

Tzvetan Todorov

Kategorie opowiadania literackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, 293-325

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.

TZVETAN TODOROV

KATEGORIE OPOWIADANIA LITERACKIEGO

Badać „literackość”, a nie literaturę — oto formuła, która przed niemal pięćdziesięciu laty oznajmiła pojawienie się pierwszych nowoczesnych tendencji w badaniach literackich, a mianowicie formalizmu rosyjskiego. Intencją tego zadania Jakobsona było zdefiniowanie na nowo przedmiotu badań; a przecież przez długi czas mylono się co do jego prawdziwego znaczenia. Celem nie jest zastąpienie badaniem immanentnym — transcendentnego (psychologicznego, socjologicznego, filozoficznego), które dotychczas panowało: nie ograniczamy się bynajmniej do opisu dzieła, co zresztą nie może być wyłącznym celem nauki (a idzie tu przecież o naukę). Słuszniej będzie powiedzieć, że zamiast rzutować dzieło na inny rodzaj wypowiedzi [*discours*], rzutujemy je na wypowiedź literacką. Badamy nie samo dzieło, lecz możliwości wypowiedzi literackiej, które uczyniły możliwym jego powstanie. W ten sposób badania literackie będą mogły stać się nauką o literaturze.

Sens i interpretacja. Aby poznać język w ogóle, trzeba najpierw zbadać poszczególne języki, podobnie, by dotrzeć do wypowiedzi literackiej, trzeba uchwycić ją w konkretnych dziełach. Powstaje tu pewien problem: jak spośród licznych znaczeń, wyłaniających się z lektury, wybrać te, które odnoszą się do literackości? Jak wyodrębnić dziedzinę tego, co ściśle literackie, pozostawiając psychologię i historii to, co im się należy? Chcąc ułatwić tę pracę opisową, postanowiliśmy zdefiniować dwa wstępne pojęcia — sens i interpretacja.

Sens (lub funkcja) danego elementu dzieła to jego zdolność do wcho-

[Tzvetan Todorov — wykładowca Uniwersytetu w Sofii, współpracownik R. Barthes'a, ogłosił wybór przekładów formalistów rosyjskich pt. *Théorie de la littérature* (1965) i rozprawę *Littérature et signification* (1967), będącą rozszerzeniem publikowanego tu tekstu.

Przekład według wyd.: T. Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*. „Communications” 1966, nr 8.]

dzenia w związku z innymi elementami dzieła i z całym dziełem). Sensem metafory jest przeciwstawić się innemu obrazowi, albo też być silniejszą od niego o jeden czy więcej stopni. Sensem monologu może być charakterystyka postaci. Flaubert myślał o sensie elementów dzieła, gdy pisał: „Nie ma w mojej książce oderwanego, dowolnego opisu; wszystkie służą moim postaciom i mają pośredni lub bezpośredni wpływ na akcję”. Każdy składnik dzieła (wyjąwszy dzieła bezwartościowe), ma jeden lub kilka sensów, których liczba jest określona i które można ustalić raz na zawsze.

Jeśli idzie o interpretację, sprawa przedstawia się inaczej. Interpretacja danego elementu dzieła jest różna zależnie od osobowości krytyka, jego stanowiska ideologicznego, epoki. Interpretacja określonego składnika umieszcza go nie w systemie dzieła, lecz w systemie krytyka. Tak więc interpretacją metafory może być na przykład twierdzenie o pulsowaniu motywu śmierci u poety, albo też o fascynacji tym czy innym żywiołem. Ten sam monolog można zinterpretować jako negację istniejącego porządku lub, powiedzmy, zakwestionowanie doli człowieczej. Interpretacje te mogą być uzasadnione, na pewno zaś są pożyteczne — nie trzeba jednak zapominać, że są tylko interpretacjami.

Opozycja między sensem a interpretacją danego elementu dzieła odpowiada klasycznemu rozróżnieniu Fregego między *Sinn* a *Vorstellung*. Celem opisu dzieła jest ustalenie znaczenia elementów literackich, krytyka zaś stara się je zinterpretować.

Sens dzieła. Cóż jednak, powiedzą niektórzy, dzieje się z samym dziełem? Jeśli sens każdego elementu polega na zdolności wcielenia się w system, jaki stanowi dzieło, jaki sens ma samo dzieło?

Jeśli uznamy dzieło za największą całość literacką, jasne jest, iż zagadnienie sensu dzieła nie ma sensu. Aby zyskać sens, dzieło musi zostać włączone w jakiś wyższy system. Inaczej dzieło sensu nie posiada. Wchodzi w związki jedynie ze sobą, stanowi *index sui*, wskazuje samo siebie, nie odsyłając do niczego innego.

Złudzeniem byłoby jednak wierzyć, że dzieło istnieje niezależnie. Pojawia się w świecie literatury, zaludnionym istniejącymi już dziełami; w ten świat właśnie zostaje włączone. Każde dzieło sztuki wchodzi w złożone związki z dziełami przeszłości, które — zależnie od epok — tworzą różne hierarchie. Sensem *Pani Bovary* jest przeciwstawienie się literaturze romantycznej. Jeśli zaś idzie o interpretację tej książki, zmienia się ona zależnie od epok i krytyków.

¹ Cyt. za Tynianowem, *De l'évolution littéraire*, s. 123; w całym tym tekście cytaty z formalistów rosyjskich zaczerpnięto ze zbioru *Théorie de la littérature* (Paris 1965), które w dalszym ciągu zaznaczać będziemy skrótem TL.

Naszym zadaniem jest zaproponowanie systemu pojęć, które ułatwią badanie wypowiedzi literackiej. Ograniczymy się do dzieł prozatorskich; pozostaniemy również na bardzo ogólnym poziomie dzieła, na poziomie opowiadania [*récit*]. Choć przeważa ono zwykle w strukturze dzieł prozatorskich, nie jest jednak składnikiem jedynym. Spośród utworów, które będziemy analizować, najczęściej powracać będziemy do *Niebezpiecznych związków*.

Historia i wypowiedź [*Histoire et discours*]. Na poziomie najbardziej ogólnym dzieło literackie ma dwa aspekty: jest równocześnie historią i wypowiedzią. Jest historią w tym znaczeniu, że przywołuje pewną rzeczywistość, wypadki, jakie ponoć się zdarzyły, postacie, które — tak ujmowane — stapiają się z postaciami rzeczywistego życia. Tę samą historię można nam przekazać innymi środkami — na przykład filmowymi; można poznać ją z ustnego opowiadania świadka, nie wcieloną w książkę. Dzieło jest jednak równocześnie wypowiedzią: istnieje bowiem narrator relacjonujący historię, po przeciwnej zaś stronie czytelnik, który ją odbiera. Na tym poziomie nie liczą się już zrelacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki podaje je nam narrator. Pojęcia historii i wypowiedzi zostały ostatecznie wprowadzone do badań językowych dzięki wyraźnym sformułowaniom Emila Benveniste'a [*Problèmes de linguistique générale*, 1966].

Pierwsi wyodrębnili te dwa pojęcia formaliści rosyjscy, dając im nazwy fabuła („to, co się rzeczywiście zdarzyło”) i *sujet* („sposób, w jaki czytelnik się z nią zapoznaje”) (Tomaszewski, TL, s. 268). Już jednak Laclos odczuwał istnienie obu tych aspektów dzieła; napisał dlatego dwa wprowadzenia: „Przedmowa Redaktora” [„*Préface du Rédacteur*”] wprowadza nas w historię, „Uwagi Wydawcy” [*Avertissement de l'Éditeur*] — w wypowiedź. Szklowski twierdził, że historia nie jest czynnikiem artystycznym, lecz materiałem wstępnym, przedliterackim; jedynie wypowiedź jest konstrukcją estetyczną. Za istotne dla struktury dzieła uważał na przykład, że rozwiązanie umieszczone jest przed związaniem intrygi; za obojętne natomiast — takie czy inne działania bohatera (w praktyce formaliści badali jedno i drugie). A przecież oba te aspekty, historia i wypowiedź, są w równej mierze literackie. Retoryka klasyczna zajmowała się obydwoma: historia należała do *inventio*, wypowiedź — do *dispositio*.

Trzydzieści lat później ten sam Szklowski, ogarnięty skruczą, zajął stanowisko krańcowo przeciwstawne, twierdząc: „Niemożliwe i zbyteczne jest oddzielanie części zdarzeniowej od jej układu kompozycyjnego, gdyż zawsze idzie o to samo: o poznanie zjawiska” (*Художественная проза* [1959], s. 439). Twierdzenie to wydaje się nam równie nie do przyjęcia jak pierwsze: każde bowiem zapomnieć, że dzieło posiada nie jeden

tylko, ale dwa aspekty. Co prawda, nie zawsze łatwo je dostrzec; sądzimy jednak, że właśnie, aby zrozumieć jedność dzieła, należy aspekty te przedtem od siebie oddzielić. Będziemy się więc starali tego dokonać.

1. OPOWIADANIE JAKO HISTORIA

Nie należy sądzić, że historia odpowiada idealnemu porządkowi chronologicznemu. Wystarczy, aby pojawiała się więcej niż jedna postać, by ten idealny porządek stał się niezmiernie daleki od „naturalnej” historii. Aby bowiem utrzymać ów porządek, musielibyśmy przy każdym zdaniu przeskakiwać od jednej osoby do drugiej, by opowiedzieć, co druga postać robiła „przez ten czas”. Historia bowiem rzadko bywa prosta: zawiera najczęściej kilka „wątków” [„fils”], które łączą się dopiero począwszy od pewnego momentu.

Idealny porządek chronologiczny jest raczej sposobem prezentacji, którego pisarze spróbowali dopiero niedawno; nie do niego odwoływać się więc będziemy mówiąc o historii. Pojęcie to odpowiada raczej czyśto pragmatycznemu przedstawieniu wydarzeń. Historia jest więc konwencją: nie istnieje na poziomie samych wydarzeń. Raport agenta policji o jakimś przestępstwie podporządkowany jest właśnie normom tej konwencji, ukazuje wydarzenia możliwie najjaśniej (podczas gdy pisarz, który z takiego wydarzenia zaczerpnął intrygę swego opowiadania, przemilcza ten czy inny ważny szczegół, by ujawnić go dopiero na końcu). Konwencja ta jest tak rozpowszechniona, że szczególną deformację, jakiej dokonał pisarz w przedstawieniu wydarzeń, konfrontujemy właśnie z nią, a nie z porządkiem chronologicznym. Historia jest abstrakcją, ponieważ zawsze jest przez kogoś postrzegana i opowiadana — „sama w sobie” nie istnieje.

Zgodnie z tradycją rozróżniać będziemy dwa poziomy historii.

A. Logika działań

Spróbujmy najpierw przyjrzeć się w opowiadaniu działaniom jako takim, nie uwzględniając związku, w jakim pozostają z innymi składnikami. Jakie dziedzictwo pozostawiła nam tu klasyczna poetyka?

P o w t ó r z e n i a. Wszystkie komentarze dotyczące „techniki” opowiadania opierają się na prostej obserwacji: w każdym dziele istnieje tendencja do powtórzeń, zarówno akcji, postaci, jak szczegółów opisu. To prawo powtórzeń, którego wpływ sięga daleko poza dzieło literackie, wyraża się w szczególnych formach, nie bez racji noszących te same nazwy co pewne figury retoryczne. Jedną z takich form będzie na przykład *antyteza*, a więc kontrast, który — aby zostać dostrzeżony — musi zawierać w każdym ze swych dwu członów jakąś

część jednakową. Można powiedzieć, że w *Niebezpiecznych związkach* następstwo listów podporządkowane zostało kontrastowi: poszczególne historie muszą się wymieniać, kolejne listy nie dotyczą tej samej postaci, a jeśli pisze je ta sama osoba, różnią się przynajmniej treścią lub tonem.

Inną formą powtórzenia jest *gradacja*. Kiedy stosunek między postaciami pozostaje przez kilkanaście stron ten sam, listom grozi niebezpieczeństwo monotonii. Tak jest na przykład w przypadku pani de Tourvel. Przez całą drugą część powieści listy jej wyrażają to samo uczucie. Monotonii uniknął pisarz dzięki stopniowaniu: każdy list przynosi nowe oznaki miłości do Valmonta, tak iż wyznanie tej miłości (w liście 90) jawi się jako logiczna konsekwencja poprzednich.

Najpowszechniejszą jednak formą zasady tożsamości jest to, co powszechnie określa się mianem *paralelizmu*. Paralelizm tworzą przynajmniej dwie sekwencje, zawierające zarówno elementy podobne, jak i różne. Dzięki elementom identycznym uwydatniają się różnice, a jak wiadomo, przede wszystkim różnice umożliwiają funkcjonowanie mowy.

Wyróżnić można dwa typy paralelizmu: paralelizm wątków intrygi, obejmujący wielkie całości opowiadania, oraz paralelizm formuł słownych („szczegóły”). Przytoczmy kilka przykładów pierwszego typu, a więc przeciwstawienie pary Valmont — Tourvel i Danceny — Cecylia. Danceny zaleca się do Cecylii, prosząc o prawo korespondowania; podobnie prowadzi flirt Valmont. Cecylia odmawia Danceny’emu pozwolenia na pisanie do niej listów, jak i pani de Tourvel — Valmontowi. Porównanie uwyrażnia charakterystykę każdego z bohaterów: uczucia pani de Tourvel kontrastują z uczuciami Cecylii, podobnie jest z Valmontem i Danceny’em.

Inny rysunek paralelny dotyczy par: Valmont — Cecylia i pani de Merteuil — Danceny. Służy on nie tyle charakterystyce bohaterów, co kompozycji książki: inaczej bowiem pani de Merteuil nie byłaby powieściowo związana z innymi postaciami. Można tu zauważyć, że jedną z nielicznych wad kompozycyjnych książki jest słabe włączenie pani de Merteuil w sieć związków między postaciami. Nie mamy dostatecznych dowodów jej kobiecego uroku, który odgrywa tak wielką rolę w rozwiązaniu fabularnym (ani Bellerocche, ani Prévan nie są bezpośrednio obecni w powieści).

Drugi typ paralelizmu opiera się na podobieństwie formuł słownych wypowiedzianych w identycznych okolicznościach. Cecylia na przykład tak kończy jeden ze swych listów: „Muszę kończyć, już blisko pierwsza, pan de Valmont powinien lada chwila nadejść”. Pani de Tourvel zamyka swój list podobnie: „Próżno bym chciała pisać dłużej: nadchodzi go-

dzina, w której oczekuję jego (Valmonta), i wszelka inna myśl znikami z oczu". Podobne formuły i sytuacje (dwie kobiety oczekują kochanka, który jest jedną i tą samą osobą) podkreślają różnice uczuć obu kochanek Valmonta, pośrednio go zarazem oskarżając.

Powstaje kwestia, czy podobieństwa te będą zauważone: dwa takie fragmenty dzielą dziesiątki, czy nawet setki stron. Zarzut ten jednak może dotyczyć tylko badań odnoszących się do odbioru tekstu; my zaś stoimy zawsze na płaszczyźnie samego dzieła. Utożsamienie dzieła z jego jednostkowym odbiorem jest szczególnie niebezpieczne: dobra jest nie lektura „przeciętna”, ale optymalna.

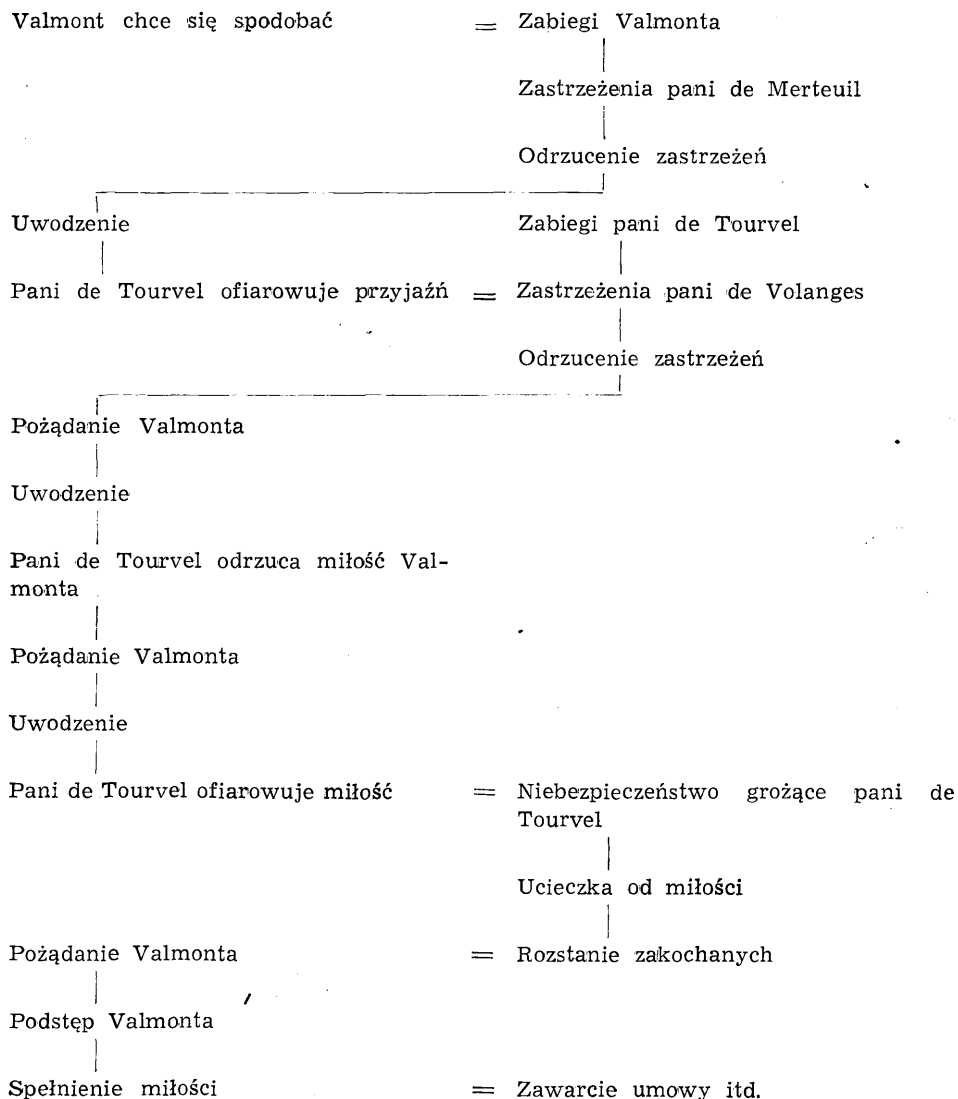
Tradycyjna poetyka zna dobrze podobne rozważania o powtórzeniach. Schemat, który zaproponowaliśmy tutaj, jest jednak tak ogólny, że może odnosić się do każdego typu opowiadania. Z drugiej strony podejście to jest zbyt „formalistyczne”: zajmuje się tylko formalnymi związkami działań, nie uwzględniając ich natury. W istocie jednak nie chodzi tu o opozycję między badaniem „stosunków” a badaniem „esencyj”, lecz o opozycję między dwoma poziomami abstrakcji; pierwszy okazuje się zbyt wysoki.

Istnieje jeszcze inna próba opisu logiki działań. Bada ona również związki istniejące między działaniami: jednakże stopień ogólności jest dużo niższy, a działania określane bardziej szczegółowo. Mowa oczywiście o badaniu bajek ludowych i mitów. Ich znaczenie dla badań nad opowiadaniem literackim jest z pewnością dużo większe, niż się na ogół sądzi.

Strukturalne badania folkloru są stosunkowo świeże. Nie można też powiedzieć, aby zdołano uzgodnić, jak analizować opowiadanie. Późniejsze badania dowiodą zapewne mniejszej lub większej przydatności aktualnych modeli. Tytułem ilustracji ograniczymy się do zastosowania dwóch różnych modeli do centralnej historii *Niebezpiecznych związków*, by przedyskutować możliwości metody.

Model trójkowy. Pierwsza z przedstawionych tu metod jest uproszczeniem koncepcji Claude Bremonda (*Le Message narratif*. „Communications” [1964], nr 4). Według Bremonda każde opowiadanie składa się z układu „łańcuchowego” lub „enklawowego”. Każde znowu mikroopowiadanie składa się z trzech (a czasem tylko dwóch) niezbędnie koniecznych elementów. Na wszystkie opowiadania świata składają się więc różne kombinacje kilkunastu mikroopowiadań o stałej strukturze, odpowiadających niewielkiej stosunkowo liczbie podstawowych sytuacji życiowych: określić je można takimi terminami, jak „podstęp”, „umowa”, „obrona” itp.

Tak więc historię stosunków Valmont — pani de Tourvel można przedstawić następująco:



Składające się na każdą trójkę działania są względnie jednorodne i łatwo je wyodrębnić. Rozróżnić można trzy typy trójek: pierwszy obejmuje (udaną lub nieudaną) próbę spełnienia projektu (trójki po lewej), drugi „zabiegi”, trzeci — niebezpieczeństwo.

Model homologiczny. Zanim wyciągniemy jakiegokolwiek wnioski z tej pierwszej analizy, przejdźmy do drugiej, opartej na popularnej metodzie badania folkloru, a zwłaszcza mitów. Przypisywanie jej autorstwa Lévi-Straussowi byłoby niesłuszne: dał wprawdzie jej

wzór, ale nie sposób obarczać go odpowiedzialnością za uproszczenie, którego tu dokonaliśmy. Zakładamy mianowicie, że opowiadanie stanowi syntagmatyczną projekcję sieci stosunków paradygmatycznych. Należy więc odkryć w opowiadaniu zależność między pewnymi elementami, następnie zaś — odnaleźć ją w ich sukcesywności. Zależność ta w większości wypadków stanowić będzie „homologię”, czyli związek proporcjonalny o czterech członkach ($A : B :: a : b$). Postępować można również w kierunku odwrotnym, starając się tak ułożyć następujące po sobie składniki, by w oparciu o powstałe związki odkryć strukturę przedstawianej całości. My postępować będziemy zgodnie z drugą metodą; w braku przyjętej ogólnie zasady zadowolimy się bezpośrednią i prostą sukcesywnością składników.

Zdania wpisane w poniższej tabeli streszczają tę samą intrygę, stosunki Valmonta i pani de Tourvel aż do upadku tej ostatniej. Chcąc prześledzić wątek trzeba odczytać linie poziome, przedstawiające syntagmatyczny wygląd opowiadania, następnie zaś porównać zdania umieszczone w tym samym rzędzie, jedno pod drugim (w tej samej kolumnie, przypuszczalnie paradygmatycznej) i odszukać ich wspólny mianownik.

Valmont chce się spodobać	Pani de Tourvel pozwala się podziwiać	Pani de Merteuil próbuje stanąć na przeszkodzie pierwszemu pożądaniu	Valmont odrzuca rady pani de Merteuil
Valmont próbuje uwodzić	Pani de Tourvel ofiarowuje mu przyjaźń	Pani de Volanges próbuje stanąć na przeszkodzie przyjaźni	Pani de Tourvel odrzuca rady pani de Volanges
Valmont wyznaje miłość	Pani de Tourvel się opiera	Valmont prześladuje ją uparcie	Pani de Tourvel odrzuca miłość
Valmont znowu próbuje uwodzić	Pani de Tourvel ofiarowuje mu swą miłość	Pani de Tourvel ucieka przed miłością	Valmont pozornie odrzuca miłość

Miłość zostaje spełniona...

Postaramy się teraz znaleźć wspólny mianownik dla każdej z kolumn. Wszystkie zdania pierwszej dotyczą zachowania się Valmonta wobec pani de Tourvel. Na odwrót, druga kolumna dotyczy wyłącznie pani de Tourvel, charakteryzuje jej stosunek do Valmonta. Trzecia kolumna nie ma określonego podmiotu jako wspólnego mianownika — ale wszystkie zdania opisują działania w ścisłym słowa znaczeniu. Czwarta wreszcie posiada wspólne orzeczenie — odmówić, odrzucić (w przy-

padku ostatniej pozycji jest to odrzucenie udawane). Oba człony każdej pary znajdują się w stosunku quasi-przeciwstawnym i możemy ująć je w proporcję:

Valmont : Tourvel :: działanie : odrzucenie działania.

Powyższe ujęcie wydaje się tym bardziej trafne, że poprawnie ukazuje istotę stosunku między Valmontem a panią de Tourvel, jedyne gwałtowne posunięcie pani de Tourvel itp.

Z analizy tej wynikają następujące wnioski:

1. Wydaje się oczywiste, że następstwo działań w opowiadaniu nie jest dowolne, lecz podlega pewnej logice. Pojawieniu się zamiaru odpowiada powstanie przeszkody, niebezpieczeństwo wywołuje opór lub ucieczkę itp. Ilość podstawowych schematów jest zapewne ograniczona i intrygę każdego opowiadania przedstawić można jako ich pochodną.

Czy musimy wybierać między tymi dwoma modelami? Trudno uczynić to na podstawie jednego przykładu. Badania specjalistów folkloru (C. Bremonda na modelu trójkowym oraz P. Marandy na modelu homologicznym) dowiodą zapewne, który z modeli jest lepiej przystosowany do prostych form opowiadania.

Dla zrozumienia dzieła potrzebna jest znajomość powyższych technik oraz osiągniętych dzięki nim wyników. Skoro wiemy, że dane następstwo działań opiera się na takiej, a nie innej logice konstrukcji, nie musimy już szukać w dziele innej motywacji. Nawet jeśli autor nie jest posłuszny tej logice, musimy ją znać: jego nieposłuszeństwo nabiera bowiem znaczenia właśnie w zestawieniu z normą, jaką logika ta narzuca.

2. Niepokoi nieco, że badając to samo opowiadanie otrzymamy różny wynik, zależnie od wybranego modelu. Okazuje się, że to samo opowiadanie posiadać może kilka struktur, a stosowane przez nas techniki badawcze nie dają żadnego kryterium wskazującego, którą ze struktur należy wybrać. Co więcej — pewne partie opowiadania są w obydwu modelach przedstawione różnymi zdaniami — mimo iż za każdym razem jesteśmy wierni historii. Ta giętkość historii ostrzega nas o pewnym niebezpieczeństwie: jeśli historia pozostaje ta sama, mimo iż zmieniamy niektóre jej części, nie mogą to być naprawdę części. Fakt, że w tym samym miejscu łańcucha raz pojawia się zdanie „zabiegi Valmonta”, a raz „Pani de Tourvel pozwala się podziwiać”, sygnalizuje niebezpieczny margines dowolności i dowodzi, że nie można być pewnym wartości otrzymanych wyników.

3. Jedna z usterek naszego dowodzenia wynika z charakteru wybranego przykładu. Takie badanie działań ujmuje je bowiem jako niezależny element dzieła, a w ten sposób pozbawiamy się możliwości po-

łączenia działań z postaciami. Otóż *Niebezpieczne związki* są typem opowiadania, które można nazwać „psychologicznym”, gdzie oba składniki są silnie powiązane. Inaczej w przypadku bajki ludowej, czy nawet nowel Boccaccia, gdzie postać jest zazwyczaj tylko imieniem pozwalającym połączyć najróżniejsze działania (pole do popisu mają tam więc przede wszystkim metody stosowane do badania logiki działań). Zobaczmy dalej, jak omówione tu techniki zastosować do opowiadań typu *Niebezpiecznych związków*.

B. Postacie i ich związki

„Bohater wcale nie jest niezbędny historii. Historia jako system wątków może swobodnie obejść się bez bohatera i jego cech charakterystycznych” — pisze Tomaszewski (TL, s. 206). Twierdzenie to, naszym zdaniem, bardziej odnosi się do anegdoty czy nowel renesansowych niż do klasycznej literatury zachodniej od *Don Kichota* po *Ulissea*. W literaturze tej postać odgrywa pierwszorzędą rolę i wokół niej organizują się inne składniki opowiadania. Inaczej ma się w przypadku niektórych nurtów literatury nowoczesnej, gdzie postać znów utraciła na znaczeniu.

Badanie postaci stawia rozliczne, dotąd nie rozwiązane problemy. Zatrzymamy się na stosunkowo najlepiej zbadanym typie bohaterów, na tym mianowicie, którego w pełni charakteryzują jego stosunki z innymi postaciami. Nie należy bowiem sądzić, że jeśli sens każdego ze składników dzieła zawiera się w całości jego związków z innymi, to wszystkie postacie definiuje w pełni ich stosunek do innych postaci. Dzieje się tak jedynie w pewnym rodzaju literatury — w dramacie. Właśnie wychodząc od dramatu E. Souriau [*Les deux cent mille situations dramatiques*, 1950] opracował pierwszy model stosunków między postaciami; wykorzystamy go w formie, jaką mu nadał A.-J. Greimas [*Sémantique structurale*, 1966]. *Niebezpieczne związki*, powieść w formie listów, w wielu punktach zbliża się do dramatu, model ten okazuje się więc przydatny.

Orzeczenia podstawowe. Na pierwszy rzut oka, ze względu na dużą ilość postaci, stosunki te wydać się mogą nazbyt różnorodne; szybko jednak dostrzec można, że dają się łatwo sprowadzić do trzech podstawowych: pożądania, porozumienia i współdziałania. Zaczniemy od **pożądania**, które stwierdzamy u wszystkich prawie postaci. W najpowszechniejszej formie — którą określić by można jako „miłość” — odnajdujemy je u Valmonta (wobec pani de Tourvel, Cecylii, pani de Merteuil, Wicehrabiny, Emilii), u pani de Merteuil (wobec Bel-leroché'a, Prévana, Dancený'ego), a także u pani de Tourvel, Cecylii

i Danceny'ego. Druga oś, mniej wyraźna, choć równie ważna, to porozumienie, spełniające się w „zwierzeniu wobec powiernika”. Właśnie jego istnienie motywuje pisanie listów szczerych, otwartych, bogatych w informacje, jak to zazwyczaj się dzieje między osobami, które łączy przyjaźń. Tak więc przez większą część powieści Valmont i pani de Merteuil pozostają w stosunku powiernictwa [*confidence*]². Powiernicą pani de Tourvel jest pani de Rosemonde, powiernicą Cecylii początkowo Zofia, potem pani de Merteuil. Danceny zwierza się pani de Merteuil i Valmontowi, pani de Volanges — pani de Merteuil itd. Trzecim typem stosunków jest to, co nazwiemy *współudziałem*, a co wyraża się „pomocą”. Valmont na przykład wspomaga panią de Merteuil w jej projektach; pani de Merteuil pomaga najpierw parze Cecylia-Danceny, potem Valmontowi w jego związku z Cecylią. Pomaga mu też, nie chcący, Danceny. Ten trzeci stosunek pojawia się dużo rzadziej, i to zazwyczaj przyporządkowany pożądaniu.

Te trzy stosunki mają charakter bardzo ogólny, skoro występują już w formule modelu zaproponowanej przez A.-J. Greimasa. Nie chcemy jednak twierdzić, że we wszystkich opowiadaniach należy sprawdzać ludzkie stosunki tylko do tych trzech. Byłoby to nadmiernym uproszczeniem, uniemożliwiającym scharakteryzowanie typu opowiadania. Sądzimy natomiast, że we wszystkich opowiadaniach stosunki między bohaterami sprowadzić można zawsze do niewielkiej liczby i że ta sieć związków ma podstawowe znaczenie dla struktury dzieła. Dlatego właśnie uważamy nasze postępowanie za usprawiedliwione.

Mamy więc trzy orzeczenia, określające podstawowe stosunki. Z nich wyprowadzić można wszystkie inne przy pomocy dwóch reguł *derywacji*. Reguła taka określa formalnie relacje między orzeczeniem podstawowym a pochodnym. Wybraliśmy ten sposób przedstawienia związków między orzeczeniami, gdyż jest logicznie prostszy, a ponadto poprawnie oddaje przemianę uczuć dokonywaną się w ciągu opowiadania.

Reguła przeciwstawienia. Pierwszą, najpowszechniejszą, nazwiemy regułą przeciwstawienia [*règle d'opposition*]. Każde z trzech orzeczeń posiada orzeczenie przeciwstawne (pojęcie węższe od negacji). Orzeczenia przeciwstawne występują tu rzadziej od swoich pozytywnych korelatów; jest to o tyle oczywiste, że istnienie listu już samo w sobie jest znakiem przyjaznych stosunków. Tak więc przeciwstawienie miłość — nienawiść jest raczej pretekstem, wstępnym założeniem, niż wyraźnie rozwiniętym stosunkiem. Można je dostrzec u Mar-

² [Z braku innego słowa tłumaczymy *confidence* jako „powiernictwo”, modyfikując w ten sposób przyjęte dziś znaczenie tego słowa (przyp. tłum.)]

kizy wobec Gercourta, u Valmonta wobec pani de Volanges, u Danceny'ego wobec Valmonta. Idzie tu zawsze o motyw działania, nie o aktualne działanie.

Stosunek przeciwstawny zwierzeniu jest częstszy, choć również tylko założony *implicite* — to rozgłoszenie tajemnicy, jej rozpowszechnienie. Opowiadanie o Prévaniu oparte jest wyłącznie na prawie pierwszeństwa w zreferowaniu wydarzenia. Podobny gest kończy główną intrygę: Valmont, a potem Danceny ogłaszają listy Markizy, co stanowi dla niej najstraszniejszą karę. W istocie, orzeczenie to, choć ukryte, obecne jest dużo częściej, niż się na ogół sądzi; lęk przed tym, by dać się poznać ludziom, determinuje większość działań wszystkich niemal postaci. Przerażona tym właśnie niebezpieczeństwem Cecylia ulega Valmontowi. Na tym też po większej części polegała istota edukacji pani de Merteuil. W tym celu także Valmont i pani de Merteuil nieustannie starają się zdobyć kompromitujące listy (Cecylii): najlepszy to sposób, by zaszkodzić Gercourtowi. U pani de Tourvel orzeczenie to zostaje indywidualnie przekształcone; lęk przed opinią bliźnich jest uzewnętrzniony i objawia się w znaczeniu, jakie przypisuje ona głosowi sumienia. Tak więc pod koniec powieści, na krótko przed śmiercią, żałować będzie nie utraconej miłości, lecz pogwałcenia własnych zasad, które ostatecznie równają się opinii publicznej, słowom ludzi: „Na koniec, opowiadając o okrucieństwie, z jakim została potraktowana, dodała: »Byłam pewna, że doprowadzi mnie to do śmierci — i tego się nie lękałam — ale nie potrafię przeżyć nieszczęścia i hańby«” (list 149).

Wreszcie przeciwstawieniem aktu pomocy jest stawianie oporu, przeszkadzanie. I tak Valmont — podobnie jak pani de Volanges — stara się przeszkodzić związkowi pani de Merteuil i Prévana, Danceny'ego i Cecylii.

Reguła strony biernej. Rzadsze są wyniki drugiej derywacji orzeczeń podstawowych: odpowiadają one przejściu ze strony czynnej na bierną i nazwiemy je regułą strony biernej [*règle du passif*]. Valmont pożąda pani de Tourvel, lecz jest także przez nią pożądany; nienawidzi pani de Volanges i jest znienawidzony przez Danceny'ego; zwierza się pani de Merteuil i jest powiernikiem Danceny'ego; ujawnia publicznie swoją przygodę z Wicehrabiną, lecz pani de Volanges sama rozgłasza własne działania; pomaga Danceny'emu, lecz równocześnie ten wspiera go przy zdobywaniu Cecylii; przeciwstawia się niektórym działaniom pani de Merteuil, napotykając zarazem na przeciwdziałanie ze strony pani de Volanges lub pani de Merteuil. Innymi słowy, każde działanie ma swój podmiot i swój przedmiot. Inaczej jednak niż w wypadku przekształcenia gramatycznego ze strony czynnej na bierną — nie będziemy zamieniać miejsc podmiotu i dopełnienia;

tylko czasownik przejdzie na stronę bierną. A zatem wszystkie orzeczenia będziemy traktować jak czasowniki przechodnie.

Odnaleźliśmy więc w opowiadaniu dwanaście różnych stosunków, które opisaliśmy przy pomocy trzech podstawowych orzeczeń i dwóch reguł derywacji. Dodajmy jeszcze, że reguły te nie spełniają tej samej funkcji: zasada przeciwstawienia służy tworzeniu zdania, którego nie można wyrazić inaczej (np. zdanie: *Pani de Merteuil przeszkadza Valmontowi, wyprowadzamy od: Pani de Merteuil pomaga Valmontowi*); reguła strony biernej służy ukazaniu pokrewieństwa dwóch już istniejących zdań (np. *Valmont kocha panią de Tourvel i Pani de Tourvel kocha Valmonta*; to ostatnie, na mocy naszej zasady, występuje jako derywacja pierwszego, w formie zdania: *Valmont jest kochany przez panią de Tourvel*).

Być i wydawać się. Powyższy opis stosunków nie uwzględnia tego, jak wcielają się one w postać. Jeśli przyjąć ten punkt widzenia, okaże się, że istnieje tu inne jeszcze rozróżnienie. Każde działanie może najpierw wydawać się miłością, zwierzeniem itp., potem zaś objawić się jako inny całkiem stosunek — nienawiści, przeszkadzania etc. Zewnętrzny pozór niekoniecznie odpowiada istocie stosunku, nawet w wypadku tej samej osoby czy tej samej chwili. Możemy więc założyć istnienie dwóch poziomów stosunków: tego, co istnieje, i tego, co się wydaje — rzeczywistości i pozoru [*l'être et le paraître*]. (Nie trzeba zapominać, że określenia te dotyczą poznania, do jakiego zdolne są postacie, nie zaś my sami.) Istnienie obu poziomów jest świadome u pani de Merteuil czy Valmonta, którzy dla osiągnięcia własnych celów odwołują się do pomocy obłudy. Pani de Merteuil jest na pozór powiernicą pani de Volanges i Cecylii. Naprawdę jednak posługuje się nimi, by się zemścić na Gercourcie. Tak samo z Danceny'm postępuje Valmont.

Dwoiste bywają również stosunki między innymi postaciami: tłumaczą się one jednak nie hipokryzją, lecz złą wiarą lub naiwnością. Tak więc pani de Tourvel kocha Valmonta, ale nie chce się przyznać nawet sobie i ukrywa miłość pod pozorami powiernictwa. Podobnie postępuje Cecylia oraz Danceny (w stosunkach z panią de Merteuil). Pozwala nam to założyć istnienie nowego orzeczenia, które pojawia się jedynie w grupie ofiar, a mieści na poziomie wtórnym, zależnym od poprzedniego: jest to uświadamianie sobie czegoś, zmiarkowanie się. Określać będzie działanie pojawiające się wtedy, gdy dana postać zdaje sobie sprawę, że stosunek, który łączy ją z inną postacią, jest inny, niż pierwotnie sądziła.

Transformacje indywidualne. Podobną nazwą — powiedzmy „miłość” czy „powiernictwo” — określiliśmy uczucia, jakie od-

czuwają różne postaci. Uczucia te mają jednak często rozmaitą treść. Dla ustalenia odcieni wprowadzić możemy pojęcie indywidualnej transformacji stosunku. Zwróciliśmy już uwagę na transformację, jakiej u pani de Tourvel ulega lęk przed rozgłosem. Innego przykładu dostarcza spełnienie miłości Valmonta i pani de Merteuil. Oboje niejako wstępnie rozłożyli uczucie miłości i odkryli w nim pragnienie posiadania, a jednocześnie uległość wobec ukochanego: zachowali tylko część pierwszą — pragnienie posiadania. Skoro pragnienie to zostanie zaspokojone, pojawia się obojętność. Tak zachowuje się wobec swych kochanek Valmont, podobne jest także zachowanie pani de Merteuil.

Pora teraz na szybki bilans. Aby opisać świat postaci, potrzeba nam, jak się wydaje, trzech pojęć. Mamy więc najpierw orzeczenia — pojęcie funkcjonalne, takie jak „kochać”, „zwierzać się” itd. Dalej postaci: Valmont, pani de Merteuil itp. Mogą one pełnić dwie funkcje — mogą być podmiotami lub przedmiotami działań opisywanych przez orzeczenia. Zastosujemy określenie czynnik [*agent*] dla oznaczenia zarazem podmiotu i przedmiotu działań. Czynniki i orzeczenia są w dziele literackim jednostkami stałymi, zmieniają się tylko kombinacje obu grup. Trzecim wreszcie pojęciem są reguły derywacji [*règles de dérivation*]: opisują one stosunki pomiędzy poszczególnymi orzeczeniami. Jednakże opis, jakiego możemy dokonać przy pomocy tych pojęć, pozostanie czysto statyczny; aby opisać stosunki w ruchu, a tym samym rozwój opowiadania, wprowadzić trzeba nowy szereg reguł, które w odróżnieniu od reguł derywacji nazwiemy regułami akcji [*règles d' action*].

Reguły akcji. Jako dane wyjściowe reguł akcji przyjmujemy wspomniane już czynniki i orzeczenia, pozostające w określonym stosunku. Wyznaczą one, jako wynik końcowy, nowe stosunki, które winny powstać między czynnikami. Aby objaśnić to nowe pojęcie, okreśmy kilka reguł, rządzących *Niebezpiecznymi związkami*.

Pierwsze zasady dotyczyć będą osi pożądania.

Reguła 1. Istnieją dwa czynniki, *A* i *B*. *A* kocha *B*. *A* postępuje tak, by nastąpiła również transformacja bierna tego orzeczenia (to znaczy, by przybrało ono postać zdania „*A* jest kochane przez *B*”).

Pierwsza reguła ma być odbiciem działań postaci, które są zakochane (lub udają, że są). Tak więc Valmont, zakochany w pani de Tourvel, robi wszystko, aby z kolei i ona go pokochała. Podobnie postępuje zakochany w Cecylii Danceny, a także pani de Merteuil i Cecylia.

Jak pamiętamy, w poprzednich rozważaniach wprowadziliśmy rozróżnienie między uczuciem pozornym a rzeczywistym — między „być” a „wydawać się” — w zależności od uczucia danej postaci. Rozróżnienie to potrzebne będzie dla sformułowania następującej reguły:

Reguła 2. Istnieją dwa czynniki, *A* i *B*, przy czym *A* kocha *B* na poziomie rzeczywistości („być”), a nie pozoru („wydawać się”). Jeśli *A* uświadomi sobie istnienie poziomemu „być”, zaczyna działać przeciwko tej miłości.

Przykładu zastosowania tej reguły dostarcza zachowanie pani de Tourvel, gdy ta uświadamia sobie, że zakochała się w Valmoncie — opuszcza nagle zamek, sama stając się przeszkodą w spełnieniu uczucia. Podobnie z Danceny'm, który początkowo wierzy, że pozostaje tylko w stosunku powiernictwa z panią de Merteuil. Kiedy Valmont uświadamia mu, że uczucie to nie różni się od miłości, jaką żywi do Cecylii, Danceny czuje się zmuszony do rezygnacji z nowego związku. (Reguła ta, jak już zaznaczyliśmy, wymaga „odkrycia”, będącego przywilejem grupy osób, które nazwać można „słabymi”. Valmont i pani de Merteuil, którzy do tej grupy nie należą, nie mogą „uświadomić sobie” różnicy dwóch poziomów, ponieważ zawsze zdawali sobie z niej sprawę.

Przejdźmy teraz do związków, które określiliśmy ogólnie mianem **w s p ó ł d z i a ł u**.

Reguła 3. Istnieją trzy czynniki *A*, *B*, *C*, przy czym *A* i *B* pozostają w pewnym stosunku z *C*. Jeśli *A* uświadomi sobie, że związek *B*—*C* jest identyczny ze stosunkiem *A*—*C*, działać będzie przeciwko *B*.

Zanotujmy na początek, że reguła ta nie oddaje działań „oczywistych”. *A* mogłoby przecież działać przeciwko *C*. Można przytoczyć wiele przykładów. Danceny kocha Cecylię i wierzy, że Valmont jest jedynie jej powiernikiem. Kiedy się dowie, że w rzeczywistości jest to afera miłosna, działać będzie przeciw Valmontowi, wyzwie go na pojedynek. Podobnie Valmont sądzi, że jest powiernikiem markizy de Merteuil, i nie wyobraża sobie, by taki związek mógł łączyć z nią Danceny'ego. Gdy się tylko o tym przekona, zaczyna działać przeciwko Danceny'emu (posługując się Cecylią). Pani de Merteuil, która zna tę regułę, posłuży się nią, by wyrzucić presję na Valmoncie — pisze list, aby mu wykazać, że Bellerocze zagarnął pewne mienie, które Valmont uważał za swą wyłączną własność. Reakcja jest natychmiastowa.

Zapewne, nie można tą regułą wytłumaczyć wielu działań polegających na przeciwstawieniu się lub udzieleniu pomocy. Jeśli jednak przyjrzeć się im bliżej, łatwo dostrzec, że zawsze wynikają one z innych działań, należących do pierwszej grupy stosunków, skupionych wokół pożądania. Jeśli pani de Merteuil pomaga Danceny'emu zdobyć Cecylię, to dlatego że nienawidzi Gercourta i szuka sposobności do zemsty; z podobnych powodów pomaga Valmontowi w zabiegach wokół Cecylii. Valmont przeszkadza Danceny'emu zalecać się do Markizy, ponieważ sam jej pożąda. Jeśli wreszcie Danceny pomaga Valmontowi związać się z Cecylią, to w przeświadczeniu, że sam zbliży się w ten

sposób do Cecylii, w której jest zakochany. I tak dalej. Zauważyć można także, że działania współudziału będą świadome u bohaterów „silnych” (Valmont, pani de Merteuil), nieświadome zaś (i przypadkowe) — u „słabych”.

Przejdźmy teraz do ostatniej grupy związków, o których wspominaliśmy już — do porozumienia. Oto nasza czwarta reguła:

Reguła 4. Istnieją dwa czynniki *A* i *B*, z tym że *B* jest powiernikiem *A*. Jeśli *A* staje się czynnikiem zdania wynikającego z reguły 1 — zmienia powiernika (brak powiernika uważany jest za przypadek graniczny zmiany powiernika).

By zilustrować czwartą regułę, przypominamy, że Cecylia zmienia powiernicę na początku związku z Valmontem (Zofię zastępuje pani de Merteuil). Także pani de Tourvel, zakochawszy się w Valmontcie, bierze za powiernicę panią de Rosemonde; z tych samych powodów, choć nie tak wyraźnych, przestaje zwierzać się pani de Volanges. Miłość do Cecylii prowadzi Danceney’ego do zwierzenia się Valmontowi; zwierzenia przerywa związek z panią de Merteuil. Reguła ta narzuca największe ograniczenia Valmontowi i pani de Merteuil, gdyż oboje zwierzać się mogą tylko sobie nawzajem. W tym więc wypadku wszelka zmiana powiernika oznacza wstrzymanie wszelkich zwierzeń. Markiza de Merteuil przestaje zwierzać się od momentu, gdy Valmont staje się zbyt natarczywy w miłosnym pożądaniu. Podobnie Valmont — od chwili, kiedy pani de Merteuil objawia własne, różne niż on pragnienia. Uczuciem ożywiającym Markizę w ostatniej części powieści jest właśnie pragnienie posiadania.

Przerwijmy wyliczanie reguł wytwarzających narrację naszej powieści, aby dorzucić kilka uwag.

1. Na początek określmy zasięg owych reguł akcji. Są one odbiciem praw rządzących życiem społeczeństwa, do którego należą bohaterowie naszej powieści. Sformułowanie nie rozgranicza postaci fikcyjnych od rzeczywistych: przy pomocy podobnych, założonych *implicit*e reguł opisać można by prawa i zwyczaje każdej jednorodnej grupy ludzkiej. Same postacie mogą uświadamiać sobie te reguły — jesteśmy więc na poziomie historii, a nie wypowiedzi. Nasze reguły odpowiadają głównym liniom opowiadania, nie pokazują jednak dokładnie, jak spełnia się każde z opisywanych działań. Opisać, jak rysunek zostanie „wypełniony”, mogłyby — naszym zdaniem — omówione uprzednio techniki, ukazujące „logikę działań”.

Dodać należy, że — w swej treści — wszystkie te reguły nie różnią się tak bardzo od spostrzeżeń, które krytycy poświęcili dawniej *Niebezpiecznym związkom*. Powstaje więc pytanie, czy nasz sposób przedstawienia posiada wartość wyjaśniającą: jest bowiem oczywiste, że opis,

który nie pobudza zarazem do interpretacji intuicyjnych, mija się z celem. Dość przełożyć te reguły na język powszechnie używany, by dostrzec, jak są podobne do opinii wygłaszanych często na temat etyki *Niebezpiecznych związków*. Na przykład: pierwszą regułą, która mówi o pragnieniu narzucenia swej woli innym, dostrzegli wszyscy niemal krytycy, interpretując ją jako „pragnienie władzy” lub „mitologię inteligencji”. Co więcej, wysoce znamienny wydaje się fakt, iż terminy, jakimi posłużyliśmy się, zaczerpnięte zostały właśnie z terminologii etycznej. Łatwo wyobrazić sobie opowiadanie, gdzie reguły te miałyby charakter społeczny, formalny itp.

2. Szczegółowego wyjaśnienia wymaga forma nadana naszym regułom. Bez trudu można nam wytknąć, że nadajemy pseudouczone sformułowania banałom. Czemu mówić: „A postępuje tak, by nastąpiła również transformacja bierna tego orzeczenia”, zamiast: „Valmont narzuca swą wolę pani de Tourvel”? Nie jest jednak chyba błędem chęć nadania naszym twierdzeniom precyzji i jasności; jest nim raczej to, że nie zawsze są one wystarczająco dokładne. Historia krytyki literackiej roi się od przykładów kuszących często twierdzeń, które z powodu niedokładności terminologicznych sprowadziły badania na manowce. Forma „reguł”, jaką nadaliśmy naszym wnioskom, pozwala je sprawdzić, badając, jak stopniowo „wytwarzają” one perypetie opowiadania.

Co więcej, tylko daleko posunięta precyzja sformułowań pozwala na zasadne porównywanie praw rządzących światem rozmaitych dzieł. Dla przykładu — Szkłowski w swych studiach nad opowiadaniem sformułował regułę, która jego zdaniem oddaje rozwój stosunków międzyludzkich u Boiarda (*Orland zakochany*) i Puszkina (*Eugeniusz Oniegin*): „Jeśli A kocha B, B nie kocha A. Gdy B zaczyna kochać A, A już nie kocha B” (TL, s. 171). Dzięki temu, że reguła Szkłowskiego jest sformułowana podobnie jak nasze, możemy bezpośrednio skonfrontować świat wszystkich tych dzieł.

3. By sprawdzić tak ujęte reguły, należy postawić dwa pytania. Czy wszystkie działania powieściowe można wytworzyć za pomocą przedstawionych zasad? Czy wszystkie tak wytworzone działania odnaleźć można w powieści? Nim odpowiemy na pierwsze pytanie, przypomnieć musimy, że sformułowane tu reguły mają przede wszystkim wartość przykładu, nie zaś wyczerpującego opisu; co więcej, w dalszej części ukážemy motywy pewnych działań, które zależą od innych czynników opowiadania. Jeśli idzie o drugie pytanie, sądzimy, że nawet przecząca odpowiedź nie może podważyć wartości proponowanego modelu. Czytając powieść czujemy instynktownie, że opisywanymi działaniami kieruje pewna logika: o innych zaś — znajdujących się poza powieścią — możemy powiedzieć, że są lub też nie są posłuszne owej logice. Inaczej

mówiąc, poza każdym dziełem, będącym tylko *parole*, wyczuwamy także istnienie pewnego *langue*, którego dzieło jest tylko jedną z realizacji. Tylko z tej perspektywy można się zastanawiać, dlaczego autor wybrał dla swoich postaci takie, a nie inne perypetie, gdy zarówno jedne, jak i drugie podlegają tej samej logice.

2. OPOWIADANIE JAKO WYPOWIEDŹ

Staraliśmy się do tej pory nie brać pod uwagę, że czytamy książkę, że więc opowiedziana historia nie należy do „życia”, lecz do świata fikcyjnego, znanego nam jedynie z książki. Chcąc zbadać drugą część problemu, przyjmiemy odwrotny punkt wyjścia: rozpatrywać będziemy opowiadanie jedynie jako wypowiedź — słowo rzeczywiste adresowane przez narratora do czytelnika.

Sposoby konstruowania wypowiedzi podzielimy na trzy grupy: na czas opowiadania, w którym wyraża się stosunek między czasem opowiedzianej historii a czasem wypowiedzi; na aspekty opowiadania, czyli sposób postrzegania historii przez narratora; na tryby opowiadania, które zależą od typu wypowiedzi, jaki stosuje narrator, by zapoznać nas z historią.

A. Czas opowiadania

Problem przedstawienia czasu w opowiadaniu powstaje dlatego, że między czasowością historii (anegdoty) a czasowością wypowiedzi istnieje różnica. Czas wypowiedzi jest niejako czasem linearnym, czas historii zaś jest wielowymiarowy. W historii wiele zdarzeń rozgrywa się równocześnie, wypowiedź musi jednak rozmieszczać je kolejno, jedno po drugim; figurę złożoną rzutuje na linię prostą. Stąd właśnie konieczność przerywania „naturalnego” następstwa zdarzeń, nawet jeśli autor pragnie dokładnie do niego się stosować. Zazwyczaj jednak nie próbuje on odnaleźć „naturalnego” następstwa, wykorzystuje bowiem deformację czasową dla celów estetycznych.

Deformacja czasowa. Formaliści rosyjscy w deformacji czasowej widzieli jedyną cechę odróżniającą wypowiedź od historii: dlatego też tkwiła ona w centrum ich badań. Przypomnijmy fragment pracy psychologa Lwa Wygotskiego *Психология искусства*, która — choć napisana w 1925 roku — wydana została dopiero niedawno [Moskwa 1965]:

Wiadomo, że podstawą melodii jest korelacja dynamiczna składających się na nią dźwięków. Podobnie jest z wierszem, który nie jest jedynie sumą dźwięków, które się nań składają, lecz dynamicznym ich następstwem, określoną korelacją. Podobnie jak dwa łączące się dźwięki lub następujące po sobie słó-

wa tworzą związek, określony w pełni porządkiem następstwa poszczególnych składników, tak dwa wydarzenia lub działania łącząc się dają razem nową dynamiczną korelację, w pełni określoną przez porządek i układ wydarzeń. Tak więc dźwięki *a,b,c*, lub słowa *a,b,c* całkowicie zmieniają sens i znaczenie emocjonalne, jeśli ułożymy je w porządku *b,c,a*, *b,a,c*. Wyobraźmy sobie groźbę, a następnie zaś jej spełnienie — zabójstwo. Odbierzemy określone wrażenie, jeśli czytelnik zostanie najpierw powiadomiony o groźbie, następnie utrzymany w nieświadomości co do jej wykonania, wreszcie po tym zawieszeniu powiadomiony o zabójstwie. Natomiast zupełnie inne wrażenie powstanie, jeśli autor zacznie opowieść od znalezienia zwłok i dopiero później w chronologicznie odwrotnym porządku opowie o zabójstwie i groźbie. Tak więc sam układ wydarzeń w opowiadaniu, sama kombinacja zdań, przedstawień, obrazów, działań, replik jest podporządkowana tym samym prawom kombinacji artystycznych, co kombinacje dźwięków w melodii lub słów w wierszu (s. 196).

Widać tu wyraźnie jedną z naczelných cech teorii formalistów, a nawet współczesnej im sztuki; nie liczy się niemal natura wydarzeń, ważne są jedynie związki między wydarzeniami (w naszym wypadku kolejność w czasie). Formaliści ignorowali więc opowiadanie jako historię, zajmowali się wyłącznie opowiadaniem jako wypowiedzią. Przypomina to teorie rosyjskich filmowców tej epoki: uważano wtedy montaż za jedyny element filmu *sensu stricto* artystyczny.

Zauważmy na marginesie, że obie opisywane przez Wygotskiego możliwości zostały wykorzystane w rozmaitych formach powieści kryminalnej. Powieść „detektywistyczna” zaczyna się od końca historii, od morderstwa, by cofnąć się do początku. Natomiast „czarna” powieść odwrotnie — przynosi najpierw groźby, a dopiero w ostatnich rozdziałach oglądamy trupy.

Układ łańcuchowy, ramowy, przemienny. Uwagi poprzednie odnoszą się do układów czasowych wewnątrz jednej historii. Jednakże bardziej złożone formy opowiadania literackiego zawierają kilka historii. W wypadku *Niebezpiecznych związków* przyjąć można, że jest ich trzy: mówią o przygodach Valmonta z panią de Tourvel, Cecylią i panią de Merteuil. Wzajemny ich układ odsłania rozmaite aspekty czasu opowiadania.

Poszczególne historie mogą wiązać się rozmaicie. Ludowa bajka i zbiory nowel znają dwa sposoby — łańcuchowy i ramowy. Układ łańcuchowy [*enchainement*] to po prostu postawienie obok siebie (*iuxtaposito*) poszczególnych historii: jedna się kończy, a zaczyna druga. Jedność zostaje tu zapewniona przez podobieństwo konstrukcji: na przykład trzech bracia wyjeżdżają kolejno na poszukiwanie skarbu — każda z podróży stanowi fundament jednej z anegdot.

Układ ramowy [*enchâssement*] to wsunięcie jednej historii w drugą. Wszystkie opowieści *Tysiaca i jednej nocy* zostały włączone w ramy baśni o Szeherazadzie. Jak widać, te oba typy kombinacji stanowią

ścisłą projekcję dwóch podstawowych stosunków syntaktycznych — stosunku współrzędności i podrzędności.

Istnieje jednak i układ trzeci, który nazwiemy przemiennym [*alternance*]. Polega on na opowiadaniu równocześnie dwóch historii w ten sposób, że się je przerywa i opowiada na przemian. Jest to forma typowa dla gatunków literackich, które utraciły wszelką więź z literaturą mówioną: ta bowiem nie zna i znać nie może przemienności. Słynnym przykładem będzie *Opowiadanie o cierpieniu* Kierkegaarda oraz powieść Hoffmanna *Kota Mruczysława poglądy na życie*, gdzie opowiadanie kota wymienia się z opowiadaniem muzyka.

Dwie z tych form dostrzec można w *Niebezpiecznych związkach*. Z jednej strony przez całe opowiadanie wymieniają się historie pani de Tourvel i Cecylii; z drugiej — obie włączone zostały wyraźnie w dzieje pary Merteuil-Valmont. Jednakże powieść ta — bardzo dobrze zbudowana — nie pozwala wytyczyć wyraźnych granic między poszczególnymi historiami. Przejścia zostały zatarte, rozwiązanie każdej historii służy rozwinięciu następnej. Co więcej, wszystkie one są powiązane przez postać Valmonta, który utrzymuje bliskie stosunki z każdą z trzech bohaterek. Istnieją także inne liczne związki między historiami: realizują się one przy pomocy postaci drugoplanowych, pełniących różne funkcje w każdej z historii. Pani de Volanges, matka Cecylii, jest przyjaciółką i krewną pani de Merteuil, a równocześnie doradczynią pani de Tourvel. Danceny wiąże się kolejno z Cecylią Volanges i panią de Merteuil. Pani de Rosemonde ofiarowuje gościnę zarówno pani de Tourvel, jak Cecylii i jej matce. Gercourt, były kochanek pani de Merteuil, chce poślubić Cecylię itd. Każda postać łączyć może różne funkcje.

Obok głównych historii powieść może zawierać inne, drugorzędne, służące zwykle tylko charakterystyce postaci. Owe historie (przygody Valmonta na zamku Hrabiny, romans z Emilią, przygody Prévana z „nierozłącznymi”, Markizy z Prévanem czy Belleroche'em w rozpatrywanym przypadku są słabiej włączone w całość opowiadania niż historie główne — odbieramy je jako „wtrącenia”).

Czas pisania i czas czytania. Do czasowości postaci, które wszystkie objęte są podobną perspektywą, dodać trzeba dwie inne, należące do odmiennych płaszczyzn: czas wypowiedzenia (pisania) i czas odbioru (lektury). (Czas wypowiedzenia staje się elementem literackim od momentu, gdy wprowadza się go do historii — jest to przypadek, gdy narrator mówi o swoim własnym opowiadaniu, o czasie, jakim rozporządza, by je napisać lub opowiedzieć. Ten rodzaj czasowości pojawia się zwykle w opowiadaniach podających się za to, czym naprawdę są, a więc za opowiadania: przypomnieć wystarczy słynny wywód Tristra-

ma Shandy o niemożności ukończenia swej opowieści. Krańcowym przypadkiem będzie ten, w którym czas wypowiedzenia jest jedynym czasem obecnym w opowiadaniu: będzie to opowiadanie całkowicie zwrócone ku sobie, narracja o narracji. Czas lektury to czas nieodwracalny, określający odbiór całości dzieła; i on także może stać się elementem literackim, jeśli autor uwzględni go w opowiadaniu: zaznaczy na przykład na pierwszej stronie, że jest godzina 10, na następnej zaś — 10.05. Istnieją inne, mniej naiwne sposoby wprowadzania czasu czytania; pominiemy je jednak, sygnalizując tylko kwestię estetycznego znaczenia rozmiarów dzieła.

B. Aspekty opowiadania

Czytając dzieło będące fikcją literacką nie odbieramy bezpośrednio opisywanych wydarzeń. Równocześnie z jego wydarzeniami — choć w inny sposób — postrzegamy, jak odbiera je narrator. Termin: „aspekty” opowiadania (rozumiemy to słowo w jego niemal etymologicznym znaczeniu — „spojrzenie” [„*regard*”]) określa widoczne w nim różne typy postrzegania. Dokładniej: aspekt odzwierciedla stosunek między formą *on* (w historii) a formą *ja* (w wypowiedzi), między postacią a narratorem.

Przedstawimy tu z drobnymi zmianami klasyfikację aspektów opowiadania, którą zaproponował J. Pouillon [*Temps et roman*, 1946]. Odbiór wewnętrzny podzielić można na trzy zasadnicze typy.

Narrator > postać (widzenie „od tyłu” [„*par derrière*”). Formuły tej najczęściej używa opowiadanie klasyczne. Narrator wie tu więcej niż postać. Nie stara się nam wyjaśnić, jak zdobył tę wiedzę. Wie, co dzieje się za murami domostw i w głowie bohatera. Postacie nie mają dla niego tajemnic. Oczywiście, forma ta ma rozmaite stopnie. Wyższość narratora objawia się znajomością ukrytych pragnień bohatera (których często nie zna on sam) lub też równoczesną znajomością myśli kilku postaci (do czego żadna z nich nie jest zdolna) czy wreszcie opowiadaniem wydarzeń, których żadna nie była świadkiem. Tołstoj w noweli *Trzy śmierci* opowiada kolejno historię śmierci arystokraty, wieśniaka i drzewa. Żadna z występujących tam postaci nie widziała nigdy wszystkich bohaterów razem — mamy tu więc do czynienia z odmianą widzenia „od tyłu”.

Narrator = postać (widzenie „wraz” [„*avec*”). Forma to rozpowszechniona zwłaszcza w literaturze współczesnej. Narrator wie tyle, co postać, i nie potrafi wyjaśnić wydarzeń, nim wyjaśnienia nie znajdą sami bohaterowie opowiadania. Tu także istnieją pewne rozróżnienia. Opowiadanie może być prowadzone w pierwszej osobie (co

usprawiedliwia ten chwyt), lub też w trzeciej, zawsze jednak pokrywa się z widzeniem wydarzeń przez postać. Wynik oczywiście bywa różny. Wiadomo, że Kafka zaczął pisać *Zamek* w pierwszej osobie i zmienił sposób widzenia dopiero później, przechodząc do narracji w trzeciej osobie, zawsze jednak w aspekcie „narrator = postać”. Kiedy indziej narrator może iść za jedną lub kilkoma postaciami (zmiany zaś mogą być systematyczne lub nie). Wreszcie może się posłużyć świadomym opowiadaniem jednej z postaci, lub też „rozbić” jej osobowość, jak w wielu opowiadaniach Faulknera. Do tego przypadku powrócimy zresztą dalej.

Narrator < postać (widzenie „z zewnątrz” [„*du dehors*”). W trzecim przypadku narrator wie mniej niż którakolwiek z postaci. Opisać może jedynie to, co widzi, słyszy itd. — nie ma jednak dostępu do niczyjej świadomości. Oczywiście ten czysty „sensualizm” jest konwencją, stosowany konsekwentnie, uczyniłby opowiadanie niezrozumiałym; istnieje jednak jako model pewnego stylu. Opowiadania takie są stosunkowo rzadkie, chwyt wykorzystywać zaczęto systematycznie dopiero w XX wieku. Przytoczmy typowy przykład:

Ned Beaumont ominął Madviga i drżącą ręką zgaślił niedopalone cygaro w miedzianej popielniczce.

Oczy Madviga patrzyły nieruchomo w plecy młodzieńca, póki ten nie wyprostował się i nie odwrócił. Blondyn skrzywił się wówczas w życzliwym i rozdrażnionym uśmiechu... (D. H a m m e t t, *La Clé de verre*).

Z opisu nie wiemy, czy obie postacie są przyjaciółmi, czy wrogami, czy są zadowolone, czy nie, a mniej jeszcze — co myślą czyniąc opisane gesty. Są niemal nie nazwani: najchętniej mówi się o nich „blondyn”, „młodzieniec”. Narrator jest świadkiem, który nic nie wie, a co więcej — nic wiedzieć nie chce. A przecież obiektywność nie jest tak krańcowa, jak zamierzano („życzliwy i rozdrażniony”).

Kilk a a s p e k t ó w j e d n e g o w y d a r z e n i a. Powrócmy teraz do drugiego typu, gdzie narrator wie tyle, co postać. Mówiliśmy już, że narrator przechodzić może od postaci do postaci; określić by jeszcze trzeba, czy postacie opowiadają o tym samym wydarzeniu lub czy widzą to samo. Jeśli tak, otrzymamy szczególny efekt, który nazwiemy „widzeniem stereoskopowym”. Wielość odbiorców daje wtedy złożoną wizję opisywanego zjawiska, zaś kilkakrotne opisy jednego wydarzenia pozwalają skierować uwagę na dostrzegającą je postać, gdyż samą historię już znamy.

Powrócmy do *Niebezpiecznych związków*. Osiemnastowieczna powieść w formie listów często wykorzystywała tę — drogą Faulknerowi — technikę, polegającą na kilkakrotnym opowiadaniu tego samego wydarzenia ustami różnych postaci. Historia *Niebezpiecznych związków*

opowiedziana jest dwu-, a nawet trzykrotnie. Jednakże przyjrząwszy się dokładnie opowiadaniom stwierdzamy, że nie tylko dają one stereoskopową wizję wydarzeń, lecz także różnią się jakościowo. Przypomnijmy więc krótko to następstwo.

Być i wydawać się. Od początku obie wymieniane się historie ukazują się w różnym oświetleniu. Cecylia naiwnie opowiada Zofii o swych przeżyciach, podczas gdy pani de Merteuil interpretuje je w swych listach do Valmonta. Valmont ze swej strony informuje Markizę o przygodzie z panią de Tourvel, ona sama zaś pisze o tym do pani de Volanges. Już na wstępie uświadamiamy sobie dwoistość, dostrzeżoną na poziomie stosunków między postaciami: wyznania Valmonta pouczają nas o złej wierze, z jaką opisuje wydarzenia prezydentowa de Tourvel; podobnie jest z naiwnością Cecylii. Po przybyciu Valmonta do Paryża orientujemy się, kim jest naprawdę Danceny i jakie są jego działania. Pod koniec drugiej części pani de Merteuil sama podaje dwie wersje sprawy Prévana, jedną na płaszczyźnie prawdy („być”), drugą — pozorów („wydawać się”); powraca więc znowu znane nam przeciwstawienie.

Porządek różnych wersji nie jest sztywny, pisarz wykorzystuje go dla różnych celów. Kiedy opowiadanie Valmonta czy pani de Merteuil występuje przed opowiadaniem innej postaci, czytamy to ostatnie przede wszystkim jako informację o autorze listu. W wypadku przeciwnym opowiadanie o pozorach budzi naszą ciekawość i oczekujemy głębszej interpretacji wydarzeń.

A zatem aspekt opowiadania, umieszczony w płaszczyźnie rzeczywistości („być”), okazuje się bliski widzeniu „od tyłu” (a więc przypadkowi „narrator > postać”). Choć więc opowiadanie to prowadzą tylko postacie, niektóre z nich mogą — podobnie jak autor — odsłaniać myśli i uczucia innych.

Ewolucja aspektów opowiadania. Wartość aspektów opowiadania bardzo zmieniła się od czasów Laclos. W XIX wieku coraz częściej używano chwytu polegającego na przedstawieniu historii rzutowanej na świadomość postaci; usystematyzowany przez Henry Jamesa, stał się obowiązującą zasadą w wieku XX. Natomiast istnienie dwóch jakościowo różnych poziomów jest dziedzictwem czasów dawniejszych: Oświecenie żądało, aby prawda została w końcu powiedziana. Późniejsza powieść zadowoli się kilkoma wersjami poziomu „wydawać się”, nie twierdząc, że któraś z nich jest prawdziwa. *Niebezpieczne związki* wyróżniają się korzystnie wśród powieści epoki dyskrecją przedstawienia poziomu „być”. Pod koniec książki sprawa Valmonta pozostawia czytelnika w niepewności. W tym właśnie kierunku pójdzie duża część literatury XIX w.

C. Tryby opowiadania

Aspekt opowiadania to sposób, w jaki narrator postrzega historię; tryb opowiadania to sposób, w jaki ją nam przedstawia narrator. Do trybu opowiadania odwołujemy się mówiąc, że dany pisarz „pokazuje” pewne sprawy, inny zaś tylko o nich „mówi”. Istnieją dwa zasadnicze tryby: prezentacja [*représentation*] i narracja. Odpowiadają one na poziomie bardziej konkretnym dwu omówionym już pojęciom — wypowiedzi i historii.

Te dwa tryby współczesnego opowiadania mają prawdopodobnie dwa różne źródła — kronikę i dramat. Powszechnie sądzi się, że kronika, czyli historia, jest czystą narracją; autor to świadek opowiadający wydarzenia; postacie nie mówią; obowiązują tu reguły historiografii. W dramacie natomiast historii się nie opowiada, ale rozwija się ona przed naszymi oczyma (nawet jeśli tylko czytamy sztukę); nie ma narracji, opowiadanie zawarte jest w replikach postaci.

Mowa postaci, mowa narratora. Gdy szukamy językowej podstawy tego rozróżnienia, wydaje się na pierwszy rzut oka, że trzeba się odwołać do opozycji między mową postaci (mowa niezależna) a mową narratora. Miałyby ona wyjaśnić, dlaczego prezentacja stwarza wrażenie, że jest się świadkiem działań, natomiast wrażenie to znika w wypadku narracji. Mowa postaci w dziele literackim posiada szczególny status. Jak każde słowo, odnosi się ona do oznaczanej rzeczywistości, równocześnie jednak przedstawia pewne działanie, a mianowicie akt wypowiedzania tego właśnie zdania. Jeśli jakaś postać mówi: „Pani jest bardzo piękna” — to nie znaczy tylko, że postać, do której zaadresowano zdanie, jest (lub nie jest) piękna, ale także, że postać wygłaszająca dokonuje na naszych oczach pewnego aktu: wypowiada zdanie, mówi komplement. Błędem byłoby sądzić, że znaczenie tych aktów da się streścić w prostym „powiedział”; posiada ono tę samą różnorodność co niezliczone działania spełniane za pomocą języka.

Jednakże to wstępne rozpoznanie narracji i prezentacji grzeszy uproszczeniem. Gdyby je przyjąć, należałoby uznać, że w dramacie nie ma narracji, a w pozbawionym dialogu opowiadaniu nie ma prezentacji. Łatwo się przekonać, że tak nie jest. Weźmy pierwszy przypadek: w *Niebezpiecznych związkach*, podobnie jak w dramacie, występuje jedynie mowa niezależna, całe opowiadanie zbudowane jest bowiem z listów. Powieść ta jednak zawiera oba rozróżnione tu tryby opowiadania: wprawdzie większość listów przedstawia działania i zalicza się do prezentacji, inne jednak informują tylko o wydarzeniach, które rozegrały się gdzie indziej. Aż do momentu rozwiązania funkcję tę pełnią listy Valmonta do Markizy, a częściowo także i jej odpowie-

dzi; później narrację przejmują pani de Volanges. Valmont pisząc do pani de Merteuil ma jeden tylko cel — informować o wydarzeniach, dlatego zaczyna często listy zdaniem: „Oto wczorajsze wiadomości”. Listy zawierające owe wiadomości niczego nie prezentują, są czystą narracją. Podobnie jest pod koniec powieści z listami pani de Volanges do pani de Rosemonde: są to „komunikaty” o zdrowiu pani de Tourvel, nieszczęściach Markizy itp. Dodajmy, że w *Niebezpiecznych związkach* taki rozkład trybów opowiadania jest umotywowany przez istnienie rozmaitych stosunków między postaciami: narracja pojawia się w listach-zwierzeniach, które samym swym istnieniem świadczą o stosunku powiernictwa; prezentacja dotyczy stosunków miłości i współdziałania, które przez to stają się jeszcze wyraźniejsze.

Aby przekonać się, czy wypowiedź autora zawsze przynależy do narracji, sięgnijmy po przykład odwrotny. Oto fragment ze *Szkoły uczuć*:

...weszli w ulicę Caumartin, gdy nagle rozległ się za nimi odgłos podobny pękaniu olbrzymiej sztuki jedwabiu, którą rozdzierano. Były to rozstrzeliwania na bulwarze des Capucines.

— Och, rozwalają jakichś mieszczuchów — powiedział spokojnie Fryderyk.

Bywają bowiem sytuacje, w których najłagodniejszy z ludzi staje się tak obojętny wobec bliźnich, że nawet na widok zagłady rodzaju ludzkiego serce nie zabiłoby mu mocniej...

Rozstrzelonym drukiem wyodrębniliśmy zdania należące do prezentacji; jak widać, mowa niezależna obejmuje tylko ich część. Prezentacji dokonano przy pomocy trzech różnych form wypowiedzi — mowy niezależnej, porównań i ogólnej refleksji. Dwie ostatnie należą do mowy narratora, nie zaś do narracji. Nie powiadają o rzeczywistości znajdującej się poza wypowiedzią, lecz mają znaczenie podobne do replik postaci, z tą jednak różnicą, że informują o obrazie narratora, a nie postaci.

Obiektywność i subiektywność w mowie. Odrzucić musimy zatem wstępne utożsamienie narracji z mówieniem narratora, a prezentacji z mówieniem postaci. Znaleźć trzeba głębsze podstawy rozróżnienia. Utożsamienie — jak teraz widzimy — oparte było nie na założonych *implicite* kategoriach, lecz na ich przejawach zewnętrznych, które łatwo mogą wprowadzić w błąd. Podstawy będziemy szukać w opozycji aspektu obiektywnego i subiektywnego mowy.

Jak wiadomo, mówienie [*parole*] jest jednocześnie wypowiedzeniem [*un énoncé*] i wypowiadaniem [*une énonciation*]. Jako wypowiedzenie odnosi się do tematu wypowiedzenia, a więc jest obiektywne. Jako

wypowiadanie odnosi się do podmiotu wypowiedzania i zachowuje aspekt subiektywny, w każdym bowiem wypadku przedstawia akt spełniony przez ten podmiot. Każde zdanie zawiera, choć w różnym stopniu, dwa aspekty; jedyną funkcją niektórych części mowy (takich jak zaimki osobowe i wskazujące, czasy czasownika, niektóre czasowniki; por.: E. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*. W: *Problèmes de linguistique générale* [1966]) jest przekazanie subiektywności; inne dotyczą przede wszystkim rzeczywistości obiektywnej. Możemy więc za Johnem Austinem mówić o dwóch odmianach wypowiedzi — konstatacyjnej [*constative*] (obiektywnej) i performatywnej [*performative*] (subiektywnej).

Weźmy przykład. Zdanie „18 marca pan Dupont wyszedł z domu o godzinie dziesiątej” ma charakter czysto obiektywny; na pierwszy rzut oka nie przynosi żadnej informacji dotyczącej podmiotu wypowiedzenia (jedyną informacją jest to, że wypowiedź nastąpiła po godzinie wymienionej w zdaniu). Są natomiast zdania, których znaczenie dotyczy prawie wyłącznie przedmiotu wypowiedzenia, np.: „Jesteś głupcem!” Zdanie takie jest przede wszystkim aktem wypowiedzającego, obelgą, choć zachowuje także wartość obiektywną. Jednakże dopiero pełny kontekst oznajmienia określa stopień właściwej zdaniu subiektywności. Gdyby pierwsze ze zdań było włączone do repliki postaci, mogłoby się stać informacją o podmiocie wypowiedzenia.

Mowa niezależna powiązana jest na ogół z subiektywnym aspektem języka. Jednak — widzieliśmy to w wypadku Valmonta i pani de Merteuil — subiektywność ta sprowadza się niekiedy do prostej konwencji: informację przedstawiono nam jako pochodzącą od postaci, a nie od narratora, ale nie dowiadujemy się niczego o tej postaci. Odwrotnie — mowa narratora należy zazwyczaj do płaszczyzny wypowiedzenia historycznego, lecz każde porównanie (jak każda zresztą figura retoryczna) czy refleksja ogólna ujawniają podmiot wypowiedzenia i w ten sposób narrator zbliża się do postaci literackich. Tak słowa narratora u Flauberta sygnalizują istnienie podmiotu wypowiedzenia, który porównuje i ocenia ludzką naturę.

Aspekty i tryby. Aspekt i tryb opowiadania to kategorie, które wchodzą w bardzo ścisłe związki i dotyczą — obie — obrazu narratora. Dlatego krytycy literaccy mylą je niekiedy. Henry James, a później Percy Lubbock [*The Craft of Fiction*, 1921] wyróżnili w opowiadaniu dwa główne style — „panoramiczny” i „sceniczny”. Każdy z tych terminów łączy dwa pojęcia: styl „sceniczny” oznacza zarazem prezentację i widzenie „wraz” (narrator = postać), „panoramiczny” — narrację i widzenie „od tyłu” (narrator > postać).

Utożsamienie to nie ma jednak mocy obowiązującej. Powracając

np. do *Niebezpiecznych związków* przypominamy, że aż do chwili rozwiązania fabuły narrację powierzono Valmontowi, którego perspektywa bliska jest widzeniu „od tyłu”; po rozwiązaniu natomiast narrację podejmuje pani de Volanges, która niewiele rozumie z rozgrywających się wydarzeń; opowiadanie jej przynależy całkowicie do widzenia „wraz” (jeśli wręcz nie „z zewnątrz”). Trzeba więc wyraźnie odgraniczyć obie kategorie, aby zrozumieć ich wzajemne stosunki.

Pomieszanie okaże się jeszcze groźniejsze, jeśli pamiętamy, że za wszystkimi tymi chwytami rysuje się obraz narratora, bardzo często mylnie utożsamianego z autorem. W *Niebezpiecznych związkach* narratorem oczywiście nie jest Valmont, postać chwilowo tylko obarczona obowiązkiem narracji. Dotykamy tu nowej ważnej kwestii — obrazu narratora.

Obraz narratora i obraz czytelnika. Narrator to podmiot tego wypowiedzenia, które stanowi książka. Wszystkie omówione w tym rozdziale chwytły odsyłają do tego właśnie podmiotu. To narrator umieszcza niektóre opisy wcześniej, inne później, choć w czasie historii ich następstwo jest odwrotne. To on ukazuje nam akcję oczami tej czy innej postaci, lub też oglądaną przez siebie, przy czym nie musi pojawić się na scenie osobiście. On wreszcie decyduje, czy tę lub inną perypetię odtworzyć poprzez dialog dwóch osób, czy też przez „obiektywny” opis. Mamy więc sporo danych, które powinny pozwolić na uchwycenie i dokładne umiejscowienie narratora. A jednak jego ulotny obraz umyka, nieustannie zmienia maski, raz przybierając kształt autora z krwi i kości, raz znów którejś z postaci.

Istnieje jednak płaszczyzna, gdzie — jak się zdaje — zbliżamy się wystarczająco do obrazu narratora. Nazwiemy ją poziomem ocen [*appréciatif*]. Opis każdej partii historii zawiera jej ocenę moralną; jej brak jest równie znamienym stanowiskiem. Ocena ta — podkreślmy to od razu — nie jest częścią indywidualnego doświadczenia czytelnika czy rzeczywistego autora. Jest nieodłączną częścią książki i nie sposób poprawnie ująć struktury dzieła nie biorąc jej pod uwagę. Można, jak Stendhal, uznać prezydentową de Tourvel za najbardziej niemoralną postać *Niebezpiecznych związków*, można, za Simone de Beauvoir, twierdzić, że pani de Merteuil jest postacią najsympatyczniejszą; są to jednak tylko interpretacje, które nie należą do sensu książki. Gdybyśmy nie potępili pani de Merteuil, nie stanęli po stronie Prezydentowej — struktura dzieła zostałaby zniekształcona. Uświadomić sobie bowiem trzeba, że istnieją dwie całkiem różne interpretacje moralne: jedna wewnątrz książki (jak wewnątrz każdego dzieła mimetycznego) oraz druga, którą dają czytelnicy, nie troszcząc się o logikę dzieła. Zmienia

się ona znacznie, zależnie od epoki i osobowości czytelnika. W omawianej powieści panią de Merteuil oceniono negatywnie, pani de Tourvel jest „świętą” itd. Każde działanie znajduje tam swoją ocenę, choć może nie być ona ani oceną autora, ani czytelnika (i to właśnie jest jedno z kryteriów, jakim dysponujemy, by osądzić, czy utwór udał się autorowi).

Poziom ocen pozwala nam uchwycić obraz narratora. Narrator nie musi przemawiać do nas „bezpośrednio”; dzięki sile konwencji literackiej upodobniłby się wtedy do postaci. By odsłonić ten poziom, odwołujemy się do kodeksu zasad i reakcji psychologicznych, który, jak zakłada narrator, winien być wspólny czytelnikowi i jemu samemu (ponieważ dzisiaj posługujemy się innym kodeksem, możemy odmiennie rozkładać oceny). W przypadku *Niebezpiecznych związków* ów kodeks sprowadza się do kilku dość banalnych maksym: „nie czyń zła”, „bądź szczery”, „nie ulegaj namiętności”. Równocześnie narrator posiada określoną skalę wartości cech psychicznych: dlatego szanujemy i lękamy się Valmonta i Markizy (z powodu siły charakteru, umiejętności przewidywania) lub wolimy panią de Tourvel od Cecylii Volanges.

Obraz narratora nie jest obrazem samotnym: już od pierwszej strony, gdy tylko się pojawia, towarzyszy mu „obraz czytelnika”. Ten oczywiście ma równie mało wspólnego z konkretnym czytelnikiem, co obraz narratora z prawdziwym autorem. Obydwa pozostają w ścisłej zależności i gdy tylko obraz narratora rysuje się wyraźniej, to samo dzieje się z fikcyjnym [*imaginaire*] czytelnikiem. Dwa te obrazy właściwe są każdej fikcji: świadomość czytania powieści, a nie dokumentu, zachęca nas do odegrania roli fikcyjnego czytelnika, równocześnie zaś pojawia się narrator, ten, który relacjonuje opowiadanie, ponieważ samo opowiadanie jest zmyśleniem. Zależność ta potwierdza ogólne prawo semiologii, wedle którego „ja” i „ty”, nadawca i odbiorca oznajmienia, występują zawsze razem.

Oba te obrazy kształtują się zgodnie z konwencjami, które przekształcają historię w wypowiedź. Już to, że czytamy książkę od początku do końca (to znaczy zgodnie z życzeniem narratora), zachęca do odegrania roli czytelnika. W przypadku powieści w formie listów konwencje te teoretycznie są zredukowane do minimum — jakbyśmy czytali zbiór prawdziwych listów; autor nigdy nie zabiera głosu, występuje zawsze mowa niezależna. Ale już w „Uwagach Wydawcy” Laclos rozbija to złudzenie. Inne konwencje dotyczą samego eksponowania wydarzeń, a zwłaszcza istnienia różnych aspektów opowiadania. Rolę czytelnika uświadamiamy sobie w chwili, gdy wiemy więcej niż postacie, taka bowiem sytuacja przeczy prawdopodobieństwu życiowemu.

3. ZAŁAMANIE PORZĄDKU

Wszystkie dotychczasowe uwagi streścić można mówiąc, że ich przedmiotem było uchwycenie struktury literackiej dzieła lub — jak będziemy odtąd mówić — pewnego porządku [*ordre*]. Terminu tego używamy jako pojęcia rodzajowego dla wszystkich przebadanych podstawowych struktur i stosunków. Nasze ujęcie nie zawiera jednak żadnych wskazówek co do sukcesywności w opowiadaniu. Gdyby przestawić jego części, ujęcie to nie zostałoby naruszone w sposób istotny. Obecnie zatrzymamy się na kluczowym punkcie sukcesywności właściwej opowiadaniu — na rozwiązaniu, będącym, jak się zaraz przekonamy, prawdziwym załamaniem [*infracction*] poprzedniego porządku. Rozpatrzymy je jedynie na przykładzie *Niebezpiecznych związków*.

Załamanie porządku historii. Odczuwa się je w całej ostatniej części książki, zwłaszcza między listem 142 a 162, to znaczy między zerwaniem Valmonta z panią de Tourvel a jego śmiercią. Dotyczy najpierw obrazu Valmonta, głównej postaci opowiadania. Część czwarta zaczyna się upadkiem pani de Tourvel. W liście 125 Valmont twierdzi, że idzie o przygodę niczym nie różniącą się od innych; czytelnik jednak, przy pomocy pani de Merteuil, łatwo dostrzeże, że ten listu zdradza inny stosunek niż deklarowany: tym razem idzie o miłość, a więc uczucie podobne temu, jakie ożywia wszystkie „ofiary”. Zastępując miłością pragnienie posiadania i towarzyszącą mu obojętność, Valmont opuszcza swą grupę, burząc już pierwotny podział. Co prawda później, by odeprzeć zarzuty pani de Merteuil, poświęci tę miłość, lecz nie usunie tym samym dwuznaczności swej poprzedniej postawy. Jeszcze później Valmont czyni kroki, które powinny zbliżyć go do pani de Tourvel (pisze list do niej i list do pani de Volanges, jej ostatniej powiernicy); jego pragnienie zemsty na pani de Merteuil ukazuje również, że żałuje poprzedniego kroku. Wątpliwość jednak pozostaje. Wydawca mówi wyraźnie w przypisie do listu 154 o liście Valmonta wysłanym do pani de Volanges z prośbą o przekazanie go pani de Tourvel — liście, którego nie ma w książce: „Ponieważ dalszy ciąg niniejszej korespondencji nie rozwiązuje tej wątpliwości, uważamy za stosowne pominąć list pana de Valmont”.

Równie osobliwe jest zachowanie się Valmonta wobec pani de Merteuil, jeśli patrzymy nań w perspektywie nakreślonej uprzednio logiki. Stosunek ten zdaje się łączyć różne bardzo i jak dotychczas nie dające się pogodzić składniki: jest tam pragnienie posiadania, lecz także przeciwstawienie, a jednocześnie powiernictwo. Ostatnia cecha (będąca wykroczeniem przeciw naszej czwartej regule) okazuje się decydująca dla losu Valmonta: zwierza się on Markizie jeszcze nawet po wypowiedze-

niu jej „wojny”. I to wykroczenie przeciwko regule ukarane zostaje śmiercią. Tym samym Valmont zapomina, że chcąc spełnić swoje pragnienia, może działać na dwóch poziomach, co tak zręcznie czynił uprzednio — w listach do Markizy naiwnie przyznaje się do swych pragnień, nie ukrywa pożądań, zamiast stosować bardziej giętką taktykę (co powinien był robić, biorąc pod uwagę postawę pani de Merteuil). Nie odwołując się nawet do listów Markizy do Danceny’ego czytelnik zda sobie sprawę, że położyła ona kres swej przyjaźni z Valmontem.

Załamanie porządku wypowiedzi. Widzimy tu, że załamanie nie ogranicza się jedynie do zachowania Valmonta, zachowania sprzecznego z ustalonymi już zasadami i rozróżnieniami; dotyczy również sposobu, jakim jesteśmy o nim poinformowani. W całym opowiadaniu byliśmy pewni szczerości lub fałszywości relacjonowanych uczuć i czynów: stały komentarz pani de Merteuil i Valmonta informował o właściwym znaczeniu każdego czynu, podawał poziom „być”, a nie tylko poziom „wydawać się”. Rozwiązanie polega jednak na przerwaniu zwierzeń dwóch protagonistów. Przestają się oni zwierzać komukolwiek, a tym samym my, pozbawieni pewności, pozbawieni nagle poziomu „być”, sami musimy próbować odgadnąć prawdę przez poziom pozorów. Dlatego nie wiemy, czy Valmont naprawdę kocha, czy nie kocha Prezydentowej. Dlatego też nie znamy prawdziwych przyczyn, które pchają do czynu panią de Merteuil (dotąd wszystkie składniki opowiadania miały niewątpliwą interpretację). Czy rzeczywiście pragnęła spowodować śmierć Valmonta, nie obawiając się jego ewentualnych niedyskrecji? Czy Danceny posunął się tak daleko w gniewie, że przestał być bronią w rękach Markizy? Nigdy się tego nie dowiemy.

Zanotowaliśmy poprzednio, że narracja zawarta była w listach Valmonta i pani de Merteuil do momentu załamania porządku, a później w listach pani de Volanges. Zmiana ta nie jest zwykłym zastąpieniem, substytucją, lecz wyborem nowego widzenia: w pierwszych trzech częściach powieści narracja znajdowała się na poziomie „być”, w ostatniej przybiera poziom „wydawać się”. Pani de Volanges nie rozumie otaczających wydarzeń, dostrzega tylko pozory (lepiej poinformowana jest nawet pani de Rosemonde, lecz nie ona opowiada). Ta zmiana perspektywy w narracji jest szczególnie wyraźna w stosunku do Cecylii; ponieważ w czwartej części książki nie ma jej listów (jedyny, jaki podpisała, podyktował jej Valmont), nie mamy sposobu, by się dowiedzieć, jakie było w danej chwili jej „być”. Toteż wydawca słusznie obiecuje w końcowej nocy nowe przygody Cecylii: nie znamy prawdziwych powodów jej zachowania. Jej los jest niejasny, przyszłość zagadkowa.

Wartość załamania porządku. Czy można wyobrazić sobie inną ostatnią część powieści, taką która nie naruszałaby poprzed-

niego porządku? Valmont znalazłby zapewne mniej gwałtowny sposób zerwania z panią de Tourvel; w razie konfliktu z Markizą umiałby rozwiązać go zręcznie, nie narażając się na tyle niebezpieczeństw. „Libertyn” jego pokroju znalazłby rozwiązanie, które pozwoliłoby mu uniknąć ataków ze strony własnych ofiar. Pod koniec powieści mielibyśmy znowu dwa równie wyraźnie jak na początku oddzielone obozy i dwoje równie możliwych współników. Nawet w wypadku pojedynku z Dancey’em Valmont zdołałby zapewne ująć śmiertelnemu niebezpieczeństwu...

Nie warto snuć rozważań dalej — nawet bez psychologicznych interpretacji łatwo sobie uświadomić, że tak pomyślana powieść nie byłaby tą samą powieścią, nie byłaby w ogóle niczym. Mielibyśmy zwykle opowiadanie o miłosnych przygodach i uwiedzeniu „świętoszki” (zakończone „zabawną” konkluzją). A więc nie idzie tu o błahy szczegół konstrukcji, lecz o sam jej ośrodek; odnosi się wrażenie, że istota opowiadania tkwi w możliwości doprowadzenia do takiego właśnie rozwiązania.

To, że opowiadanie straciłoby całe swe bogactwo estetyczne i moralne, gdyby zabrakło tego rozwiązania, zostało usymbolizowane w samej powieści. Istotnie, historia została przedstawiona w taki sposób, że zawdzięcza własne istnienie załamaniu porządku. Gdyby Valmont nie naruszył reguł własnej moralności (i struktury powieści), nigdy by nie opublikowano jego korespondencji ani korespondencji pani de Merteuil: ogłoszenie listów jest konsekwencją zerwania, a ogólniej — właśnie owego załamania. Ten szczegół nie jest — jak by się mogło wydawać — przypadkiem: cała przecież historia jest umotywowana tylko o tyle, o ile istnieje kara za zło opisane w powieści. Gdyby Valmont nie naruszył czy nie zdradził swego pierwszego obrazu, powieść nie miałaby prawa istnieć.

Dwa porządki. Do tej pory opisywaliśmy to załamanie porządku jedynie negatywnie — jako zaprzeczenie porządku poprzedniego. Spróbujmy teraz ustalić, jaka jest pozytywna zawartość działań postaci, na jakim opierają się systemie. Przyjrzyjmy się najpierw jego składnikom: Valmont, libertyn, zakochuje się w „zwykłej” kobiecie; zapomina o przebiegłości wobec pani de Merteuil; Cecylia idzie pokutować za grzechy do klasztoru; pani de Volanges przybiera rolę rezонера... Wszystkie te działania mają wspólny mianownik — są podporządkowane konwencyjnej moralności z czasów Laclos (a nawet późniejszych). A więc porządek, określający działania postaci w czasie rozwiązania i później, jest po prostu porządkiem konwencyjnym — istnieje on poza światem powieści. Potwierdzeniem tej hipotezy jest również odnowienie sprawy Prévana. Pod koniec książki widzimy Prévana w dawnej świetności; a przecież pamiętamy, że w konflikcie z Mar-

kizą obydwójce mieli dokładnie te same — jawne i ukryte — pragnienia. Pani de Merteuil była tylko szybsza, a nie — bardziej winna. A zatem na końcu książki triumfuje nie sprawiedliwość czy wyższy porządek, ale po prostu konwencjonalna moralność ówczesnego społeczeństwa, moralność obłudna i świętoszkowata, różna od moralności Valmonta i pani de Merteuil w reszcie książki. Tak więc „życie” staje się nieodłączną częścią dzieła: istnienie „życia” jest istotnym elementem, który musimy poznać, by zrozumieć strukturę opowiadania. Dopiero w tym punkcie analizy pojawienie się aspektu społecznego jest uzasadnione. Dodajmy, że jest ono niezbędne. Książka może się skończyć, ponieważ ustanawia porządek istniejący w rzeczywistości.

Z tej perspektywy możemy dostrzec, że składniki porządku konwencjonalnego obecne były w powieści już poprzednio; one to tłumaczą wydarzenia i działania niedostatecznie wyjaśnione w podanym przez nas systemie. Tu wpisać można działania pani de Volanges w stosunku do pani de Tourvel i Valmonta, działania polegające na przeciwstawieniu: miały one odmienne motywy od tych, które określa nasza trzecia reguła. Pani de Volanges nienawidzi Valmonta nie dlatego, że jest jedną z porzuconych przezeń kobiet, ale zgodnie ze swymi zasadami moralnymi. Podobnie w wypadku spowiednika Cecylii, który również staje się przeciwnikiem: krokami jego kieruje konwencjonalna moralność, pochodząca z zewnątrz świata powieści. Są to działania, których pobudki znajdują się nie w powieści, lecz poza nią — postępuje się tak, bo tak wypada; jest to postawa naturalna, nie wymagająca uzasadnień. Znaleźć tu można wreszcie wyjaśnienie postawy pani de Tourvel, która uparcie przeciwstawia się własnym uczuciom w imię zasady etycznej, która mówi, że żona nie powinna zdradzać męża.

Tak więc całe opowiadanie objawia się w nowej perspektywie: nie jest już zwykłym przedstawieniem pewnej akcji, lecz historią konfliktu dwóch porządków — porządku książki i porządku jej kontekstu społecznego. Istotnie *Niebezpieczne związki* — aż do rozwiązania — ustanawiają nowy porządek, odmienny od reguł obowiązujących w środowisku zewnętrznym. Porządek zewnętrzny obecny jest jedynie jako motywacja niektórych działań. Rozwiązanie jest załamaniem porządku książki, a to, co po nim następuje, prowadzi do odbudowy porządku zewnętrznego, do odtworzenia tego, co zostało zniszczone przez poprzednie opowiadanie. Przedstawienie tej części strukturalnego schematu powieści okazuje się szczególnie pouczające: manipulując różnymi aspektami opowiadania, Laclos unika zajęcia stanowiska wobec przywrócenia porządku społecznego. O ile wstępne i centralne partie umieszczone były na poziomie „być”, koniec rozgrywa się w całości na poziomie „wydawać się”. Nie wiemy, jaka jest prawda, znamy tyl-

ko pozory; nie wiemy także, jakie właściwie stanowisko zajmuje autor: poziom ocen został ukryty. Jedyna ocena moralna, jaką poznajemy, pochodzi od pani de Volanges; otóż właśnie, jakby naumyślnie, ta ostatnia zdradza się w swych ostatnich listach jako osoba płytka, pozbawiona własnej opinii, plotkarka itp. Autor jakby ostrzega przed przywiązaniem zbyt wielkiej wagi do jej sądów. Moralność samego zakończenia przywraca Prévanowi jego prawa. Czy taka właśnie jest moralność Laclos? Właśnie ta głęboka niejasność, możliwość przeciwstawnych interpretacji wyróżnia powieść Laclos spośród wielu „dobrze zbudowanych” powieści, umieszczając ją w rzędzie arcydzieł.

Załamanie porządku jako kryterium typologiczne. Prawdopodobnie stosunek między porządkiem opowiadania a porządkiem otaczającego życia nie musi być koniecznie taki, jak w *Niebezpiecznych związkach*. Przypuszczalnie istnieje także możliwość odwrotna — opowiadanie, które uwyrażnia w swoim rozwoju porządek zewnętrzny, a którego rozwiązanie wprowadza nowy porządek, właśnie porządek świata powieściowego. Pomyślmy na przykład o powieściach Dickensa, które w większości posiadają właśnie odwrotną strukturę. Przez całą książkę porządek zewnętrzny — porządek życia — kieruje działaniami postaci; w rozwiązaniu dokonuje się cud: bogacz okazuje się nagle hojny i umożliwia wprowadzenie nowego porządku. Ten nowy porządek — panowanie cnoty — istnieje oczywiście jedynie w książce, ale on właśnie triumfuje po rozwiązaniu.

Chyba też nie we wszystkich opowiadaniach istnieje takie załamanie porządku. W niektórych współczesnych powieściach nie znajdziemy konfliktu dwóch porządków, lecz raczej szereg ustopniowanych wariantów określonego tematu. Taka jest struktura powieści Kafki, Becketta itd. W każdym jednak wypadku pojęcie załamania porządku, jak zresztą wszystkie odnoszące się do struktury dzieła, będzie mogło posłużyć za kryterium w przyszłej typologii opowiadań literackich.

Na tym kończymy nasz ramowy szkic kategorii badawczych opowiadania literackiego.

Miejmy nadzieję, że takie poszukiwanie wspólnego mianownika dyskusji przeszłych uczyni owocniejszymi — przyszłe.

Przełożyła Wanda Błońska