

# Tzvetan Todorov

---

## Ludzie - opowieści

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 269-281

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TZVETAN TODOROV

## LUDZIE-OPOWIEŚCI

Czymże jest postać, jeśli nie wyznacznikiem akcji? Czym jest obraz lub powieść, która nie jest opisem charakterów? Czyż czego innego szukamy w niej i co innego znajdujemy?

Eksklamacja ta pochodzi od Henry Jamesa i znajduje się w jego słynnym artykule *The Art of Fiction* (1884). Przez pytania te przebijają dwie zasadnicze koncepcje. Pierwsza dotyczy wieczystego związku dwóch różnych składników opowieści: postaci i akcji. Nie ma postaci poza akcją ani akcji niezależnej od postaci. Jednak w końcowej partii tej inwokacji niejako podstępem wprowadzona zostaje koncepcja druga: pomimo że oba składniki połączone są nierozzerwalnie, jeden z nich jest jednak ważniejszy — postacie. To znaczy charaktery, to znaczy psychologia. Wszelka opowieść jest „opisem charakterów”.

Rzadko zaobserwować można przypadek równie czystego egocentryzmu podającego się za uniwersalizm. Mimo że ideałem teoretycznym Jamesa była opowieść, w której wszystko podporządkowane jest psychologii postaci, trudno jednak z tej racji ignorować fakt istnienia tego całego nurtu literatury, w której akcja [*actions*] służy nie „ilustracji” postaci, lecz odwrotnie — postaci podporządkowane są akcji, i w której — z drugiej strony — słowo „postać” znaczy zupełnie co innego niż jednolitość [*cohérence*] psychologiczna czy opis charakteru. Kierunek ten, najświetniej prezentowany przez *Odyseję*, *Dekameron*, *Księżę tysiąca i jednej nocy* oraz *Rękopis znaleziony w Saragossie*, można uważać za skrajny przypadek apsychofizmu literackiego. Spróbujmy przyjrzeć mu się z bliska, na przykładzie ostatnich dwu wymienionych dzieł<sup>1</sup>.

[Tzvetan Todorov — zob. notkę do jego artykułu *Kategorie opowiadania literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293.

Przekład według wyd.: T. Todorov, *Les Hommes-Récits*. W: *Grammaire du Décameron*. The Hague—Paris 1969, s. 85—97 (Appendice).]

<sup>1</sup> Dostęp do tekstu tych książek wciąż jeszcze stawia wobec poważnych problemów. Znana jest burzliwa historia przekładów *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Tekst niniejszy posługuje się przekładem René K h a w a m a (t. 1: *Dames insignes*

Mówiąc o utworach takich jak *Księga tysiąca i jednej nocy* ograniczamy się zazwyczaj do stwierdzenia, że brak tu głębszej analizy charakterów, że nie występują tu opisy stanów psychicznych; lecz taki opis apsychofizjologii nie wykracza poza tautologię. Celem pełniejszej charakterystyki interesującego nas zjawiska należy za punkt wyjścia przyjąć obraz pewnego ruchu opowieści, kiedy jest ona podporządkowana strukturze przyczynowej. Można będzie wówczas każdy moment opowieści przedstawić w postaci zdania prostego, którego stosunek do zdań poprzedniego i następnego określić można jako następstwo (zapisane przy pomocy znaku +) lub skutek (zapisany przy pomocy →).

Pierwszą opozycję między opowiadaniem, którego rzecznikiem jest James, a opowiadaniem z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, można zilustrować w sposób następujący: jeśli mamy zdanie „X widzi Y”, to dla Jamesa ważne jest X, zaś dla Szeherazady Y. Opowiadanie psychologiczne traktuje każde działanie jako drogę otwierającą dostęp do osobowości działającego — jako ekspresję, jeśli nie symptom. Działanie [action] nie jest tu rozpatrywane jako coś samoistnego; jest ono p r z e c h o d n i e [transitive] — wiedzie w stronę swego podmiotu. Inaczej opowiadanie apsychofizjologiczne — charakterystyczne dlań działania są nieprzechodnie: działanie ważne jest tu samo w sobie, a nie jako wskaźnik danego rysu charakterologicznego. Można powiedzieć, że *Księga tysiąca i jednej nocy* ukazuje nam literaturę o r z e c z e n i a [prédicative]: akcent pada tu zawsze na orzeczenie, a nie na podmiot zdania. Najbardziej znanym przykładem tego zatarcia podmiotu gramatycznego jest historia Sindbada Żeglarza. Nawet Ulisses jawi się nam w swych perypetiach jako ktoś bardziej określony: wiemy, że jest sprytny, przezorny *etc.* Nie można tego w żadnym razie powiedzieć o Sindbadzie: jego opowieść (prowadzona przecież w pierwszej osobie) jest bezosobowa; należałoby ją zapisać nie w postaci „X widzi Y”, lecz jako „widzi się Y”. Pod względem bezosobowości z przygodami Sindbada rywalizować mogą jedynie najchłodniejsze opisy podróży, lecz bynajmniej nie dowolna relacja podróżnicza — wystarczy wspomnieć *Podróż sentymentalną* Sterne’a!

Zniesienie psychologii dokonuje się tu wewnątrz zdania narracyjnego, a w jeszcze większym stopniu na płaszczyźnie relacji między zdaniami. Jakiś rys charakteru powoduje jakieś działanie; istnieją jednak dwa różne sposoby realizacji tego zjawiska. Można mówić o przyczynowości b e z-

---

*et serviteurs galants*; t. 2: *Les Coeurs inhumains*. Albin Michel, 1965 i 1966); jeśli chodzi o opowieści na razie nie opublikowane w tym przekładzie, to korzystam z tłumaczenia Gallanda (Garnier—Flammarion, t. 1—3, 1965). W przypadku Potockiego, wciąż jeszcze w całości niedostępnego po francusku, to odwołuję się do *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Gallimard, 1958) oraz do *Avadoro, histoire espagnole* (t. 1—4, Paris 1813).

pośredniej [*immédiate*] w opozycji do przyczynowości pośredniczonej [*médiatisée*]. Pierwsza będzie typu „X jest odważny → X rzuca wyzwanie potworowi”. W drugim przypadku pojawienie się pierwszego zdania nie pociąga za sobą natychmiastowych konsekwencji; jednak w toku opowiadania X ukaże się jako ktoś, kto działa odważnie. Jest to przyczynowość rozproszona, nieciągła, która nie objawia się w jakimś jednym działaniu, lecz w drugorzędnych aspektach — w serii działań, często odległych od siebie.

Otóż *Księga tysiąca i jednej nocy* nie zna tej drugiej przyczynowości. Za ledwie powiedziano nam, że siostry sułtanka są zazdrosne, a już podmieniają jej one dzieci podrzucając w ich miejsce polano, psa, kota. Kasim jest chciwy, a zatem wyrusza na poszukiwanie pieniędzy. Wszystkie cechy charakteru są przyczynami realizującymi się natychmiastowo: gdy tylko się pojawią — powodują działanie. Odległość dzieląca cechę psychiczną od działania, które powoduje, jest zresztą znikoma; bardziej niż z opozycją: cecha/działanie mamy tu do czynienia z dwoma aspektami działania: trwałe/chwilowe lub iteratywne/nieiteratywne. Sindbad lubi podróżować (rys charakteru) → Sindbad wyrusza w podróż (działanie). Odległość między jednym a drugim ma tendencję do całkowitego zaniku.

A oto inny sposób pozwalający na wykrycie wspomnianej redukcji dystansu: bada się, czy dane zdanie przydawkowe powoduje w toku opowieści wiele różnych konsekwencji. W powieści dziewiętnastowiecznej zdanie „X jest zazdrosny o Y” może mieć konsekwencje w postaci zdań „X ucieka od świata”, „X popełnia samobójstwo”, „X emabluje panią Y”, „X szkodzi Y”. W *Księdze...* istnieje jedna tylko możliwość: „X jest zazdrosny o Y → X szkodzi Y”. Stabilność stosunku między tymi zdaniami pozbawia pierwsze wszelkiej samodzielności, odbiera mu jakikolwiek sens nieprzechodni. Implikacja zmierza ku tożsamości. Natomiast gdy możliwości następstw są liczniejsze, przesłanka posiada większą wartość samodzielną.

Dotykamy tu pewnej interesującej cechy przyczynowości psychologicznej. Cecha charakteru nie jest ani po prostu przyczyną jakiegoś działania, ani też jego zwykłym skutkiem: jest — podobnie jak działanie — zarazem jednym i drugim. X zabija swą żonę, ponieważ jest okrutny, lecz jest okrutny, ponieważ zabija żonę. Analiza przyczynowa opowiadania nie odsyła do jakiegoś niezachwianie pewnego praźródła, które stanowiłoby o sensie i regułach następnym obrazów, inaczej mówiąc do stanu zerowego; trzeba umieć uchwycić ową przyczynowość poza linearnym wyobrażeniem czasu. Przyczyna nie jest jakimś fundamentalnym przed, lecz jedynie składnikiem zestawu „przyczyna-skutek”, w którym żaden z elementów nie dominuje przez to nad drugim.

Słuszniej byłoby więc mówić, że przyczynowość psychologiczna nie

tyle interferuje w przyczynowość wydarzeń (tj. działań), ile ją podwaja. Działania powodują działania; dodatkowo zaś — lecz na innej płaszczyźnie — pojawia się zestaw przyczyna-skutek psychologiczny. Tu można postawić pytanie dotyczące zborności psychologicznej, albowiem charakterologiczne „nadwyżki” mogą tworzyć układ lub go nie tworzyć. *Księga tysiąca i jednej nocy* dostarcza tu nowego skrajnego przykładu. Weźmy słynną *Opowieść o Ali Babie*<sup>2</sup>. Żona Kasima, brata Ali Baby, zaniepokojona jest zniknięciem męża. „Spędziła noc całą płacząc”. Nazajutrz Ali Baba przynosi poćwiartowane zwłoki brata i mówi na pocieszenie:

Oto, szwagierko, coś, co cię zasmuci, tym bardziej że niczego takiego się nie spodziewasz. I aczkolwiek nieszczęście to jest nieodwracalne, jeśli mimo to może cię coś pocieszyć, proponuję ci małżeństwo i połączenie tego, co posiadasz, z tym skromnym dobytkiem, który Bóg mi zesłał...

Reakcja szwagierki:

Nie odmówiła, lecz przeciwnie — uznała propozycję za rozsądny powód do konsolacji. Otarłszy łzy, które wylewać ją w obfitości, zaprzestawszy donośnych krzyków, które zwykły wydawać żony po utracie mężów, w sposób dowodny wykazała Ali Babie, że przyjmuje jego propozycję... (Galland, III).

Tak odbywa się przejście żony Kasima od rozpacz do radości. Przykładów podobnych jest w *Księdze*... nieskończenie wiele.

Zaprzeczając w sposób oczywisty istnieniu jednolitości psychologicznej, wkraczamy na obszary zdrowego rozsądku. Istnieje wszak bez wątpienia inna psychologia, w której te dwa następujące po sobie działania tworzą psychiczną jedność. Ale *Księga*... należy do świata zdrowego rozsądku (zdrowego rozsądku folkloru); obfitość przykładów wystarczy, by przekonać się, że nie chodzi tu o inną psychologię ani nawet o antypsychologię, lecz o apsychologię.

<sup>2</sup> [Pierwszy polski przekład całości *Księgi tysiąca i jednej nocy* z języka oryginału jest dopiero przygotowywany. Kilkanaście opowieści tłumaczonych z arabskiego ukazało się w serii „Biblioteka Narodowa” (*Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*). Wybór i przekład filologiczny W. Kubiaka, literacka wersja przekładu i przekład wierszy J. Ficowskiego, wstęp i przypisy T. Lewickiego. Wyd. 2. Wrocław 1966). Tam gdzie to tylko było możliwe, korzystałem z tego przekładu, oznaczając go jako BN II i stronica. Jeśli chodzi o tytuły innych opowieści, korzystałem z XIX-wiecznych polskich wydań *Księgi*... stanowiących tłumaczenie przekładu Gallanda, w szczególności z wydania: *Tysiąc nocy i jedna*. Przekład polski podług nowego wydania paryskiego przez xxx. Lipsk 1840; w niektórych przypadkach sięgałem do przekładu pod redakcją W. Sieroszewskiego: *Tysiąc i jedna noc*. Warszawa 1926. Tytuły przyjęte w tych wydaniach — poprzez liczne przeróbki dla dzieci — weszły do polskiego „obiegu” *Księgi*... Używaną w dziewiętnastowiecznych wydaniach formułę „Historia o...” zmieniłem zgodnie z Kubiakiem i Ficowskim na „Opowieść o...” (dżryp. tłum.).]

Wbrew mniemaniu Jamesa postać nie zawsze jest wyznacznikiem akcji i bynajmniej nie każda opowieść polega na „opisie charakterów”. Czymże więc jest postać? *Księga...* dostarcza nam odpowiedzi nader wyraźnej, odpowiedzi podjętej i potwierdzonej przez *Rękopis znaleziony w Saragossie*: postać jest to potencjalna historia — historia życia danej postaci. Każda postać oznacza nową intrygę. Znajdujemy się w królestwie ludzi-opowieści.

Fakt ten w sposób dogłębny oddziałuje na strukturę opowiadania.

### Dygresje i szufladki

Pojawienie się nowej postaci nieuchronnie pociąga za sobą przerwę w historii opowiadanej właśnie po to, by można było opowiedzieć nową historię, tę, która tłumaczy pojawienie się „tu i teraz” nowej postaci. Historia druga wstawiona zostaje w ciało pierwszej; chwyt ten nazywa się konstrukcją szufladkową [*enchâssement*] <sup>3</sup>.

Nie jest to, rzecz jasna, jedyne uzasadnienie konstrukcji szufladkowej. *Księga...* dostarcza nam innych: tak więc w *Opowieści o rybaku i ifrycie* wstawiane opowieści służą za argumenty. Rybak usprawiedliwia swoją bezlitosność wobec ifryta za pomocą historii o wezyrze króla Juana i mędrцу Rujanie; z kolei w tej opowieści król uzasadnia swoje zachowanie opowiadając o królu Sindbadzie i jego sokole, wreszcie wezyr królewski broni swoich pozycji argumentując opowieścią o królewiczu i ghuli. W przypadku, gdy w historii wstawionej oraz w tej, która tworzy obramowanie, występują te same postacie, motywacja taka jest zbędna: w *Opowieści o dwóch siostrach zawistnych* rzecz o wydaleniu dzieci sułtana z pałacu i o późniejszym ich rozpoznaniu przez sułtana stanowi ramy dla opowieści o zdobyciu magicznych przedmiotów; w tym przypadku wyłączną motywacją konstrukcji szufladkowej jest następstwo w czasie. Jednak ludzie-opowieści stanowią bez wątpienia najbardziej widowiskową formę konstrukcji tego typu.

Formalna budowa kompozycji szufladkowej jest zbieżna (a nie jest to na pewno zbieżność przypadkowa) z pewnego typu konstrukcją składniową — stanowiącą szczególny przypadek podporządkowania — którą lin-

<sup>3</sup> [Polski termin „konstrukcja szufladkowa”, stanowiący w tym kontekście odpowiednik francuskiego *enchâssement* jest nieporęczny. Przede wszystkim dlatego, że odpowiedni czasownik „zaszufladkować” czy „poszufladkować” znaczy po polsku coś innego, niż wstawić opowieść X w ramy opowieści Y, która z kolei ujęta jest w kłamry opowieści Z. Stąd konieczność omawiania owej formy czasownikowej lub posługiwania się czasownikami pochodnymi od „ramy”, a nie od „szuflady” (przyp. tłum.).]

gwistyka współczesna określa mianem zanurzenia (*embedding*)<sup>4</sup>. W celu obnażenia tej struktury posłużmy się tu przykładem zaczerpniętym z niemieckiego (składnia niemiecka posługuje się transformacją zanurzającą w sposób najbardziej wymowny)<sup>5</sup>:

*Derjenige, der den Mann, der den Pfal, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung.* (Ten kto wskaże osobę, która obaliła słup, który znajduje się na moście, który leży na drodze, która wiedzie do Wormacji, otrzyma nagrodę.)

W zdaniu powyższym pojawienie się rzeczownika powoduje natychmiast pojawienie się zdania podrzędnego, które — by tak rzec — opowiada historię; ponieważ jednak to drugie zdanie również zawiera jakiś rzeczownik, domaga się więc ono z kolei nowego zdania podrzędnego — i tak bez końca aż do arbitralnie postawionej przerwy; od tego miejsca podejmowane są kolejno wszystkie nie dokończone zdania. Opowieść szufladkowa ma dokładnie taką samą budowę; rolę rzeczownika odgrywa tu postać: każda nowa postać pociąga za sobą pojawienie się nowej historii.

W *Księdze...* znajdujemy przykłady równie zawrotne. Jak się wydaje, rekord należy tu do *Opowieści o krwawym kufrze* (Khawam, I)<sup>6</sup>. I rzeczywiście w tym przypadku

Szecherezada opowiada, że  
 Dżafar opowiada, że  
 krawiec opowiada, że  
 balwierz opowiada, że  
 jego brat (a ma ich sześciu) opowiada, że...

Historia ostatnia jest historią piątego stopnia; co prawda dwa pierwsze ulegają całkowitemu zapomnieniu i nie odgrywają już żadnej roli. Taka dewaluacja stopni nie występuje natomiast w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*, gdzie

Alfons opowiada, że  
 Avadoro opowiada, że  
 Busqueros opowiada, że  
 Frasqueta opowiada, że...

— i wszystkie szczeble opowieści, od pierwszego poczynając, są ściśle po-

<sup>4</sup> [Francuskim odpowiednikiem *embedding* jest właśnie *enchâssement*, co w tekście oryginału dodatkowo wzmacnia wywód Todorova; ta sama nazwa dla analogicznego zjawiska w strukturze narracji i w strukturze składni. Młody Szklowski oszalałby ze szczęścia (przyp. tłum.).]

<sup>5</sup> Zob. K. Baumgärtner, *Formale Erklärung poetischer Texte*. W zbiorze: *Mathematik und Dichtung*. Nymphenburger 1965, s. 77.

<sup>6</sup> [Chodzi tu o ciąg opowieści składających się na *Opowieść o trzech derwiszach i damach bagdadzkich*, lub — według Sieroszewskiego — *Opowieść o tragarzu i trzech dziewczętach* (przyp. tłum.).]

wiązane, tak iż w wypadku oddzielenia ich od siebie stają się niezrozumiałe<sup>7</sup>.

Nawet w przypadku gdy opowieść wstawiona nie wiąże się wprost z opowieścią obramowującą (przez tożsamość postaci), możliwe jest przechodzenie postaci z jednej historii do drugiej. I tak balwierz pojawia się w opowieści krawca (ratuje życie garbusowi). Co się tyczy Frasquety — przechodzi ona wszystkie stopnie pośrednie, by odnaleźć się w historii Naczelnika Cyganów (to ona jest kochanką kawalera Toledo); podobnie rzecz ma się z Busquerem. Te przejścia ze szczebla na szczebel tworzą w *Rękopisie...* efekt komiczny.

Apogeum konstrukcji szufladkowej stanowi samoobramowanie, to jest sytuacja, w której opowieść ramowa gdzieś na piątym lub szóstym szczeblu ujmuje w ramy samą siebie. To „obnażenie chwytu” występuje w *Księdze...* i znany jest komentarz Borgesa do tego tekstu:

Najbardziej niepokojącą (interpolacją) jest ta, którą znamy z *Nocy sześćsetnej i drugiej*, najbardziej czarodziejskiej ze wszystkich nocy. Wtedy to król słyszy z ust królowej swą własną historię. Słucha opowieści inicjalnej, obejmującej wszystkie inne, która — w sposób monstualny — obejmuje samą siebie... Niechaj więc królowa opowiada, zaś znieruchomiały król niechaj po wiek wieków słucha urwanej historii *Tysiąca i jednej nocy*, od tej chwili nieskończonej i toczącej się w koło...

Nic już nie ujdzie światu opowieści zawierającemu w sobie całość doświadczenia.

Znaczenie obramowania określone jest przez rozmiary opowieści wstawianych. Czy można mówić o dygresjach, gdy te dłuższe są niż historia, od której odbiegły? Czy można uznać wszystkie opowieści *Księgi...* za dygresję, za bezzasadną wstawkę, jedynie dlatego, że zawarte są w opowieści Szeherazady? Podobnie rzecz ma się z *Rękopisem...*: wydaje się, że opowieścią zasadniczą jest opowieść Alfonsa, *de facto* jednak to wymowny Avadoro wypełnia swymi opowiadaniem ponad trzy czwarte książki.

Na czym więc polega znaczenie obramowania, po cóż używa się tyłu

---

<sup>7</sup> Nie zamierzam zajmować się tu ustalaniem wszystkiego, co w *Rękopisie...* zaczerpnięte zostało z *Księgi...*, niemniej jest tego sporo. Ograniczę się tu do zasygnalizowania kilku najbardziej uderzających zbieżności: imiona dwóch siostr Zibeidy i Eminy przywodzą na myśl imiona Zobeidy i Aminy z *Opowieści o trzech derwiszach i damach bagdadzkich* (Galland, I); gaduła Busqueros, który zakłóca miłosne spotkanie Don Lopeza, wiąże się z odgrywającym podobną rolę gadułą-balwierzem z *Opowieści o małym garbusie* (Khawam, I); piękna kobieta przemieniająca się w wampira występuje we wspomnianej już historii o królewiczu i ghuli; dwie żony, chroniące się w czas nieobecności męża w tym samym łóżu, pojawiają się w *Opowieści o miłości Kamaralzamana* (Galland, II) *etc.* Nie jest to, rzecz jasna, jedyne źródło *Rękopisu...*



chwyków mających na celu podkreślenie jego doniosłości? Odpowiedzi udziela nam struktura opowiadania: obramowanie wyjawia najbardziej fundamentalną właściwość całości, albowiem obramowanie [*récit enchâssant*] jest opowieścią o opowieści. Opowiadając historię innej opowieści, opowieść pierwsza realizuje swój temat zasadniczy i zarazem odbija się w tym obrazie samej siebie; opowieść wstawiona [*r. enchâssé*] jest jednocześnie obrazem wielkiej opowieści abstrakcyjnej, której inne stanowią jedynie znikomą część, oraz obrazem bezpośrednio ją poprzedzającej opowieści ramowej [*r. enchâssant*]. Być opowieścią o opowieści to los każdego opowiadania realizującego się przez konstrukcję szufladkową.

*Księga tysiąca i jednej nocy* ze szczególną precyzją objawia i symbolizuje tę właściwość opowiadania. Mówi się często, że dla folkloru charakterystyczne są powtórzenia tej samej historii; i rzeczywiście zdarza się, że jakaś baśń arabska dwukrotnie, jeśli nie więcej, relacjonuje tę samą historię. Powtórzenie to — fakt ten bywa zapoznawany — pełni nader określona funkcję: polega ona nie tylko na powtórzeniu tej samej przygody, lecz również na wprowadzeniu opowiadania o niej przez jakąś postać; otóż w większości wypadków to właśnie opowiadanie ma istotne znaczenie dla rozwoju intrygi. Królowa Badora zdobywa przychylność króla Armanosa nie z powodu przygody, jaka się jej przydarzyła, lecz dzięki opowiadaniu, w którym ją zawarła (*Opowieść o miłości Kamaralzamana*. Galland, II). Jeśli Dręczycielka nie może pchnąć naprzód swojej intrygi, to dlatego, że nie pozwalają jej opowiedzieć własnej historii Kalifowi (*Opowieść o Ganemie, niewolniku miłości*. Galland, II). Książę Firuz zdobywa serce księżniczki Bengalu nie dlatego, że przeżył przygodę, lecz dlatego że ją jej opowiedział (*Opowieść o zaczarowanym koniu*. Galland, III). Czynność opowiadania nie jest w *Księdze...* nigdy czynnością niedostrzegalną; wręcz przeciwnie — to ona posuwa akcję do przodu.

### Elokwencja i ciekawość. Życie i śmierć

Nieprzejrzystość procesu wypowiedzenia otrzymuje w baśni arabskiej interpretację bez wątplenia ogromnie dwoistą. Jeśli wszystkie postacie nie przestają opowiadać, to dlatego że czynność ta otrzymała najwyższą sankcję: opowiadać znaczy żyć. Najbardziej oczywisty jest tu przykład samej Szeherazady, która żyje dopóki i dlatego, że może kontynuować opowiadanie: sytuacja ta powtarza się jednak nieustannie wewnątrz baśni. Derwisz zasłużył na gniew ifryta, lecz opowiadając mu historię zazdrośnika zyskuje ułaskawienie (*Opowieść o trzech derwiszach i damach bagdadzkich*. Khawam, I). Niewolnik popełnia zbrodnię; jego pan może mu uratować życie w jeden tylko sposób: „Jeśli opowiesz mi historię bardziej zdu-

miewającą niż ta — wybaczę twemu niewolnikowi. Jeśli nie — każę go zabić” — mówi kalif (*Opowieść o małym garbusie*. Khawam, I). Cztery osoby oskarżone są o zamordowanie garbusa; jeden z nich, naczelnik straży, zwraca się do władcy:

Królu szczęśliwy, czy darujesz nam życie, jeśli opowiem ci przygodę, która przytrafiła mi się wczoraj, zanim spotkałem garbusa, który podstępem dostał się do mego domu? Jest ona na pewno bardziej zdumiewająca niż historia tego człowieka. — Jeśli jest tak, jak mówisz, daruję życie całej czwórce, odpowiedział Król (*Opowieść o małym garbusie*. Khawam, I).

Opowieść równa się życiu, brak opowieści — to śmierć. Jeśli Szeherazada nie przypomni sobie już żadnej baśni, zostanie stracona. To właśnie przydarzyło się mędrceowi-hakimowi Rujanowi, gdy groziła mu śmierć: prosił on króla, by pozwolił mu opowiedzieć historię o krokodylu — prośba została odrzucona, mędrzec ginie<sup>8</sup>. Lecz Rujan zemścił się w ten sam sposób i obraz tej zemsty należy do najpiękniejszych w *Księdze tysiąca i jednej nocy*: ofiarował nielitościwemu królowi księgę, którą ten winien był czytać w czasie egzekucji Rujana. Kat uczynił, co doń należało, a głowa [ściętego] mędrca rzekła: „królu możesz odwrócić karty księgi”.

I otworzył ją [księgę] król, lecz karty jej były zlepione, tedy położył palec na ustach i pośliniwszy go, odwrócił pierwszą kartę i wtórą, i trzecią, a karty z trudem się rozchylały. Tak odwrócił król sześć kart, przejrzał je, wszelako pisma na nich nie znalazł. I rzekł: „Mędrcze, nie ma w niej pisma”. Odparł mędrzec: „Odwracaj dalej karty”. Tedy odwracał dalej. I nie minęło wiele chwil, gdy przeniknęła weń nagle trucizna, którą nasycona była księga owa. Tedy król jął się tarzać i krzyczeć wołając: „Jad we mnie wstąpił” (*Opowieść o rybaku i ifrycie*. Khawam, II [BN II, 42]).

<sup>8</sup> [W wydaniu BN rzecz ma się nieco inaczej: „I rzekł mędrzec do króla: »Jeśli tak wynagradzasz mnie oto, wiedz, że jest to zapłata krokodylowa«. Zapytał król: »A jakąż jest o krokodylu opowieść?« Odparł mędrzec: »Jakżesz mi opowiadać o tym teraz? Na Boga, oszczędź mnie, a oszczędzi cię Allah!«” (BN II, 40). Można by więc powiedzieć, że Rujan zginął, ponieważ nie skorzystał z szansy, jaką było, być może, opowiedzenie historii o krokodylowej zapłacie. Naprawdę jednak należałoby ująć kwestię inaczej; Rujan ginie, ponieważ: 1) *Opowieść o królu Juanie i mędrce Rujanie* jest podrzędna w stosunku do *Opowieści o rybaku i ifrycie* i, jak sam Todorov zauważa, stanowi argument, przy pomocy którego rybak toczy spór z ifrytem; otóż dla argumentu ważne jest, by król był sprawcą śmierci Rujana; 2) gdyby Rujan został ścięty po opowiedzeniu historii o krokodylu, złamany by został święty obyczaj *Księgi...*, który nakazuje, by historia opowiedziana równoznaczna była z uratowaniem życia opowiadającego.

Wreszcie dodać trzeba, że nie jest w *Księdze...* tak, by każda propozycja wysłuchania opowieści była spełniana. W tej samej *Opowieści o rybaku i ifrycie* ten ostatni czyni aluzję do jakiejś historii Unama i Atika, gdy jednak rybak pyta „Jakże to było z nimi?”, ifryt odpowiada: „Nie czas na opowieści, gdy jestem uwięziony; gdy mnie wypuścisz, opowiem ci o ich przypadkach” — i zapowiedzi tej nie spełnia (BN II, 43) — (przyp. tłum.).]

Stronica nie zapisana jest zatruta. Książka nie opowiadająca żadnej opowieści zabija. Nieobecność opowieści oznacza śmierć.

Oprócz tej tragicznej ilustracji potęgi nie-opowiadania [*non-récit*] można przytoczyć inną, pogodniejszą: pewien derwisz opowiada każdemu przechodniowi, w jaki sposób można zdobyć mówiącego ptaka, jednak nikomu się to nie udaje i wszyscy zamienieni zostają w czarne kamienie. Ptaka chwyta wreszcie księżniczka Paryzada i ona uwalnia od czaru nieszczęślików:

Wszyscy chcieli wracając zobaczyć derwisza i podziękować mu za jego zbawienne rady, których — wedle ich mniemania — udzielał szczerze. Ten jednak nie żył już i nie wiadomo, czy stało się to za przyczyną starości, czy dlatego że nie trzeba już było nauczać drogi wiodącej do zdobycia trzech rzeczy, drogi, którą pokonała księżniczka Paryzada (*Opowieść o dwóch zawistnych siostrach*, Galand, III).

Człowiek jest jedynie opowieścią, w chwili gdy opowieść staje się zbędna, może on umrzeć. Zabija go narracja, ponieważ nie ma już dlań funkcji do spełnienia.

W tych warunkach opowieść niedoskonała także równa się śmierci. Tak więc naczelnik straży, który chwalił się, że jego opowieść lepsza jest od historii garbusa, kończy zwracając się do króla:

Taka jest zadziwiająca historia, którą pragnąłem ci opowiedzieć, taka jest opowieść, której wysłuchałem wczoraj i którą przekazuję ci, władco, dziś ze wszystkimi szczegółami. Czyż nie jest ona bardziej zdumiewająca od przypadków garbusa? — Nie, nie jest i twoje zapewnienia nie odpowiadały rzeczywistości. Muszę kazać powiesić wszystkich was czterech (Khawam, I).

Brak opowieści nie jest jedynym przeciwstawieniem opowieści-życia; chęć usłyszenia opowieści również pociąga za sobą śmiertelne ryzyko. Jeśli elokwencja ratuje przed śmiercią, to ciekawość ją sprowadza. Zasada ta leży u podstaw intrygi w jednej z najbogatszych baśni — *Opowieści o trzech derwiszach i damach bagdadzkich* (Khawam, I). Trzy młode damy z Bagdadu przyjmują nieznaną mężczyznę; damy stawiają jeden warunek, którego spełnienie ma być czymś w rodzaju zapłaty za oczekujące gości rozkosze: „nie wolno wam żądać żadnych wyjaśnień związanych z czymkolwiek, co tu ujrzycie”. Jednak to, co mężczyźni zobaczyli, było tak dziwne, że poprosili, by damy opowiedziały im swą historię. Zaledwie prośba została wypowiedziana, damy wezwały swych niewolników: „każdy z nich wybrał jednego z mężczyzn, rzucił się nań i obalił na ziemię, bijąc płazem”. Mężczyźni winni zostać uśmierceni, albowiem prośba o opowieść, ciekawość, podlega karze śmierci. Jak wyjdą z tej opresji? Dzięki ciekawości katów. W rzeczy samej, jedna z dam odzywa się w te słowa:

Daruję im życie, by mogli udać się w drogę, która jest im przeznaczona, pod warunkiem, że każdy opowie swoją historię, zrelacjonuje pasmo zdarzeń, co przywiodły go do naszego domu. Jeśli odmówią — zetnijcie im głowy.

Ciekawość słuchacza, o ile nie równa się jego własnej śmierci, przywraca życie skazanym; w zamian ci ostatni nie mogą ująć cało inaczej niż opowiadając jakąś historię. I w końcu — kolejne odwrócenie sytuacji: kalif — on to bowiem, przebrany, był jednym z zaproszonych przez damy — wzywa je nazajutrz do pałacu; wybacza im wszystko, lecz pod jednym warunkiem: mają opowiedzieć... Postacie tej książki opętane są przez baśnie; w *Księdze tysiąca i jednej nocy* nie rozlega się krzyk „pieniądze lub życie”, lecz „opowieść lub życie!”.

Ciekawość ta jest źródłem niezliczonych opowieści i zarazem ciągłych niebezpieczeństw. Derwisz może szczęśliwie pędzić życie w towarzystwie dziesięciu młodzieńców, z których każdemu brak jest prawego oka, ale pod warunkiem: „nie zadawać żadnych niedyskretnych pytań, ani na temat naszego kalectwa, ani na temat naszego stanu”. Jednak pytanie pada i spokój znika. By znaleźć odpowiedź, derwisz udaje się do wspaniałego pałacu; żyje tam niczym król, otoczony czterdziestoma pięknymi damami. Pewnego dnia damy udają się na przechadzkę, prosząc derwisza, by — o ile chce pozostać wśród panującego tu szczęścia — nie wchodził do jednej z komnat; damy ostrzegają derwisza: „Obawiamy się, że nie oprzesz się niedyskretnej ciekawości, która będzie sprawczynią twego nieszczęścia”<sup>9</sup>. No i, oczywiście, mając do wyboru szczęście i ciekawość, derwisz wybiera zaspokojenie tej drugiej. Podobnie Sindbad, mimo wszystkie swe nieszczęścia, nie rezygnuje z nowych podróży: chce on, by życie opowiadało mu coraz to nową opowieść.

Uchwytnym skutkiem tej ciekawości jest *Księga tysiąca i jednej nocy*. Gdyby jej bohaterowie wybierali szczęście — nie powstałaby książka.

### Opowieść: nadmiar i uzupełnienie

Postacie, by móc żyć, muszą opowiadać. W ten sposób opowieść pierwsza dzieli się i mnoży w tysiąc i jedną noc opowieści. Spróbujmy teraz przyjąć przeciwstawny punkt widzenia — nie opowieści ujmującej w ramy, lecz opowieści zanurzanej — i spróbujmy zapytać: dlaczego ta druga odczuwa potrzebę znalezienia się wewnątrz innej opowieści? Czym tłumaczy się fakt, iż nie jest ona samowystarczalna, że wymaga przedłużenia, w którego ramach staje się zwykłą częścią innej opowieści?

Jeśli więc spojrzeć na opowiadanie nie jako na ramę innych opowieści, lecz jako na coś, co samo w nich się zamyka, wówczas jawi się nam pewna

<sup>9</sup> [Jest to historia jednego z trzech derwiszów z *Opowieści o trzech derwiszach i damach bagdadzkich* (przyp. tłum.).]

interesująca cecha. Każda opowieść zdaje się zawierać jakiś nadmiar, jakiś naddatek, suplement, pozostający poza zamkniętą formą wytworzoną przez rozwój intrygi. Ten właściwy opowieści nadmiar jest zarazem (i dla tej samej przyczyny) jakimś niedostatkiem; naddatek jest również brakiem; uzupełnić ten brak stworzony przez naddatek może jedynie inna opowieść. Tak więc opowieść o niewdzięcznym królu, który kazał zgładzić mędrca Rujana potem, gdy ten uratował mu życie, zawiera coś ponad samą opowieść; *nota bene*, to właśnie z uwagi na ów naddatek zostaje ona opowiedziana przez rybaka; naddatek ten można ująć w postaci argumentu: nie trzeba się litować nad niewdzięcznikiem. Naddatek wymaga, by włączyć go do innej historii, i w ten sposób staje się on zwykłym argumentem użytym przez rybaka, gdy jego przygoda z ifrytem przypominać zaczyna przypadki mędrca Rujana. Z kolei historia rybaka i ifryta zawiera pewien naddatek, który wymaga nowej opowieści. I nie ma żadnego powodu, dla którego wszystko to miałoby się kiedykolwiek zatrzymać. Próżna jest więc próba uzupełnienia; zawsze zostanie naddatek czekający na nową opowieść.

W *Księdze...* naddanie to przybiera różne postacie. Jedną z bardziej znanych jest — jak w przytoczonym powyżej przykładzie — forma argumentu: opowieść staje się środkiem służącym do przekonania rozmówcy. Z drugiej strony, na wyższych poziomach obramowania, naddatek przekształca się w zwykłą formułę, w sentencję przeznaczoną tyleż na użytek postaci co czytelników. Możliwe jest wreszcie znacznie intensywniejsze włączenie czytelnika do gry (nie jest to jednak charakterystyczne dla *Księgi...*); zachowanie odbiorcy wywołane lekturą jest również naddatkiem; i tu narzuca się pewna prawidłowość: w im większym stopniu naddanie zużyte zostaje wewnątrz opowieści, tym słabszą reakcję powoduje opowieść u czytelnika. Płacze się czytając *Manon Lescaut*, lecz nie *Księżę ty-siąca i jednej nocy*.

Oto przykład maksymy. Dwu przyjaciół toczy spór na temat źródeł bogactwa: czy wystarczy mieć na początek pieniądze? Tu następuje historia mająca zilustrować jedną z bronionych tez; w zakończeniu stwierdza się: „Pieniądze nie zawsze są pewnym środkiem do zgromadzenia dalszych pieniędzy i zostania bogaczem” (*Opowieść o Hodża Hassanie Alhabbalu*. Galland, III).

Podobnie jak w przypadku psychologicznej przyczyny i skutku narzuca się tu, że relacja logiczna dokonuje się poza czasem linearnym. Opowieść może poprzedzać maksymę lub następować po niej, może też i poprzedzać, i być następstwem. Podobnie w *Dekameronie* niektóre nowele powstały jako ilustracje jakiejś metafory- (np. „wyskrobywać kadź”<sup>10</sup>) i zarazem

<sup>10</sup> [Chodzi o nowelę drugą dnia siódmego pt. *Kadź i żona* (przyp. tłum.).]

tworzą tę metaforę. Próżno by dziś pytać, czy to metafora zapłodniła opowieść, czy też na odwrót. Borges proponuje nawet inwersyjną interpretację powstania zbioru jako całości: „Wydaje się, że pomysł ten (opowieści Szeherazydy) (...) powstał później niż tytuł i po to, by go uzasadnić”. Nie powstaje tu w ogóle kwestia genezy; znajdujemy się poza genezą — niezdolni do myślenia o niej. Ani opowieść uzupełniająca nie jest pochodną uzupełnianej, ani też na odwrót; odsyłają się wzajem do siebie w serii odbić, która może się zakończyć tylko pod tym warunkiem, że stanie się wieczna — to jest poprzez samoobramowanie.

Takie jest więc nieprzerwane mnożenie się opowieści tej cudownej maszyny do opowiadania, którą jest *Księga tysiąca i jednej nocy*. Każda opowieść winna *explicite* wyłożyć proces wypowiedzenia siebie; do zrealizowania tego nieodzowne jest jednak pojawienie się nowej opowieści, w której ten proces wypowiedzania jest jedynie częścią wypowiedzi. Tak więc historia opowiadająca staje się zawsze historią opowiadaną, w której odbija się i znajduje swój obraz nowa opowieść. Z drugiej strony każda opowieść winna tworzyć inne od nowa: wewnątrz samej siebie po to, by postacie mogły żyć; na zewnątrz — by nowe opowieści mogły wchłonąć tam naddatek stanowiący jej część nieodzowną. Zdaje się, że liczni tłumacze *Księgi...* wszyscy ulegli potędze tej maszyny narracyjnej: żaden nie potrafił zadowolić się wiernym i zwykłym przekładem oryginału. Każdy dodawał lub odrzucał jakieś opowieści (co jest również sposobem tworzenia nowych — albowiem opowieść jest zawsze wyborem); przekład, tj. powtórzony proces wypowiedzi, jest dla tłumacza, dla niego samego, nową baśnią, nie czekającą już na swego narratora; opowiedział to po części Borges w *Tłumaczach „Księgi tysiąca i jednej nocy”*.

Tyle jest więc powodów, dla których opowieści nigdy nie staną w miejscu, że mimowiednie pytamy: co zdarzyło się przed pierwszą? co się zdarzy po ostatniej? *Księga* nie omieszkała dać na to odpowiedzi, ironicznej względem tych, którzy chcą poznać „przed” i „po”. Historia pierwsza, ta o Szeherazadzie, zaczyna się od słów, których wszystkie sensy są tu ważne (by je odnaleźć, nie trzeba otwierać książki, są one tak na miejscu, że należałoby je odgadnąć): „Wieść niesie...” Próżno szukać początku opowiadań w czasie — to czas ma swój początek w opowieściach. I jeśli przed pierwszą stoi „wieść niesie”, to po ostatniej znajduje się „poniesie wieść” — by historia się zatrzymała, trzeba nam powiedzieć, że oczarowany kalif kazał ją zapisać w rocznikach królestwa złotymi literami lub też, że „historia ta... rozeszła się i będzie opowiadana wszędzie ze wszystkimi szczegółami”.

Przełożył Roman Zimand