

Roland Barthes

Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, 327-359

1968

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROLAND BARTHES

WSTĘP DO ANALIZY STRUKTURALNEJ OPOWIADAŃ

Istnieje niezliczona ilość opowiadań [récits] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków, obecnych w najrozmaitszych twórcach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak w obrazie statycznym lub ruchomym, geście, a także w uporządkowanym złączeniu wszystkich tych substancji, obecne jest w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, epecei, historii, tragedii, dramacie, komedii, pantomimie, namalowanym obrazie (wystarczy przypomnieć św. Urszulę Carpaccia), witrażu, filmie, komiksach, wiadomościach gazetowych, rozmowie. Co więcej, w nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach. Narodziło się wraz z samą historią ludzkości; nie ma ani nigdy nigdzie nie było społeczeństwa nie znającego opowiadania; wszystkie klasy, wszystkie grupy ludzkie mają swoje opowiadania, a często w tych samych opowiadaniach znajdują upodobanie ludzie

[Roland Barthes (ur. 12 listopada 1915) — krytyk literacki i eseista, jeden z przywódców francuskiej „Nowej Krytyki”. Wykładowca literatury w Biarritz i Paryżu (1939—1940) następnie w Bukareszcie (1948—1949) i Aleksandrii; obecnie pracownik naukowy w Centre National de la Recherche Scientifique i współredaktor czasopisma „Communications” (wydawanego przez Centre d’Études des Communications de masse w Paryżu). Ogłosił: *Le Degré Zéro de l’écriture* (1953), *Michelet par lui-même* (1954), *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Essais critiques* (1964), *Éléments de sémiologie* (1964), *Critique et vérité* (1966), *Système de la mode* (1968).

Przekład według wyd.: R. Barthes, *Introduction à l’analyse structurale des récits*. „Communications” 1966, nr 8.

W tymże numerze „Communications” znajdują się m. in. cytowane i omawiane przez Barthes’a rozprawy: A.-J. Greimas, *Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique*; C. Bremond, *La Logique des possibles narratifs*; U. Eco, *James Bond: une combinatoire narrative*; G. Genette, *Frontières du récit*; T. Todorov: *Les Catégories du récit littéraire* (przekład w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”).]

o najrozmaitszych, często przeciwstawnych kulturach¹. Opowiadanie drwni sobie z dobrej czy niedobrej literatury; międzynarodowe, ponadczasowe, ogólnokulturalne, jest zawsze obecne, jak życie.

Czy uniwersalność opowiadania prowadzi do wniosku, że nie posiada ono wielkiego znaczenia? Czy jest aż tak ogólne, że nie możemy nic o nim powiedzieć poza skromnym opisaniem kilku jego charakterystycznych odmian, jak to czasem czyni historia literatury? Jak jednak opanować choćby te odmiany, na czym oprzeć prawo ich rozróżniania i rozpoznawania? Jak przeciwstawić powieść noweli, bajkę mitowi, dramat tragedii (robiono to tysiące razy) bez odniesienia do wspólnego wzorca? Każde słowo o najbardziej szczególnej, najoczywistej historycznej formie narracji implikuje istnienie takiego wzorca. Słuszne więc było, że nie rezygnując bynajmniej z ambicji mówienia o opowiadaniu pod pozorem, że to zjawisko uniwersalne, zajmowano się w różnych okresach (poczynając od Arystotelesa) formą narracji; i nic dziwnego, że powstający strukturalizm uczynił tę właśnie formę jednym z głównych tematów zainteresowania — czy nie szło mu zawsze o opanowanie nieskończoności słów, o dojście do opisu „języka”, z którego wyrosły i z którego można je wyprowadzić? Wobec nieskończoności opowiadań, mnogości punktów widzenia, z jakich można o nim mówić (historycznego, psychologicznego, socjologicznego, etnologicznego, estetycznego itp.), badacz znajduje się mniej więcej w tej samej sytuacji co de Saussure, gdy stojąc przed zagadką różnorodności języka, próbował odnaleźć w pozornej anarchii przekazów zasadę klasyfikacji i fundament opisu. Aby pozostać przy obecnym okresie, formalisci rosyjscy, Propp, Lévi-Strauss nauczyli nas, jak poradzić sobie z następującym dylematem: albo opowiadanie jest zwykłym bajaniem o zdarzeniach, i wtedy można jedynie odwoływać się do sztuki, talentu lub geniuszu opowiadającego (autora) — a więc do mitycznych postaci przypadku² — albo posiada ono wspólną z innymi strukturę, dającą się zanalizować, choćby za cenę ogromu cierpliwości; istnieje bowiem przepaść między przypadkowością, nawet niezwykle złożoną, a kombinatoryką nawet najprostszą; nikt więc nie może zestawić (wytworzyć) opowiadania nie odwołując się do istniejącego *implicite* systemu jednostek i reguł.

Gdzie więc szukać struktury opowiadania? Oczywiście w samych

¹ Przypominamy, że nie dzieje się tak ani w wypadku poezji, ani eseju, zależnych od poziomu kulturalnego odbiorców.

² Istnieje oczywiście „sztuka” opowiadacza: jest to zdolność rozwijania opowiadań (komunikatów), wychodząc od struktury (kodu). Sztuka ta odpowiada pojęciu *performance* u Chomskiego; pojęcie to jest bardzo dalekie od „geniuszu” autora, pojmowanego romantycznie jako niewytłumaczalny jednostkowy sekret.

opowiadaniach. Czy we wszystkich? Wielu komentatorów przyjmujących pojęcie struktury narracyjnej nie może się jednak pogodzić z oderwaniem analizy literackiej od modelu nauk eksperymentalnych: nader odważnie żądają, by stosowano wobec narracji metodę czysto indukcyjną — by przebadano wszystkie opowiadania danego gatunku, epoki, społeczeństwa, przechodząc następnie do zarysowania ogólnego modelu. Ten zdroworozsądkowy pogląd jest utopijny. Nawet językoznawstwo, które ma do ogarnięcia zaledwie trzy tysiące języków, nie mogło czegoś takiego osiągnąć; stało się rozważnie dedukcyjne i dopiero wtedy naprawdę się narodziło i postąpiło naprzód milowymi krokami; nauczyło się nawet przewidywać fakty, które nie zostały jeszcze odkryte³. Cóż więc powiedzieć o analizie narracji, stojącej wobec milionów opowiadań? Z natury rzeczy skazana jest na postępowanie dedukcyjne. Musi zbudować najpierw hipotetyczny model opisu (który lingwiści amerykańscy nazywają „teorią”), a potem przechodzić stopniowo od modelu ku odmianom, które jednocześnie uczestniczą w nim i odchylają się odeń: dopiero na poziomie tych zgodności i różnic odnajdzie, uzbrojona w jednolite narzędzie opisu, mnogość opowiadań, ich różnorodność historyczną, geograficzną, kulturalną⁴.

Aby opisać i sklasyfikować nieskończenie wiele opowiadań, trzeba więc „teorii” (w znaczeniu pragmatycznym, o którym mówiliśmy) i należy pracować najpierw nad jej odkryciem i naszkicowaniem⁵. Wypracowanie takiej teorii może być wielce ułatwione, jeśli obierzemy na wstępie model, który dostarczy jej przesłanek i wstępnych zasad. W obecnym stanie poszukiwań rozsądnym⁶ wydaje się przyjąć za model podstawowy analizy strukturalnej opowiadania po prostu językoznawstwo.

³ Zob. historię hetyckiego *a*, hipotetycznie przyjętego przez de Saussure'a, a odkrytego pięćdziesiąt lat później, w: E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 35.

⁴ Przypomnijmy obecne warunki opisu lingwistycznego: „Struktura językowa jest zawsze względna nie tylko w stosunku do danych całości materiału, ale także w stosunku do teorii gramatycznej, opisującej te dane” (E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammars*. New York 1964, s. 29). A oto inne sformułowanie Benveniste'a (*op. cit.*, s. 119): „Uznano, że język opisywać należy jako strukturę formalną, ale że opis ten wymaga wstępnego ustalenia adekwatnej procedury i kryteriów i że w ostatecznym rachunku rzeczywistości przedmiotu nie można oddzielić od metody mającej go zdefiniować”.

⁵ Pozornie „abstrakcyjny” charakter teoretycznych rozpraw, zawartych w tym numerze [„Communications” 1966, nr 8], wywodzi się z metodologicznej troski, by szybko sformalizować konkretne analizy: formalizacja nie jest zwykłą generalizacją.

⁶ Lecz nie imperatywnym (zob. rozprawę C. Bremonda, bardziej logiczną niż lingwistyczną).

1. JĘZYK OPOWIADANIA

A. Ponad zdaniem

Wiadomo, że językoznawstwo zatrzymuje się na zdaniu. Uważa, że jest to ostatnia jednostka, którą ma prawo się zajmować; jeśli rzeczywiście zdania (będącego określonym porządkiem, a nie szeregiem) nie można sprowadzić do sumy słów, które się na nie składają; jeśli zatem tworzy ono jednostkę pierwotną, to — przeciwnie — wypowiedzenie [*un énoncé*] jest tylko następstwem zdań, które ją tworzą. Z punktu widzenia językoznawstwa wypowiedź [*le discours*] nie posiada niczego, czego nie byłoby w zdaniu: „Zdanie — mówi Martinet — jest najmniejszym segmentem, który jest doskonale i w pełni reprezentatywny dla wypowiedzi”⁷. Językoznawstwo nie może więc stawiać sobie celu wyższego niż zdanie, ponieważ poza zdaniem istnieją zawsze tylko inne zdania: opisawszy kwiat botanik nie może zajmować się opisywaniem bukietu.

A przecież oczywiste jest, że sama wypowiedź [*le discours*] (jako zespół zdań) jest zorganizowana i dzięki temu zorganizowaniu objawia się jako komunikat innego języka, wyższego niż język językoznawców⁸ — wypowiedź posiada swoje jednostki, swoje zasady, swoją „grammatykę”: wypowiedź, znajdując się ponad zdaniem, choć złożona wyłącznie ze zdań, musi oczywiście być przedmiotem innej lingwistyki. Ta lingwistyka wypowiedzi przez długi czas nosiła sławną nazwę — Retoryka; jednakże w swym historycznym rozwoju retoryka przesunęła się w stronę literatury [*belles lettres*], ponieważ zaś literatura odseparowała się od badań językowych, trzeba było problem podjąć na nowo — nowa lingwistyka wypowiedzi nie rozwinęła się jeszcze, lecz postulują ją przynajmniej sami językoznawcy⁹. Fakt ten nie jest bez znaczenia — choć wypowiedź stanowi przedmiot autonomiczny, niemniej lingwistyka powinna być punktem wyjścia do jej badań. Jeśli trzeba stworzyć hipotezę roboczą dla analizy, której zadanie jest ogromne, a ilość materiału nieskończona, najsensowniej założyć istnienie homologicznych związków między zdaniem a wypowiedzią, w tej mierze, w jakiej ta sama prawdopodobnie organizacja formalna rządzi wszystkimi systemami semiotycznymi, niezależnie od ich treści i zakresu —

⁷ A. Martinet, *Réflexions sur la phrase*. W zbiorze: *Language and Society (Mélanges Jansen)*. Copenhagen 1961, s. 113.

⁸ Oczywiście jest, że — jak zauważył Jakobson — między zdaniem a tym, co ponad zdaniem, istnieją przejścia: np. koordynacja może działać dalej niż zdanie.

⁹ Zob. zwłaszcza: Benveniste, *op. cit.*, rozdział X. — Z. S. Harris, *Discourse Analysis*. „Language” 28, 1952, s. 1—30. — N. Ruwet, *Analyse structurale d'un poème français*. „Linguistics” 3, 1964, s. 62—83.

wypowiedź byłaby więc wielkim „zdaniem” (jej jednostki niekoniecznie musiałyby być zdaniami), podobnie jak zdanie — z pewnymi odrębnościami — jest małą „wypowiedzią”. Ta hipoteza doskonale się zgadza z pewnymi propozycjami współczesnej antropologii: Jakobson i Lévi-Strauss zauważyli, że ludzkość mogła się ukształtować dzięki umiejętności tworzenia systemów wtórnych, „demultiplikatorów” (narzędzi służących do produkowania innych narzędzi, podwójnej artykulacji języka, tabu kazirodztwa, które pozwoliło na rozproszenie się rodzin), a radziecki lingwista Iwanow przypuszcza, że języki sztuczne można było stworzyć dopiero po języku naturalnym: ponieważ dla ludzi ważna jest umiejętność posługiwania się kilkoma systemami znaczeniowymi, język naturalny pomaga tworzyć języki sztuczne. Można zatem zakładać związek „wtórny” [„*secondaire*”] między zdaniem a wypowiedzią; nazwiemy go homologicznym ze względu na czysto formalny charakter istniejących między nimi odpowiedniości.

Ogólny język opowiadania jest oczywiście tylko jednym z idiomów, które należą do lingwistyki wypowiedzi¹⁰, i w konsekwencji podlega hipotezie homologicznej; strukturalnie opowiadanie podobne jest do zdania, choć nie może nigdy być zredukowane do sumy zdań — opowiadanie jest wielkim zdaniem, jak każde zdanie orzekające jest w pewien sposób zarysem małego opowiadania. Choć dysponuje swoistymi sygnansami [*signifiants*] (często bardzo złożonymi), w istocie znaleźć można w opowiadaniu powiększone i przetworzone na swój sposób główne kategorie czasownika: czasy, aspekty, tryby, osoby; co więcej, nawet „podmioty”, przeciwstawione orzeczeniom czasownikowym, dają się podporządkować modelowi zdaniowemu: typologia czynności proponowana przez A.-J. Greimasa¹¹ odnajduje w mnogości osób opowiadania funkcje elementarne analizy gramatycznej. Homologia, ku której tu zmierzam, ma nie tylko wartość heurystyczną — implikuje tożsamość między mową [*langage*] a literaturą (ta ostatnia jest bowiem jakby uprzywilejowanym nośnikiem opowiadania); obecnie nie można już traktować literatury jako sztuki pozbawionej związków z mową, skoro posługuje się nią jako narzędziem dla wyrażenia pewnej idei, namiętności czy piękna; mowa zawsze towarzyszy wypowiedzi ukazując jej zwierciadło swej własnej struktury — czyż literatura, zwłaszcza dzisiaj, nie tworzy mowy z samych warunków mowy?¹²

¹⁰ Stworzenie typologii byłoby właśnie jednym z celów lingwistyki wypowiedzi. Na razie można wyróżnić trzy główne typy wypowiedzi: metonimiczny (opowiadanie), metaforyczny (poezja liryczna, przypowieść), entymematyczny (wypowiedź intelektualna).

¹¹ Zob. dalej rozdział 3 A.

¹² Trzeba tu przypomnieć intuicyjne sformułowanie Mallarmégo, pow-

B. Poziomy znaczenia

Językoznawstwo od razu dostarcza analizie strukturalnej opowiadania pojęcia zasadniczego, ponieważ omawiając to, co zasadnicze w każdym systemie znaczeniowym, a mianowicie jego organizację, pozwala zarazem określić, dlaczego opowiadanie nie jest zwykłą sumą zdań, i uporządkować ogromną masę elementów tworzących opowiadanie. Jest to pojęcie poziomu opisu¹³.

Jak wiadomo, zdanie może zostać opisane z punktu widzenia lingwistycznego na kilku poziomach (fonetycznym, fonologicznym, gramatycznym, kontekstowym). Poziomy te pozostają w związku hierarchicznym, bowiem mimo że każdy posiada własne jednostki i korelacje, wymagające osobnego opisanie, żaden nie może sam wytworzyć znaczenia: każda jednostka przynależna do pewnego poziomu nabiera znaczenia dopiero przez włączenie do poziomu wyższego — fonem, choć doskonale można go opisać, sam w sobie nic nie znaczy; dopiero zintegrowany w wyrazie uczestniczy w znaczeniu, a samo słowo też musi być włączone w zdanie¹⁴. Teoria poziomów (w sformułowaniu Benveniste'a) zakłada istnienie dwóch typów związków: dystrybutywnych [*distributionnels*] (jeśli związki umieszczone są na tym samym poziomie) oraz integracyjnych [*intégratifs*] (jeśli występują przy przejściu z jednego poziomu na inny). Wynika stąd, że związki dystrybutywne nie wystarczają dla ujawnienia znaczeń. Aby przeprowadzić analizę strukturalną, trzeba najpierw rozróżnić kilka stopni opisu i umieścić je w perspektywie hierarchicznej (integracyjnej [*intégratoire*]).

Poziomy są operacjami [*opérations*]¹⁵. Zrozumiałe więc, że języko-

stałe w chwili, gdy projektował pracę lingwistyczną: „Mowa objawiła mu się jako narzędzie fikcji: posłuży się metodą językową (należy ją określić). Mowa — sama siebie odbija. Wreszcie fikcja wydaje mu się postępowaniem właściwym samemu umysłowi ludzkiemu — ona to urzeczywistnia całą metodę, a człowiekowi pozostaje tylko wola” (*Oeuvres complètes*. W serii „Bibliothèque de la Pleiade”, s. 851). Przypomnijmy tu także Mallarmégo: „Fikcja, czyli Poezja” (jw., s. 335).

¹³ „Opisy lingwistyczne nie są nigdy jednowartościowe. Opis nie jest dokładny lub fałszywy, lecz lepszy lub gorszy, bardziej czy mniej pożyteczny” (J. K. Halliday, *Linguistique générale et linguistique appliquée*. „Études de linguistique appliquée” 1962, nr 1, s. 12).

¹⁴ Poziomy integracji postulowała Szkoła Praska (zob. J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*. Indiana Univ. Press 1964, s. 468), a potem podjęło je wielu lingwistów. Naszym zdaniem najjaśniejszą jej analizę dał Benveniste (*op. cit.*, rozdział X).

¹⁵ „Mówiąc niezbyt ściśle, poziom można uważać za system symboli, reguł itp., których trzeba użyć dla przedstawienia wyrażen” (Bach, *op. cit.*, s. 57—58).

znawstwo w miarę swego postępu stara się je mnożyć. Analizę wypowiedzi można na razie prowadzić tylko na poziomach najprostszych. Na swój sposób retoryka wyznaczyła dla wypowiedzi przynajmniej dwa plany opisu: *dispositio* i *elocutio*¹⁶. Współcześnie już Lévi-Strauss stwierdził w swojej analizie struktury mitu, że jednostki konstytutywne wypowiedzi mitycznej (mitemy) nabierają znaczenia tylko w wiązkach, które z kolei łączą się z sobą¹⁷. T. Todorov zaś podejmując różnienia formalistów rosyjskich, proponuje pracę na dwóch wielkich, dalej dzielących się poziomach; są nimi historia (anegdota), obejmująca logikę działań i „składnię” postaci, oraz wypowiedź, obejmująca czas, aspekty i tryby opowiadania¹⁸. Jakakolwiek byłyby liczba poziomów i ich definicja, opowiadanie jest niewątpliwie hierarchią piętrową. Zrozumieć opowiadanie to nie tylko śledzić rozwój historii, ale także rozpoznawać „piętra”, rzutować poziome powiązania „nici” narracyjnej na oś *implicite* pionową; czytać (słuchać) opowiadanie to nie tylko przechodzić od słowa do słowa, lecz także z poziomu na poziom. Proszę pozwolić na mały przykład: w *Skradzionym liście* Poe ukazał wyraźnie porażkę prefekta policji, niezdolnego odnaleźć list; jego poszukiwania — mówi Poe — były doskonałe „w kręgu jego specjalności”: prefekt nie pominął żadnego miejsca, „nasycił” w pełni poziom „rewizji”; aby jednak odnaleźć list, chroniony oczywistością miejsca, gdzie się znajdował, trzeba było przejść na inny poziom, zastąpić przenikliwość policjanta sprytem oszusta. Podobnie „rewizja”, dokonywana w poziomym układzie relacji narracyjnych, choćby najpełniejsza, by zyskać skuteczność, musi kierować się także „pionowo”. Sens nie mieści się „na końcu”, ale przechodzi w poprzek opowiadania; jak *Skradziony list* wymyka się wszelkim badaniom jednokierunkowym.

Trzeba wielu prób, aby ustalić poziomy opowiadania. Te, które proponują, dają całość li tylko tymczasową, o wartości prawie wyłącznie dydaktycznej: pozwalają розміścić i zgrupować problemy, nie popadając, jak sądzę, w niezgodę z dokonanymi już analizami¹⁹. Proponuję więc rozróżnić w dziele trzy poziomy opisu: poziom „funkcji” (w znaczeniu, jakie słowo to ma u Proppa i Bremonda), poziom „działań” (w znaczeniu Greimasa, gdy mówi o postaciach jako „aktantach”) i poziom „narracji” (który, z grubsza biorąc, jest poziomem „wypowiedzi” u Todorova). Pamiętać należy, że te trzy poziomy zintegro-

¹⁶ Trzecia część retoryki, *inventio*, nie dotyczy języka: odnosi się do *res*, nie do *verba*.

¹⁷ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris 1958, s. 233.

¹⁸ Zob. Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*.

¹⁹ W moim Wstępie starałem się jak najmniej wchodzić w kolizję z prowadzonymi obecnie przez innych badaniami.

wane są progresywnie: dana funkcja nabiera znaczenia tylko wówczas, gdy uczestniczy w ogólnym działaniu aktanta; samo zaś działanie czerpie ostateczny sens stąd, że zostaje opowiedziane, powierzone wypowiedzi mającej własny kod.

2. FUNKCJE

A. Wyodrębnianie jednostek

Ponieważ każdy system jest kombinacją jednostek należących do znanych klas, należy najpierw podzielić opowiadanie i wyodrębnić segmenty wypowiedzi narracyjnej, by móc je umieścić w niewielkiej liczbie klas; słowem trzeba określić najmniejsze jednostki narracyjne.

Zgodnie z perspektywą narracyjną, która została tu określona, analiza nie może zadowalać się czysto dystrybutywną definicją jednostek; znaczenie musi od początku stać się kryterium jednostki; jednostkę tworzy funkcjonalny charakter pewnego segmentu historii; stąd nazwa „funkcji”, którą od razu nadano tym jednostkom podstawowym. Od formalistów rosyjskich²⁰ począwszy przyjmuje się za jednostkę każdy segment historii stanowiący człon jakiejś korelacji. Duszą każdej funkcji jest — jeśli tak rzec można — jej załączek, to co pozwala jej zapłodnić opowiadanie składnikiem dojrzewającym później na tym samym lub — gdzie indziej — na innym poziomie. Jeśli w *Prostocie serca* Flaubert mówi na wstępie, niby mimochodem, że córki podprefekta z Pont-l'Évêque miały papugę, to dlatego że papuga nabiera potem wielkiego znaczenia w życiu Felicji: podanie tego szczegółu (niezależnie od jego formy językowej) stanowi więc funkcję, czyli jednostkę narracyjną.

Czy w opowiadaniu wszystko jest funkcjonalne? Czy wszystko aż po najmniejszy szczegół ma znaczenie? Czy można całe opowiadanie podzielić na jednostki funkcjonalne? Jak się dalej przekonamy, istnieje kilka typów funkcji, podobnie jak kilka typów korelacji. Zawsze jednak opowiadanie składa się wyłącznie z funkcji — wszystko tam, w różnym stopniu, posiada znaczenie. To nie kwestia zręczności narratora, lecz kwestia struktury: w porządku wypowiedzi to, co zostało zanoto-

²⁰ Zob. zwłaszcza: B. Tomaszewski, *Thématique* (1925). W zbiorze: *Théorie de la littérature*. Paris 1965. Nieco później Propp zdefiniował funkcję jako „działanie postaci określone z punktu widzenia jego doniosłości dla toku całości opowiadania” (*Morphology of the Folktale* [1958], s. 20). Por. także dalej definicję Todorova („Sens, lub funkcja, danego elementu dzieła to jego zdolność do wchodzenia w związki z innymi elementami dzieła i z całym dziełem”), a także sformułowanie A.-J. Greimasa, który określa jednostkę przez jej korelację paradygmatyczną, ale także przez jej miejsce wewnątrz jednostki syntagmatycznej, której część stanowi.

wane, było siłą faktu do zanotowania możliwe: nawet gdy szczegół wydaje się zupełnie pozbawiony znaczenia, opierający się wszelkiej funkcji, posiadać będzie choćby znaczenie absurdu lub zbyteczności — wszystko ma jakieś znaczenie lub nie go nie ma. Można więc powiedzieć, że sztuka nie zna szumów (w znaczeniu teorii informacji)²¹: jest to system czysty, nie ma tu nigdy jednostek zmarnowanych²², niezależnie od tego, jak długa, wątła, swobodna lub napięta będzie nić wiążąca tę jednostkę z danym poziomem historii²³.

Z punktu widzenia językoznawczego funkcja jest oczywiście jednostką treści: to właśnie, „co chce powiedzieć” wypowiedzenie, tworzy zeń jednostkę funkcjonalną²⁴, nie zaś sposób wypowiedzenia. Ten konstytutywny sygnat [*signifié*] może mieć różne sygnansy często bardzo zawiłe: jeśli (w *Goldfingerze*) oznajmiono, że James Bond widział około pięćdziesięcioletniego mężczyznę itd., informacja ta skrywa jednocześnie dwie różnej wagi funkcje. Z jednej strony wiek postaci integruje się w pewien portret (jego „pożytek” dla reszty historii jest w pewnym stopniu ważny, choć niewyraźny, opóźniony), z drugiej zaś strony bezpośrednim sygnatem wypowiedzenia jest, że Bond nie zna przyszłego rozmówcy. Jednostka ta implikuje więc bardzo silną korelację (początek zagrożenia i konieczność identyfikacji). Dla określenia podstawowych jednostek narracyjnych trzeba więc zawsze mieć na oku funkcjonalny charakter badanych segmentów i przyjąć z góry, że nie muszą się one pokrywać z formami tradycyjnie rozpoznawanymi w rozmaitych partiach wypowiedzi narracyjnej (akcjach, scenach, paragrafach, dialogach, monologach wewnętrznych itp.), a jeszcze mniej z kategoriami „psychologicznymi” (zachowaniem, uczuciami, zamiarami, motywacjami, rozumowaniem postaci).

²¹ Dlatego nie jest ona „życiem”, które zna tylko komunikaty z zakłóceniami. „Zakłócone” (to, co nieprzejrzyste) może istnieć w sztuce jedynie jako element zakodowany (jak np. u Watteau); „zakłóconego” nie zna jednak kod pisany — pismo jest nieuchronnie wyraźne.

²² Przynajmniej w literaturze, gdzie swoboda notacji (dzięki abstrakcyjnemu charakterowi języka artykułowanego) pociąga za sobą dużo wyraźniejszą odpowiedzialność niż w sztukach „analogicznych”, takich jak film.

²³ Funkcjonalność jednostki narracyjnej jest mniej lub bardziej natychmiastowa (a zatem widoczna), zależnie od poziomu, na którym działa: kiedy jednostki znajdują się na tym samym poziomie (na przykład w wypadku „zawieszenia” [*suspense*]), funkcjonalność jest bardzo łatwo uchwytna; dużo mniej natomiast, gdy funkcja zostaje nasycona na poziomie narracji: nowoczesny tekst, słabo znaczący w planie anegdoty, odnajduje wielką siłę znaczenia dopiero w płaszczyźnie stylu [*l'écriture*].

²⁴ „Jednostki syntaktyczne (ponadzdaniowe) są w istocie jednostkami treści” (A.-J. Greimas, *Cours de sémantique structurale*, tekst powielony, VI, 5). Badanie poziomu funkcji jest zatem częścią semantyki ogólnej.

Podobnie, skoro „język” opowiadania nie jest językiem mowy artykułowanej — choć bardzo często na nim jest oparty — jednostki narracyjne są w swej istocie niezależne od jednostek lingwistycznych. Z pewnością, mogą się one pokrywać z sobą, lecz przypadkowo, nie zaś systematycznie. Funkcje będą raz jednostkami wyższymi od zdania (grupami zdań rozmaitej wielkości aż po całość dzieła), raz mniejszymi (syntagmami, słowami, a nawet pewnymi elementami literowymi w słowie²⁵). Kiedy dowiadujemy się, że „Bond podniósł słuchawkę jednego z czterech aparatów” siedząc w swoim gabinecie podczas służby w wywiadzie — monem cztery stanowi sam jednostkę funkcjonalną, gdyż odsyła do pojęcia koniecznego w całości historii (do wysokiej techniki biurokratycznej). Jednostką narracyjną nie jest tu w istocie jednostka lingwistyczna (wyraz), lecz jedynie jej wartość konotacyjna z punktu widzenia lingwistycznego (wyraz /c z t e r y/ nie znaczy wcale „c z t e r y”). To wyjaśnia, że niektóre jednostki funkcjonalne mogą być niższego rzędu niż zdania, należąc dalej do wypowiedzi: wykraczają wówczas nie poza zdanie, od którego pozostają materialnie niższe, lecz poza poziom denotacji, który podobnie jak zdanie należy do językoznawstwa w ścisłym sensie.

B. Klasy jednostek

Owe jednostki funkcjonalne podzielić trzeba na niewielką liczbę klas formalnych. Chcąc określić te klasy nie uciekając się do zawartych w nich treści (na przykład psychologicznych), trzeba znowu przyjąć różne poziomy znaczeń. Niektóre jednostki mają jako korelaty jednostki tego samego poziomu; przeciwnie, aby nasycić inne, trzeba przejść na inny poziom. Stąd też od razu powstają dwie wielkie klasy funkcji, jedne dystrybutywne, inne integracyjne. Pierwsze odpowiadają funkcjom Proppa, podjętym między innymi przez Bremonda; rozpatrzymy je tutaj jednak znacznie szczegółowiej niż ci autorzy. Dla tych właśnie funkcji rezerwujemy nazwę „f u n k c j i” (choć wiele innych jednostek ma również wartość funkcjonalną). Od czasu analizy Tomaszewskiego istnieje ich klasyczny model: korelatem kupna rewolweru jest chwila, kiedy zostanie użyty (jeśli natomiast nie zostanie użyty, zapis ten stanie się znakiem zachcianki itp.). Korelatem podniesienia słuchawki telefonu jest chwila jej odłożenia; korelatem pojawienia się papugi w domu Felicji jest epizod wycpania ptaka, jego adoracji itp. Druga wielka klasa

²⁵ „Nie należy wychodzić od słów jako niepodzielnych składników sztuki literackiej, traktować ich jak cegieł, z których buduje się gmach. Można rozbić je na dużo drobniejsze «elementy werbalne»” (J. Tynianow — cytowane przez T. Todorova w „Langages” t. 6, s. 18).

jednostek — o charakterze integracyjnym — zawiera wszystkie „o z n a k i” [„indices”] (w ogólnym znaczeniu słowa)²⁶. Jednostka odsyła wówczas nie do aktu uzupełniającego, wynikowego ale do jakiegoś składnika mniej lub bardziej zatartego, niezbędnego jednak dla znaczenia historii; są to oznaki charakterologiczne odnoszące się do postaci, informacje dotyczące tożsamości bohaterów, notacje „atmosfery” itp. Związek jednostki z jej korelatem nie jest wówczas dystrybutywny (często kilka oznak odsyła do tego samego sygnatu, a kolejność ich pojawiania się w wypowiedzi nie zawsze jest istotna), lecz integracyjny. Aby zrozumieć „czemu służy” notacja „oznaki”, trzeba przejść na wyższy poziom (działania postaci lub narracja), bowiem tam tylko oznaka się rozwiązuje. Potęga administracji, jaka kryje się za Bondem, oznakowana liczbą aparatów telefonicznych, nie ma żadnego wpływu na sekwencję działań, w które włącza się Bond odbierając połączenie; nabiera znaczenia dopiero na poziomie ogólnej typologii aktantów (Bond jest po stronie porządku). Oznaki — dzięki jakby pionowej naturze swych związków — są jednostkami czysto semantycznymi, gdyż, przeciwnie niż „funkcje” właściwe, odsyłają do sygnatu, nie zaś do „operacji”. Sankcja oznak jest „wyższa”, czasem nawet wirtualna, sięga poza wyraźną syntagmę („charakter” danej postaci może być nigdy wyraźnie nie nazwany, a jednak nieustannie oznakowany), jest to raczej sankcja paradygmatyczna; na odwrót, sankcja „Funkcji” zawsze „idzie dalej”, jest sankcją syntagmatyczną²⁷. *Funkcje i Oznaki* kryją więc w sobie inne klasyczne rozróżnienie: Funkcje implikują związki metonimiczne, Oznaki — związki metaforyczne: jedne odpowiadają funkcjonalności działania, inne funkcjonalności istnienia²⁸.

Już powstanie dwóch wielkich klas jednostek, Funkcji i Oznak, pozwala na pewną klasyfikację opowiadań. Są opowiadania silnie funkcjonalne (bajki ludowe), w przeciwieństwie do opowiadań nasyconych oznakami (powieści „psychologiczne”); między tymi biegunami mieści się cała gama form pośrednich, zależnych od historii, społeczeństwa, gatunku literackiego. Ale to nie wszystko: wewnątrz każdej z dwóch wielkich klas można od razu określić dwie podklasy jednostek narracyjnych. Wracając do klasy Funkcji, nie wszystkie jednostki mają tę samą „wagę”; jedne stanowią prawdziwe punkty zwrotne opowia-

²⁶ Terminy te, podobnie jak i następne, mogą być tylko prowizoryczne.

²⁷ Nie przeszkadza to, że ostatecznie rozłożenie syntagmatyczne funkcji może skrywać związki paradygmatyczne między różnymi funkcjami, jak to przyjęto na podstawie badań Lévi-Straussa i Greimasa.

²⁸ Nie można sprowadzić funkcji do działań (czasowników), a Oznak do jakości (przymiotników), istnieją bowiem działania, będące „oznakami” danego charakteru, atmosfery itp.

dania (lub jego fragmentu); drugie „wypełniają” jedynie przestrzeń narracyjną, oddzielającą funkcje istotne. Pierwsze nazwiemy funkcjami kardynalnymi (lub rdzeniami), drugie — ze względu na ich charakter uzupełniający — katalizami. Dla powstania funkcji kardynalnej wystarczy, by działanie, do jakiej się odnosi, otwierało (podtrzymywało lub zamykało) alternatywę wpływającą na dalszy ciąg historii, słowem, by rodziło lub rozstrzygało jakąś niepewność; jeśli we fragmencie opowiadania dzwoni telefon, można równie dobrze podnieść, jak nie podnieść słuchawki, co oczywiście pociągnie historię w dwie różne strony. Między dwiema funkcjami kardynalnymi można zawsze rozmieścić notacje pomocnicze, gromadzące się wokół danego rdzenia, nie zmieniając zarazem charakteru alternatywy; przestrzeń, jaka dzieli zdania „zadzwonił telefon” i „Bond podniósł słuchawkę”, wypełnić może masa wydarzeń lub opisów: „Bond skierował się do biurka, podniósł słuchawkę, odłożył papierosa” itd. Katalizy pozostają funkcjonalne w tej mierze, w jakiej wchodzą w związki z rdzeniem, ale ich funkcjonalność jest osłabiona, jednopłaszczyznowa, pasożytnicza: idzie tu bowiem o funkcjonalność czysto chronologiczną (opisuje się to, co odziera dwa momenty historii), podczas gdy więź łącząca dwie funkcje kardynalne nabywa funkcjonalności podwójnej, zarazem chronologicznej i logicznej. Katalizy to jedynie jednostki kolejne, funkcje kardynalne to jednostki zarazem kolejne i wynikowe. Wydaje się bowiem, że źródłem aktywności narracyjnej jest właśnie pomieszczenie następstwa i wynikania: to, co przychodzi po, zostaje w opowiadaniu odczytane jako spowodowane przez; jeśli tak — opowiadanie byłoby systematycznym zastosowaniem błędu logicznego ujawnionego przez scholastykę w formule *post hoc, ergo propter hoc*. Formuła ta mogłaby być również dewizą Losu, którego opowiadanie jest tylko „językiem”. Ta właśnie „zbitka” logiki i czasowości zostaje w opowiadaniu stworzona przez funkcje kardynalne. Funkcje te mogą być na pierwszy rzut oka bardzo niepozorne; stanowi o nich nie wygląd (ważność, objętość, częstotliwość lub siła wyrażonego działania), lecz — jeśli wolno rzec — ryzyko; funkcje kardynalne to momenty ryzyka w opowiadaniu; między tymi punktami alternatywnymi, „dispeczerami”, katalizy rozciągają strefy bezpieczeństwa, odpoczynku, luksusu; „luksus” ten nie jest jednak zbyt cenny. Pamiętajmy, że z punktu widzenia opowiadanej historii kataliza może mieć funkcjonalność słabą, ale nie żadną — nawet gdyby była redundancją (w stosunku do rdzenia), uczestniczy przecież w ekonomice komunikatu. Tak jednak nie jest: notacja na pozór uzupełniająca ma zawsze funkcję w wypowiedzi: przyspiesza ją, opóźnia, na nowo pobudza opowiadanie, streszcza, anty-

cypuje, a czasem nawet wprowadza na fałszywy trop²⁹ — to, co zanotowane, objawia się zawsze jako godne zanotowania, kataliza budzi nieustannie semantyczne napięcie wypowiedzi, nieustannie mówi: to miało lub będzie mieć jakieś znaczenie. Stała funkcja katalizy jest więc zawsze fatyczna (by użyć sformułowania Jakobsona); utrzymuje kontakt między narratorem a odbiorcą. Dodajmy jeszcze, że nie można usunąć rdzenia nie zniekształcając tym samym historii, ale nie można także usunąć katalizy nie zniekształcając wypowiedzi.

Jeśli idzie o drugą wielką klasę jednostek narracyjnych (Oznaki) — klasę integracyjną — wspólną cechą zaliczających się do niej jednostek jest to, że nasycić je można jedynie na poziomie postaci lub narracji; są więc częścią związków parametrycznych³⁰, których drugi *implicite* założony człon jest ciągły, obejmując epizod, postać czy nawet dzieło; niemniej można rozróżnić oznaki właściwe, odnoszące się do charakteru, uczucia, atmosfery (np. podejrzania) czy filozofii, oraz informacje, służące do zidentyfikowania, umieszczenia w czasie i przestrzeni. Powiedzieć, że Bond urzęduje w gabinecie, skąd przez otwarte okno widać księżyc wśród toczących się ciężkich chmur — to oznakować burzliwą letnią noc; ale ta sama dedukcja daje nam oznakę atmosferyczną, która odsyła do ciężkiego, niepokojącego klimatu nieznaney akcji. Oznaki mają więc zawsze sygnaty dane *implicite*; informacje — nie, przynajmniej na poziomie opowiadanej historii; są to więc dane czyste, bezpośrednio znaczące. Oznaki wymagają rozszyfrowania: czytelnik musi nauczyć się rozpoznawać charakter, atmosferę; informacje natomiast przynoszą gotową wiedzę; ich funkcjonalność, podobnie jak funkcjonalność kataliz, jest słaba, lecz również zawsze istnieje. Niezależnie od swej „matowości” w porównaniu z resztą historii, informacje (np. dokładny wiek postaci) służy uautentycznieniu rzeczywistości przedmiot opowiadania, wrastaniu fikcji w rzeczywistość: jest to narzędzie realistyczne, które tym samym posiada niezaprzeczalną funkcjonalność, nie na poziomie historii, lecz na poziomie wypowiedzi³¹.

Rdzeń i katalizy, oznaki i informacje (nazwy są nieistotne) — oto, jak się zdaje, pierwsze klasy, na jakie podzielić można jednostki pozio-

²⁹ Valéry mówił o „znakach odraczających”. Powieść kryminalna często używa tych wprowadzających na fałszywy trop jednostek.

³⁰ Elementem parametrycznym nazywa N. Ruwet składnik stały podczas działania utworu muzycznego (np. *tempo allegro* u Bacha, monodia głosu solowego).

³¹ G. Genette (*Frontières du récit*) rozróżnia dwa rodzaje opisów: ornamentacyjny i znaczący. Opis znaczący musi oczywiście zostać związany z poziomem historii, ornamentacyjny zaś z poziomem wypowiedzi, co tłumaczy, czemu stanowił długo doskonale skodyfikowany „chwyt” retoryczny — *descriptio* albo *ekphrasis* — wysoko cenione ćwiczenie retoryki nowożytnej.

mu funkcji. Klasyfikację uzupełnić należy dwiema uwagami. Przede wszystkim dana jednostka może równocześnie należeć do dwóch różnych klas: pić whisky (w hallu dworca lotniczego) to działanie, które służyć może za katalizę dla notacji kardynalnej *oczekiwania*, ale jest równocześnie oznaką pewnej atmosfery (nowoczesność, odprężenie, wspomnienie itp.) — inaczej mówiąc, niektóre jednostki mogą być mieszane. W ekonomice opowiadania powstaje tak pewna gra; w powieści *Goldfinger* Bond, który miał przeprowadzić rewizję w pokoju swego przeciwnika, otrzymuje od cichego współnika klucz otwierający wszystkie drzwi — notacja ta jest czystą funkcją (kardynalną); w filmie ów szczegół zmieniono: Bond w żartach zabiera pęk kluczy pokojówce, która nie protestuje, tu notacja stała się nie tylko funkcjonalna, jest także oznaką — odsyła do charakteru Bonda (jego swobody i powodzenia u kobiet). Po drugie zauważyć trzeba (wrócimy do tego zresztą później), że cztery klasy, o których mówiliśmy, można podzielić inaczej, bardziej zgodnie z modelem lingwistycznym. Katalizy, oznaki i informacje mają w istocie wspólną cechę: są — w stosunku do rdzenia — *rozszerzeniem* [*expansion*]. Rdzenie — jak za chwilę zobaczymy — tworzą skończone całości złożone z nielicznych członów: kieruje nimi pewna logika, są zarazem konieczne i wystarczające; skoro ten „szkielet” zostanie zbudowany, wypełniają go inne jednostki, mnożące się w sposób w zasadzie nieskończony; wiadomo, że to samo dzieje się w zdaniu złożonym ze zdań prostych, komplikowanych w nieskończoność powtórzeniami, rozwinięciami, ozdobnikami itp.: podobnie jak zdanie, opowiadanie można „katalizować” nieskończenie. Mallarmé przywiązywał tak wielką wagę do tej struktury, że zbudował na niej poemat *Jamais un coup de dés*, który uważać można — wraz z jego „węzłami”, „wybrzuszeniami”, „słowami-węzłami” i „słowami-koronkami” za symbol każdego opowiadania — każdej mowy.

C. Składnia funkcji

Jak, wedle jakiej „gramatyki” różne jednostki nanizują się wzdłuż narracyjnej syntagmy? Jakie są zasady kombinatoryki funkcji? Informacje i oznaki mogą swobodnie wiązać się ze sobą: taki jest na przykład portret, który zestawia swobodnie dane urzędu stanu cywilnego i cechy charakteru. Katalizy i rdzenie łączy prosty stosunek implikacji: kataliza implikuje niezbędne istnienie funkcji kardynalnej, do której się przyłącza (lecz nie odwrotnie). Funkcje kardynalne łączy zaś stosunek wzajemnej zależności: jedna pociąga za sobą drugą i wzajemnie. Tej właśnie relacji należy się chwila uwagi: najpierw dlatego że określa sam szkielet opowiadania (rozszerzenia można usunąć, rdzenie

nie), po wtóre dlatego że ona to głównie zajmuje badających strukturę opowiadania.

Mówiliśmy już, że opowiadanie dzięki samej swojej strukturze mie-
sza następstwo i wynikanie, czas i logikę. Właśnie ta dwuznaczność
stanowi centralny problem składni narracyjnej. Czy za czasem opo-
wiadania kryje się ponadczasowa logika? Problem ten jeszcze do nie-
dawna dzielił badaczy. Propp, którego analiza — jak wiadomo — otwar-
ła drogę obecnym dociekaniom, obstawał przy nieredukowalności po-
rządku chronologicznego: czas był dlań rzeczywisty i dlatego wydało
mu się konieczne związanie bajki z czasem. Już jednak Arystoteles,
przeciwstawiając tragedię (zdefiniowaną przez jedność akcji) historii
(zdefiniowanej przez mnogość akcji i jedność czasu), przyznawał logice
pierwszeństwo przed chronologią³². Podobnie postępują współcześni ba-
dacze (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), którzy wszyscy (róż-
niąc się w innych punktach) mogli się podpisać pod propozycją Lévi-
-Straussa: „porządek następstwa chronologicznego można sprowadzić
do bezczasowej matrycy strukturalnej”³³. Aktualne dociekania istotnie
dążą do „dechronologizacji” ciągłości narracyjnej, do „ulogicznienia”,
podporządkowania jej temu, co Mallarmé — mówiąc o języku fran-
cuskim — nazywał „pierwotnymi piorunami logiki”³⁴. Ścisłej — takie
jest przynajmniej nasze zamierzenie — celem byłby strukturalny opis
złudzenia chronologii; logika narracji winna zdawać sprawę z czasu
narracyjnego. Inaczej można powiedzieć, że czasowość to tylko pewna
klasa strukturalna opowiadania (czy wypowiedzi), podobnie jak w języ-
ku czas istnieje tylko w formie systemu; z punktu widzenia opowida-
nia to, co nazywamy czasem, nie istnieje lub istnieje tylko funkcjonal-
nie, jako element systemu semiotycznego: czas nie należy do wypo-
wiedzi w ścisłym słowa znaczeniu, lecz raczej do tego, co jest jej przed-
miotem [réfèrent]; opowiadanie i język znają tylko czas semiologiczny;
„prawdziwy” czas jest referencyjnym złudzeniem, „realistycznym” —
jak wskazuje komentarz Proppa — i tak też winien traktować go opis
strukturalny³⁵.

Jaka więc logika reguluje zasadnicze funkcje opowiadania? To
właśnie starają się ustalić ożywione badania; to także było dotąd naj-

³² *Poetyka*, 1459 a.

³³ Cyt. za: C. Bremond, *Le Message narratif*. „Communications” 1964, nr 4.

³⁴ *Quant au Livre*. W: *Oeuvres complètes*, s. 386.

³⁵ Valéry, jak zawsze przenikliwy, lecz niewykorzystany, słusznie wyraził
po swojemu status czasu narracyjnego: „Wiara w czas jako czynnik i nie przed-
wodnią oparta jest na mechanizmie pamięci i wypowiedzi złożo-
nej” (*Tel Quel*. T. 2, s. 348); my zaś podkreślamy: złudzenie jest wytworzone
przez samą wypowiedź.

szerzej dyskutowane. Odesłać więc trzeba do prac tu publikowanych A.-J. Greimasa, C. Bremonda i T. Todorova, które dotyczą właśnie logiki funkcji. Istnieją trzy zasadnicze kierunki poszukiwań, omówione tu przez T. Todorova. Pierwszy, Bremonda, jest ściśle logiczny: idzie o odtworzenie składni ludzkich zachowań ukazanych w opowiadaniu, o nakreślenie drogi „wyborów”, jakim w każdym punkcie historii nieuchronnie poddana jest postać³⁶, o ujawnienie tego, co można nazwać logiką energetyczną³⁷, ponieważ włada ona postaciami w chwili, gdy dokonują one działania. Drugi model jest lingwistyczny (Lévi-Strauss, Greimas); głównym zadaniem tych badań jest odnalezienie w funkcjach opozycji paradygmatycznych, które zgodnie z Jakobsonowską zasadą „poetyckości” są „rozmeszczone” wzdłuż ciągu opowiadania (Greimas poprawia i w swych ostatnich pracach uzupełnia paradygmatyzm funkcji). Trzecia droga, nakreślona przez Todorova, jest nieco różna, umieszcza bowiem analizę na poziomie „działań” (to znaczy postaci), próbując ustalić zasady, które w opowiadaniu zmieniają, różnicują, przekształcają pewną liczbę podstawowych orzeczeń.

Nie będziemy wybierać między tymi hipotezami roboczymi: nie kłócą się one, lecz współpracują; nie są one zresztą opracowane do końca. Jedyne uzupełnienie, jakie pozwolimy sobie wnieść, dotyczy wymiarów analizy. Nawet jeśli pominąć oznaki, informacje i katalizy, pozostaje jeszcze w opowiadaniu (zwłaszcza gdy idzie o powieść, nie o bajkę) duża liczba funkcji kardynalnych; wielu nie mogą objąć wspomniane analizy, jak dotychczas poświęcone raczej wielkim członom opowiadania. Trzeba jednak przewidzieć opis na tyle dokładny, by uwidaczniał wszystkie jednostki opowiadania, nawet najmniejsze segmenty. Przypomnijmy, że funkcji kardynalnych nie określa „ważność”, lecz charakter (wzajemnie implikacyjny) ich stosunków. „Dźwięk telefonu”, choćby wydawał się błahy, sam w sobie zawiera kilka funkcji kardynalnych (dzwonić, podnieść słuchawkę, rozmawiać, odwieść); z drugiej strony, ujmowany jako całość, daje się powiązać, przynajmniej stopniowo, z wielkimi członami historii. Objęcie całości funkcjonalnej opowiadania wymaga wprowadzenia elementów pośredniczących, których podstawową jednostką może być jedynie małe zgrupowanie funkcji, które (za Claude Bremondem) nazwiemy s e k w e n c j ą.

³⁶ Koncepcja ta przypomina punkt widzenia Arystotelesa: *proaïresis*, racjonalny wybór działań, stanowi fundament *praxis*, praktycznej wiedzy, która nie tworzy żadnego dzieła, różnego od działającego, przeciwnie niż *poïesis*. Posługując się tymi terminami można powiedzieć, że analiza próbuje odtworzyć wewnętrzną *praxis* opowiadania.

³⁷ Zaslugą tej logiki, opartej na alternatywie (zrobić to lub tamto), jest ukazanie procesu dramatyzacji, której siedliskiem jest zazwyczaj opowiadanie.

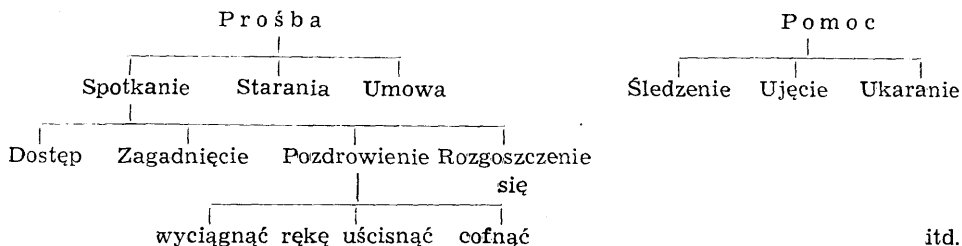
Sekwencja jest logicznym następstwem rdzeni, powiązanych ze sobą wzajemną zależnością³⁸: sekwencja rozpoczyna się, gdy jeden z członów nie ma odpowiedniego poprzednika, kończy się, gdy inny nie ma następnika. Sięgnijmy po błahy przykład: zamówić danie, otrzymać je, spożyć, zapłacić — te różne funkcje stanowią zamkniętą sekwencję; nie można bowiem wyprzedzić czymś zamówienia lub znaleźć następnika zapłaty, nie wychodząc ze spójnej całości „spożywania posiłku”. Sekwencja jest więc zawsze możliwa do nazwania. Określając podstawowe funkcje bajki Propp, a później Bremond, musieli je nazwać (*Oszustwo*, *Zdrada*, *Walka*, *Umowa*, *Wiedzenie* itp.). Zabieg nazwania nieunikniony jest także w odniesieniu do sekwencji błahych, które można by nazwać „mikrosekwencjami”, tworzą one bowiem najcieńsze włókna materiału narracyjnego. Czy nazwania te zależą jedynie od badacza? Inaczej mówiąc, czy są czystym metajęzykiem? Niewątpliwie, skoro traktują o kodzie opowiadania. Można sobie jednak wyobrazić, że stanowią część wewnętrznego metajęzyka samego czytelnika (czy słuchacza), który ujmuje cały ciąg logiczny akcji jako całość nominalną; czytać — znaczy nazywać; słuchać — to nie odbierać mowę, to także ją budować. Tytuły sekwencji byłyby więc analogiczne do owych „słów zbiorczych” (*cover-words*) maszyn tłumaczących, które „pokrywają” w możliwy do przyjęcia sposób dużą liczbę znaczeń i odcieni. Język opowiadania, który jest w nas, zawiera już te podstawowe rubryki: zamknięta logika, która nadaje sekwencji strukturę, jest nierozzerwalnie związana ze swą nazwą: każda funkcja rozpoczynająca u w o d z e n i e narzuca już w chwili pojawienia się — przez samą nazwę, którą wywołuje — cały proces uwodzenia, jaki poznaliśmy ze wszystkich opowiadań, które ukształtowały w nas język opowiadania.

Nawet najbardziej nieważna sekwencja, złożona z niewielkiej liczby rdzeni (to znaczy „dispeczerów”), zawiera zawsze momenty ryzyka, co właśnie motywuje ich analizę. Śmieszne może wydać się łączenie w sekwencję ciągu logicznego drobnych działań składających się na częstowanie papierosem (c z e s t o w a ć, p r z y j a ć, z a p a l i ć, p a l i ć); lecz właśnie w każdym z tych punktów możliwa jest alternatywa, a więc swoboda znaczenia: du Pont, wspólnik Bonda, podaje mu płonącą zapalniczkę, Bond jednak odmawia: działanie rozwidla się jakby, dlatego że Bond instynktownie lęka się gadgetu-pułapki³⁹. Sekwencja

³⁸ W sensie wzajemnej implikacji, jak to rozumiał Hjelmslev: dwa człony warunkują się wzajemnie.

³⁹ Nawet na tym niskim poziomie odnaleźć można opozycję modelu paradygmatycznego, jeśli nie między dwoma członami, to przynajmniej między dwoma bie-

jest więc, jeśli kto woli, jednostką logiczną zagrożoną; to motywuje ją *a minimo*; jest także umotywowana *a maximo*: zamknięta w swoich funkcjach, zawarta w nazwie, sekwencja stanowi nową jednostkę, która funkcjonować może jako prosty człon innej, szerszej sekwencji. A oto mikro-sekwencja: wyciągnąć rękę, uściśnąć, puścić. To Pozdrowienie staje się funkcją prostą: z jednej strony odgrywa rolę oznaki (rozlazłość du Ponta i obrzydzenie Bonda), z drugiej zaś całościowo tworzy człon szerszej sekwencji, zwanej Spotkaniem, której inne człony (zbliżenie, zatrzymanie się, zagadnięcie, pozdrowienie, rozgoszczenie się) mogą być same mikrosekwencjami. Cała sieć podstawień buduje tak strukturę opowiadania od najmniejszych matryc po największe funkcje. Idzie tu oczywiście o hierarchię, która tkwi wewnątrz poziomu funkcji: dopiero kiedy opowiadanie stopniowo się rozrosło — od papierosa du Ponta do walki Bonda z Goldfingerem — zakończyć można analizę funkcjonalną; piramida funkcji osiąga wówczas poziom następny — poziom Działań. Istnieje więc równocześnie wewnętrzna składnia (podstawieniowa) między sekwencjami. Pierwszy epizod Goldfingera przybiera w ten sposób formę „stematyczną”.



Przedstawienie to jest oczywiście analityczne. Czytelnik — ten dostrzega linearny ciąg członów. Trzeba jednak podkreślić, że człony kilku sekwencji mogą wchodzić jedno w drugie. Jedna sekwencja nie jest zakończona, a już pojawia się początek nowej; sekwencje przemieszczają się kontrapunktująco⁴⁰; struktura funkcji opowiadania jest podobna do struktury fugi: dzięki temu opowiadanie jest zarazem „zwar-

gunami sekwencji: sekwencja Częstowania papierosem ukazuje — pozostawiając go w zawieszaniu — paradygmat Niebezpieczeństwo/Bezpieczeństwo (ukazany przez Szczegłowa w analizie cyklu o Sherlocku Holmesie), Podejrzenie/Opieka, Agresywność/Przyjaźń.

⁴⁰ Kontrapunkt ten przeczuli formalisci rosyjscy, którzy naszkicowali jego typologię: przypomina ona główne „zawiłe struktury” zdania (patrz poniżej rozdział 5 A).

te” i „ma oddech”. Zazębienie sekwencji wewnątrz jednego dzieła wolno zerwać tylko wtedy, gdy kilka izolowanych bloków („stemów”), które je wtedy tworzą, odzyskują swe powiązanie na wyższym poziomie Działań (postaci): *Goldfinger* składa się z trzech epizodów, funkcjonalnie niezależnych, ponieważ ich bloki funkcyj nie łączą się w dwóch wypadkach — nie ma żadnego stosunku wynikania między epizodem w pływalni a epizodem w Fort-Knox. Zachowany jednak został związek na poziomie działań, gdyż postacie (a w konsekwencji struktura ich wzajemnych stosunków) pozostały te same. Rozpoznajemy tu epopeję („całość złożona z licznych fabuł”): epopeja jest opowiadaniem rozbitym na poziomie funkcyj, lecz jednolitym na poziomie działań (sprawdzić to można zarówno w *Odysei* jak w teatrze Brechta). Trzeba więc zwieńczyć poziom funkcji (który dostarcza większej części syntagmy narracyjnej) poziomem wyższym, z którego jednostki pierwszego poziomu czerpią stopniowo swe znaczenie. Jest to poziom Działań.

3. DZIAŁANIA

A. Ku strukturalnemu statutowi postaci

W poetyce arystotelesowskiej postać jest pojęciem drugorzędym, całkowicie podporządkowanym pojęciu akcji: istnieją fabuły bez „charakterów” — mówi Arystoteles — nie może być charakterów bez fabuły. Pogląd ten podtrzymywali teoretycy klasycyzmu (Vossius). Później postać, która dotąd była jedynie imieniem, sprawcą działania⁴¹, nabiera konsystencji psychologicznej, stając się jednostką, „osobą”, słowem — istotą w pełni ukształtowaną, nawet nie czyniąc, nawet zanim zaczyna działać⁴². Postać przestaje być podporządkowana akcji, wciela od razu psychologiczną esencję. Można zestawzić ich rejestr: najczystszy przykład byłaby tu lista *emploi* teatru mieszczańskiego (kokietka, szlachetny ojciec itp.). Od chwili powstania analiza strukturalna bardzo niechętnie traktowała postacie jako esencję, nawet jeśli je klasyfikowała. Tomaszewski — jak przypomina Todorov — posunął się tak daleko, że odmówił postaci wszelkiego znaczenia narracyjnego, choć z czasem osłabił ten pogląd. Propp usunął postacie z analizy mniej radykalnie: sprowadził je do prostej typologii, opartej nie na psycholo-

⁴¹ Pamiętajmy, że jeszcze tragedia klasyczna zna tylko „aktorów”, nie zaś „postacie”.

⁴² W powieści mieszczańskiej króluje „bohater-postać”; w *Wojnie i pokoju* Mikołaj Rostow jest od razu młodzieńcem dobrym, lojalnym, odważnym, pełnym zapału; księżę Andrzej istotą wyrafinowaną, pozbawioną złudzeń itd. To, co się im zdarza, ilustruje ich, lecz nie tworzy.

gii, lecz na jedności działań, które przydziela im opowiadanie (Donator przedmiotów magicznych, Pomocnik, Zły itp.).

Od czasów Proppa postać wciąż stawia przed analizą strukturalną ten sam problem: z jednej strony postaci (obojętnie, czy nazywane *dramatis personae*, czy a k t a n c i) tworzą konieczną płaszczyznę opisu, poza którą relacjonowane drobne „działania” przestają być czytelne, tak iż rzecz można, że nie istnieje żadne opowiadanie pozbawione „postaci”⁴³ lub przynajmniej „czynników działających” [„agents”]. Z drugiej jednak strony czynników tych, bardzo licznych, nie można ani opisać, ani sklasyfikować w terminach „osób”, bez względu na to, czy uznajemy „postać” za formę czysto historyczną, ograniczoną do pewnych (co prawda najlepiej nam znanych) gatunków literackich, i w konsekwencji przyjmujemy istnienie wielu opowiadań — bajek ludowych, współczesnych tekstów literackich — gdzie nie ma postaci, lecz tylko czynniki działające, czy też głosimy, że „postać” jest zawsze tylko racjonalizacją krytyczną, narzuconą czystym czynnikom narracyjnym przez naszą epokę. Analiza strukturalna, starając się usilnie nie określać postaci w terminach psychologicznych, próbowała drogą różnych hipotez, których echo znaleźć można w drukowanych dalej rozprawach, określić postać nie jako „egzystencję” [„être”], lecz jako „uczestnika” [„participant”]. Dla Claude Bremonda każda postać może być czynnikiem w sekwencjach właściwych jej działań (P o d s t ę p, U w o d z e n i e); jeśli — co normalne — ta sama sekwencja zawiera dwie postaci, posiada dwie perspektywy lub, inaczej, dwie nazwy (P o d s t ę p dla jednej będzie O s z u k a n i e m dla drugiej). W sumie więc każda, nawet drugorzędna postać, jest bohaterem własnej sekwencji. Todorov analizując powieść „psychologiczną” (*Niebezpieczne związki*) wychodzi nie od postaci-osób, lecz od trzech wielkich związków, jakie mogą między sobą nawiązać, a które nazywa orzeczeniami podstawowymi (miłość, porozumienie, pomoc). Stosunki te analiza poddaje dwom rodzajom reguł: d e r y w a c j i — gdy trzeba zdać sprawę z innych stosunków — oraz a k c j i [action] — gdy idzie o opisanie przekształceń tych stosunków w toku historii. W *Niebezpiecznych związkach* jest wiele postaci, lecz to, „co o nich się mówi” (orzeczenia), można łatwo sklasyfikować. A.-J. Greimas proponował inny jeszcze opis i klasyfikację postaci opo-

⁴³ Pewna część współczesnej literatury zajęła się postacią nie po to, by ją zniszczyć (co niemożliwe), lecz by pozbawić osobowości (co zupełnie różne). Pozbawiona na pozór postaci powieść, jaką jest *Drame* Philippe’a Sollersa, odrzuca całkowicie postać na rzecz języka, zachowuje jednak podstawową grę aktantów wobec działania samego języka. Literatura ta zna zawsze „podmiot”, ale „podmiotem” staje się tutaj język.

wiadania; interesuje go nie to, czym postacie są, lecz to, co robią (stąd nazwa: „aktanci”), uczestnicząc w trzech wielkich osiach semantycznych, które zresztą odnaleźć można w zdaniu (podmiot, orzeczenie, dopełnienie lub okolicznik), a którymi są: porozumienie, pożądanie (lub poszukiwanie) i próba⁴⁴; ponieważ udział ten układa się parami, także nieskończony świat postaci podlega strukturze paradygmatycznej (Podmiot/Przedmiot, Dawca/Odbiorca, Współdziałający/Przeciwdziałający), rzutowanej na całe opowiadanie; skoro zaś aktant określa pewną klasę, może się wcielić w różnych aktorów, przywoływanych na zasadzie pomnożenia, substytucji lub braku.

Te trzy koncepcje mają wiele punktów wspólnych. To, co najważniejsze — powtórzmy — to określenie postaci poprzez jej udział w pewnej sferze działań; owe sfery okazują się zaś nieliczne, typowe i pozwalają się sklasyfikować; dlatego drugi poziom opisu, choć jest poziomem postaci, nazwaliśmy poziomem Działania — słowa tego nie należy rozumieć w znaczeniu poszczególnych drobnych czynów, tworzących tkanke pierwszego poziomu, lecz w znaczeniu wielkich artykulacji *praxis* (pożądać, porozumiewać się, walczyć).

B. Problem podmiotu

Problemy wynikające z klasyfikacji postaci nie zostały jeszcze właściwie rozwiązane. Oczywiście, istnieje zgodność co do tego, że niezliczone postacie opowiadania podlegają zasadom substytucji i że nawet wewnątrz jednego dzieła ta sama figura wchłonąć może najróżniejsze postacie⁴⁵; równocześnie jednak model czynności proponowany przez Greimasa (a w nieco innym ujęciu przedstawiony z kolei przez Todorova) wydaje się oporny wobec dużej ilości opowiadań: jak w każdym modelu strukturalnym, mniejszą wartość ma matryca kanoniczna (o sześciu aktantach) niż regularne transformacje (brak, pomieszenie, podwojenie, substytucja), którym się poddaje, co pozwala myśleć o zbudowaniu typologii aktantów w opowiadaniach⁴⁶; gdy jednak matryca posiada du-

⁴⁴ A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris 1966, s. 129.

⁴⁵ Psychoanaliza obszernie uwierzytelniła te zabiegi kondensacji. Mallarmé mówił nawiązując do *Hamleta*: „Statyści, są oni potrzebni! Albowiem w idealnym obrazie sceny wszystko porusza się zgodnie z symboliczną wzajemnością typów między sobą lub też względem jednej tylko postaci” (*Crayonné au théâtre*. W: *Oeuvres complètes*, s. 301).

⁴⁶ Na przykład: opowiadania, w których podmiot i przedmiot skupiają się w samej postaci, to jest opowiadania o poszukiwaniu samego siebie, własnej osobowości (*Złoty osioł*); opowiadania, gdzie podmiot szuka kolejnych przedmiotów (*Pani Bovary*), itd.

zą moc klasyfikacyjną (jak właśnie w przypadku aktantów Greimasa), słabo uwzględnia wielorakość udziałów traktowanych jako różne perspektywy; kiedy perspektywy te są respektowane (jak w opisie Bremonda), system postaci staje się nadmiernie rozdrobniony; uproszczenie proponowane przez Todorova pozwala uniknąć obu niebezpieczeństw, ale — jak dotąd — dotyczy jednego tylko opowiadania. Wszystko to, jak się zdaje, można by szybko uzgodnić. Prawdziwą trudność przy klasyfikacji postaci sprawia miejsce (a więc istnienie) podmiotu w każdej matrycy aktantów, niezależnie od jej formuły. Kto jest podmiotem (bohaterem) opowiadania? Istnieje, czy też nie istnieje uprzywilejowana klasa aktorów? Nasza powieść przyzwyczaiła nas — rozmaitymi, czasem przebiegłymi (negatywnymi) sposobami — do dawania pierwszeństwa jednej postaci. Przywilej ten nie działa jednak w całej literaturze narracyjnej. Tak więc wiele opowiadań pokazuje dwu przeciwników dążących do jednego celu: „działania” obu zostają tak niejako wyrównane; podmiot staje się więc podwójny, nie można go uprościć przez substytucję; jest to może nawet powszechna archaiczna forma, jakby opowiadanie (wzorem niektórych języków) także przeżyło pojedynkę osób. Ów pojedynek jest tym ciekawszy, że spokrewnia opowiadanie ze strukturą pewnych (wielce nowoczesnych) gier, gdzie dwóch równorzędnych przeciwników pragnie zdobyć przedmiot puszczony w ruch przez arbitra; schemat ten przypomina matrycę aktantów proponowaną przez Greimasa, co niezbyt dziwi, zważywszy, że gra — jako język — odwołuje się do tej samej struktury symbolicznej, którą odnaleźć można w języku i w opowiadaniu: gra także jest zdaniem⁴⁷. Jeśli więc przyjmujemy, że istnieje uprzywilejowana klasa aktorów (podmiotów poszukiwania, pożądania, działania), należy przynajmniej nadać jej pewną giętkość, podporządkowując tych aktantów kategoriom osób, nie psychologicznych jednak, ale gramatycznych; jeszcze raz wypadnie odwołać się do językoznawstwa, aby opisać i sklasyfikować osobowy (*ja/ty*) lub bezosobowy (*on*) pojedynczy, podwójny lub wieloraki wygląd działania. Możliwe, że kluczem do poziomu działań staną się gramatyczne kategorie osób (wyrażane zaimkami); ponieważ jednak owe kategorie określić można jedynie w odniesieniu do wypowiedzi, a nie do rzeczywistości⁴⁸, postaci — jako jednostki poziomu działań — zyskują sens (rozumiałość) dopiero włączone w trzeci poziom opisu, który nazwiemy poziomem Narracji (w opozycji do Funkcji i Działań).

⁴⁷ Analiza cyklu Jamesa Bonda dokonana przez U. Eco częściej odwołuje się do gry niż do języka.

⁴⁸ Zob. analizy postaci, podane przez Benveniste'a w *Problèmes de linguistique générale*.

4. NARRACJA

A. Komunikacja w narracji

Podobnie jak wewnątrz opowiadania istnieje wielka funkcja wymiany (między dawcą a odbiorcą), tak — homologicznie — opowiadanie jako przedmiot jest stawką w komunikacji: mamy dawcę opowiadania oraz jego odbiorcę. Wiadomo, że formy *ja* i *ty* muszą być w języku założone z góry przez obie strony; podobnie nie może być opowiadania bez narratora i słuchacza (lub czytelnika). Twierdzenie to jest zapewne banalne, ale niedostatecznie wykorzystane. Zapewne, rola nadawcy była obszernie rozważana (badano „autora” powieści, nie zastanawiając się zresztą, czy jest on jej „narratorem”), do czytelnika jednak teoria literacka odnosiła się o wiele ostrożniej. Istotnie, problem nie polega na tym, by zajmować się introspekcją motywów narratora ani też wrażeń, jakie narracja wywołuje u czytelnika, lecz na opisanie kodu, którym w samym opowiadaniu oznaczeni są narrator i czytelnik. Na pierwszy rzut oka znaki narratora wydają się liczniejsze i wyrazistsze od znaków czytelnika (opowiadanie częściej mówi *ja* niż *ty*); w rzeczywistości jednak drugie są tylko bardziej zawile niż pierwsze; za każdym razem, gdy narrator porzucając „przedstawienie” relacjonuje zdarzenia, które sam zna doskonale, lecz o których nie wie czytelnik, dzięki znaczącemu brakowi powstaje znak lektury — byłoby bowiem bezsensowne, gdyby narrator sam sobie udzielał informacji! „Właścicielem tej knajpy był Leon”⁴⁹ — mówi nam powieść pisana w pierwszej osobie: jest to znak czytelnika, bliski temu, co Jakobson nazwał konatywną funkcją komunikacji. Nie rozporządzając dostatecznym inwentarzem znaków odbioru, pominiemy je mimo całej ważności, aby powiedzieć kilka słów o znakach narracji⁵⁰.

Kto jest dawcą opowiadania? Dotychczas ogłoszono na ten temat trzy koncepcje. Pierwsza głosi, że opowiadanie nadaje osoba (w czysto psychologicznym znaczeniu słowa); osoba ta ma określone imię: jest nią autor, w którym nieustannie wymieniają się „osobowość” i umiejętność w pełni określonej jednostki, sięgającej niekiedy po pióro, by napisać jakąś historię — opowiadanie (a zwłaszcza powieść) jest wówczas jedynie wyrazem zewnętrznego wobec nich *ja*. Według drugiej koncepcji nar-

⁴⁹ *Double bang à Bangkok*. To zdanie funkcjonuje jak „przymrużenie oka” do czytelnika, jakby się doń zwracano. Przeciwnie, wypowiedź: „Tak więc Leon właśnie wyszedł”, jest znakiem narratora, stanowi bowiem część rozumowania prowadzonego przez „postać”.

⁵⁰ W szkicu *Les Catégories du récit littéraire* Todorov mówi o obrazie narratora i obrazie czytelnika.

rator jest rodzajem totalnej, jakby bezosobowej świadomości, która opowiada historię z nadrzędnego punktu widzenia, punktu widzenia Boga⁵¹: narrator jest zarazem wewnątrz swoich postaci (gdyż wie, co się w nich dzieje) i na zewnątrz (nigdy bowiem nie utożsamia się bardziej z jedną niż z drugą). Trzecia, najświeższa koncepcja (Henry James, Sartre) twierdzi, że narrator winien ograniczyć swe opowiadanie do tego, co mogą spostrzec lub wiedzieć postacie: dzieje się to tak, jakby każda postać była na przemian nadawcą opowiadania. Wszystkie te koncepcje są niewygodne z tego względu, że zdają się widzieć w narratorsze i postaciach postacie rzeczywiste, „żywe” (znamy nienaruszalną moc tego mitu literackiego!), jakby opowiadanie określało się pierwotnie przez odniesienie do rzeczywistości (wszystkie trzy koncepcje są równie „realistyczne”). Otóż, z naszego przynajmniej punktu widzenia, narrator i postać są jedynie „istotami papierowymi”; autor opowiadania (określony pisarz) nie może w niczym utożsamiać się z narratorem opowiadania⁵²; znaki narratora są immanentne opowiadaniu, a w konsekwencji całkiem dostępne analizie semiologicznej; by uznać jednak, że to właśnie autor (niezależnie, czy ujawnia się, ukrywa czy zacierą) dysponuje tymi „znakami”, rozsiewając je po dziele, trzeba by założyć istnienie związku ekspresywnego [*rappor t signalétique*] między „osobą” a jej mową, związku, który czyni autora pełnym podmiotem, a opowiadanie — instrumentalnym wyrazem tej pełni. Na to właśnie nie godzi się analiza strukturalna: ten, kto mówi (w opowiadaniu), nie jest tym, kto pisze (w życiu), a ten, kto pisze, nie jest tym, kto jest⁵³.

W istocie narracja we właściwym słowa znaczeniu (albo kod narratora) zna — podobnie jak język — tylko dwa systemy znaków: osobowy i bezosobowy; te dwa systemy nie zawsze korzystają ze znaków językowych przywiązanych do formy osobowej (*ja*) czy bezosobowej (*on*); bywają na przykład opowiadania, lub przynajmniej epizody, pisane w trzeciej osobie, których prawdziwą formą jest jednak osoba pierwsza. Jak to rozstrzygnąć? Wystarczy „przepisać” opowiadanie (lub fragment) z osoby trzeciej na pierwszą; póki zabieg ten nie pociąga za sobą innej zmiany w wypowiedzi jak tylko zmianę zaimków, narracja pozostaje na pewno w systemie osobowym: cały początek *Goldfingera*,

⁵¹ „Kiedy wreszcie zacznie się pisać uznając wszystko za bajkę, to znaczy tak, jak Pan Bóg widzi to z góry” (G. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*. Paris 1965, s. 91).

⁵² Rozróżnienie to z naszego punktu widzenia jest tym ważniejsze, że (historycznie) spora liczba opowiadań nie posiada autora (opowiadania ustne, bajki ludowe, epeje recytowane przez bardów, śpiewaków itp.).

⁵³ J. Lacan: „Czy podmiot, o którym mówię, kiedy mówię, jest tym samym, który mówi?”

choć napisany w trzeciej osobie, w istocie opowiedziany jest przez Jamesa Bonda; forma zmieni się wtedy, gdy przekształcenie takie stanie się niemożliwe; tak więc zdanie: „zauważył około pięćdziesięcioletniego, młodo jeszcze wyglądającego mężczyznę” itd. — jest doskonale osobowe, mimo osoby trzeciej („ja, James Bond, zauważyłem” itd.); ale wypowiedź narracyjna: „grzechot lodu o szklankę zdawał się przynosić [*semble donner*] Bondowi nagle natchnienie”, nie może być osobowa ze względu na czasownik „zdawać się”, który (a nie owo *on*) staje się znakiem formy bezosobowej. Niewątpliwie bezosobowość jest tradycyjnym sposobem opowiadania, ponieważ język wytworzył cały system czasowy (oparty na aoryście⁵⁴) właściwy opowiadaniu; ma on na celu odsunięcie terażniejszości od tego, kto mówi: „W opowiadaniu — pisze Benveniste — nie mówi nikt”. Jednakże forma osobowa (w postaciach mniej lub bardziej zamaskowanych) objęła stopniowo opowiadanie, narracja została bowiem sprowadzona do mówienia *hic et nunc* (jest to definicja systemu osobowego); bardzo często widać dzisiaj, jak opowiadania, nawet najbardziej potoczne, mieszają niekiedy nawet w jednym zdaniu formy osobowe i bezosobowe. Na przykład w *Goldfingerze*:

Jego oczy	osobowe
szaroniebieskie	bezosobowe
wpatrywały się w oczy du Ponta, który nie wiedział, jak się zachować	osobowe
gdź ten nieruchomy wzrok był mieszaniną nienawiści, ironii i braku wiary w siebie	bezosobowe

Zmieszanie systemów odczuwamy oczywiście jako łatwiznę. Może się ona posunąć aż do oszustwa: powieść kryminalna Agaty Christie (*Tajemnica wirującego stolika*) podtrzymuje zagadkę oszukując co do postaci narratora; jeden z bohaterów — morderca właśnie⁵⁵ — jest opisany od wewnątrz: jest więc tak, jakby w tej samej postaci istniała świadomość świadka, immanentna wobec wypowiedzi [*discours*], oraz świadomość mordercy, immanentna wobec przedmiotu opowiadania [*réfèrent*]: tylko mylące odwrócenie obu systemów pozwala utrzymać tajemnicę. Rozumiemy więc, czemu literatura wysokiej próby czyni sztywność systemu niezbędnym warunkiem dzieła — nie zawsze zresztą potrafi w pełni temu sprostać.

Rygor ten — poszukiwany przez niektórych współczesnych pisarzy — nie jest tylko nakazem estetycznym; to, co nazywamy powieścią

⁵⁴ Benveniste, *op. cit.*

⁵⁵ Forma osobowa: „Burnaby'emu zdawało się nawet, że nic nie uległo zmianie itd.”. — Chwył ten jest jeszcze bardziej prymitywny w *Zabójstwie Rogera Ackroyda*, ponieważ morderca mówi tam wyraźnie *ja*.

psychologiczną, stanowi zazwyczaj mieszaninę dwóch systemów, mobilizuje na przemian znaki bezosobowe i osobowe; paradoksalnie, „psychologia” nie może zadowolić się czystym systemem osobowym; sprowadzając bowiem całe opowiadanie do wypowiedzi lub, jeśli kto woli, do aktu mówienia, zagraża samej treści i zawartości postaci: osoba psychologiczna jako przedmiot opowiadania nie ma żadnego związku z osobą językową; tę ostatnią określają bowiem nie skłonności, zamiary czy cechy, lecz jedynie jej miejsce (zakodowane) w wypowiedzi. O tej właśnie formalnej osobie próbuje się dzisiaj mówić; przewrót ten jest szczególnie ważny (publiczność ma nie przypadkiem wrażenie, że przestano dziś pisać „powieści”): ma on bowiem na celu przesunięcie opowiadania z płaszczyzny czysto konstatacyjnej (gdzie mieściła się dotąd powieść) na płaszczyznę performatywną, gdzie znaczeniem słowa jest właśnie akt jego wypowiedzenia⁵⁶; pisać nie znaczy dzisiaj „opowiadać”, lecz mówić, że się opowiada, włączając cały przedmiot opowiadania („to, co się mówi”) do tego aktu mówienia; dlatego też pewna część literatury współczesnej nie jest już opisowa, lecz tranzytywna, stara się bowiem urzeczywistnić w słowie teraźniejszość tak czystą, że cała wypowiedź utożsamia się z aktem, który ją wydaje — całe *logos* zostaje sprowadzone (lub rozszerzone) do *lexis*⁵⁷.

B. Sytuacja opowiadania

Poziom narracyjny zajmują zatem znaki narracyjności, całość operatorów reintegrujących funkcje i działania w komunikację narracyjną powiązaną z dawcą i odbiorcą. Część tych znaków była już badana: w literaturach ustnych znamy dobrze pewne kody recytacji (formuły metryczne, konwencje rozpoczęcia) i wiadomo, że „autorem” nie jest ten, kto wymyśla najładniejsze historie, lecz ten, kto najlepiej opanował kod, który użytkuje wspólnie ze słuchaczami; w literaturach tych poziom narracyjny jest wyraźny, jego zasady tak surowe, że trudno wyobrazić sobie „bajkę” pozbawioną zakodowanych znaków opowiadania („Był sobie pewnego razu” itd.). W literaturach pisanych bardzo wcześnie odkryto „formy wypowiedzi” (które w istocie są znakami narracyjności), a więc klasyfikację sposobów interwencji autora, naszki-

⁵⁶ Zob. Todorov, *op. cit.*, — Klasycznym przykładem wypowiedzi performatywnej jest zdanie wypowiedziane wojnę, które niczego nie „stwierdza” ani nie „opisuje”, lecz wyczerpuje znaczenie we własnym wypowiedzeniu (przeciwieństwo zdaniu: król wypowiedział wojnę, które jest konstatacją, opisowe).

⁵⁷ O opozycji *logos* — *lexis* zob. pracę Genette’a.

cowaną przez Platona i wznowioną przez Diomedesa⁵⁸, zakodowanie początków i zakończeń opowiadania, określenie poszczególnych stylów przedstawienia (*oratio directa*, *oratio indirecta* ze swymi *inquit*, *oratio tecta*⁵⁹), badania „punktów widzenia” itd. Wszystko to wchodzi w skład poziomu narracyjnego. Dodać należy jeszcze całokształt stylu [*l'écriture*], bo rolą jego nie jest „przekazywać” opowiadanie, lecz je ujawnić.

W ujawnienie opowiadania włączają się właściwie jednostki niższych poziomów: ostateczna forma opowiadania, jako opowiadanie, przerasta własne treści i własne ściśle narracyjne formy (funkcje i działania). Dlatego kod narracyjny jest ostatnim poziomem, jaki osiągnąć może nasza analiza nie wykraczając poza opowiadanie-przedmiot, to znaczy nie przekraczając zasady immanencji, na jakiej się opiera. Narracja może otrzymać swój sens jedynie ze świata, który zeń korzysta: poza poziomem narracyjnym zaczyna się świat, a więc inne systemy (społeczny, ekonomiczny, ideologiczny), których składnikami nie są już tylko opowiadania, lecz ogniwa o innej substancji (fakty historyczne, determinacje, zachowania itp.). Podobnie jak językoznawstwo zatrzymuje się na zdaniu, tak analiza opowiadania zatrzymuje się na wypowiedzi: potem przejść trzeba do innej semiotyki. Lingwistyka zna te właśnie granice, które określiła (jeśli nie zbadała) przy pomocy nazwy *s y t u a c j i*. Halliday definiuje „sytuację” (w stosunku do zdania) jako całość nie skonstruowanych faktów językowych⁶⁰; Prieto — jako „całość faktów znanych przez odbiorcę w chwili aktu semicznego i niezależnie od niego”⁶¹. Podobnie można powiedzieć, że każde opowiadanie jest zależne od „sytuacji opowiadania”, to jest zespołu reguł, według których zostaje ono spełnione. W tak zwanych społeczeństwach „archaicznych” sytuacja opowiadania jest silnie zakodowana⁶²; w naszych czasach tylko literatura awangardowa marzy jeszcze o regułach lektury: widowiskowych — u Mallarmégo, który pragnął, by książkę recytować przed publicznością wedle dokładnie określonej kombinatoryki; typograficznych — u Butora, który stara się zaopatrzyć książkę własnymi znakami drukarskimi. Powszechnie jednak społeczeństwo nasze zaciera, jak może, zakodowanie sytuacji opowiadania. Trudno byłoby wyliczyć sposoby narracyjne, jakimi usiłuje się „unaturalnić” opowiadanie, nadając mu rzekomo natu-

⁵⁸ *Genus activum vel imitativum* (brak interwencji autora w wypowiedzi, np. w teatrze); *genus enarrativum* (gdzie mówi tylko poeta: sentencje, poematy dydaktyczne); *genus commune* (pomieszczenie obu rodzajów — epepeja).

⁵⁹ H. Sørensen w *Mélanges Jansen*, s. 150.

⁶⁰ Halliday, *op. cit.*, s. 6.

⁶¹ L. J. Prieto, *Principes de Noologie*. La Haye 1964, s. 36.

⁶² Bajkę — przypomina L. Sebag — opowiedzieć można w każdej chwili i w każdym miejscu; opowiadania mitycznego — nie.

ralny punkt wyjścia i — jeśli tak rzecz można — pozbawiając uroczystej inauguracji: to powieści w formie listów, niby odnalezione rękopisy, spotkania autora z narratorem, filmy rozpoczynające się przed czołówką. Niechęć do ujawnienia swych kodów jest znamieną dla społeczeństwa mieszczańskiego i kultury masowej, która zeń wyrosła: potrzebne im są znaki, które nie wyglądają na znaki. Jest to jednak tylko — by tak rzecz — epifenomen strukturalny: choć czynność otwarcia powieści, gazety lub włączenia telewizora jest dziś tak powszednia i machinalna, nie sprawi, aby te banalne działania nie uruchamiały od razu i w pełni kodu narracyjnego, jakiego właśnie będziemy potrzebować. Poziom narracji pełni więc w ten sposób dwoistą rolę: przylegając do sytuacji opowiadania (a czasem nawet zawierając ją w sobie) otwiera się na świat, w którym opowiadanie rozpada się (czyli zostaje spożyte, wykorzystane); równocześnie jednak, wieńcząc poprzednie poziomy, zamyka opowiadanie, kształtuje je ostatecznie jako słowo języka, który zakłada i niesie swój własny metafazyk.

5. SYSTEM OPOWIADANIA

Język właściwy określić można przez badanie dwóch fundamentalnych procesów: artykulacji lub segmentacji, która tworzy jednostki (a więc, zdaniem Benveniste'a, *f o r m ę*), oraz integracji, która zbiera te jednostki w całości wyższego rzędu (dając *z n a c z e n i e*). Ten dwojaki proces odnaleźć można w języku opowiadania: ono także ma swą artykulację i integrację — formę i znaczenie.

A. Rozsuniecie i rozszerzenie

Forma opowiadania odznacza się przede wszystkim dwiema właściwościami: może ona, po pierwsze, rozciągać swe znaki wzdłuż całej historii oraz, po drugie, wsuwać nieprzewidziane rozszerzenia [*expansions*] między tak rozsunięte znaki. Właściwości te wyglądają jak dowolności, lecz właśnie cechą opowiadania jest zdolność włączania tych „odchyleń” do swego języka⁶³.

Rozsuniecie [*distorsion*] znaków istnieje także w języku, gdzie na przykładzie francuskiego i niemieckiego badał je Bally⁶⁴. Dystaksja powstaje wtedy, gdy znaki komunikatu przestają zwyczajnie następować

⁶³ Valéry: „Formalnie powieść zbliża się do snu; i jedno, i drugie określa posiadanie osobliwej cechy: wszelkie odchylenia są ich cechą właściwą”.

⁶⁴ Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*. Wyd. 4. Bern 1965.

po sobie, gdy zakłócona zostaje linearność logiczna (np. orzeczenie stoi przed podmiotem). Bywa tak zwłaszcza wtedy, gdy części tego samego znaku oddzielone są innymi znakami, umieszczonymi wzdłuż łańcucha komunikatu (np. przeczenie *ne jamais* i czasownik *a pardonné* w zdaniu: *elle ne nous a jamais pardonné*): znak został rozczłonkowany, jego sygnat podzielony między kilka oddalonych od siebie sygnansów, z których żaden, wzięty osobno, nie jest zrozumiały. Jak widzieliśmy na przykładzie poziomu funkcji, to samo dzieje się w opowiadaniu: jednostki danej sekwencji, choć na jej poziomie tworzą całość, mogą być oddzielone od siebie przez wprowadzenie jednostek pochodzących z innych sekwencji; mówiliśmy wtedy, że struktura poziomu funkcji przypomina strukturę fugi⁶⁵. Wedle terminologii Bally'ego — przeciwstawia on języki syntetyczne, w których przeważa dystaksja (np. niemiecki), i języki analityczne, bardziej przestrzegające linearności logicznej i monosemii (francuski) — opowiadanie jest językiem silnie syntetycznym, którego składnia opiera się głównie na wsunięciu i na otoczeniu; każdy punkt opowiadania promieniuje równocześnie w kilku kierunkach: kiedy James Bond czekając na samolot zamawia whisky, jest to — jako oznaka — wielowartościowe, polisemiczne, stanowi jakby symboliczny węzeł, zbierający kilka sygnatów (nowoczesność, bogactwo, próżniactwo); jednakże jako jednostka poziomu funkcji zamówienie whisky musi przejść przez wiele etapów (czekanie, spożycie, odejście itp.), aby znaleźć swój końcowy sens — słowem jednostkę „ogarnia” całe opowiadanie, ale zarazem i ono „trzyma się” tylko dzięki rozsunięciu i promieniowaniu jednostek.

Rozpowszechnione rozsuniecie nadaje językowi opowiadania właściwe mu piętno: jako zjawisko czysto logiczne, które opiera się na odległym często związku i budzi swoiste zaufanie do pamięci intelektualnej, zastępuje ono nieustannie z n a c z e n i e m z w y k ł e naśladowanie relacjonowanych wydarzeń; rzadko się w życiu zdarza, aby zajęcie miejsca nie następowało bezpośrednio po zaproszeniu; tymczasem w opowiadaniu obie te jednostki — sąsiednie z mimetycznego punktu widzenia — mogą być oddzielone długim ciągiem wstawek przynależnych do całkiem różnych sfer funkcji: tak powstaje rodzaj c z a s u l o g i c z n e g o, który ma niewiele wspólnego z rzeczywistym; pozornie rozproszkowane jednostki utrzymuje nadal mocno logika, łącząca rdzenie sekwencji. Zawieszenie [„*suspense*”] jest oczywiście uprzywilejowaną lub — jeśli kto woli — skrajną formą rozsunienia: z jednej strony, utrzymując sekwen-

⁶⁵ Por. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, s. 244): „Relacje, które wywodzą się z tej samej wiązki, mogą pojawiać się w oddalonych odstępach, gdy przyjmiemy diachroniczny punkt widzenia”. — A.-J. Greimas podkreślał rozpiętość funkcji (*Sémantique structurale*).

cję otwartą (dzięki emfatycznemu chwytowi retardacji i wszczęcia na nowo), wzmacnia kontakt z czytelnikiem (słuchaczem), posiada więc funkcję wyraźnie fatyczną; z drugiej przynosi groźbę niespełnienia sekwencji, pozostawienia otwartego paradygmatu (jeśli zakładamy, że każda sekwencja ma dwa bieguny) — a więc zakłócenie logiczne. To właśnie zakłócenie spełnia się w niepokoju i radości (tym bardziej że zawsze w końcu zostaje naprawione); a więc zawieszenie to gra ze strukturą, gra, która zarazem naraża strukturę na ryzyko i ją gloryfikuje, to prawdziwy „dreszczowiec” sensowności; przedstawiając kruchość już nie szeregu tylko, ale całego porządku — zawieszenie spełnia samą ideę języka: to co wydaje się najbardziej patetyczne, okazuje się też najbardziej intelektualne — podbija ono „umysł”, a nie „bebechy”⁶⁶.

To, co można rozdzielać, można także wypełniać. Rozsunięte, rdzenie funkcji ukazują międzyprzestrzenie, które można zapełniać w nieskończoność bardzo wielką ilością kataliz; pojawia się tu nowa typologia, gdyż dowolność katalizy może być regulowana zależnie od treści funkcji (pewne funkcje lepiej nadają się na katalizy od innych, np. *Czekanie*⁶⁷) i tworzywa opowiadania (pismo zakłada większe możliwości dierezy — a więc katalizy — niż film: łatwiej „urwać” gest recytowany niż ukazywany⁶⁸). Z katalitycznej władzy opowiadania wynika jego władza eliptyczna. Z jednej strony jakaś funkcja (*zjadł pożywnie śniadanie*) może oszczędzić nam wszystkich kataliz, jakie potencjalnie w sobie zawiera (szczegółów posiłku)⁶⁹; z drugiej — sprowadzić można sekwencję do rdzeni, hierarchię zaś sekwencji do jej wyższych członów nie zmieniając sensu historii: można rozpoznać opowiadanie nawet, jeśli zredukujemy jego pełną syntagmę do aktantów oraz do wielkich funkcji, tych, które wynikają ze stopniowego wchłaniania jednostek funkcjonalnych⁷⁰. Inaczej mówiąc, opowiadanie można *stres-*

⁶⁶ J. P. Faye w związku z *Baphometem* Klossowskiego: „Rzadko fikcja (czyli opowiadanie) tak wyraźnie odsłania to, czym nieuchronnie jest — eksperymentowaniem myśli na życiu” („Tel Quel”, nr 22, s. 88).

⁶⁷ Czekanie ma logicznie tylko dwa rdzenie: 1° czekanie wszczęte; 2° czekanie uwieńczone lub nie uwieńczone sukcesem. Jednakże pierwszy rdzeń może być bogato, a nawet nieskończenie katalizowany (*Czekając na Godota*): jeszcze jedna, tym razem krańcowa gra ze strukturą.

⁶⁸ Valéry: „Proust dzieli — i daje nam wrażenie, że można dzielić nieskończenie — to, co inni pisarze zazwyczaj przeskakują”.

⁶⁹ I tu istnieją różnice zależne od tworzywa: literatura ma nie zrównaną moc eliptyczną, której nie posiada film.

⁷⁰ Redukcja ta niekoniecznie odpowiada podziałowi książki na rozdziały. Przeciwnie, wydaje się, że coraz częściej rolą rozdziałów jest wprowadzanie pięknieć, tzn. zawieszzeń (technika odcinkowa).

cić (co nazywano niegdyś argumentem). Na pierwszy rzut oka rzecz ma się podobnie z każdą wypowiedzią; każda ma jednak swój typ streszczenia: streścić wiersz liryczny, będący tylko rozbudowaną metaforą jednego sygnatu⁷¹ — to podać ów sygnat; zabieg jest tak drastyczny, że znika tożsamość wiersza (np. streszczone liryki zamkną się w sygnatach *Miłość* lub *Śmierć*); stąd przekonanie, że wiersza nie można streścić. Przeciwnie, streszczenie opowiadania (przeprowadzone zgodnie z kryteriami strukturalnymi) zachowuje indywidualność komunikatu. Słowem, opowiadanie można przetłumaczyć bez zasadniczego uszczerbku; to, co nieprzekładalne, określa się dopiero na najwyższym poziomie — narracyjnym: sygnansy narracyjności z trudem dają się przenieść z powieści do filmu, który wyjątkowo tylko używa formy osobowej⁷²; ostatnia warstwa poziomu narracyjnego, a mianowicie konwencja stylistyczna [*écriture*], nie może przejść z języka do języka (lub przechodzi tylko w sposób bardzo niedoskonały). Przekładalność opowiadania wynika więc ze struktury jego języka; i odwrotnie — można by znaleźć tę strukturę wyróżniając i klasyfikując rozmaite składniki opowiadania, przekładalne i nieprzekładalne: dzisiejsze współistnienie rywalizujących semiotyk (literatury, filmu, komiksu, radia) ułatwiłoby znacznie takie postępowanie.

B. Mimesis i Sens

Drugim ważnym procesem w języku opowiadania jest integracja: to, co zostało rozdzielone na pewnym poziomie (np. sekwencja), łączy się powtórnie najczęściej na poziomie wyższym (sekwencja wysokiego stopnia i całkowity sygnat rozproszonych oznak, działanie pewnej klasy postaci); złożoność opowiadania można porównać do harmonogramu zdolnego przewidzieć cofnięcie się i nagłe skoki w przód; ściślej — właśnie rozmaite formy integracji rekompensują złożoność jednostek danego poziomu, pozornie niemożliwą do opanowania; ona to pozwala kierować zrozumieniem elementów nieciągłych, przyległych i różnorodnych (tak, jak są dane przez syntagmę, która zna jeden tylko wymiar — następ-

⁷¹ N. Ruwet (*Analyse structurale d'un poème français*. „Linguistique” 1964, nr 3): „Wiersz można rozumieć jako wynik serii transformacji zastosowanych do zdania »Kocham cię«. Ruwet robi tu aluzję do analizy delirium paranoicznego, podanego przez Freuda w związku z prezydentem Schreberem (*Cinq psychanalyses*).

⁷² Powtarzam raz jeszcze: nie ma żadnego związku między „osobą” gramatyczną narratora a „indywidualnym” (czy subiektywnym) ujęciem przez reżysera prezentowanej historii — kamera-ja (identyfikowana ustawicznie z okiem jednej postaci) jest faktem wyjątkowym w historii filmu.

stwo); jeśli za Greimasem nazwiemy izotopią jedność znaczeniową (taką na przykład, która łączy znak i jego kontekst), możemy powiedzieć, że integracja jest czynnikiem izotopii: każdy poziom (integracyjny) daje swą izotopię jednostkom niższego poziomu, nie dopuszcza do zachwiania sensu — co musiałoby nastąpić, gdyby nie dostrzegano przesunięcia poziomów. Integracja narracyjna nie przedstawia się jednak zawsze równie prawidłowo, niby piękna architektura, prowadząca symetrycznymi przejściami od najprostszych składników do ogromnych i złożonych całości; bardzo często ta sama jednostka mieć może dwa korelaty, jeden na jednym (funkcja sekwencji), drugi na innym poziomie (oznaka odnosząca się do aktanta); opowiadanie objawia się więc jako ciąg elementów pośrednich i bezpośrednich wyraźnie na siebie zachodzących; dystaksja kieruje lekturą „poziomą”, ale integracja nakłada na nią lekturę „pionową”. Jest w tym jakby strukturalne „szufladkowanie”, nieprzerwana gra potencjałów, których zmienne spadki nadają opowiadaniu napięcie czy energię: w każdej jednostce widzimy i powierzchnię, i głębokość — tak właśnie opowiadanie posuwa się naprzód; tymi dwiema drogami struktura rozrasta się, mnoży, odsłania i utwierdza — to, co nowe, jest nadal regularne. Istnieje oczywiście swoboda opowiadania (jak istnieje swoboda każdego mówiącego wobec własnego języka), lecz wolność ta jest dosłownie ograniczona: między silnym kodem języka a silnym kodem opowiadania powstaje niejako próżnia — zdanie. Próbując ogarnąć całość opowiadania pisanego można stwierdzić, że wychodzi ono od poziomu najsilniej zakodowanego (fonematycznego lub nawet meryzmatycznego), rozluźnia się stopniowo aż do zdania — krańcowego punktu swobody kombinatorycznej — by usztywnić się znowu stopniowo, poczynając od małych grup zdaniowych (mikrosekwencji), jeszcze bardzo swobodnych, aż po wielkie działania, tworzące mocny i ograniczony kod: tworzy charakter opowiadania (przynajmniej ujmowany pod mitycznym pozorem „życia”) mieści się więc między dwoma kodami, lingwistyki i translingwistyki. Dlatego można paradoksalnie powiedzieć, że sztuka (w romantycznym znaczeniu słowa) to sprawa wypowiedzi szczegółowych, podczas gdy wyobraźnia to opanowanie kodu: „można sprawdzić — mówi Poe — iż ludzie bystrzy powodują się zawsze fantazją, gdy ludzie uposażeni istotną wyobraźnią stale bywają analitykami”⁷³.

Trzeba więc zrezygnować z „realizmu” opowiadania. Odbierając telefon w biurze, gdzie pełni dyżur, Bond „duma”, powiada autor: „Połączenia z Hong-Kongiem są zawsze równie złe i trudne do uzyskania”. Otóż

⁷³ *Zabójstwo przy rue Morgue.*

ani „zaduma” Bonda, ani kiepskie połączenie telefoniczne nie są informacjami prawdziwymi; w swej przypadkowości daje ona tylko pozór życia, podczas gdy informacją rzetelną, która zakiełkuje później, jest umiejscowienie rozmówcy, wiadomość, że znajduje się on w Hong-Kongu. Podobnie w każdym opowiadaniu naśladowanie pozostaje dziedziną przypadku⁷⁴; funkcją opowiadania nie jest „prezentowanie”, lecz zbudowanie widowiska, które — choć jeszcze dla nas zagadkowe — nie może jednak należeć do porządku *mimesis*; „rzeczywistość” sekwencji nie tkwi w „naturalnym” ciągu składających się na nią działań, lecz w logice, która zostaje tam wystawiona na ryzyko, poddaje się mu i w końcu zwycięża; inaczej można powiedzieć, że źródłem sekwencji nie jest obserwacja rzeczywistości, lecz konieczność zmiany i przekroczenia pierwszej formy, z którą miał do czynienia człowiek, a mianowicie powtórzenia: sekwencja to przede wszystkim całość, wewnątrz której nic się nie powtarza; logika — a wraz z nią całe opowiadanie — ma niewątpliwie wartość wyzwalającą; możliwe, że ludzie wprowadzają nieustannie w opowiadanie to, co poznali i przeżyli, ale w formie, która zwyciężyła powtarzalność i zbudowała model stawania się. Opowiadanie nie ukazuje, nie naśladuje; podniecenie, jakie ogarnąć nas może przy czytaniu powieści, nie jest podnieceniem „wizji” (w istocie, nic nie „widzimy”) — lecz sensu, to znaczy wyższego porządku relacji, który także posiada swoje wzruszenia, nadzieje, groźby, triumfy: „to, co się dzieje” w opowiadaniu, z punktu widzenia rzeczywistości (realnego) dosłownie jest *niczym*⁷⁵; „to, co się zdarza” — to sama mowa, przygoda mowy, której pojawienie się budzi zawsze radość. Choć niewiele więcej wiemy o pochodzeniu opowiadania niż o pochodzeniu mowy, można rozsądnie zakładać, że opowiadanie jest współczesne monologowi, tworowi, jak się zdaje, późniejszemu niż dialog; chociaż trudno przesądzić o prawdziwości hipotezy filogenetycznej, znamienne może być to, że w tym samym okresie (w wieku około trzech lat) dziecko „wynajduje” równocześnie zdanie, opowiadanie i kompleks Edypa.

Przełożyła Wanda Błońska

⁷⁴ Genette (*op. cit.*) ma rację sprowadzając *mimesis* do fragmentów przytaczanego dialogu; z tym że dialog skrywa zawsze funkcję idealną, nie mimityczną.

⁷⁵ Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, s. 296): „Dzieło dramatyczne ukazuje następstwo zewnętrznych wyglądnów działania, chociaż żadna z chwil nie ma rzeczywistości i ostatecznie nie dzieje się nic”.