

Michel Butor

Użycie zaimków osobowych w powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 241-250

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.

MICHEL BUTOR

UŻYCIE ZAIMKÓW OSOBOWYCH W POWIEŚCI

Powieści są pisane zazwyczaj w trzeciej albo w pierwszej osobie i wiemy, że wybór jednej z tych form nie jest rzeczą obojętną; niezupełnie to samo może być opowiedziane w obu przypadkach, w szczególności zaś zmienia się nasza sytuacja jako czytelników w stosunku do tego, co nam powieść mówi.

1. Trzecia osoba

Formą najprostszą, podstawową narracji jest trzecia osoba; za każdym razem, kiedy autor użyje innej, będzie to w pewnym sensie „figura”; autor da nam do zrozumienia, by nie traktować jej dosłownie, ale odnieść do osoby trzeciej, zawsze ukrytej.

Tak więc bohater *W poszukiwaniu straconego czasu* np., Marcel, wypowiada się w pierwszej osobie, ale Proust podkreśla, że tym „ja” jest ktoś inny, używając niezbitego argumentu: „To jest powieść”.

W opowiadaniu powieściowym w grę wchodzi koniecznie trzy osoby: dwie postaci rzeczywiste: autor, który opowiada, w zwykłej rozmowie występujący jako „ja”, czytelnik, któremu się opowiada, tj. „ty”, oraz osoba fikcyjna, bohater, którego historię się opowiada, tj. „on”.

W kronikach, autobiografiach, w opowiadaniach codziennych ten, któ-

[Michel Butor (ur. 1926) — francuski powieściopisarz i eseista, jeden z głównych przedstawicieli nowej powieści. Ukończył studia filozoficzne oraz literackie w Paryżu. Ogłosił m.in.: *Passage de Milan*, 1954; *L'Emploi du Temps*, 1956 (Prix Fénelon); *La Modification*, 1957 (Prix Renaudot); *Le Génie du Lieu*, 1958; *Répertoire*, 1960 (Prix des Critiques littéraires); *Histoire extraordinaire*, 1961; *Mobile*, 1962; *Réseau aérien*, 1963; *Essais sur les modernes* (1964); *Illustrations* (1966); *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967).

Przekład według: Michel Butor, *Répertoire II*. Éditions de Minuit, Paris 1964, s. 61—72.

Pierwodruk tego tekstu ukazał się w: „Les Temps Modernes” 1961, nr 178. W przekładzie niniejszym tłumaczka zachowała osobliwości stylistyczne i interpunkcyjne oryginału.]

rego historię się opowiada, jest identyczny z tym, który opowiada; w mowach pochwalnych, przemówieniach nowo obranych członków Akademii Francuskiej albo w mowach prokuratorskich ten, do kogo się mówi przede wszystkim, jest tym, o którym się mówi; w powieści jednak nie może być tożsamości dosłownej, skoro ten, o którym się mówi, nie mając egzystencji rzeczywistej, jest kimś trzecim w stosunku do dwóch istot z krwi i ciała, porozumiewających się za jego pośrednictwem.

Jednakże sam fakt, że chodzi o fikcję, że nie można stwierdzić materialnej egzystencji tego trzeciego ani zetknąć się z nim cielesnie, dowodzi, że w powieści rozróżnienie między trzema osobami z gramatyki traci wiele ze sztywności, jaką mieć może w życiu codziennym; pozostają one w kontakcie.

Wiadomo powszechnie, że powieściopisarz buduje swoje postaci — czy chce tego czy nie, czy wie o tym czy nie wie — opierając się na elementach z własnego życia, że jego bohaterowie są maskami, poprzez które siebie opowiada i siebie przemyśla, że czytelnik nie jest biernością, lecz rekonstruuje na podstawie znaków zgromadzonych na stronicy wizję albo przygodę, że on także posługuje się materiałem, który jest w jego dyspozycji, tzn. własną pamięcią, i że marzenie, doświadczenie w ten sposób, dopełnia go i rozświetla.

W powieści więc, w tym, co nam opowiadają, jest zawsze też ktoś, kto opowiada siebie i nas. Świadomość tego faktu wywołuje przesunięcie narracji z trzeciej osoby na pierwszą.

2. P i e r w s z a o s o b a

Przede wszystkim chodzi o wyższy stopień realizmu, który daje wprowadzenie punktu widzenia. Kiedy wszystko zostało opowiedziane w trzeciej osobie, wygląda na to, że obserwator był całkowicie obojętny: „Może pewni ludzie błędnie oceniali to, co zaszło, ale dziś wszyscy wiedzą, że rzeczy takie miały przebieg”. Skoro stwierdzą się jednak, że często rzeczy nie miałyby takiego właśnie przebiegu, gdyby pewne, biorące w nich udział jednostki wiedziały, co działo się gdzie indziej, że ta niewiedza jest jednym z zasadniczych aspektów rzeczywistości ludzkiej i że wydarzenia z naszego życia nie osiagają nigdy tego stopnia historyzacji, aby opowieść o nich nie miała żadnych luk, trzeba ukazać nam to, co winniśmy wiedzieć, ale również określić, jaka to wiedza.

Charakterystyczny pod tym względem jest fakt, że we wszystkich mistyfikacjach powieściowych, ilekroć usiłowano podać fikcję za dokument — przykładem *Robinson Crusoe* albo *Dziennik roku zarazy* Daniela Defoe — z całą naturalnością używano pierwszej osoby. Bo i rzeczywiście, gdyby Defoe użył osoby trzeciej, automatycznie powstałaby

kwestia: „Jak to się dzieje, że nikt inny o tym nie wie?” Narrator, który nam przedstawia własne koleje, zawczasu odpowiada na to pytanie, a weryfikację powierza przyszłości; tłumaczy, jak się stało, że wydarzył jeden tylko, a nie wiedzieli wszyscy.

Narrator w powieści nie jest jedynie pierwszą osobą. Nigdy nie jest autorem w rozumieniu dosłownym. Nie należy mieszać Robinsona i Defoe'a, Marcela i Prousta. Narrator to fikcja, ale wśród tłumu postaci fikcyjnych, wszystkich oczywiście w trzeciej osobie, jest przedstawicielem autora, jego personą. Nie zapominajmy, że reprezentuje również czytelnika, wcielając dokładnie ten punkt widzenia, jaki w pragnieniu autora ma zająć czytelnik, aby mógł ocenić, smakować jakiś ciąg wydarzeń i wynieść stąd korzyści.

Ta tożsamość uprzywilejowana i wymuszona (czytelnik „musi” zająć wyznaczone miejsce) nie przeszkadza tożsamościom innym; często spotyka się powieści, w których narrator jest postacią drugorzędną, obecną przy tragedii czy przemianie jednego bohatera lub wielu bohaterów, których kolejne dzieje nam opowiada. Postacią drugorzędną w stosunku do autora, nie zdającego sobie sprawy, że bohater wyraża wówczas to, co autor sobie wymarzył, a narrator to, czym autor jest. Rozróżnienie pomiędzy tymi dwiema postaciami odzwierciedli wewnątrz dzieła rozróżnienie pomiędzy egzystencją codzienną, której autor doświadcza, i tą egzystencją inną, którą obiecuje mu jego działalność jako powieściopisarza i na którą mu ona zezwala. I to właśnie rozróżnienie chce dać odczuć czytelnikowi, nawet boleśnie. Nie poprzestaje już na ofiarowaniu marzenia, które przyniesie mu ulgę; pragnie, aby czytelnik poczuł, jaka odległość dzieli marzenie od jego realizacji praktycznej.

Wprowadzenie narratora, punktu ciężkości pomiędzy światem opowiedzianym i światem, gdzie się o nim opowiada, ogniwa pośredniego między realnym i imaginacyjnym, otwiera problematykę dotyczącą pojęcia czasu.

Jeśli opowiadanie jest całe w trzeciej osobie (prócz dialogów, rzecz prosta), jeśli nie ma w nim narratora, odległość pomiędzy wydarzeniami przytoczonymi i momentem, w którym się je przytacza, nie wchodzi naturalnie w grę. Jest to opowiadanie ustalone, którego substancja się nie zmienia, ktokolwiek je opowiada i kiedy. Czas, w którym się dzieje, pozostaje więc bez wpływu na jego relacje z teraźniejszością; jest to czas przeszły odcięty wyraźnie od dzisiaj, który jednak już się nie oddala, mityczny aoryst, francuski czas przeszły prosty [*passé simple*].

Od chwili, gdy wprowadza się narratora, trzeba widzieć, jak jego tekst [*écriture*] sytuuje się w stosunku do jego przygody. Z początku on także będzie się spodziewał, że problem został rozwiązany, że wypadki ustaliły się w swej wersji definitywnej; poczeka z opowiedzeniem histo-

rii, aż pozna ją w całości; dopiero później uporządkuje swoje wspomnienia — żeglarz postarzały, uciszony, na powrót w przystani. Opowiadanie zostanie przedstawione w formie pamiętnika.

Ale tak samo jak „ja” autora w świecie fikcji nakłada się na „ja” narratora, tak też w fikcyjnym wspomnieniu terażniejszość nałoży się na terażniejszość fikcyjną. Ujrzymy, jak mnożą się formuły w rodzaju: „W owej chwili nie wiedziałem jeszcze, że...” Układowi ostatecznemu wydarzeń w tej postaci, w jakiej widzi go idealna, uspokojona pamięć, przeciwstawi się coraz bardziej tymczasowy układ danych niepełnych, z dnia na dzień — jedyny, który pozwala na zrozumienie i obdarzenie wypadków „życiem”.

Jeśli czytelnik zostaje postawiony na miejscu bohatera, musi wejść w jego czas, nie wiedzieć tego, czego nie wie bohater, widzieć tak, jak on widzi. Dlatego odległość czasowa pomiędzy tym, co opowiedziane, a samą narracją będzie się zmniejszać: od pamiętników przejdziemy do kronik, uważając, że zapis może wpłynąć na bieg wydarzenia — gdy są w nim pauzy np., od kroniki do dziennika, kiedy to narrator co wieczór zamyka tekst zwierzając nam swoje błędy, niepokoje, problemy. I jest rzeczą naturalną, że postarano się zmniejszyć tę odległość do minimum, osiągnąć narrację całkowicie współczesną temu, co ona opowiada; ponieważ jednak niepodobna pisać, bić się, jeść i uprawiać miłość jednocześnie, trzeba było uciec się do konwencji: do monologu wewnętrznego.

3. M o n o l o g w e w n ę t r z n y

Nawet pisząc dziennik autor ma dość czasu — pomiędzy aktem i opowieścią o nim — aby wszystko dziesiątki razy obrócić w głowie. Pamiętnik to jakby realność jeszcze ciepła, pochwycona na gorącym uczynku; ma tę znakomitą zaletę, że śledzimy cały przebieg wydarzeń w pamięci opowiadającego, poznajemy wszystkie jego wahania, wszystkie interpretacje kolejne, wszystkie zmiany lokalizacji, od narodzin wydarzenia do chwili, kiedy zostanie zanotowany w dzienniku.

W zwykłym jednak monologu wewnętrznym problem samego zapisu jest po prostu wzięty w nawias, zatarty. Jak ów monolog mógł stać się zapisem, jak obrócił się w słowo pisane? Tych kwestii unika się najstaranniej. W rezultacie, na stopniu wyższym stajemy wobec trudności tego samego rodzaju, co w opowiadaniu w trzeciej osobie; dowiadujemy się, co się zdarzyło, co zostało przeżyte, ale nie mówi się nam, skąd ta wiedza i jak można ją zdobyć w rzeczywistości.

To pominięcie, zatarcie u wielkich majstrów od monologu wewnętrznego, ma tę ogromną niedogodność, że skrywa problem poważniejszy

jeszcze, mianowicie problem samego języka. Bo i rzeczywiście, zakłada się, że narrator dysponuje językiem artykułowanym tam, gdzie zazwyczaj nie dysponuje nim wcale. Zobaczyć krzesło i powiedzieć samemu słowo „krzesło”, to rzeczy zupełnie inne; wymówienie tego słowa nie zakłada koniecznie gramatycznego pojawienia się pierwszej osoby; wizja artykułowana, jeśli wolno mi tak się wyrazić, wizja podjęta i poinformowana przez słowo, może pozostać na poziomie: „Jest krzesło”, nie osiągając: „Widzę krzesło”. Zawiera się tu cała dynamika świadomości i powzięcia świadomości, przejścia do artykulacji, z czego niepodobna zdać sprawy.

W opowiadaniu w pierwszej osobie narrator relacjonuje to, co wie o sobie samym, i tylko to, co wie. W monologu wewnętrznym rzecz zacieśnia się jeszcze, skoro można opowiedzieć to tylko, co wie się w danej chwili. W konsekwencji stajemy wobec świadomości zamkniętej. Lektura jest wówczas jak sen o „gwałcie”, któremu realność stale stawiałaby opór.

Jak otworzyć tę świadomość, która nie może być zamknięta, skoro podczas całej lektury osoby są w ruchu? Jak zdać sprawę z tej cyrkulacji?

4. Druga osoba

I tu pojawia się druga osoba, którą tak można scharakteryzować w powieści: jest to osoba, której opowiada się jej własne dzieje.

Ponieważ istnieje ktoś, komu opowiada się jego własne dzieje, to, czego on nie wie lub przynajmniej nie wie jeszcze na poziomie języka, może powstać opowiadanie w drugiej osobie, które w konsekwencji będzie zawsze opowiadaniem „dydaktycznym”.

Tak więc u Faulknera znajdujemy rozmowy i dialogi, gdzie jedne osoby opowiadają innym, co te inne robiły w swoim dzieciństwie, o czym zapomniały lub z czego nigdy w pełni nie zdawały sobie sprawy.

Sytuacja jest więc dydaktyczna: chodzi nie tylko o kogoś — kto posiada słowo jako dobro niezbywalne, dożywotnie, jako zdolność przyrodzoną, którą dość mu uprawiać, lecz o kogoś, kogo obdarza się słowem.

A zatem jest rzeczą konieczną, aby taka osoba nie mogła z tej czy innej przyczyny opowiadać własnej historii, żeby słowo było jej wzbronione, żeby został przełamany ten zakaz, a mowa odnaleziona. Tak więc sędzia śledczy czy komisarz policji podczas przesłuchania zgromadzi rozmaite elementy historii, której główny aktor lub świadek nie może albo nie chce mu opowiedzieć, i ułoży je w opowiadanie w drugiej oso-

bie, żeby tamten wreszcie przemówił „Wrócił pan po pracy o takiej to godzinie: wiemy na podstawie takich to informacji, że o takiej to godzinie wyszedł pan z domu: co robił pan pomiędzy jednym, a drugim?” Albo: „Powiada nam pan, że robił to i to, ale to niemożliwe dla takich i takich powodów, musiał więc pan zrobić to i to...”

Gdyby postać znała całkowicie swoją własną historię, gdyby nie miała oporów w jej opowiedzeniu innym lub sobie, pojawiłaby się pierwsza osoba i złożyłaby świadectwo. Ale chodzi o to, by to świadectwo jej wydrzeć, czy dlatego, że kłamie, coś ukrywa przed nami albo przed sobą, czy dlatego, że nie rozporządza wszystkimi elementami, albo, jeśli nawet nimi rozporządza, nie potrafi ich połączyć właściwie. Słowa wypowiedziane przez świadka będą niby wysepki: pierwsza osoba wewnątrz opowiadania biegnącego w drugiej, która te słowa prowokuje.

Tak więc ilekroć autor zechce opisać prawdziwy rozwój świadomości, narodziny języka w ogóle czy jakiegoś języka, najbardziej skuteczne będzie użycie drugiej osoby.

Wewnątrz świata powieściowego trzecia osoba „reprezentuje” ten świat jako różna od autora i czytelnika, osoba pierwsza „reprezentuje” autora, druga — czytelnika; ale wszystkie pozostają w kontakcie ze sobą, co powoduje nieustannie przestawienia.

5. Pr z e s t a w i e n i a o s ó b

W języku potocznym używamy bardzo często jednej osoby zamiast innej, aby uzupełnić brak odpowiedniej formy, stworzyć osobę nie występującą w normalnej odmianie; w szczególności dotyczy to „grzeczności”. We francuskim używa się więc drugiej osoby liczby mnogiej zamiast drugiej osoby liczby pojedynczej, ale w wielu innych językach występuje wówczas trzecia (co w przypadku powieści stosującej te formy grzecznościowe jest trudnym problemem dla tłumacza).

Użycie z grzeczności trzeciej osoby zamiast drugiej zaciera dydaktyzm i wynikające stąd wrażenia hierarchii. Takie użycie sprawia, że osoba, do której się mówi, jest włączona do Historii, do kategorii postaci publicznych, które się zna i o których wiedzieć powinien każdy.

W ten sam sposób można by prześledzić przesunięcia zachodzące w *pluralis majestatis*.

Dwie pierwsze osoby liczby mnogiej nie są bowiem zwykłym pomnożeniem odpowiednich osób liczby pojedynczej, ale kompleksami oryginalnymi i zmiennymi. „Wy” to nie jest „ty” powtórzone wielokrotnie, ale stop „ty” i „on”: kiedy ten stop oznacza jednostkę, mamy grzecznościową francuską liczbę mnogą; kiedy oznacza kilka osób, wiemy, że

w każdej chwili możemy wyróżnić którąkolwiek z nich i że wówczas „wy” rozdziela się na jedno „ty” i wiele „on”, by ulec zmianie, ledwie ta jednostka przestanie być przedmiotem uwagi.

„My” to nie jest „ja” wielokrotnie powtórzone, ale stop trzech osób. Tak więc król mówiąc „my” zamiast „ja” wypowiadał się również w imieniu osoby, do której się zwracał.

Można by pójść dalej jeszcze i wykazać, że na początku osoby liczby pojedynczej zarysowują się z wolna na tle nie zróżnicowanej liczby mnogiej, że w istocie „my” jest wcześniejsze niż „ja”, że „my” dzieli się na „ja” i „wy”, „wy” na „ty” i „oni”, itd.

Każdy z nas miał okazję zauważyć, że mówiąc do małego dziecka, niemowlęcia, czy nawet zwierzęcia, i mając je na myśli, powiedział: „Prawda, że będę dziś grzeczny?” Takie użycie oznacza, że dziecko nie może wprowadzić swego „ja” do toku, w którym normalnie stosuje się drugą osobę; słowo zostaje mu narzucone tak dalece, ponieważ nie umie mówić, lub później, ponieważ to, co się do niego mówi, ma pozostać bez odpowiedzi.

Wszystkie zaimki mogą zostać stonowane w nie zróżnicowanym „się” (*on*), którego pokrewieństwa z pierwszą osobą liczby mnogiej ukazują się wyraźnie w niedbałej francuszczyźnie, gdzie *nous on* odpowiada dokładnie *moi je*.

6. „O n” u Cezara

Jeśli nawet w języku potocznym przesuwamy osoby, żeby zapełnić pewne luki w gramatyce, jest rzeczą jasną, że w języku literackim ten fenomen może mieć ważne zastosowanie retoryczne i poetyckie.

Sięgnę po dwa przykłady z dzieł klasycznych.

Cezar w swych *Komentarzach* oznacza siebie trzecią osobą. Jest to przesunięcie częste w literaturze i zawsze bardzo znamienne. Żeby ocenić jego skuteczność retoryczną, wystarczy wyobrazić sobie któregoś ze sławnych współczesnych mężów stanu piszącego pamiętniki w trzeciej osobie: np. Winstona Churchilla.

To przesunięcie ma u Cezara niezwykłą doniosłość polityczną. Gdyby pisał w pierwszej osobie, przedstawiłby siebie jako świadka własnej opowieści, ale uznałby przy tym istnienie innych liczących się świadków, którzy mogliby jego tekst skorygować albo uzupełnić. Używając trzeciej osoby uznaje wyjaśnienie historyczne za skończone, a własną wersję za definitywną. Odrzuca więc z góry wszelkie inne świadectwo i, ponieważ wiadomo, jaka pierwsza osoba kryje się za tą trzecią, nie tylko je odrzuca, ale go zakazuje.

7. „Ja” w „Medytacjach” Descartes’a

W *Rozprawie o metodzie* „ja” oznacza realną jednostkę, Descartes’a, który opowiada nam swoją historię; w *Medytacjach* jednak zawiera się fikcja, powieść, i „ja” jest tu całkiem innej natury. Chodzi o zamaskowaną drugą osobę.

Na początku pierwszej *Medytacji* można sądzić, że „ja” oznacza jeszcze samego Descartes’a:

{...} Zdawało mi się jednak, że to jest olbrzymie przedsięwzięcie i dlatego czekałem na wiek dojrzały, by już po nim nie nastąpił inny, bardziej odpowiedni do badań {...}¹.

Rychło jednak stwierdzamy, że historia opowiadana przez Descartes’a, nie jest jego własną historią, ale przygodą, którą, zgodnie z jego życzeniem, ma w sensie dosłownym przeżyć czytelnik. Descartes — anioł stróż, mentor — będzie go prowadził przez całe *Medytacje*, krok po kroku.

Jednakowoż, choć nas zmysły niejednokrotnie zwodzą, gdy chodzi o jakieś przedmioty mało i bardziej oddalone, to może jest wiele innych rzeczy, o których wcale nie można wątpić, chociaż też od zmysłów je przyjmujemy: np., że teraz tutaj jestem, że siedzę koło ognia, że jestem odziany w szlafrok, że dotykam tego papieru rękoma itp.

Kto siedzi przy ogniu odziany w szlafrok? Descartes wyobraża scenę, dekorację, w której najprawdopodobniej znajdzie się czytelnik i w tak pomyślanej dekoracji go umieszcza.

U końca pierwszej *Medytacji* mówi czytelnikowi, że winien okazać niejaka giętkość po tym pierwszym ćwiczeniu umysłowym:

{...} Jakaś bierność prowadzi mnie z powrotem do nawyknień życia {...} i niepostrzeżenie powracam do dawnych mniemań {...}.

I łagodnie odprowadza go na spoczynek. Dopiero nazajutrz, jeśli reżyseria zostanie uszanowana, czytelnik ma przystąpić do *Medytacji* drugiej:

Wezoraższe rozważania pogrążyły mnie w takich wątpliwościach, że nie mogę już o nich zapomnieć {...}.

Tu jest rzeczą absolutnie pewną, że autor przeszedł „niepostrzeżenie” do drugiej osoby, wiemy bowiem doskonale, że te rozważania, czyli *Medytacja* pierwsza, nie pochodzą z dnia poprzedniego. To czytelnik winien posłusznie, dzień po dniu, poddawać się jednemu z tych ćwiczeń duchowych.

¹ [Ten cytat i dalsze: R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*. Przekład M. i K. Ajdukiewiczów. Warszawa 1958. (Przyp. tłum.)]

To jednak ukryte przesunięcie maskuje pewien problem, który Descartes,

uważając za drugorzędny, ponieważ w jego mniemaniu z dobrze przeprowadzonej argumentacji (a do tego wystarczy jeden człowiek, on sam Descartes) wszystko powinno wynikać w sposób konieczny, i ponieważ nic nie zdoła zmącić kryształu rozumu, skoro raz już został znaleziony i oczyszczony; a zatem, jeśli czytelnik nie potrafi zrealizować dosłownie proponowanego mu doświadczenia, nie będzie to rzeczą wielkiej wagi,

z największą łatwością pozostawia w cieniu,

mianowicie problem obecności rozmówcy, obecność jego względem Descartes'a jako przewodnika po tych wszystkich medytacjach, której nie można poddać w wątpliwość, chyba że rezygnuje się z lektury.

Użycie „ja” tutaj ma nam kazać zapomnieć o obecności narratora. Kiedy dzięki analizie sposobu narracji zostaje on odnaleziony, widać fenomenologicznie zasadniczą rolę drugiej osoby.

Jeśli zaś od narracji Descartes'a przejść do jej podjęcia u Husserla, takie zamaskowanie będzie miało poważne konsekwencje i doprowadzi Husserla do ograniczenia świadomości jednostki do niej samej, zaś w jego piątej *Medytacji* do trudności nierozwiązalnych, gdy zechce opisać pojawienie się „innego”, stwarzając model owych fałszywych problemów, przed którymi gdzie indziej tak doskonale nas nauczył mieć się na baczności.

8. Zaimki złożone

Mamy tu — u Cezara i Descartes'a — dwa przykłady zaimków osobowych złożonych, a widzieliśmy już, że w powieściach zaimki osobowe są zawsze kompleksami, połączeniami zwykłych osób z rozmowy. „Ja” narratora jest oczywiście stopem „ja” i „on”, i w ten sposób mogą powstać architektury zaimków, nakładanie się np. „ja” narracyjnych na siebie, pozwalających powieściopisarzowi oddzielić się od tego, co opowiada. U Henry Jamesa w *The Turn of the Screw* mamy czterech rozmaitych narratorów; Kierkegaard w noweli *Możliwość* należącej do *Etapów na drodze życia* posługuje się architekturą z czterech pseudonimów, by opowiedzieć nam anegdotę, którą odnajdujemy w jego *Dzienniku*.

Trzeba, rzecz prosta, studiować systematycznie użycie „wszystkich” zaimków osobowych w powieści. Skoro używa się trzech osób liczby pojedynczej i tworzy się ich stopy, można spróbować zobaczyć, co dałyby te stopy pierwotne, którymi są osoby liczby mnogiej, Czy jest taka sytuacja np., której może odpowiadać narracja w „my”? Najzwyklejsza rozmowa dostarcza nam tu licznych przykładów: tak więc, kiedy wróciliśmy z wakacji, opowiadamy innym, co robiliśmy, ten z nas, który za-

biera głos, używa pierwszej osoby liczby mnogiej wskazując, że wewnątrz grupy tak oznaczonej „ja” narratora w każdej chwili może przejść z jednej osoby na drugą, że narrator może zmieniać się stale.

Wielkie powieści złożone z listów dają obfity materiał do takich studiów: sądzę że *Nowa Heloiza* jest szczególnie bogata pod tym względem.

9. F u n k c j e z a i m k ó w

Studium tych struktur, użycie metodyczne zaimków złożonych sprawi, że przemówią grupy ludzkie i aspekty realności ludzkiej, które zazwyczaj nie dochodzą do głosu lub przynajmniej nie dochodzą do głosu w powieści, pozostają w mroku; takie studium więc:

oświetli materię powieściową wertykalnie, tzn. jej relacje z autorem, z czytelnikiem, ze światem, pośród którego się pojawia,

oraz horyzontalnie, tzn. relacje tworzących ją postaci, ich wewnętrzność.

Są to „funkcje” zaimków, które pozwalają im mówić, struktury, które mogą w trakcie opowiadania rozwijać się, zmieniać, ulegać uproszczeniom czy komplikacjom, rozszerzać się i zawężyć.

Co się tyczy ogólnego problemu osoby, takie rozważania i praktyki zmuszają coraz bardziej do oddzielenia tego pojęcia od pojęcia jednostki fizycznej z interpretowania osoby jako funkcji powstającej wewnątrz środowiska umysłowego i społecznego, w przestrzeni dialogu.

Przełożyła Joanna Guze