranicza, aby zniknąć w powieściach Gustawa Flauberta.

5.2. Równocześnie powiększa się rola powtórzeń rytmowych w strukturze głębokiej (np. *Bouvard i Pecouchet*) i powierzchniowej — z chwilą pojawienia się narracji personalnej w mowie pozornie zależnej, a później narracji-monologu. Istnieje zatem ścisła zależność między powtórzeniami obu (hierarchicznie zróżnicowanych) typów. Powieść dwudziestowieczna jest w tym względzie uruchomieniem rytmicznej potencjalności powtórzeń jednostek hierarchicznie nierównoważnych, przekształceniem ich w układy rytmiczne. Dotyczy to przede wszystkim mechanizmu, który można by nazwać „wewnętrzną pamięcią” powieści, a więc mechanizmem retrospekcji asocjacyjnej łączącej (przez przypomnienie) odległe fragmenty tekstu. Interesujące okazuje się przekształcenie takiej retrospekcji (w ramach opisywanego procesu historycznoliterackiego) w powtórzenie w strukturze powierzchniowej powieści. Rytmiczne powtórzenia zastępujące streszczenia narracyjne utrudniają znacznie, a niekiedy uniemożliwiają odbiorcy wykonanie zleksykalizowanego wyciągu obrazującego strukturę głęboką tekstu. „[...] całe tło faktograficzne — twierdzi Frank — w zwykłych powieściach dla wygody czytelnika streszczane, musi być rekonstruowane z rozrzuconych po książce fragmentów, nieraz odległych od siebie o setki stron.”²⁹

Często trudności lektury uniemożliwiają streszczenie powieści, co deklarują nawet „zawodowi” odbiorcy, a „wyciągi” z tekstu ograniczają się do wyliczenia podstawowych tematów rytmicznych³⁰. Tak na przykład potraktowali w Polsce krytycy *Oziminę* Berenta. W recenzjach po-

²⁸ Por. M. Głowiński: *Dialog w powieści*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

²⁹ J. Frank: *op. cit.*, s. 123.

wieści (nie wszystkich) pojawiają się zdania o ogólnym schemacie: „Nie umiem tego streścić” lub „To nie da się streścić”. Nie pominięto natomiast w tych samych recenzjach rytmicznej figury kukły Murzyna, a co więcej, dostrzegano jej znaczenie konotacyjne („symboliczne”).

6.1. Ostatnie obserwacje stawiają kwestię funkcjonowania powtórzeń w roli „symbolu” w powieści. Delimitacja elementów powtarzalnych określa je jako elementy rozpoznawalne w różnych kontekstach dzieła i nabierające przez to różnych znaczeń dodatkowych, przenoszonych później na cały inwariant. Zariecki opisuje to zjawisko mówiąc, że obfitość rytmu oznacza, że w danym tekście informacja się nie sumuje, ale interferuje³¹. Zaznaczmy przy okazji, że taka „symboliczność” powtórzeń może być zanotowana na różnych poziomach komunikacyjnych powieści („symbol” dla bohaterów i „symbole” dla odbiorcy — z możliwością przechodzenia z poziomu na poziom)³².

6.2. Osobną funkcję pełnią powtórzenia rytmiczne w niektórych typach tekstów, stanowiąc jeden z niewielu sygnałów spójności tekstu na poziomie struktury powierzchniowej. Dzieje się tak w wypadku osłabienia spójności tekstu przez ograniczenie powtórzeń semantycznie redundantnych między zdaniami. Chodzi w tym przypadku o szczególne — przynależne składni literackiej — reguły spójności, niejako spójności drugiego stopnia, we wtórnych systemach modelujących³³. Problem nie doczekał się jeszcze dostatecznego opracowania i dlatego jest tutaj tylko sygnalizowany.

Skoro spójnościowa funkcja powtórzeń rytmicznych wskazuje ich funkcjonalną homologię z powtórzeniami redundantnymi semantycznie, może się rodzić obawa sprzeczności w naszych ustaleniach wyróżniających oba typy powtórzeń. Wydaje się jednak, że spójnościowa funkcja rytmu powieściowego jest jego funkcją wtórną, aktualizującą się dopiero wówczas, gdy odbiorca rozpoznaje rytm jako swoistą figurę semantyczną charakteryzującą powieść. Co więcej, w powieści nie dochodzi nigdy do usunięcia spójnościowych powtórzeń semantycznie redundantnych między wszystkimi zdaniami tekstu i ich zawieszenie nie dotyczy wyodrębnionych sekwencji tekstu, jak akapitów czy rozdziałów (oraz wszelkich całości pośrednich), ale raczej relacji między tymi sekwencjami. (Usunięcie takie może występować między mniejszymi jednostkami — np. zdaniowymi — w poezji współczesnej). Wówczas nieredundantne powtórzenia semantyczne (rytm) ustalają spójność tekstu jako złożonej z takich sekwencji makrojednostki. Przykładu dostarcza X epizod

³⁰ Por. na ten temat T. A. van Dijk: *Some Aspects of Text Grammars...*, s. 276.

³¹ W. A. Zarieckij: *op. cit.*, s. 74.

³² Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969, s. 121—122.

³³ Wstępnie omawia to zagadnienie T. A. van Dijk: *op. cit.*, s. 171, 276—279.

*Ulisses*a tak opisany w tekście krytycznym: „[...] autorska kamera przetrzuca się od sceny do sceny, od jednych osób do innych, używając jako zaczepu czy pomostu pewnych stale pojawiających się elementów tła (afisze z »czarującą subretką«, chodzące reklamy) i stale przewijających się postaci (ojciec Conmee, wicekról). Niekiedy wystarczy nawet jeden podchwycony ruch (np. ruch ramienia niewidocznej pani Bloom, która rzuca przez okno jałmużnę jednnonogiemu marynarzowi).”³⁴

6.3. Pełny opis funkcjonowania rytmu w powieści musi brać pod uwagę wskazane dwie główne funkcje powtórzeń: *semantyczną* polegającą na: 1) przydawaniu tekstowi znaczeń wtórnych i niekiedy „symbolicznych”, 2) budowaniu metatekstu (w powtórzeniach nierytmowych) i *syntaktyczną* polegającą na: 1) delimitacji jednostek tekstu, 2) budowaniu „wewnętrznej pamięci” tekstu, 3) udziale w konstruowaniu fabuły powieści (tu zwłaszcza regresywnego modelu fabuły z re-interpretacją³⁵), 4) budowaniu spójności w obrębie segmentów powieści.

³⁴ E. Naganowski: *Telemach w labiryncie świata*, Warszawa 1971, s. 131.

³⁵ Por. K. Bartoszyński: *Z problematyki czasu w utworach epickich*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 65.