

Eberhard Lämmert

Formy przebiegu narracji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 233-254

1970

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.

EBERHARD LÄMMERT

FORMY PRZEBIEGU NARRACJI

I. Fazy opowiadania

1. **Rozmaite wymiary kształtowania faz.** Po dokonaniu przeglądu problemów, jakie powstają w związku z ukształtowaniem dzieła i współokreślają jego strukturę, zwłaszcza w opowiadaniach wielowątkowych, zajmiemy się teraz rozpatrzeniem pojedynczych toków opowiadania właściwych w s z y s t k i m utworom epickim, a więc również jednowątkowym.

W każdym wątku opowiadania, podobnie jak w każdym opowiadaniu jednowątkowym, uwydatniają się określone fazy, które dzięki zgodności stosunkowo małej rozpiętości czasowej i stosunkowej fragmentaryczności opowiadania są pojemnikami dla pojedynczych opowiadanych zdarzeń. Wszystkie ogólne rozróżnienia w zasadzie miały na celu wstępne rozpatrzenie struktury narracji, ułatwiające rozpoznanie owych faz. Nie stanowią one bowiem bynajmniej części absolutnych, które z łatwością dawałyby się wypreparować. Wzmianka o r e l a t y w n i e ciągłym i jednocześnie fragmentarycznym opowiadaniu wskazuje, że dają się one wyłuskać dopiero w wyniku znajomości ogólnych wymiarów dzieła.

Na każdym szczeblu rozważań — od ogólnego przeglądu aż po analizę poszczególnych miejsc w tekście — powtarza się przy tym zjawisko powstawania faz. Od najniższego szczebla poczynając, Günther Müller ujmuje tę rzecz następująco:

Rozmowa np. u Henry'ego Jamesa lub Fontanego składa się z rozmaitych faz, tworzących jako całość fragment przebiegu dnia, który sam jest częścią nadrzędnej fazy zdarzeń, np. w *Ambasadorach* — wielotygodniowego pobytu Pococków w Paryżu¹.

[Eberhard Lämmert, ur. 20 IX 1924 w Bonn — niemiecki teoretyk literatury, autor książki *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1955). Publikowana przez nas rozprawa stanowi rozdział tej właśnie książki.]

¹ G. Müller, *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, t. 24 (1950), s. 29.

Od tego szczebla wznosimy się do najwyższego: do „epoki życia”, jaka się najczęściej wybija na plan pierwszy w powieściach rozwojowych [*Entwicklungsromanen*].

Struktura takich faz życiowych nie zależy jednak bynajmniej od ich rozpiętości w czasie. Na przykład *Abdias* Adalberta Stiftera dzieli się na trzy piętnastoletnie okresy, które w bardzo różnym stopniu znajdują odbicie w opowiadaniu. Należy przy tym pamiętać, że *Abdias* przekracza dziewięćdziesiątkę, a więc w przybliżeniu tylko połowa jego życia rozwija się przed oczami czytelnika, gdy tymczasem pozostałe dziesiątki lat życia autor traktuje pobieżnie w kilku zdaniach wstępu i epilogu. Także spośród trzech przedstawionych okresów życia pierwszy zdecydowanie schodzi na dalszy plan, Tak więc historia Żyda *Abdiasa* zostaje przez pisarza ukształtowana jako zespół wypadków losowych [*Schicksalszusammenhang*], które znajdują rozstrzygnięcie na przestrzeni trzydziestu lat. Jest to możliwe jedynie dzięki ograniczeniu całości opowiadania do dwóch wątków losowych: wątku utraty dawnej ojczyzny, w którym centralną rolę odgrywa Debora, i wątku budowania nowej ojczyzny dla Ditty. Gdyby np. w centrum opowiadania znajdował się ekonomiczny awans *Abdiasa* lub przemiany społeczne w jego życiu, podział tych wielkich faz musiałby być zupełnie inny.

Piętnaście lat, w ciągu których *Abdias* stwarza podstawy swego bogactwa i swej sytuacji życiowej, ujmując autor narracyjnie w taki sposób, że ten pierwszy okres życia bohatera okazuje się z całą wyrazistością fazą przygotowawczą w stosunku do zdarzeń, jakie mają stać się zasadniczym przedmiotem opowiadania. Okres ten obejmuje około jednej dwudziestej całości opowiadania. Ograniczają go z dwóch stron dwa pojedyncze zdarzenia: wyjazd i powrót, a uwieńczony zostaje zdobyciem Debory. Zgodnie ze swą pozycją obydwie te zdarzenia nie są nosicielami konfliktu, lecz kamieniami milowymi jego rozwoju.

Drugi okres obejmuje w przybliżeniu połowę całego opowiadania. Zrazu w przeciągu krótkiego czasu narracji upływa „wiele lat” aż do napadu na pustyni. Potem następuje jeszcze kilka miesięcy podróży komiwojażerskich *Abdiasa*, aż wreszcie relacja dochodzi do owych dwóch szczegółowo opowiedzianych dni, które przyniosły wyrzucie go z ojczyzny, narodziny Ditty oraz śmierć i pogrzeb Debory. Dni te wypełniają centralną część narracji, obejmując ponad połowę czasu opowiadania odnoszącego się do tego okresu. Szczegółowy opis wydarzeń owych dni stopniowo przechodzi w przedstawienie ciągu rozmaitych, nie zawsze stycznych momentów czasowych, póki po upływie pół roku *Abdias* nie opuści kraju. Dwa dni podróży przez pustynię przedstawione są znów dokładnie, dalsze ponownie na zasadzie formuły: „wszystkie następne

dni nie różniły się od dwu początkowych". W ten sposób upłynęło jeszcze kilka tygodni aż do wyjazdu do Europy.

Trzeci okres narrator wyraźnie oddziela od poprzedniego przez dodanie opisu sięgającego daleko wstecz. W toku ciągłej, spokojnej narracji autor przemierza lata budowy domu, wychowania dziecka. Nurt opowiadania rozlewa się szerzej wraz ze stwierdzeniem, że Ditta jest niewidoma (w czwartym roku) i z okazji jej cudownego ozdrowienia (w jedenastym), przy czym znów dwa dni zostają przedstawione dokładnie i wreszcie — jeszcze kilka lat później — pewnego popołudnia osiąga kres, kiedy Ditta umiera.

Z przeglądu tego zaczerpniemy dla naszych celów następujące elementy:

1. Życie i kariera Abdiasa pod względem narracyjnym składają się z dwu w przybliżeniu piętnastoletnich okresów, do których jako przygotowawczy dodaje autor trzeci — również piętnastoletni. Różna intencja narracyjna obydwu głównych okresów wyraźnie zaznacza się w zarysie przedstawionych zdarzeń. Pierwszy z tych okresów zmierza do przygodowego zwrotu w losach postaci, który dokonuje się pod koniec owych piętnastu lat; w opowiadaniu jest to punkt kulminacyjny. Celem drugiego jest przedstawienie stopniowego rozwoju. Poszczególne zdarzenia, rozrzucone na przestrzeni narracji, wyznaczają stadia ciągłego rozwoju i pielęgnacji dziecka. Śmierć Ditty jest w narracji słupem granicznym również w życiu Abdiasa, przynajmniej w sensie dokładnej jego prezentacji przez pisarza.

2. Z całości tych okresów autor wydobywa za każdym razem sumarycznie miesiące czy tygodnie. Owe miesięczne fazy to jak gdyby obszernie wprowadzenie — relacja o pojedynczych dniach, od których stopniowo przechodzi do prezentacji upływu czasu. W sumie fazy te ukazują przejściowość i w małym stopniu uczestniczą w kreśleniu zasadniczych konturów opowiadania, dobrze natomiast charakteryzują sposób narracji twórcy oparty na spokojnym snuciu wątku.

3. Powtarzającymi się elementami opowiadania są dwudniowe fazy, rozstrzegają się w nich główne zdarzenia wraz z ich bezpośrednimi konsekwencjami. Tylko zakończenie — j e d n o popołudnie — pozbawione jest następstw! Takie dwudniowe fazy, w których drugi dzień jest już opowiedziany krócej i od których autor stopniowo przechodzi do przedstawienia szeregu następujących po sobie dni, występują jako prawidłowość ukształtowania również w innych studiach poświęconych Stifterowi. Dni te są zasadniczo opowiadane w sposób ciągły, za sprawą poszczególnych wydarzeń wykazują jednak oczywiście z kolei pewną wewnętrzną rytmizację, której na razie nie będziemy śledzić.

W sumie spotykamy więc w *Abdiasie* trójstopniowy porządek faz opowiadania, każda z nich okazuje się fazą cząstkową w stosunku do nadrzędnej — aż po całość życia bohatera. Duże fazy tworzą wycinki tego życia, małe — poszczególne rozwiązania i sytuacje.

Fazy akcentują zarówno ogólny przebieg opowiadania jak i bieg jego poszczególnych wątków. Dobrze jednak jest zachować termin fazy dla kategorii tygodni i dni, które w innych opowiadaniach mogą oczywiście tworzyć najwyższą kategorię. Z tego względu mówiliśmy wyżej o okresach życia. Okresów tych nie charakteryzują jeszcze określone sposoby kondensacji [*Raffungsarten*]; znaczący jest tu tylko fakt, że w całości odznaczają się one w stosunku do rozpiętości czasu opowiadania stosunkowo małą kondensacją. Natomiast fazy obejmujące tygodnie lub dni na ogół wyraźnie odbijają innym stopniem kondensacji od pozostałych odcinków czasu opowiadanego w trybie relacji, który na ogół wyróżnia narracyjnie dni nawet za pośrednictwem prezentacji scenicznej.

2. Artykulacja przebiegu zdarzeń za pośrednictwem faz opowiadania. Szczególne znaczenie dni czy też ich szeregów aktualizowanych w opowiadaniu polega na tym, że tylko w ich obrębie można przedstawić postacie w konkretnych sytuacjach życiowych. Wszystko, co jest opowiadane, lecz nie dokonuje się w obrębie jakichś konkretnych dni — naturalnie nie muszą nawzajem wyznaczać ich daty — może zaznajać jedynie z ogólnym biegiem lub stanem życia postaci. Opowiadania, które aktualizują przede wszystkim pojedyncze dni, mają z konieczności za przedmiot inne formy ludzkich przeżyć i losów niż opowiadania, w których poszczególne zdarzenia oznaczają jedynie stadia spokojnie postępującego rozwoju. Istnieją nie tylko określone zewnętrzne zdarzenia, które można przedstawić wyłącznie na przestrzeni jednego dnia, i takie, w których przypadku można to osiągnąć jedynie, posługując się większym obszarem czasowym — wystarczy wspomnieć zniszczenie ojczyzny Abdiasa, a z drugiej strony przedsięwzięcia zmierzające do zbudowania nowej. Również przedstawienie wstrząsów psychicznych wymaga innej miary czasowej niż procesy psychicznego dojrzewania, a zwrot narratora w jednym lub drugim kierunku nieuchronnie będzie się wyrażał w przezwadze określonych faz opowiadania.

Obok rozciągnięcia faz w czasie opowiadania i w czasie opowiadania decydujące znaczenie ma z drugiej strony ich pozycja w całości dzieła. Oprócz opowiadań, w których fazy dzieła równomiernie całą ich rozpiętość (np. Eichendorffa *Taugenichts*), istnieją także opowiadania

wysnuwające się z jednej obszernie opowiedzianej fazy, a następnie stopniowo „cichnące”, oraz takie, w których wszystko zdąży do eksponowanej z całą mocą fazy końcowej. Z kolei np. rozpiętość powieści Fontanego *Poggenpuhls* mieści się pomiędzy zdarzeniem początkowym a końcowym (szeregi 3 lub 10 dni)².

Wiele opowiadań objawia tendencję do kulminowania w obszernie rozwiniętej sytuacji końcowej, jak np. śmierć kochanków z *Romea i Julii* Gottfrieda Kellera czy Gotthelfa *Elsi, die seltsame Magd*³. Zwłaszcza o krótszych opowiadaniach często można powiedzieć, że są wręcz opowiadane ze względu na sytuację końcową — stwierdzeniem tym siłą rzeczy wkraczamy w dziedzinę „teorii noweli”. Na razie damy jednak spokój tym teoriom, ograniczając się jedynie do wykazania na szeregu przykładach związków między tematem literackim a jego ukształtowaniem.

I tak *Dekameron* w ramach poszczególnych dni, z wyjątkiem pierwszego i dziewiątego, łączy opowiadania o podobnej tematyce. Rozpiętość czasowa tych nowel jest bardzo różna, natomiast uwydatnione jednostkowe fazy rzadko przekraczają rozmiar kilku godzin⁴. Rozpatrzmy bardziej szczegółowo piąty i szósty dzień.

Dnia piątego będzie mowa „o kochankach, którzy po niedoli i zgryzotach znaleźli szczęśliwość”. Historię Dio-

² Takimi formami narracji zajmuje się G. Müller w swej rozprawie „*Le Père Goriot*” und „*Silas Marner*”. *Eine vergleichende Aufbaustudie* („Archiv für das Studium der neueren Sprachen”, (t. 189, 1953, s. 97—118) — tak że zadowolimy się tu kilkoma przyczynkarskimi uwagami.

³ Wiele przykładów podaje L. Beriger, *Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik*. 1938, s. 46.

⁴ Dla poparcia kilka danych statystycznych:

a) Obok 21 nowel o nieokreślonej rozpiętości czasowej akcja 17 przebiega na przestrzeni roku lub kilku lat, w 17 czas mierzą miesiące, w 19 — tygodnie, 26 rozgrywa się w ciągu dni lub w granicach jednej doby.

b) 82 nowele przedstawiają jedną lub więcej głównych sytuacji w obrębie jednej doby, wśród nich 25 — jednej nocy, a 57 — nawet jednej godziny; te ostatnie w większości dotyczą sytuacji dialogowych.

c) Rozciągłość głównych wydarzeń w ogólnym przebiegu czasowym jest — podobnie jak całkowity czas narracji nowel — nader zróżnicowana. W krótkich, 1—3 stronicowych nowelach główne wydarzenie wypełnia też zazwyczaj przeważną część czasu narracji. Przeciętnie pochłania jego trzecią część. 9 nowel jest jednakże w głównych zarysach opowiadane bezpośrednio.

d) Pozycja głównego wydarzenia w ogólnym przebiegu czasu z bardzo nielicznymi wyjątkami ogranicza się do drugiej połowy każdego z opowiadań; w 35 nowelach — pomijając ewentualne zdania epilogu — sięga zakończenia opowiadań, w dalszych 26 — niemal zakończenia (tzn. 9/10 długości opowiadania).

Podajemy niniejsze cyfry celem naszkicowania następujących uwag.

nea tymczasem pominiemy. Długość poszczególnych nowel wynosi od 7 do 10, a w jednym wypadku — 14 stron; ich czas fabularny w jednym utworze mierzony jest dniami, w innym tygodniami, w trzech miesiącami, a w czterech latami.

Godne uwagi jest w ich budowie to, że z wyjątkiem dwóch — noweli o słowiku (V, 4) i słynnej noweli o sokole (V, 9) — wszystkie mają po dwie główne sytuacje. V, 3 ma ich nawet trzy, ponieważ zdarzenie stanowiące nieszczęście dzieli się na dwa zdarzenia paralelne. Nowela o słowiku — jedyna, w której miarą są dni — wyróżnia się także i przez to, że „niedola” została potraktowana tu niezbyt serio. W noweli o sokole może wystarczyć tylko jedna główna sytuacja, gdyż zapowiedź „szczęścia” pojawia się dopiero w epilogu.

Długość całości opowiadań, a przede wszystkim dwudzielność głównych sytuacji jest w sposób oczywisty uzależniona od wyznaczonego tematu ramowego. Losy kochanków prowadzą ich od niedoli do szczęścia, przy czym z reguły jedno i drugie zostaje przedstawione z osobna, a okres niepowodzenia w porównaniu ze szczęściem, które na koniec się ziszcza, zazwyczaj uwydatnia długotrwałość.

W porównaniu z szóstym dniem stanie się to jeszcze wyraźniejsze. Tu temat brzmi: „Odpłata za dokuczanie”. Odwrócenie niebezpieczeństwa „przez ciętą odpowiedź albo szybką decyzję”. Dioneo tym razem wchodzi w bliższą styczność z tematem ramowym, mimo to wszakże nie można porównać jego opowiadania pod względem budowy i sposobu narracji z innymi. Pewna rozwlekłość tego dziesiątego z kolei opowiadania z pewnością wynika również stąd, że pisarz stara się zrównoważyć w ten sposób krótkość innych i mimo wszystko jakoś wypełnić popołudnie.

Długość początkowych dziewięciu nowel waha się mianowicie od 2 do 4 stron! Tylko ostatnia z nich — dziewiąta — w swej pierwszej połowie daje ujęcie panoramiczne o większej rozpiętości czasowej, natomiast przebieg wszystkich pozostałych — nie licząc zdań wprowadzających — ogranicza się do kilku czy też jednego dnia.

Główne zdarzenie w danym wypadku zamyka się w j e d n y m dialogu, oddanym z najwyższą precyzją, ale naturalnie krótkim. Zdarzenie to zawsze tworzy zakończenie opowiadania lub jest tego bliskie.

Z drugiej strony małą rozpiętość i precyzję fazy głównej oraz jej końcową pozycję — i to z jeszcze większą wyrazistością — odnajdujemy już z góry w wyborze tematu ramowego!

Powyższy przegląd, którego nie będziemy kontynuować potwierdza, że tworzenie faz opowiadania, jeśli nawet nie jest zdeterminowane, to w każdym razie pozostaje pod wpływem sposobu przedstawienia życia. Wobec całkowitej odmienności przedmiotów opowiadania owych nowel

nie wymaga dodatkowego potwierdzenia fakt, że ten rodzaj „wycinka rzeczywistości” nie zależy od przedmiotu będącego materiałem i określonej tematyki, lecz raczej od podstawowych sytuacji ludzkich. Nie wszystkie również tematy ramowe *Dekameronu* już same z siebie zawierają podobną intencję ukształtowania [*Gestaltungs-Intention*], która specjalnie wpływa na fazy opowiadania. Z drugiej strony — zajmujemy się tu przecież tylko jednym spośród, wielorakich zjawisk kształtu. W poszukiwaniu typowych form opowiadania pytanie o sytuację życiową, będącą przedmiotem kształtowania artystycznego, musi się jednak wciąż od nowa narzucać, zwłaszcza w dziedzinie faz opowiadania.

3. Fazy opowiadania a zewnętrzny podział książki. W naszych dotychczasowych badaniach nie uwzględniliśmy tych elementów składowych, które przy rozpatrywaniu utworu pod kątem formalno-estetycznym właściwie pierwsze rzucają się w oczy. Chodzi tu mianowicie o zewnętrzne rozczłonkowanie, którego opowiadający używa swemu dziełu, owe podziały często uwidocznione w druku nagłówkami składanymi grubą czcionką, rzymskimi cyframi albo nie zadrukowanymi stronami czy zwykłymi akapitami.

Podział ten może rozmaicie ustosunkowywać się do — *cum grano salis* — naturalnego ukształtowania faz opowiadania. Może się całkowicie dostosowywać do ich rozczłonkowania, jak to ma miejsce w *Taugenichts* Eichendorffa. Może także wieść własne życie w analogii do opowiadanych zdarzeń, jak w *Tryptichon von den heiligen drei Königen* Timmermansa, gdzie troisty podział na „część środkową, prawe i lewe skrzydło” w uświęcony porządek ujmuje trzykrotny cud wigilijny, który staje się losem pasterza, rybaka i wreszcie żebraka.

Z drugiej strony, ogólny podział książki może wręcz zacierać budowę fazową, jak w *Pani Bovary* Flauberta. Również symetryczne liczby rozdziałów w powieściach Raabego — jak, dajmy na to, w *Hungerpastor*, *Abu Telfan* czy *Schüdderump* — tylko powierzchownie wiążą się z opowiadanyimi zdarzeniami⁵. Nie należy jednak lekceważyć zdobniczej funkcji podobnych rozwiązań.

Budowa fazowa może, na koniec, krzyżować się z granicami rozdziałów, co nierzadko jest źródłem potęgowania napięcia, ale także efektu ironii. Jednym z najdobitniejszych tego przykładów jest *Kot Mruczysław* E. T. A. Hoffmanna. Ukazuje on jednocześnie od strony formy wewnętrznej i zewnętrznej skuteczność dialektyki w dziedzinie kształtowania. Przeciwwstawione sobie wątki zdarzeń odznaczają się tu nie tylko kontrastowością obydwu „bohaterów” oraz ich całkowicie odmiennych światów,

⁵ Por. O. Walzel, *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. 1926, s. 128.

lecz różnią się także w dziedzinie kształtowania przez to, że fragmentarycznie potraktowany bieg życia Kreislera ze względu na swój sens nie ustaje w przerwach, gdy tymczasem autobiografię Kota — także narracyjnie — rozpoczyna pisarz zawsze dokładnie od tego miejsca, w którym ją porzucił. Przez zastosowanie wyrafinowanych środków artystycznych „fragment” — jak dla paradoksu podkreśla Hoffmann — stał się tu jako taki kształtem⁶.

Również długość rozdziałów nie powinna pod względem morfologicznym pozostać nie zauważona. Troskliwość, z jaką Tomasz Mann dba o zachowanie proporcji między rozdziałami w *Doktorze Faustusie* — „ze względu na czytelnika, który stale wypatruje punktów odpoczynku, cesur i początków” — zmierza wprawdzie przede wszystkim do wywołania efektów formalno-estetycznych, jednak pod porządkującą ręką pisarza tworzą się też fazy i zdarzenia o przewidzianej długości. O wiele bardziej jeszcze decydujący charakter ma kierowanie strumienia narracji w epice wierszowej, które dokonuje się za pośrednictwem symetrycznego lub symbolicznego układu rozdziałów. W *Eugeniuszu Onieginie* — wierszowanej powieści Puszkina — strofy rozczłonkują i pointują poszczególne opisy, refleksje i momenty akcji i wyznaczają ich rozmiar narracyjny z góry przyjętą liczbą czterestu wersów. U Wolframa von Eschenbach jeszcze ważniejsze niż odcinki trzydziestkowe są nadbudowane nad nimi trzy-, pięcio- i wielocłonowe grupy kompozycyjne, które sugestywnie wydobył Kienast, badając *Willehalm*⁷. Pozostają one na ogół w ścisłym związku z rozwinięciem poszczególnych tematów opowiadania i wpływają tym samym na tektonikę pojedynczych scen, jak również na ogólny podział książki. Teologiczne i związane z historią sztuki podłoże owych schematów liczbowych wymagałoby jeszcze obszerniejszego wyjaśnienia.

Obok abstrakcyjnych liczb na bieg zdarzeń mogą nakładać się najrozmaitsze porządki przedmiotowe [*gegenständliche Ordnungen*], przy czym późniejsze wypełnienie schematów bywa niekiedy dla narratora kłopotliwe. Takim szczególnym „ujęciem” swego tematu posługują się chętnie przede wszystkim narratorzy humorystyczni. Przytoczymy tu jedynie *Fatal Boots* Thackeraya, gdzie dola i niedola odstręczających bo-

⁶ Por.: F. Medicus, *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*. W: Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, s. 188—239. Również W. Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1954, s. 177) wskazuje na to, że człony formalne mogą być równocześnie elementami budowy wewnętrznej i dają przykłady.

⁷ [Por.: R. Kienast, *Zur Tektonik von Wolframs „Willehalm”*. W: *Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters*. Friedrich Panzer zum 80. Geburtstag, hrsg. von R. Kienast. 1950.]

haterów zostaje podporządkowana nazwom miesięcy oraz ich asocjacyjnym wartościom nastrojowym, przy czym nie wynika z tego jednak jakakolwiek determinująca czy choćby pogłębiająca zgodność. To, że przy takim postępowaniu pojedyncze fazy kształtują się wedle określonych założeń formy zewnętrznej, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

W sumie — usiłowania zmierzające do stworzenia zewnętrznych proporcji lub porządków na zasadzie zwierciadlanego odbicia służą do u m o c n i e n i a szkieletu konstrukcyjnego opowiadania nawet w trudnych do ogarnięcia rozległych utworach narracyjnych. Usiłowania te są jednym ze świadectw a r t y s t y c z n o - t w ó r c z e g o procesu opanowywania materiału: ich sukces artystyczny zależy od bogactwa więzi, które wyłaniają się na koniec między przedmiotem narracji a planem konstrukcyjnym.

W tym sensie zwłaszcza Herman Meyer zwrócił się przeciwko wyobrażeniu „organicznego wzrastania” dzieła sztuki, określając własne stanowisko tezą, że dzieło jest „robione”⁸. Powyższa różnica kategoriałna jest nader istotna. Wystarczy jednakże pominąć wyraz „organiczny”, a odrębność między „r o s n ą ć” i „r o b i ć” niejednokrotnie rozplynie się w trakcie procesu tworzenia w „k a z a ć r o s n ą ć”. Właśnie to, że często w toku wielkich utworów narracyjnych rozsypuje się ich pierwotny plan, daje pewne wyobrażenie o samosterowności i metamorfozie całości w miarę pęcznienia masy materiału. Sztuka narracyjna dysponuje formami organizacji, które pozwalają na poszerzanie w nieskończoność, co prawda — w danym z góry kierunku; gromadzenie epizodów wokół jednej postaci to tylko najprostszy przykład — bardziej skomplikowanym jest spontaniczna asocjacja myślowa. Z drugiej strony, *Czarodziejska góra*, która według własnej relacji Tomasza Manna, podobnie jak inne jego powieści, była początkowo zaplanowana jako opowiadanie mniejszych rozmiarów, w myśl analiz Meyera jest świadectwem, że w toku tworzenia można jeszcze uwzględnić w planie istotne zmiany proporcji.

Tak więc zbieżność między fazami opowiadania a planem zewnętrznym służy przede wszystkim do zbadania ścisłości lub luźności struktury narracji. Nie jest to jeszcze jednak po prostu skala wartości. Decydujące jest dopiero pytanie, czy zewnętrzny — ścisły lub luźny — porządek opowiadanej rzeczywistości faktycznie dopomaga bardziej wyrazistemu ukazaniu jej. Również i ten szczególny problem należy więc rozwiązywać pod kątem ogólnej f u n k c j o n a l n o ś c i pojedynczych elementów dzieła narracyjnego, dla których zespołu Meyer wprowadził ogarniające je pojęcie „integracji”.

⁸ *Zum Problem der epischen Integration*. „Trivium” t. 8 (1950), z. 4, s. 299—318.

II. Rodzaje kondensacji i sposoby opowiadania

Kilkakrotnie już posługiwaliśmy się zjawiskiem kondensacji, by wyjaśnić zarys i ogólne rozczłonkowanie dzieła. Interesowała nas przy tym zazwyczaj czysto kwantytatywna strona zagadnienia — każdorazowy stosunek skondensowanej rozpiętości czasowej do rozległości jej przedstawienia. Narracyjnymi formami kondensacji jak dotąd nie zajmowaliśmy się. Dokonując w toku badań wypadu w kierunku form budowy [*Aufbauformen*] wewnątrz faz opowiadania, stwierdzamy, że samo tylko ustalenie intensywności kondensacji okazuje się niewystarczające. Konieczne staje się rozróżnienie, które m. in. uwzględniałoby również bezczasowe partie opowiadania. W trakcie tych badań będzie więc dochodziło do konfrontacji różnych pod względem czasowym rodzajów kondensacji i sposobów opowiadania, uporządkowanych ze względu na przedmioty przedstawienia.

1. Intensywność i rodzaje kondensacji. Narracyjne odtworzenie przebiegów zdarzeń może mieć zarówno większą jak i mniejszą rozpiętość czasową. Przewagę rozpiętości czasowej zdarzeń w stosunku do czasu narracji określa się jako właściwą kondensację czasową [*Zeitraffung*]; w przypadku krańcowym prowadzi ona do zupełnego pomijania w opowiadaniu pewnych odcinków czasu zdarzeń [*Aussparung*]. Odpowiednio przewaga czasu narracji nad czasem zdarzeń oznacza jego rozciągnięcie [*Zeitdehnung*]. Pomędzy tymi dwiema ewentualnościami leży idealna zgodność rozpiętości czasowej [*Zeitdeckung*] między dzianiem się i odtwarzaniem (praktycznie właściwa jedynie utworom dramatycznym).

Tendencja do kondensacji najsilniej uwidocznia się w opowiadaniu dzięki pomijaniu pewnych odcinków czasu zdarzeń. Bez szkody dla więzi znaczeniowej i całości akcji można opuszczać w narracyjnym odtwarzaniu zarówno minuty jak i lata. Paradoks opowiadania w stosunku do życia polega na tym, że pomijanie odcinków czasowych jest negatywnie określoną zasadą wszelkiej narracji. Może się ona realizować milcząco lub z wyraźnym wzmiankowaniem. Podstawową formułą dla tego ostatniego jest: „w jak i s c z a s p ó ź n i e j...”.

Jeśli zgodzimy się z Fieldingiem, że w ten sposób są traktowane odcinki czasowe narracyjnie nieważne, to poprzedzanie doniosłych wydarzeń przerwą w odtwarzaniu czasu zdarzeń i pominięciem pewnych jego odcinków jest jednakże często stosowanym środkiem artystycznym. W takich wypadkach wielkie znaczenie dla artystycznego oddziaływania ma

mniej lub bardziej zaszyfrowana aluzja do pominiętych zdarzeń zdań⁹.

Właściwa kondensacja czasowa. Podobnie jak we wszystkich dalszych formach intensywność kondensacji można tu ustalić przez zwykle porównanie czasu zdarzeń i czasu narracji. Obok miary czasu jest jednak istotny także sposób jego opanowania. Günther Müller już w swych pierwszych szkicach rozróżnił zasadniczo kondensację sukcesywną i iteratywno-duratywną.

a) Kondensacja sukcesywna polega na szeregowaniu zdarzeń postępującym zgodnie z biegiem czasu opowiadanego. Podstawową formułą tego sposobu kondensacji jest: „w ó w c z a s... i n a s t ę p n i e...”, którą już na samym początku określiliśmy jako zasadniczą formułę procesu narracji. Niemożliwy jest więc w opowiadaniach absolutny brak tego sposobu kondensacji i na ogół jego udział w całości struktury narracji jest znaczny.

Pod względem intensywności kondensacji wyodrębnia się tu kondensację dokonywaną skokami [*Sprungraffung*], którą charakteryzuje opowiadanie w stylu „*veni, vidi, vici*”, i kondensację stopniową [*Schrittraffung*], która towarzyszy zdarzeniom w sposób mniej lub bardziej ciągły i zbliża się do opowiadania opartego na zgodności czasu narracji i czasu zdarzeń.

b) Kondensacja iteratywno-duratywna obejmuje mniejszą lub większą przestrzeń czasową, podając poszczególne, regularnie powtarzające się zdarzenia (iteratywna) lub ogólne informacje dotyczące całego ciągu czasowego (duratywna). Obie formy nierzadko występują w ścisłym związku i wykazują taką samą zasadniczą tendencję do unaoczniania statyczności, dlatego też są ujęte w jednej kategorii. Jej zasadnicze formuły to: „w c i ą ż n a n o w o w t y m c z a s i e...” albo „p r z e z c a ł y c z a s...”.

Również w kondensacji iteratywno-duratywnej możliwe są wszystkie stopnie intensywności, od pomijania pewnych odcinków czasowych do pełnej zgodności czasu narracji i czasu zdarzeń. Daje się tu wyróżnić narrację, która w porównaniu z czasem zdarzeń ogarnia wszystko jedynie z grubsza, i taką, która, zatrzymując się na jednym przedmiocie, doprowadza do zastoju.

Kondensacja sukcesywna oraz iteratywno-duratywna mogą występować łącznie w przypadku opowiadania o toczących się pojedynczych zda-

⁹ W sposób gruntowny i subtelny formy owych aluzji zbadał G. Kandler [*Zweitsinn. Vorstudien zu einer Theorie der sprachlichen Andeutungen*, Bonn 1950]. Językoznawczo zorientowane ujęcie przez niego problemu zawiera owocne inspiracje także dla badania form artystycznych. Na wzmianki dotyczące pominiętych wydarzeń zwraca szczególną uwagę na s. 27.

rzeniach, które mają być przykładem dziania się w przestrzeni czasowej poza tym ukazanej statycznie. Powyższy sposób kondensacji, który należałoby określić jako eklektyczny, posługuje się zasadą *pars pro toto*, jego podstawowa formuła brzmi: „zdarzyło się na przykład...” albo „w tym czasie zdarzyło się raz...”.

Narracja zachowująca zgodność rozpiętości czasowej między działaniem się i odtwarzaniem [*zeitdeckendes Erzählen*] jest z natury ściśle sukcesywna. Zwłaszcza w przypadku czystego odtwarzania mowy niezależnej zachodzi dostosowanie czasu opowiadanego i czasu opowiadania. Ponieważ tą formą narracji zajmujemy się jeszcze oddzielnie, tu wypada tylko zwrócić uwagę, że ową zgodność należy rozumieć jedynie jako wartość przybliżoną, nie zaś jako ścisłą współmierność.

Rozciągająca narracja [*dehnendes Erzählen*] staje się przede wszystkim konieczna przy spoistym odtwarzaniu myśli i marzeń, jak również skomplikowanych procesów myślowych towarzyszących krótkiej akcji. Z drugiej strony pojawia się również w dialogach, do których dołączają się równocześnie przebiegi działań, myśli, a także opisy i głosy narratora. Elementy sukcesywne i duratywne splatają się tu na bardzo małej przestrzeni.

Tam gdzie nie dąży się do odtwarzania „co do sekundy” ciągu czasowego zdarzeń czy zgłębiania myśli jako szczególnego środka stylistycznego, narracja rozciągająca czas opowiadania w stosunku do czasu zdarzeń i zgodna z nim pod względem rozpiętości ogranicza się do uobecniania głównych scen. Jej dokładna wymierność ma z tego względu mniejsze znaczenie niż samo odróżnienie od form silniej skondensowanych w jej otoczeniu.

Zdarzenia przebiegające równocześnie pozostają w szczególnym napięciu do sukcesywności narracji. Zarówno doganiając całe wątki akcji jak wiążąc poszczególne wstawki, narrator posługuje się specjalnymi technikami, aby ową równoczesność przywrócić. Jednym z podstawowych środków jest wyraźny krok wstecz jego samego, drugim teichoskopia postaci działających w najszerszym sensie. Elizabeth von Hippel¹⁰ zbadała jako syntaktyczną formę wyrażania równoczesności nawiązania typu: „tymczasem”, „w międzyczasie”, i to zjawisko zazębiana się przebiegów czasowych opatrzyła terminem „łańcucha czasowego” [*Zeitkette*]. Spoistość osiągnięta dzięki takiemu sposobowi narracji występuje u Kleiستا z całą wyrazistością, kiedy się ją porówna z narracją u Homera,

¹⁰ *Die Zeitgestaltung in den Novellen Heinrich von Kleists*. Diss. Bonn 1948, s. 153.

w której mimo wszystkich upiększeń, retrospekcji i dygresji sposób prowadzenia akcji na wskroś przesiąknięty jest duchem spokojnej sukcesywności. Zieliński¹¹ w swym interesującym studium udowodnił, że w *Iliadzie* zdarzenia w rzeczywistości równoczesne zostają przez narratorkę tak przesunięte w czasie opowiadaniem (!), iż „kolejność opowiadania staje się także kolejnością dziania się”. Również teichoskopie występują wówczas, gdy pierwszoplanowa akcja przechodzi w stan jednostajnego bezruchu, tak że dopiero po rozejrzeniu się może być podjęta na nowo jako ciąg czasowy¹².

Teichoskopia ogranicza się naturalnie do równoległości scen, gdy tymczasem przez „paralelne cofanie się wstecz”¹³ możemy przemierzać dowolne przestrzenie czasowe, posługując się dowolnym sposobem kondensacji.

2. Kondensacja czasowa, przestrzenna i tematyczna. Na przykładzie objaśnionych powyżej form kondensacji okazało się, że zasadniczymi jej sposobami są kondensacja sukcesywna oraz iteratywno-duratywna. Każdy z tych dwóch sposobów narzuca opowiadaniem zdarzeniom odrębny porządek. Dla kondensacji sukcesywnej czynnikiem porządkującym jest sam czas, on bowiem określa w obrębie zdarzeń następstwo kolejnych „i wówczas”.

Natomiast w iteratywno-duratywnym porządku zdarzeń lub stanów czas uczestniczy jedynie używając mu swych ram. Jednakże wewnątrz tych ram treści opowiadania następują właśnie nie w porządku bezczasowym, lecz w porządku od czasu niezależnym — przestrzennym lub tematycznym. I tak np. w utworze Kellera *Romeo i Julia* opowiada się kolejno, co w tym samym czasie przeżyli mężczyźni w mieście, ich żony na wsi, i, na koniec, dzieci¹⁴. Na wstępie *Heidedorf* w ciągu

¹¹ *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*. „Philologus”, Suppl., vol. VIII, z. 3 (1901), s. 343.

¹² W dalszym ciągu zauważa Zieliński w swej rozprawie o „wydarzeniach równoczesnych” [op. cit.], że w *Iliadzie* epizody są wprowadzane wtedy, kiedy monotonne zdarzenia, w których godne zrelacjonowania są tylko początek i zakończenie, zastępują rozwój akcji. Wszystko to wskazuje na „estetyczny horror vacui [lęk przed próżnią] narratorki w stosunku do upływu czasu” (s. 422) i używanie z drugiej strony homerycką zasadę sukcesywności. W późniejszej antycznej literaturze, częściowo już w „*Odysei*”, z regułą tą zerwano. W swym wstępie Zieliński daje nader użyteczną systematykę możliwości doganiania przez narratorkę w sukcesywnej relacji zdarzeń rozgrywających się równocześnie.

¹³ [Por. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, s. 114 n. (przyp. tłum.)].

¹⁴ Por. H. Tietgens, *Möglichkeiten einer Zeitgestalt-Untersuchung, dargestellt an G. Kellers „Leuten von Seldwyla”*. Diss. Bonn 1949, s. 41.

swej duratywnej relacji Stifter kreśli wedle tradycyjnego porządku obraz ziemi, roślin, zwierząt i na koniec „syna” tej ziemi. Owe jeszcze w niedostatecznej mierze brane pod uwagę porządki opowiadania stają się szczególnie uchwytne tam, gdzie czas zostaje wyraźnie podzielony na dające się w nim wyodrębnić związki przestrzenne i tematyczne. Ze swego dwuletniego pobytu u pustelnika Simplicissimus Grimmelshausena osobno wylicza czynności w ogrodzie, w lesie, w domu, a następnie regularne zajęcia niedzielne i powszednie. Jeszcze bardziej uchwytny jest tematyczny porządek w relacji o okresie wychowywania Albano w *Tytanie*; jest on kategoriycznie podzielony na przed- i popołudnia, a tym samym równocześnie na różne kręgi tematyczne.

Działają tu już więc pozaczasowe tendencje kondensacyjne, z którymi na dobre stykamy się dopiero badając człony opowiadania w ogóle nie dotknięte kondensacją czasową.

3. Sposoby opowiadania i dystans narracji. Szereg „epickich form podstawowych” czy też względnie „środków podawczych” [*Darbietungsmitteln*] zestawili Petsch (*Wesen und Form der Erzählkunst*, 1942, s. 332) i Koskimies (*Theorie des Romans*. Helsinki 1935, s. 187), zwięzły ich przegląd dał również Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1954, s. 182). Opis, relacja, obraz, przedstawienie, rozważanie i omawianie, następnie rozmowa, którą tu nie bez powodu pomijamy¹⁵, występują w ich pracach jako elementarne składniki opowiadania. Częstość, jak np. w stosowaniu terminów „obraz” i „scena”, autorzy ci różnią się między sobą i w istocie badanie owych sposobów opowiadania nie osiągnęło jeszcze poziomu systematyki, na której można by się oprzeć.

Zarodkiem takiej systematyki jest zastosowany przez Lubbocka i przyjęty także przez Kaysera ogólny podział na „scenic” i „panoramic narrative”. Również Petsch (*op. cit.*, s. 345) mówi o bliższej i dalszej perspektywie narratora w stosunku do przedmiotu opowiadania. Mówiąc o perspektywie, w rzeczywistości ma się na myśli wycinek czasu i przestrzeni zawarty w określonym segmencie narracji. Nawiązując do tych inicjatyw, będziemy mogli bliżej scharakteryzować także bezczasowe partie narracji, a następnie stopniowo ustalić ściśle relacje pomiędzy sposobami i rodzajami kondensacji¹⁶.

Sceniczna prezentacja zdarzeń bezwzględnie wymaga małego wycinka czasowego i bliskiej perspektywy narracji. Jest ona w stanie przedstawić detale i w naśladowaniu „naturalnego” następstwa zda-

¹⁵ [Por. L ä m m e r t, *op. cit.*, s. 201 (przyp tłum.)]

¹⁶ Por. także M. Schatz, *Die Zeigestaltung in Kellers „Grünem Heinrich”*. Diss. Bonn 1949. — H. Tietgens, *op. cit.* — J. Pfeiffer, *Wege zur Erzählkunst*. 1953, s. 40.

rzeń stara się maksymalnie zbliżyć do rzeczywistości. Nie na próżno orędownicy „obiektywnej narracji” jednoznacznie dawali pierwszeństwo takiemu właśnie sposobowi przedstawienia¹⁷. Zmierza on *idealiter* do zachowania zgodności rozpiętości czasowej między działaniem się i odtwarzaniem i dlatego też mowa niezależna ma w nim na ogół duży udział.

Relacja o zdarzeniach ma pomiędzy wycinkowością a rygorystycznym ogarnianiem rozległych przestrzeni czasu największą swobodę działania. Narrator na ogół silniej kondensuje zdarzenia z większego dystansu, a jego relacja włączając w to mowę zależną, zmierza raczej do konstatowania niż do faktycznego stwarzania iluzji realnych zdarzeń¹⁸. Relacja jest środkiem odtworzenia zarówno akcji jak rzeczowo uporządkowanego przedstawienia stanu i to przede wszystkim znamionuje jej centralną pozycję pośród sposobów narracji, które Petsch uwydatnił z takim naciskiem.

Rozważanie i omawianie biegu rzeczy twórca podejmuje bezwarunkowo z jeszcze większego dystansu względem zdarzeń. Taka refleksja narratorska przybiera postać np. rozmowy z czytelnikiem na temat tła i sensu zdarzeń lub też od aktualnych wypadków prowadzi go ku rozważaniom odbiegającym od teraźniejszości. Sukcesywne opowiadanie ustępuje tu na plan dalszy na rzecz związków tematycznych, przewagę zyskują duratywne sposoby przedstawiania, które zmierzają do bezczasowości. Tym samym jednak narratorskie rozważanie okazuje się już sekundarnym sposobem narracji¹⁹.

Przypadki graniczące z powyższym — to z jednej strony opis, z drugiej sentencja.

Opis dokonywany jest z najbliższej perspektywy. Tu narrator zatrzymuje przepływ czasu, aktualny moment w przedstawieniu staje się bezczasowy, i ta bliskość naturalnie sprawia, że czytelnik jest wystawiony na bardzo silne oddziaływanie obrazów [*Bildwirkung*]. Przez obraz ma się tu na myśli — w rozumieniu Kayserowskim — zamknięty i bezpośrednio iluzjotwórczy opis. Oznakami jego są: dystans czasowy, ewentualnie statyczność (s. 182). Dzięki temu jest on doskonałym nosicielem symbolu również w utworach narracyjnych. To, co przepływa w stru-

¹⁷ Por. zwłaszcza spór między E. Berendem a A. Schaefferem w „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 1926—1928. Schaeffer domaga się tam dla prezentacji [*Darstellung*] m.in. „ciągłości postępowania w czasie” i „perspektywicznej jedności” (XV, s. 13 n.).

¹⁸ Por. także: Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*. 1921, s. 344.

¹⁹ Refleksje działających postaci dają się dokładnie scharakteryzować dopiero po uwzględnieniu zwrotów retrospektywnych i zapowiedzi poprzedzających. Już sposób, w jaki potraktowano tu refleksje narratora, pozostał z tego samego względu niepełny.

mieniu pojedynczych zdarzeń, tu skupia się i staje 'bezczasowe w odbiciu obdarzonym znaczeniem'²⁰.

Jako przejście między opisem obrazu i przedstawieniem Thibaudet wprowadził pojęcie „*déscription en mouvement*” [opis w ruchu], które aczkolwiek formułuje znacznie ogólniejszy stan rzeczy — z reguły bywa traktowane łącznie z *tableau*. To ostatnie pojęcie, przeniesione ze sztuki teatralnej, oznacza w szczególności burzliwą scenę z udziałem wielu osób. Opis w ruchu jest aż nadto skutecznym środkiem artystycznym, by móc odmalować rozmaite aspekty przedmiotu lub zmienne wrażenia oglądającego. Jeżeli skuteczne obserwacje połączy się z ciągłymi przebiegami zdarzeń, powstanie płynne przejście do sceny²¹.

Natomiast jeżeli opis wyjdzie poza sferę tego, co zmysłowo postrzegalne, w kierunku przedstawień ogólnych: miasta, kraju, porządku społecznego, nabiera charakteru relacji o stanie rzeczy.

Sentencję natomiast podaje narrator *sub specie aeternitatis* jako kwintesencję wszystkich, związanych jeszcze z czasem, refleksji. Rozmowa z czytelnikiem staje się tu czystym pouczeniem o pozaczasowych tezach i wartościach. Również i ten sposób narracji nadaje wypowiedzi charakter statyczny. Ogólnie biorąc, jest on rezultatem lub bodźcem szerszych omówień. Jednakże jako narratorskie wtrącenie czy *résumé* niezadko pojawia się w ważnym punkcie akcji. Nazwaliśmy już refleksję sekundarnym sposobem narracji i określenie to z całą słusznością przysługuje także wyżej przedstawionym „przypadkom granicznym”. Relacja i prezentacja jako właściwe środki przedstawienia zdarzeń są po prostu niezbędne w opowiadaniu, pozostałe natomiast sposoby narracji, zaokrąglając całość, pełnią rolę czynników integrujących.

4. Kondensacja a funkcja bezczasowych sposobów narracji. Spośród bezczasowych sposobów narracji największy stopień kondensacji wykazuje sentencja. Z toku otaczających zdarzeń zostaje tu wybrany szczególny układ wartości czy temat, by następnie ulec skondensowaniu w postaci czysto abstrakcyjnej, a zatem bezczasowej wypowiedzi. Dotyczy to w równym stopniu pojedynczych zdań, jak i całych rozdziałów. Wyłania się tu osobliwe przeciwieństwo, mianowicie często odnajduje się w owych sentencjach czysto duchowe punkty kulminacyjne dzieła całkowicie wyzbyte wszelkiej temporalności, gdy tymczasem właściwe punkty kulminacyjne nar-

²⁰ Tu por. H. O. Burger, *Methodische Probleme der Interpretation*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift”; NF L (= XXXII), 1950, s. 86.

²¹ Por. szczegółowe ujęcie Thibaudeta (*Gustave Flaubert*, 1922, s. 321 n.) oraz Koskimies (*op. cit.*, s. 190) i Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1954, s. 185).

racji leżą w tych partiach opowiadania, w których czas zdarzeń i czas narracji niemal się pokrywają, a więc czas funkcjonuje w sposób najbliższy rzeczywistości. Wypowiedź przedmiotowa intensyfikuje się w wyniku wzmożonej plastyczności, abstrakcyjna — właśnie dzięki najsilniejszej kondensacji!

Mniej intensywną kondensację pociąga za sobą rozważanie. Dokonuje ono ekstrakcji przebiegów czasowych z uwagi na ich skutki, i, jako wypowiedź uwarunkowana czasem i okolicznościami, zachowuje ściślejszy z nimi związek. Jednakże regułą kondensacji jest tu porządek tematyczny lub *asocjacja myślowa*, nie zaś chronologia.

Również opis unicestwienia porządek czasowy na rzecz układu tematycznego ewentualnie rzeczowego. Wszelako nie kondensuje on konkretnego rozwoju zdarzeń w abstrakcyjne tezy lub skutki, lecz ujmuje same rzeczy i zjawiska. Tendencja kondensacyjna zostaje tu określona przez to, że przedmioty same w sobie wolne od wartości za pośrednictwem spostrzeżenia przez człowieka — narratora lub postać — zostają podane specyficznemu uporządkowaniu i ocenie.

Wyżej przedstawione formy rozpatrywane wyłącznie same w sobie dysponują czasem opowiadania bez czasu, który byłby opowiadany. Na tle innych temporalnych rodzajów kondensacji, z którymi przecież zawsze łącznie występują w opowiadaniu, bezczasowe sposoby narracji sprawiają jednak wrażenie nagłej dygresji, jaką powoduje pojawienie się czasu opowiadania wewnątrz czasu opowiadanego. Widziany tak — w powiązaniach — czas zdarzeń pozostaje wprawdzie w bezruchu, mimo to wszakże istnieje jako moment, w którym go opuszczamy, i jako punkt w czasie, kiedy pojawia się powtórnie.

Im bardziej bezpośrednio bywa taka dygresja włączona w bieg akcji, tym bardziej odczuwalne staje się zatamowanie toku opowiadania — zatamowanie, które niekoniecznie musi czytelnik odbierać jako moment retardacji, lecz także jako koncentrację biegu zdarzeń — tak właśnie, jak w obrazie symbolicznym. Z drugiej strony, podobne wtrącenie jako świadoma interrupcja może mieć na celu efekt drastyczny — nie na próżno Sterne obiecuje w *Tristramie Shandym*, że jego sposób opowiadania będzie „progresywny i dygresyjny i że zawsze będzie równocześnie jednym i drugim”. Również zapewnień Jean Paula poczynionych w związku z *Tytanem*, że historia i dygresje pozostaną ściśle oddzielone, nie traktujemy poważniej niż on sam²².

²² Niezupełnie więc słusznie F. Junghans [*Die Zeit im Drama*. 1931] i E. L. Kerkhoff [*Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosaſtils*. Amsterdam 1949, s. 53] naginają tę antytezę do formuły „progresja: analiza”. Jakkolwiek stosuje się to do „psychologicznych” dramatów i powieści, to jednak dygresja

Jeśli natomiast takie beczasowe partie opowiadania pojawiają się jako wstęp lub zakończenie przed wyrazistą cezurą narracji — ku pierwszej z tych ról skłania się dokładny opis, ku obydwu szczegółowa refleksja — wówczas zatamowanie biegu akcji stanie się mniej odczuwalne. Tym ściślej jednak będą one zespolone w swym pogłębiającym lub syntetyzującym działaniu jako początek albo jako *resumé* całej fazy opowiadania. Walzel²³ w swej rozprawie o „właściwościach formy powieściowej” na bogatym materiale przykładowym udowodnił znaczenie takich wstępów i zakończeń dla struktury rozdziałów.

Obok miejsca występowania beczasowych rozważań również i tu ważny jest sposób połączenia. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na odniesienia do chwilowego stanu toczących się zdarzeń albo do całości ich przebiegu²⁴. Zresztą działają tu wszystkie reguły łączenia, którymi już zajmowaliśmy się. To, czy obraz lub sentencja prześwieśla cały tok zdarzeń czy stanowią jedynie dodatek potęgujący barwność i pogłębiający mądrość, jest jednakowo ważne dla struktury narracji i sposobu jej działania. W bardzo ciekawy sposób zwraca uwagę Cipio swym towarzyszom w noweli Cervantesa i licznymi rozważaniami czyni ze swego opowiadania kometę o coraz to liczniejszych ogonach, z czego wywiązuje się następnie spór na temat zasadności mówienia ogródkami. Natomiast przeciwnie Fielding: pisze swój całkowicie odosobniony rozdział wstępny do *Toma Jonesa* „*in order to contrast and set off the rest*” [w celu skontrastowania i uwydatnienia reszty].

Nader częsta jest korelacja między scenami krajobrazowymi, odmalowywaniem pogody lub burzy itd. a objaśnianiem nastroju zdarzeń lub wprowadzaniem w tę sferę kontrastów, jak również posuwaniem biegu zdarzeń — że przytoczymy choćby słynny fragment poświęcony Klopstockowi w *Wertherze*. Tym sposobem również statyczny obraz i dramatyczna scena mogą wejść z sobą w ścisły stosunek tektoniczny²⁵.

Monstrualny opis czapki w *Meier Helmbrecht* zdaje się dzięki znaczą-

i — jak w przypadku symbolu — synteza są wśród czynników przerywających chwilowo rozwój akcji równie ważne.

²³ *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. 1926, s. 136.

²⁴ Por. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. 1942, s. 343.

²⁵ Szczególnie liczne i typowe są środki narracyjne odmalowujące i zarazem sterujące biegiem zdarzeń, którymi posługuje się powieść sensacyjna. H. Garte [*Kunstform Schauerroman. Morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans im 18. Jh.* Diss. Leipzig 1935], który obszernie zajmuje się zjawiskiem „wyrażającego krajobrazu” [*Ausdruckslandschaft*] w XVIII-wiecznej powieści tego rodzaju, kilka rozdziałów poświęca m. in. także burzom, trzęsieniom ziemi i znakom ognistym (s. 45—50).

cemu powiązaniu i równocześnie tragicznej konsekwencji ważkim elementem konstrukcyjnym.

Herman Meyer wykazał na koniec w *Czarodziejskiej Górze* ściśle, niemal schematyczne związki między abstrakcyjnymi refleksjami na temat czasu a ukształtowaniem toku narracji i dowód epickiej integracji przeprowadził w sposób przekonujący właśnie na tych partiach utworu, które w najmniejszym stopniu wykazują „epicki stan skupienia”.

5. Sposoby narracji związane z czasem. Krąg problemów zamknie się, kiedy powracając do relacji i przedstawienia jako sposobów narracji, z ich perspektywy zajmiemy się rodzajami kondensacji związanymi z czasem.

Relacja dzięki wyżej wzmiankowanej elastyczności spełnia w dziedzinie epiki najsprzeczniesze zadania. Dla uproszczenia pozostaniemy przy zjawiskach krańcowych. W opowiadaniach, które przeważnie ujmowane są w szeregu scen, służy ona jako niezbędny środek pomocniczy dla stworzenia związków przyczynowych między poszczególnymi punktami kulminacyjnymi (C. F. Meyer, *Jürg Jenatsch*). W takich razach relacja — przy krótkim czasie narracji — z reguły ogarnia duży przeciąg czasu zdarzeń. Mamy więc do czynienia z dużą intensywnością kondensacji, która w przypadku zachowania sukcesywności osiąga lapidarność stylu sprawozdawczego, w przypadku zaś kondensacji duratywnej główne zdarzenia występujące w danej przestrzeni czasowej uszeregowuje blisko jedno obok drugich, najczęściej nie rozwijając pojedynczych wybranych zdarzeń.

Natomiast w opowiadaniach, w których relacja jest zasadniczym medium narracyjnym — należy tu z jednej strony trzeźwe, rzeczowe sprawozdanie kronikarza, z drugiej zaś świadomie powściągliwy sposób narracji charakteryzujący np. powieści Hessego — charakter jej kształtuje ciągła kondensacja sukcesywna [*Schrittraffung*] albo zatrzymujące się przy swym przedmiocie przeglądy panoramiczne. Powieści poświęcone przeobrażeniom duchowym skłaniają się przy tym do kojarzenia iteratywno-duratywnej relacji z refleksją. Zwłaszcza Ricarda Huch lubi niedostrzegalne przejścia między tymi dwiema. Poszczególne zdarzenia wyodrębniają się tu z ich ogólnego nurtu często jedynie jako swoiste paradygmaty i nabierają charakteru eklektycznego; są one dowodem działania jakiegoś impulsu albo ostatecznym wynikiem spokojnie dokonującego się procesu²⁶. Stosownie do tego trzeba tu będzie wnet szukać rzeczowo-tematycznych reguł kondensacji.

²⁶ Dobitne tego przykłady ukazuje w *Demianie* Hessego Marianne Overberg [*Die Bedeutung der Zeit in Hesses „Demian“*. Diss. Bonn 1949]; por. zwłaszcza s. 79.

Sceniczna prezentacja — jak to wykazano — ustosunkowuje się do sposobów kondensacji najbardziej jednoznacznie. Tam gdzie ta forma podawcza jest panująca — oczywiście sceny mogą z kolei zawierać, jako podporządkowane sobie, relacje itd. — sukcesja opowiadania i opowiadanego jest najczęściej zbliżona. „Im więcej przedstawienia — mówi Hirt²⁷ — a więc równomiernej gęstości i ciągłości, tym bardziej wypełnione są dni i godziny, tym krótszy czas akcji”. Większa rozciągłość w czasie przynosi więc nieuchronnie mocne spękanie konturu czasowego, za które ponoszą winę opuszczenia. Stosownie do tego struktura toku narracji charakteryzuje się tu zazwyczaj nagłymi przeskokami w czasie lub zmianami miejsca akcji; a przejścia te — jeżeli natychmiast nie przynoszą mowy niezależnej — z reguły są oznaczone przez wyraźne informacje o czasie i miejscu. Przykładem tego mogą być powieści Fontanego, zwłaszcza *Jenny Treibel*, gdzie każdy rozdział i prawie każdy podrozdział już w pierwszym zdaniu zaznajamia z momentem czasowym, miejscem akcji i występującymi osobami²⁸.

W ciągłym czy też minimalnie rozczłonkowanym toku zdarzeń — właśnie ze względu na jedność sceniczną — zmiany miejsca lub pojawienia się nowych postaci są przesłankami wyodrębnienia rozdziałów. W ten sposób Immermann „drepcze” w swej powieści *Die Epigonen* przez dwie księgi krok za krokiem, od sceny do sceny, a zatem od rozdziału do rozdziału. A znów Sterne, jak każdą inną regułę narracji — tak i tę sprowadził do absurdu w księdze II swego *Tristrama Shandy*:

— for, as he opened his mouth to begin the next sentence,

CHAP. XV

in popped corporal Trim with Stevinus.

[kiedy bowiem otworzył usta, aby rozpocząć następne zdanie,

ROZDZ. XV

wsunął się do izby kapral Trim ze Stevinusem²⁹.]

Zgodnie z przymusem sukcesywności — opowiadania oparte na scenicznego prezentacji przebiegającej w sposób ciągły odtwarzają przeważnie konkretne czynności. Panującą regułą porządkową będzie w nich czas, jak to już niedwuznacznie znajduje wyraz w definicjach Muira. Dla sposobu tworzenia faz znamienne jest jednak, że w opowiadaniach

²⁷ Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. 1923, s. 30.

²⁸ Por. żądania Spielhagena w *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, (1883, s. 22).

²⁹ [L. Sterne, *Życie i myśli Jw. Pana Tristrama Shandy*. Przekład Krystyny Tarnowskiej. Warszawa 1958].

tego rodzaju rzeczywiście przedstawione zdarzenia przeważnie rozgrywają się w ciągu pojedynczych dni oraz ich szeregów. Tym samym — nawiązując do wcześniejszych obserwacji — można stwierdzić, że dość wyraźnie występuje tu związek również tego sposobu narracji z jakimś określonym rodzajem kondensacji.

Dzięki zbieżności sposobów narracji i rodzajów kondensacji zaistniała możliwość, aby w sposób ścisły powiązać dotychczas sporne i nazbyt elastyczne terminy z typowymi stosunkami zachodzącymi w obrębie opowiadania. O ile zasadnicze sposoby narracji, a więc prezentacja sceniczna i relacja, pozwalają się dokładniej zdefiniować dzięki różnemu stosunkowi do kondensacji czasowej, to drugorzędne sposoby narracji, jak refleksja, opis, obraz i sentencja, przeciwnie — prezentują rozmaite rodzaje kondensacji, które — poza temporalną — współdziałają przy budowie opowiadania.

Jak wszędzie, tak i tu wyodrębnienie typów znajduje się na pierwszym planie. Właśnie w konkretnym połączeniu [*Vergesellschaftung*] i zmieszaniu tych typów należy szukać artystycznych problemów jednostkowej interpretacji, jak i objaśnienia historycznego.

Dotarliśmy więc do końca rozważań nad cząstkowymi składnikami toku narracji. Dalsze zagłębianie się w „epickie formy podstawowe”, a więc spotkanie z okresami zdaniowymi, pojedynczymi zdaniami i syntaktycznymi formami przebiegu, zakłada bezwzględnie orientację w stylistyce językowej.

Wypadki w tym kierunku zostały podjęte przez Rùthera, który swe pomiary intensywności przeprowadził sięgając aż do poziomu pojedynczych zdań³⁰. Zasługujące na uwagę wyniki pod względem gramatycznym przyniosło badanie przez Wernera Matza roli „aspektu i rodzaju czynności wyrażanej przez czasownik w budowie opowiadania”³¹. Praca ta wykazuje zbieżność w zasadniczym rozdzieleniu aspektu „zdarzeniowego” i „związanego ze stanem”, z rozróżnieniem, które dla rodzajów kondensacji wprowadził Günther Müller. W grze tych aspektów z zależnymi od nich jedynie względnie „perfektywnymi i imperfektywnymi” rodzajami działań [*Aktionsarten*] uwidocznia się w szczegółach pulsujący nieustannie, to przyspieszający, to zwalniający, tok narracji, który całkowicie odpowiada przebiegowi faz wyższych warstw. Co prawda, ilekroć wdajemy się w stylistykę językową, systematyczny układ po-

³⁰ [H. Rùther, *Gestalt und Zeitgestaltung in Erzählwerken, durchgeführt an C. F. Meyers „Jürg Jenatsch” und L. Tiecks „Aufruhr in den Cevennen”*. Diss. Bonn 1949]

³¹ [W. Matz, *Der Vorgang im Epos*. 1947.]

czyna być tak dalece wątpliwy, że tym samym cech wiążących nabiera granica mowy jednostkowej [*Einzelssprache*]. W płaszczyźnie tej nie będzie już więc można szukać „czystych form narracji”, gdyż związek z mową jednostkową uprzytomnia także w sposób kategoriyczny historyczną relewancję jakichkolwiek wyników systematycznej typologii.

Przełożył *Ryszard Handke*