

# Seymour Chatman

---

## O teorii opowiadania

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/4, 199-222

---

1984

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.

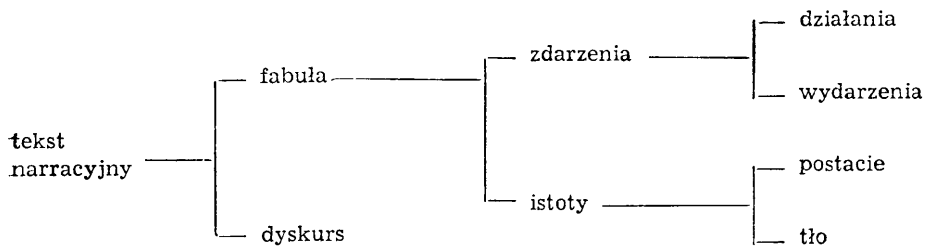
Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SEYMOUR CHATMAN

## O TEORII OPOWIADANIA

Elementy formalistyczno-strukturalnej teorii opowiadania — z którą to teorią zasadniczo się zgadzam — można w skrócie ująć w następujący sposób: każde opowiadanie charakteryzuje się dwoma elementami: fabułą (ang. *story*, fr. *histoire*), na którą składa się „treść”, czyli łańcuch zdarzeń (działania i wydarzenia), i to, co można określić terminem „istoty” [*existents*] (postacie i tło), tj. przedmioty i osoby biorące udział w tych wydarzeniach, pozostające pod ich wpływem lub stanowiące ich tło; oraz „dyskurs”, tzn. wyrażenie, środek, za pomocą którego zostaje przekazana treść, zespół rzeczowywistych „oznajmień” narracyjnych.

Teoria ta jest więc dualistyczna: terminem „fabuła” określa się, co jest przekazywane, a terminem „dyskurs” — jak jest to przekazywane. Poniższy schemat ilustruje tę teorię:



---

[Seymour Chatman, amerykański teoretyk literatury zajmujący się głównie problemami języka poetyckiego, wieloletni profesor University of California, Berkeley. Opublikował m. in. książki *A Theory of Meter* (1965) i *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1980) oraz wiele rozpraw rozproszonych w czasopiśmie. Zredagował kilka książek zbiorowych, z których najbardziej znana jest *Literary Style: A Symposium* (1971).

Przekład według: S. Chatman, *Towards a Theory of Narrative*. „New Literary History” 1975, z. 2, s. 295—318.]

Podział tego rodzaju jest oczywiście znany od czasów *Poetyki*. Arystoteles uważał naśladowanie działań zachodzących w świecie rzeczywistym, *praxis*, za ogólny zarys, *logos*, z którego wybierano (w miarę możliwości w niezmiennym układzie) jednostki tworzące ciąg zdarzeniowy, *mythos*.

Formaliści rosyjscy także wprowadzili takie rozróżnienie, stosowali jednak tylko dwa terminy: materiał fabularny (ang. *fable*, ros. *fabuła*), tj. ogólna suma wszystkich wydarzeń, o których mówi się w opowiadaniu — jednym słowem „materiał użyty do konstrukcji opowiadania”, i odwrotnie, „fabuła” (ang. *plot*, ros. *siużet*)<sup>1</sup>, tj. fabuła tak, jak rzeczywiście się ją opowiada, tak aby zdarzenia łączyły się ze sobą<sup>2</sup>. Klasyczne dla teorii formalistycznej określenie można znaleźć w pracy Tomaszewskiego: „materiał tematyczny” oznacza „zespół zdarzeń powiązanych z sobą i przekazanych nam w toku dzieła”; lub „to, co zdarzyło się w istocie”; „fabuła” to sposób, w jaki „czytelnik uświadamia sobie to, co się zdarzyło”; jest to zasadniczo „kolejność przedstawienia zdarzeń w samym dziele”<sup>3</sup>. Szyk ten może być „normalny (a b c), lub retrospektywny (a c b), lub zaczęty *in mediis rebus* (b c).

Strukturaliści także włączyli to rozróżnienie do swej teorii. Claude Bremond utrzymuje, że istnieje:

warstwa o znaczeniu autonomicznym, posiadająca strukturę, którą można wyodrębnić z całości przekazu: fabuła (ang. *story*, fr. *récit*). Tak więc każdy przekaz narracyjny (nie tylko baśnie ludowe), bez względu na proces wyrażania się, jakim się posługuje, przedstawia się w ten sam sposób i na takiej samej płaszczyźnie. Jest to niezależne tylko od metody zastosowanej w samym przekazie jako takim. Można transponować ten przekaz z jednego rodzaju środków wyrazu na inny, przy czym nie straci on swych właściwości zasadniczych: przedmiot opowiadania może stanowić libretto baletu, tematykę powieści można przenieść na ekran lub scenę, można słowami opowiedzieć film komuś, kto tego filmu nie widział. Są to słowa, które czytamy, obrazy, które oglądamy, gesty, które rozszyfrowujemy — ale dzięki nim śledzimy fabułę,

<sup>1</sup> [Oddanie po polsku terminologii, jaką formaliści rosyjscy posługiwali się w swej teorii fabuły, jest kłopotliwe. *Fabuła* w ich ujęciu stanowiła to, co oddać możemy jako materiał tematyczny (lub fabularny), *siużet* zaś jest odpowiednikiem tego, co nazywa się fabułą w polskiej konwencji terminologicznej. — Przyp. red.]

<sup>2</sup> V. Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*. The Hague 1965, s. 240—241.

<sup>3</sup> B. Tomaszewski, *Teoriya literatury (Poetika)*. Leningrad 1925. Związane z tą tematyką rozdziały znajdują się w zbiorze T. Todorova, *Théorie de la littérature*. Seuil, Paris 1963, s. 263—307, pod tytułem *Thématique*; zob. też L. T. Lemon, M. J. Reis, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Neb., 1965, s. 61—98. Cytaty tutaj są wzięte z przekładu tekstu francuskiego Todorova, s. 268. Rozróżnienie między terminami „materiał tematyczny” i „fabuła” występuje u Lemon i Reisa, *op. cit.*, s. 68.

i może to być ten sam materiał tematyczny. To, co jest opowiedziane (*raconté*), ma swoje własne elementy znaczące; są to elementy fabuły [*story-elements*, (*racontants*)]; nie są to ani słowa, ani obrazy, ani gesty, lecz zdarzenia, sytuacje i zachowanie wyrażone za pomocą słów, obrazów i gestów<sup>4</sup>.

Dyskurs narracyjny dzieli się na dwie części składowe; jedną z nich jest sama struktura opowiadania, czyli struktura przekazu narracyjnego, drugą zaś — sposób wyrażania tej struktury, czyli szczególny środek wyrazu, za pomocą którego przedstawia się opowiadanie: słowa, film, balet, pantomima, itd. (jest to stosunek formy do tworzywa). Do określenia „struktura przekazu narracyjnego” włączam także zagadnienia dotyczące aspektu czasowego dyskursu (odtworzenie bezpośrednio *vs.* retrospekcja itd.), tryby narracji, „punkty widzenia” itd. Jednakże nowoczesna lingwistyka i semiotyka uczą nas, że zwyczajne rozróżnienie między manifestacją [*manifestation*] a strukturą — lub w terminach częściej stosowanych — między „treścią” a „formą” — jest na ogół niewystarczające do uchwycenia wszystkich różnic zawierających się w sytuacji komunikacyjnej; przekrój tego rozróżnienia to jest przekrój między „treścią” a „wyrażeniem”. Można to zilustrować wykresem, który jest znany każdemu, kto czytał Saussure’a i Hjelmsleva:

	Treść	Wyrażanie
Substancja		
Forma		

Jednostki pola „wyrażanie” stanowią jednostki znaczenia, czyli należą do pola „treść”. „Substancja” stanowi tworzywo elementów semiotycznych, np. rzeczywiste dźwięki wydawane przez głosy. Trudniejsze do uchwycenia jest pojęcie „treści” [*content*] jako substancji znaczącej [*substance of meaning*]:

Sam de Saussure pojmował substancję znaczeniową (substancję planu treści) jako całokształt myśli i uczuć wspólnych całej ludzkości, niezależnie od języka, jakim ludzie się posługują — rodzaj mgławicowej i nieodróżnicowanej substancji, z której w poszczególnych językach tworzą się znaczenia przez konwencjonalne skojarzenia pewnych kompleksów głosek z pewną jej częścią<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> C. Bremond, *Le Message narratif*. „Communications” 4 (1964), s. 4.

<sup>5</sup> Czytelnicy, dla których obce są używane w dyskusji lingwistycznej i semiotycznej pojęcia „poziom”, „manifestacja”, „treść”, „wyrażanie”, „forma”, „substancja”, powinni skorzystać z F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego* (Warszawa 1961), oraz z L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*. Transl. F. Whitfield. Bloomington 1953. Dla początkujących najbardziej wska-

Otóż każdy język (jako odbicie kultury, którą wyraża) dzieli te doświadczenia umysłowe w inny sposób. Stąd potrzeba poznania nie tylko samej substancji znaczącej, lecz także formy słownictwa (lub planu treści), tzn. „abstrakcyjnej struktury zależności, jaką narzuca konkretny język faktycznie tej samej substancji podstawowej”. Jako przykład John Lyons podaje fakt, że angielski wyraz *brother-in-law* [szwagier] można przetłumaczyć na rosyjski jako *ziat'*, *szurin*, *swojak* lub *diewier'*,

a wyraz *ziat'* należy czasem tłumaczyć jako *son-in-law* [zięć]. Nie można jednak wysnuwać z tego przykładu wniosku, że słowo „zięć” ma dwa znaczenia, ani że jedno z tych znaczeń jest równoważne z pozostałymi trzema. W języku rosyjskim cztery przytoczone wyrazy mają różne znaczenia, mianowicie słowo *ziat'* oznacza męża zarówno siostry, jak córki, natomiast innym wyrazem określa się brata żony (*szurin*), męża siostry żony (*swojak*) i brata męża (*diewier'*). Właściwie nie istnieje więc w języku rosyjskim żaden wyraz, który odpowiadałby angielskiemu *brother-in-law*, podobnie jak w angielskim nie ma wyrazu, który odpowiadałby rosyjskiemu *ziat'*<sup>6</sup>.

W języku rosyjskim po prostu nie istnieje element równorzędny terminowi *brother-in-law*. Podobne rozróżnienie należy przeprowadzić w planie wyrażania. W rzeczywistości w historii językoznawstwa było to pierwsze uznane rozróżnienie. Aparat głosowy człowieka jest zdolny do wydawania bardzo różnorodnych dźwięków, jednakże każdy język wybiera sobie stosunkowo niewielką ilość dźwięków, którymi wyraża swoje treści. Np. angielski wyróżnia trzy różne dźwięki samogłosek przedniojęzykowych, jak w słowach *beat*, *bit*, *bait*, gdy tymczasem w większości innych języków europejskich istnieją w obrębie tego samego zakresu fonicznego tylko dwa dźwięki, jak np. we francuskim w słowach *qui* i *quai*, żaden zaś dźwięk pośredni nie istnieje. Z drugiej strony we francuskim istnieją możliwości, których nie ma w angielskim, np. zaokrąglone samogłoski przedniojęzykowe brzmią tak jak w słowach *rue* i *meuble*. Musimy więc odróżnić substancję wyrażania (fonicznego), ten zakres dźwięków, który mogą wydać organy mowy ludzkiej, od formy wyrażania (fonicznego), konkretnego układu oderwanych jednostek fonetycznych (czyli fonemów), którymi posługuje się dany język. Fonemy są ponadto jednostkami abstrakcyjnymi: nie stanowią rzeczywi-

---

zana jest książka J. Lyons, *Wstęp do językoznawstwa*. Przełożył K. Bogacki. Warszawa 1975, rozdz. 2 (zamieszczony tu cytat pochodzi ze s. 68). Lingwistyka i semiotyka ogólna wyjaśniły, że we wszelkich rozważaniach dotyczących struktury narracyjnej należy się posługiwać terminem „forma [form]”, a nie „substancja [substance]” czy „środek przekazywania [manifestation]” narracyjnej treści wyrażenia.

<sup>6</sup> Lyons, *op. cit.*, s. 67.

stych dźwięków, lecz raczej położenia w dźwiękowym ciągu rozpoznawalne na zasadzie przeciwstawienia wszystkim innym dźwiękom w systemie fonologicznym<sup>7</sup>.

Jeżeli struktura opowiadania jest rzeczywiście semiotyczna — tzn. sama przez się znacząca (niosąca treść), niezależnie od treści fabuły, jaką przekazuje — powinno być możliwe wytłumaczenie za pomocą przedstawionego wyżej czteroczęściowego układu. Struktura ta powinna więc zawierać substancję i formę treści oraz substancję i formę wyrażania. Co faktycznie odpowiada takiemu rozróżnieniu w opowiadaniu?

Podkreśliłem już różnicę, jaka istnieje między dyskursem narracyjnym, tzn. strukturą przekazu narracyjnego, a fabułą, czyli zespołem zdarzeń i istot, o których mówi opowiadanie. Pierwszy z tych elementów jest oczywiście formą wyrażania narracyjnego, drugi zaś treścią tegoż wyrażania. Ustaliłem także różnicę między wypowiedzią a tym, co stanowi tylko jej materialną manifestację — drugi z tych elementów stanowi oczywiście ze względu na opowiadanie — substancję wyrażania; może się to wydawać dziwne, ponieważ manifestacja jest w każdym przypadku, sama w sobie, kodem semiotycznym, językiem lub *quasi-językiem*. Jednakże w semiotyce nie ma nic bardziej powszechnego niż kody służące jako substancje dla innych kodów; Barthes np. wykazał, że kody oznaczające ubranie i żywność

odpowiadają statusowi systemu tylko o tyle, o ile przechodzą przez przekąźnik języka, który wyciąga z nich elementy znaczące (w postaci nomenklatury) i nazwy, jakie te elementy oznaczają (w formie zwyczaju lub przyczyny).

Według Barthes'a „wydaje się coraz trudniejsze wyobrażenie sobie systemu obrazów i przedmiotów, którego elementy znaczące mogą istnieć bez języka”. I nawet jeszcze dobitniej: „modne ubranie (w formie pisemnej) jest systemem językowym (*langue*) na poziomie komunikatu dotyczącego ubiorów, a wypowiedzią (*parole*) na poziomie komunikacji słownej”<sup>8</sup>. Dokładnie tak samo opowiadania są systemem językowym [*lan-*

---

<sup>7</sup> W językach naturalnych fonemy (najkrótsze dźwięki w systemie języka) stanowią elementy czysto wyrażeniowe (tj. pozbawione treści): zadanie ich polega wyłącznie na łączeniu się w większe zespoły (morfemy i słowa), które są z kolei zarówno wyrażeniowe (one również istnieją na zasadzie kontrastu z innymi jednostkami tego samego poziomu i tworzą kombinacje większych jednostek na wyższym poziomie, jak np. zdania, itd.), jak też obciążone treścią. Możemy np. odróżnić słowo „pies” (*dog, chien, Hund*) od pojęcia „pies” (wybranego tylko w myśli spośród istot świata zwierzęcego jako pojęcie stałe nie tylko w angielskim obszarze językowym, lecz także w innych, jak np. francuskim i niemieckim).

<sup>8</sup> R. Barthes, *Elements of Semiology*. Boston 1967, s. 10.

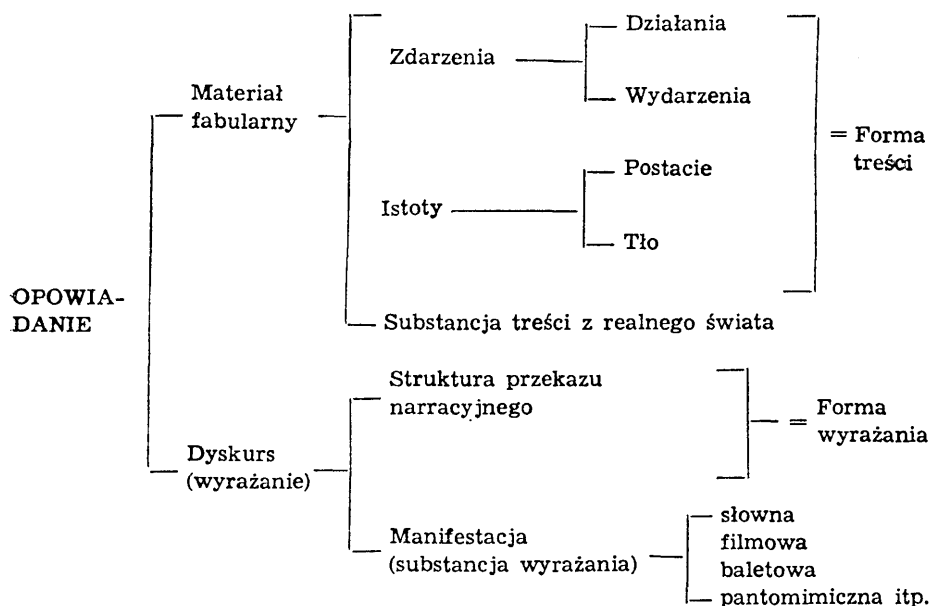
gue] na poziomie struktur narracyjnych, niesionych przez *parole* konkretnych werbalnych lub innych środków komunikacji.

Czteroczęściowy schemat zmusza nas do rozważenia czwartego obszaru wchodzącego w skład opowiadania. Jeżeli substancja wyrażania oznacza różne środki wyrazu, za pomocą których można przekazywać fabułę (systemy językowe, film, itd.), czym więc jest substancja treści, która miałaby odpowiadać słabszym składnikom opowiadania, zdarzeniom i istotom przedstawionym w opowiadaniu? Wydaje się, że odpowiedź brzmiałaby „całym światem” lub — lepiej — zespołem możliwych przedmiotów, zdarzeń, abstrakcji itd., możliwych do naśladowania przez autora (lub reżysera filmowego, lub kogokolwiek innego). Tak więc opowiadanie jako konstrukcję semiotyczną lub komunikatywną można przedstawić za pomocą schematu podanego niżej:

	Treść	Wyrażanie
Substancja	Cały zespół przedmiotów i działań w świecie rzeczywistym, który to zespół można naśladować przy użyciu środków przekazu narracyjnego.	Środki przekazu, w takim stopniu, w jakim mogą przekazywać fabułę (środki te stanowią same w sobie systemy semiotyczne).
Forma	Narracyjne elementy składowe fabuły: 1) zdarzenia 2) istoty — oraz połączenia między nimi.	Dyskurs narracyjny (struktura przekazu narracyjnego), na którą składają się elementy wykorzystane w narracji przekazywanej za pomocą jakiegokolwiek środka przekazu.

Niniejsze studium dotyczy zasadniczo raczej formy opowiadania niż jego substancji; omówimy jednak substancję wyrażania, tam gdzie wydaje się, że znajomość tego elementu ułatwi zrozumienie formy narracyjnej. Jest np. przedmiotem zainteresowania to, że opowiadania zrealizowane w słowie mogą przekazywać pewnego rodzaju informacje narracyjne — jak np. skróty czasowe — łatwiej niż przekazy filmowe, gdy tymczasem te ostatnie przekazują przystępniej pewne powiązania, których ustne przekazanie byłoby niezręczne. Wykorzystano np. całkowicie dowolne powiązanie wizualne dla połączenia dwóch ujęć filmowych (linia nośnika stropu w domu dzieciństwa Charles’a Forstera Kane’a w filmie *Obywatel Kane* „zamienia się” w sznurek owijający paczkę pod choinką, którą daruje mu jego nieczuły opiekun; linia łuku ciała aktorki hollywoodzkiej na szczycie Bazyliki św. Piotra w filmie *Dolce vita* „zamienia się” w linię łuku saksofonu grającego w klubie nocnym na wolnym powietrzu).

Powyższe rozważania skłaniają do przekształcenia naszego pierwotnego schematu, a mianowicie



Zależność zachodzącą między materiałem fabularnym, dyskursem a manifestacją należy ponadto odróżnić od zwykłych technicznych możliwości przekazu opowiadania: rzeczywisty druk w książce, rzeczywiste ruchy aktorów, tancerzy lub marionetek, kreski na papierze lub płótnie, itd.

To zagadnienie rozstrzyga estetyka fenomenologiczna, zwłaszcza dzieło Romana Ingardena. Według Ingardena istnieje zasadnicza różnica między „przedmiotem rzeczywistym”, ukazywanym w muzeach, bibliotekach, teatrach, itd., a „przedmiotem estetycznym”. Przedmiot rzeczywisty jest rzeczą w świecie zewnętrznym — kawałkiem marmuru, płótnem z wyschniętymi farbami, falami powietrza drgającymi z określoną częstotliwością, plikiem zadrukowanych i oprawionych stron. Z drugiej strony przedmiot estetyczny jest tym, co „rodzi się wtedy, gdy spełnia się przeżycie estetyczne”; zasadniczo stanowi więc konstrukcję (lub rekonstrukcję) w umyśle postrzegającego. Ingarden ukazuje, jak przedmioty estetyczne mogą istnieć nawet bez dostępnego bezpośrednio percepcji przedmiotu rzeczywistego. Można zaznać przeżycia estetycznego na zasadzie przedmiotów całkowicie fikcyjnych, wymyślonych przez nas, a nie postrzeżonych; możemy np. „tylko wyobrazić sobie »litery« lub odpowiadający im dźwięk, np. gdy powtarzamy w pamięci wiersz”. Albo

możemy sobie np. wymyślić jakąś bardzo tragiczną sytuację międzyludzką, o której z góry dokładnie wiemy, że nigdy nie istniała, i której też nigdy nie doświadczyliśmy ani nie spostrzeżliśmy w obcowaniu z realnymi ludźmi, a mi-



mo to możemy wobec niej zająć pozytywną lub negatywną postawę estetyczną<sup>9</sup>.

Tak więc książka sama w sobie (tak samo jak jakikolwiek inny rzeczywisty przedmiot fizyczny) nie jest „dziełem literackim, lecz tylko środkiem, który to dzieło »utrwała«”, lub raczej udostępnia je czytelnikowi. Także samo tylko czytanie nie jest przeżyciem estetycznym, podobnie jak samo patrzenie na posąg nie stanowi takiego przeżycia; są to tylko preliminaria przeżyć estetycznych. Postrzegający musi w pewnym sensie stworzyć w swoim umyśle „pole” lub „świat” przedmiotu estetycznego. Jest wiele sposobów przedstawienia tego problemu, lecz najbardziej oczywistą metodę stanowi po prostu stwierdzenie faktu, że stan fizyczny książki (lub innego artefaktu) nie ma żadnego wpływu na utrwalony przez tę książkę przedmiot estetyczny: *David Copperfield* pozostaje *Davidem Copperfieldem* niezależnie od tego, czy czytamy tę powieść w eleganckim wydaniu bibliofilskim, czy w poplamionym, brudnym wydaniu broszurowym. Ingarden udowadnia, że nawet przy odbiorze sztuki wizualnej po prostu nie zauważamy defektów fizycznych przedmiotu rzeczywistego — ciemnej plamy na nosie Wenus z Milo, różnych szorstkich miejsc, wgłębień i dziur w jej piersiach — ani oczywiście jej brakujących rąk. Aby uzyskać „harmonię jakości”, czyli przeżycie estetyczne, stwarzamy we własnym umyśle „kompensację”:

„W myśli” lub nawet we własnym przedstawieniu percepcyjnym uzupełniamy przedmiot o takie szczegóły, które grają pozytywną rolę w uzyskaniu optimum estetycznego „wrażenia” możliwego w danym przypadku.

Różni się to wyraźnie od zwyczajnej percepcji i poznania w realnym świecie, jest to właściwie taki rodzaj zachowania, który byłby bardzo nieodpowiedni we właściwym sensie, „w podejściu badawczym do właściwości rzeczywistego kamienia”<sup>10</sup>.

Przedmiotem estetycznym opowiadania jest fabuła w takim kształcie, w jakim ją przekazuje dyskurs. To właśnie określa Suzanne Langer jako wirtualny przedmiot opowiadania<sup>11</sup>. Środek wyrazu — mowa, muzyka, kamień, farba i płótno lub cokolwiek innego czyni opowiadanie przedmiotem rzeczywistym: książkę, utwór muzyczny (drgające fale dźwiękowe w sali koncertowej lub na płycie gramofonowej), posąg, obraz.

<sup>9</sup> [R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Z jęz. niem. przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 172. — Przyp. red.].

<sup>10</sup> R. Ingarden, *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*. W: N. Lawrence, D. O'Conner, *Readings in Existential Phenomenology*. Englewood Cliffs, N.J., 1967, s. 304. Jest oczywiste, że różnice te mają związek z różnicami, które omawia S. Langer w *Feeling and Form* (New York 1953), a które dotyczą czasu rzeczywistego i wirtualnego w muzyce. Zob. rozdz. 5—8.

<sup>11</sup> Langer, *op. cit.*, s. 48 i inne. Rozdział dotyczący opowiadania jest na s. 260—265.

Fakt, że opowiadanie samo w sobie stanowi przedmiot raczej wirtualny niż rzeczywisty, prowadzi do stwierdzeń w rodzaju przytoczonego poniżej, płytszego, niż mogłoby się wydawać:

Język (...) jest środkiem wyrazu, na który składają się następujące po sobie elementy tworzące posuwającą się ku przodowi liniową formę wyrażania, podporządkowaną trzem cechom czasu: przemijalność, następstwo i nieodwracalność. Jak może pisarz — pracujący takim środkiem wyrazu — przekazywać wrażenie równoczesności ruchu do przodu i do tyłu, wrażenie bezruchu?<sup>12</sup>

Myślę, że korzystniejsze jest zadawanie takich pytań w inny sposób. Oczywiście musimy zaakceptować założenie, że mowa stanowi środek wyrazu rozwijający się w czasie, jednakże może ona przedstawiać zarówno elementy statyczne (lub w ogóle atemporalne), jak też ruchy w czasie. Jednakże nikt — oprócz teoretyków — nie zdaje sobie w trakcie czytania właściwie sprawy z językowej przemijalności, następstwa i nieodwracalności (tego środka wyrazu). Tkwimy tak dalece w opowiadaniu, że czytając, skłonni jesteśmy nie zwracać uwagi na środek wyrazu. Wydaje mi się, że sposób, w jaki środek wyrazu wpływa na strukturę formalną przedmiotu estetycznego, jest ważniejszy i bardziej zasługuje na skoncentrowanie się na nim niż konwencja tego środka wyrazu, w danym przypadku fabuła i dyskurs; należy je ujmować całkowicie odrębnie od manifestacji powierzchniowej — niezależnie od tego, czy jest nią mowa, kreska graficzna i obraz powstający z wyprowadzenia tych kresek, kolor, ruch ciała, czy cokolwiek innego.

Czytelnikowi może się wydawać, że różnica między fabułą a dyskursem polega po prostu na tym, co w klasycznych retorykach określa się jako różnicę między *inventio* a *dispositio*; są to jednak różnice ważne. Termin *inventio* dotyczy nie tylko natury podmiotu („co”), lecz także jego źródła i procesu kompozycji<sup>13</sup>. Jednakże według poetyki strukturalnej opowiadanie jest zjawiskiem synchronicznym i stanowi skończoną formę, nie wnika więc w genezę jego powstania ani opracowania. Według zasad tej poetyki fabuła (*content*) nie musi koniecznie stanowić istniejącego wcześniej materiału [*Urstoff*], który czeka na dyskurs. Tym samym unika się więc naiwnej dwoistości. Ponadto termin *elocutio* implikuje mówienie i wiąże się z faktem, że główna zasada strukturalizmu polega na tym, iż poziom wyrażania jest abstrakcją, a to, co językowe, jest tylko jednym z wielu różnych środków wyrazu.

„Dyskurs” jest klasą wszystkich wyrażeń fabuły zrealizowanej wszystkimi możliwymi środkami przekazu, nie tylko literackimi, tj. za pomocą mowy, lecz także w formie baletu (poprzez „język” tańca), muzyki „pro-

<sup>12</sup> A. A. Mendilow, *Time and the Novel*. New York 1965, s. 32.

<sup>13</sup> Hasło „*Invention*” w: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Prelinger. Princeton 1965, s. 401—402.

gramowej”, komiksów, pantomimy, itd.<sup>14</sup> Dyskurs jest klasą abstrakcyjną, charakteryzującą się tylko tymi cechami, które są wspólne dla wszystkich narracji rzeczywiście wyrażonych za pomocą dowolnych środków przekazu, mianowicie szeregowanie [*ordering*] i dobór [*selection*]. O pierwszej z tych cech już mówiłem; drugą zaś można określić jako zdolność każdej wypowiedzi do dobierania spośród dostępnych dla fabuły przypadków i postaci właśnie tych, które są właściwe. Np. w pojęciu doskonałym (to, co Arystoteles nazywa ogólnym zarysem lub *logos*) oczywiście każda postać musiała się gdzieś kiedyś urodzić, lecz opowieść nie wymaga informacji o tych narodzinach; może wybrać opowiadanie o tej postaci, gdy miała lat 10 czy 25, czy 50, lub ileś tam, odpowiednio do celów tej opowieści. Tak więc fabuła stanowi *continuum* wydarzeń, o których z góry założono, że stanowią cały zespół wszystkich szczegółów, możliwych do wyobrażenia sobie, tj. takich, które można przedstawić przy użyciu normalnych praw świata fizycznego. Praktycznie jest to oczywiście tylko takie *continuum* i taki zespół wydarzeń, który założył sobie czytelnik; i tu właśnie jest miejsce na różnice interpretacyjne. (Możliwe, że jest to jeden ze sposobów, za pomocą którego opowiadanie — jak również inne struktury artystyczne — może być równocześnie ogólne i jednostkowe).

Opowiadanie — jak każda sztuka — zakłada akty komunikacyjne, musimy więc przyjąć istnienie dwóch stron: nadawcy i odbiorcy. Każda z tych stron reprezentuje kilka różnych postaci [*personnages*]. Na nadawcę składają się: autor rzeczywisty, autor implikowany [*implied author*] oraz narrator (jeżeli jest); na odbiorcę zaś — audytorium rzeczywiste (słuchacz, czytelnik, widz, itd.), audytorium implikowane oraz „odbierający opowiadanie”, zewnętrzny lub wewnętrzny względem fabuły (audytorium mogą stanowić także pewne postacie fabuły, jak w *Jądrze ciemności*). Opowiadanie może oddziaływać na zmysły wzroku lub słuchu lub na oba naraz. Do kategorii wzrokowej należą wszystkie narracje niejęzykowe (obrazy, rzeźby, balet, różnego rodzaju komiksy — z „dymkami” i bez nich, pantomima, itd.) oraz wszystkie teksty pisane. Do ka-

<sup>14</sup> Kryterium rozpoznawczym jest w tym przypadku nie modalność, lecz raczej system semiologiczny, ponieważ np. literaturę można przekazywać za pomocą tego samego systemu oczom i uszom. Różnicę tę opisał bardzo przejrzyście Gerard Genette w *Frontières du récit* („Communications” 8, 1966), gdzie autor przypomina nam, że „*diegesis*” to mówienie poety w swoim własnym imieniu bez próby przekonania nas, że mówiącym jest kto inny (Platon), podczas gdy „*mimesis*” to mówienie głosem danej postaci. E. Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966) ustalił omawianą różnicę na podstawach ściśle lingwistycznych: dla *diegesis* zastosował termin „*récit*”, a dla *mimesis* — „*discours*”. Termin „*discours*” ma tam więc nieco inny sens, niż nadajemy mu obecnie. Używam wszędzie terminu „opowiadanie literackie” dla określenia wszystkich opowiadań przekazywanych za pomocą mowy; zarówno utworów fikcyjnych — powieści i opowiadań, jak też przedstawiających fakty autentyczne — biografii, relacji historycznych, itd.

tegorii słuchowej należą wszystkie narracje muzyczne, słuchowiska radiowe oraz oczywiście wszystkie teksty przekazywane ustnie. Powyższe zróżnicowanie nie ujawnia jednak ważnej cechy, która jest wspólna dla tekstów pisanych i mówionych: wszystkie teksty pisane mogą być przekazane ustnie; jeśli nie zostały jeszcze tak przekazane, może to nastąpić każdej chwili. Oznacza to, że są one podatne na taki rodzaj przekazu nawet wtedy, gdy nie zostały wyraźnie do tego celu przeznaczone. Stwierdzenie powyższe nie jest tak banalne, jak mogłoby się zdawać. Niezależnie od tego, czy narracja jest przekazana ustnie, czy nie — pełna reakcja audytorium na tę narrację wymaga interpretacji: w tym zakresie audytorium nie wpływa na to, że bierze aktywny udział w samym akcie narracji (pojęcie, które jest obecnie standardowe w większości teorii estetycznych, także w odniesieniu do większości przedmiotów estetycznych innego rodzaju). Odnosi się to zarówno do wątku, jak i do postaci i tła: audytorium musi wypełnić szczeliny wydarzeniami, cechami i przedmiotami, istotnymi lub tylko prawdopodobnymi, które ze względu na rodzaj sztuki nie zostały wzmiankowane. Jeżeli w jednym zdaniu mówi się nam, że Jan się ubrał, a w następnym, że przybył na lotnisko i szybko podchodzi do kasy biletowej — domyślamy się, że w okresie zawartym między zdarzeniami, o których mówi się w powyższych zdaniach, nastąpiło wiele innych wydarzeń, nieistotnych estetycznie, lecz logicznie niezbędnych. Jan musiał wziąć walizkę, przejść z sypialni do salonu, otworzyć drzwi wejściowe, przejść do samochodu, autobusu czy taksówki; otworzyć drzwi tego samochodu, autobusu albo taksówki, wejść do któregoś z tych środków lokomocji, itd. Odbiorcy mają nieograniczone możliwości dodawania uzupełniających, wiarygodnych szczegółów (podobnie, jak mamy nieograniczone możliwości wyobrażenia sobie nieskończoności lub fragmentów przestrzeni zawartych między dwoma punktami). Oczywiście nie czynimy tego w toku normalnej lektury. Rzecz polega na tym, że właściwością logiczną opowiadań jest możliwość wywoływania świata olbrzymiej ilości potencjalnych szczegółów, o których w większości w ogóle się nie wspomina, lecz odbiorcy mogą je dodać, co jest logicznym wynikiem ich udziału w opowiadaniu.

Oczywiście to samo dotyczy postaci. Mamy możliwość wniesienia dowolnej liczby szczegółów, które będą doskonale dostosowane do postaci na zasadzie tego, co zostało wyraźnie powiedziane. Zakładamy, że postać ma wymaganą ilość oczu, uszu, ramion, rąk, palców u rąk i nóg, itd., chyba że poinformowano nas, iż tak nie jest. Jeżeli przedstawiono dziewczynę jako „niebieskooką”, „jasnowłosą” i „pełną wdzięku” — możemy na podstawie tego przypuszczać, że ma ona skórę jasną i czystą, że mówi miłym głosem, że ma stosunkowo małe nogi, itd. Może być — rzecz jasna — inaczej, lecz tak nam powiedziano, a nasza możliwość domyślania się jest nieograniczona. W rzeczywistości dodajemy coraz więcej różnych szczegółów także po to, aby wytłumaczyć sobie „sprzeczności”.

Do opowiadania odnosi się więc termin „wybieranie” w specjalnym znaczeniu tego słowa. W innych sztukach pojęcie wybierania oznacza wydzielenie (i naśladowanie) pewnej części z reszty świata. Malarz lub fotograf ujmuje w ramy tę część natury, reszta zaś świata pozostaje poza ramami. Z samej definicji wynika, że w tych sztukach pozostaje znacznie mniej możliwości wzajemnego oddziaływania z resztą świata, niż to się dzieje w opowiadaniu, przy czym liczba włączonych szczegółów stanowi zagadnienie natury raczej stylistycznej niż strukturalnej: holenderski twórca martwej natury musi umieścić na obrazie nawet najdrobniejszy przedmiot znajdujący się przed nim, gdy tymczasem impresjonista zmierza raczej do tego, aby wywołać obraz szczegółów (tj. pozostawić obserwatorowi wyobrażenie ich sobie), stosując szybkie lecz sugestywne pociągnięcia pędzla. Natomiast każde opowiadanie — niezależnie od stylu — stanowi zawsze wybór skończony, przedstawiony za pomocą ograniczonej ilości oderwanych wypowiedzi spośród *continuum* działań; żaden taki wybór nie może być całkowicie kompletny, ponieważ liczba możliwych oznajmień dotyczących możliwych niewielkich działań lub fragmentów działań szerszych jest nieograniczona.

W malarstwie realistycznym to, co widzimy, jest zdeterminowane tym, co jest widoczne w przedstawionej scenie, czyli jest funkcją zakresu pretendowania danego obrazu do odzwierciedlenia tejsze sceny, zakres ten reguluje więc ilość przedstawionych szczegółów. Natomiast opowiadanie nie jest ograniczone żadnym takim zakresem, nie istnieje więc taka regulacja: narracja wizualna, komiks lub film mogą bez trudu przechodzić od ujęć zbliżonych do dalekich i odwrotnie. Ponadto — co jest jeszcze ważniejsze — opowiadanie stanowi *continuum* szczegółów między wypadkami, z których część w ogóle nie jest opowiedziana, i niezależnie od stopnia drobiazgowości stylu pozostanie ukryta. Autor dobiera takie wydarzenia, o których zdaje mu się, że będą wystarczające do wywołania w umysłach odbiorców wrażenia tego *continuum*. Odbiorcy zaś poprzestają zazwyczaj na tym, że akceptują główne zarysy i wypełniają istniejące luki informacjami z doświadczenia własnego życia codziennego, z zakresu świata zarówno fizycznego, jak też moralnego (kulturalnego). Siła wzajemnego oddziaływania gra w strukturze opowiadania szczególną rolę.

Dla zilustrowania powyższego wyobraźmy sobie następującą sytuację. Wykonano dużą ilość ujęć do filmu fabularnego. Z otrzymanej taśmy można w sposób mechaniczny otrzymać dwie wersje, różniące się pod każdym względem: w pierwszej z nich będą skasowane wszystkie klatki oznaczone liczbami nieparzystymi i film będzie się składał z klatek 2, 4, 6, itd., w wersji drugiej będą skasowane wszystkie klatki parzyste i film będzie się składał z klatek 1, 3, 5, itd. Teraz — przyjmując, że w obrębie jednej skasowanej klatki nie zachodzi żadna istotna dla treści akcja (jądro

[kernel]<sup>15</sup>, co wydaje się bardzo mało prawdopodobne) — obie wersje mogą opowiadać dokładnie tę samą fabułę, mimo że różnią się każdym szczegółem. Można sobie wyobrazić podobne doświadczenie przeprowadzone dla opowiadań pisanych, chociaż ze względu na charakterystyczne właściwości języka w wyniku różnych wariantów stylistycznych i retorycznych mogą powstać zmiany tak duże, że efekt końcowy będzie stanowić dwie różne fabuły. Sprawą zasadniczą jest jednakże to, że fabuła stanowi *continuum*, tj. płynną spójność, wywołaną w każdym punkcie przez zestaw oderwanych oznajmień podanych odbiorcy.

Jedynym warunkiem tej spójności jest to, że występujące w opowiadaniu istoty [*entities*], które określam terminem *existents*, pozostają te same od jednego wydarzenia do drugiego. Wyrażając to innymi słowami, chodzi o to, że jeżeli fabuła mówi: „Piotr zachorował. Piotr umarł. Piotra pochowano”, zakładamy, że w każdym przypadku był to ten sam Piotr. Albo, posługując się przykładem Forstera, „król umarł, a królowa zmarła z żalu”, musimy przyjąć, że owa królowa była żoną tego króla. Gdyby tak nie było, byłyby podane inne wyraźne powody śmierci królowej, jak np. „Wprawdzie go nie znała, jednakże umarła z żalu, jaki odczuła na skutek chylenia się ku upadkowi wszystkich rodów królewskich”. Krótko mówiąc, musi działać pewna zasada spójności, jakieś wycucie, że identyczność osób jest ustalona i kontynuowana. Nie jest aż tak oczywiste, że także związek przyczynowy zachodzący między wydarzeniami stanowi warunek konieczny spójności.

Trzeba przyznać, że wypełnienie przez czytelnika luk istniejących w opowiadaniu stanowi interpretację na niższym poziomie. Może nawet nie zasługuje na taką nazwę, może właściwsze byłoby określenie „wyobrażenie opowiadania [*narrative projection*]”, ponieważ termin „interpretacja” ma ustalone w badaniach literackich znaczenie jako synonim „egzegezy”. O opowiadaniu, które wypełniło luki, bardzo często się zapomina lub uważa się je za nieważne, za rodzaj odruchu warunkowego w umyśle czytelnika, nie zasługującego na więcej uwagi niż sposób, w jaki oko przesuwa się po stronicy. Pomijanie go jest jednak błędem badacza, gdyż zainteresowanie powinno się kierować głównie na to, czym różni się ten rodzaj interpretacji, czyli wypełnienie luk, od interpretacji wymaganej np. w liryce i innych rodzajach artystycznych.

Jak dalece potrzebna jest taka konkluzja, jest sprawą wagi stylistycznej. Niektóre opowiadania przedstawiają wydarzenia i przedmioty bardzo czytelnie, tzn. że wypowiedź wyraża fabułę bardzo szczegółowo, natomiast inne pozostawiają czytelnikowi duży margines współpracy.

<sup>15</sup> Zob. mój artykuł *New Ways in Narrative Analysis* („Language and Style” 2 (1966), s. 3—36), gdzie wyjaśniono określenie „kernel”.

Wyjaśnimy to na przykładzie szczegółowym, porównując znany powszechnie ustęp z pierwszego rozdziału *Dumy i uprzedzenia* z fragmentem z opowiadania Hemingwaya *Wzgórza jak białe stonie*.

— Ale, mężu drogi, kiedy pan Bingley tu zjedzie, musisz mu natychmiast złożyć wizytę.

— Zbyt wiele żądasz ode mnie, moja duszko.

— Pomyśl tylko o swoich córkach. Zastanów się, jaka to świetna partia. Sir William i lady Lucas postanowili do niego pojechać specjalnie z tego względu. Wiesz przecież, że na ogół nie składają wizyt nowo przybyłym. Koniecznie musisz jechać, przecież nie będziemy mogły same złożyć mu wizyty, jeśli ty nie pojedziesz!

— Nadmiar skrupułów, moja duszko. Jestem pewien, że wasza wizyta sprawiłaby panu Bingleyowi wielką przyjemność. Prześlę mu przez ciebie parę słów, zapewniając go, że chętnie się zgodzę na jego małżeństwo z którąkolwiek z naszych córek, choć muszę dodać jakieś dobre słówko za moją małą Lizzy.

— Proszę cię, mężu, byś tego nie robił. Lizzy wcale nie jest lepsza od reszty, a z pewnością nie jest ani w połowie tak ładna jak Jane lub tak wesoła jak Lidia. Zawsze masz dla niej specjalne względy.

— Wszystkie one nie bardzo mają się czym chwalić — odparł pan Bennet. — Ot, płocze głuptasy, jak to dziewczęta. Lizzy jednak jest bystrzejsza od swych sióstr.

— Jak możesz tak okropnie krzywdzić własne dzieci! Sprawia ci przyjemność, gdy mnie dręczysz. Nie masz litości dla moich biednych nerwów.

— Mylisz się, moja droga. Mam dla twoich nerwów najwyższy szacunek. To moi starzy przyjaciele. Co najmniej od dwudziestu lat słyszę, jak mówisz o nich z przyjęciem.

— Ach, nie wiesz, co ja cierpię!

— Mam jednak nadzieję, że jakoś to przeżyjesz i zobaczysz jeszcze wielu młodych mężczyzn z czterema tysiącami rocznego dochodu przyjeżdżających w sąsiedztwo.

— Nawet gdyby ich przyjechało dwudziestu, nic nam z tego nie przyjdzie, jeśli nie będziesz chciał złożyć im wizyty.

— Obiecuję ci, duszko, że jeśli ich się zjawi dwudziestu, złożę wizytę wszystkim, co do jednego.

Pan Bennet był tak oryginalną mieszaniną bystrej inteligencji, sarkastycznego humoru, powściągliwości i dziwactwa, że nawet doświadczenie dwudziestu trzech lat nie wystarczyło żonie, by go zrozumieć. Ją dało się przejrzeć o wiele łatwiej. Była to kobieta małego umysłu, miernego wykształcenia i nierównego usposobienia. Kiedy ją coś gniewało, wyobrażała sobie, iż cierpi na nerwy. Celem jej życia było wydanie córek za mąż, radością — wizyty i nowinki<sup>16</sup>.

W przykładzie tym są wyraźnie ukazane zarówno wydarzenia, jak postacie: jest oczywiste, że państwo Bennet sprzecząją się, ponieważ pan Bennet nie chce odwiedzić potencjalnego konkurenta jednej ze swych córek; wyraża on ogólną dezaprobatę dla tych córek, udzielając skąpej pochwały Elżbiecie; jego żona reaguje na to, uskarżając się, że postępo-

<sup>16</sup> [J. Austen, *Duma i uprzedzenie*. Przełożyła A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Warszawa 1976, s. 6—7.]

nowanie córek bardzo ją denerwuje; pan Bennet kończy dyskusję sarkastyczną propozycją odwiedzenia tyłu konkurentów, ilu ich tylko będzie. Charakter postaci (ich cechy) jest także jasno określony: pan Bennet ukazuje się wyraźnie jako człowiek inteligentny, złośliwy, nieco kapryśny i postępujący w sposób niezrozumiały dla żony, która z kolei charakteryzuje się średnim poziomem inteligencji, niewielkim zasobem wiadomości, wybuchowym temperamentem i skłonnością do hipochondrii.

Porównajmy teraz tekst poprzedni z tekstem przytoczonym niżej:

Z bufetu wyszła obsługująca.

— Cztery reales — powiedziała.

— Poprosilibyśmy jeszcze dwa Anis del Toro.

— Z wodą?

— Nie wiem — odrzekła dziewczyna. — A to dobre z wodą?

— I owszem.

— Ma być z wodą? — powtórzyła kobieta.

— Tak.

— Smakuje jak lukrecja — powiedziała dziewczyna odstawiając szklanekę.

— Tak jest ze wszystkim.

— Właśnie — odparła dziewczyna. — Wszystko ma smak lukrecji. Zwłaszcza rzeczy, na które czekało się tak długo, na przykład absynt.

— Och, dajże spokój.

— Tyś zaczął — odpowiedziała. — Mnie to bawiło. Było mi bardzo przyjemnie.

— Więc spróbujmy tak zrobić, żeby nam znowu było przyjemnie.

— Dobrze. Właśnie próbowałam. Powiedziałam, że te wzgórza wyglądają jak białe słonie. Czy to nie pomysłowe?

— I owszem.

— Chciałam spróbować tego nowego trunku. Przecież właściwie tylko to robimy, no nie? Oglądamy różne rzeczy i próbujemy nowych trunków.

— Chyba tak <sup>17</sup>.

Tutaj sytuacja w znacznie większym stopniu zależy od wyobraźni czytelnika: rozmowa jest tak nieokreślona i banalna, że zaczynamy podejrzewać, iż to, co się naprawdę dzieje — faktyczna fabuła — dzieje się gdzieś poza tą rozmową; wyczuwamy, że między rozmawiającą parą istnieje jakieś napięcie, które pokrywają cczą gadaniną o piciu. Dopiero później okaże się, że przyczyną napięcia jest prawdopodobnie żądanie mężczyzny, aby kobieta zdecydowała się na usunięcie ciąży. Autor w ogóle nie użył tego określenia i powyższe przypuszczenie nasuwa się nam na podstawie zwrotów w rodzaju „właściwie wcale nie operacja (...) Tylko wpuszczają powietrze, a potem to już idzie zupełnie naturalnie” <sup>18</sup>. Natomiast z wcześniejszych wypowiedzi można było

<sup>17</sup> [E. Hemingway, *Wzgórza jak białe słonie*. Przełożył B. Zieliński. W: E. Hemingway, 49 *opowiadań*. Przełożył B. Zieliński, M. Michałowska i J. Zakrzewski. Warszawa 1966, s. 300.]

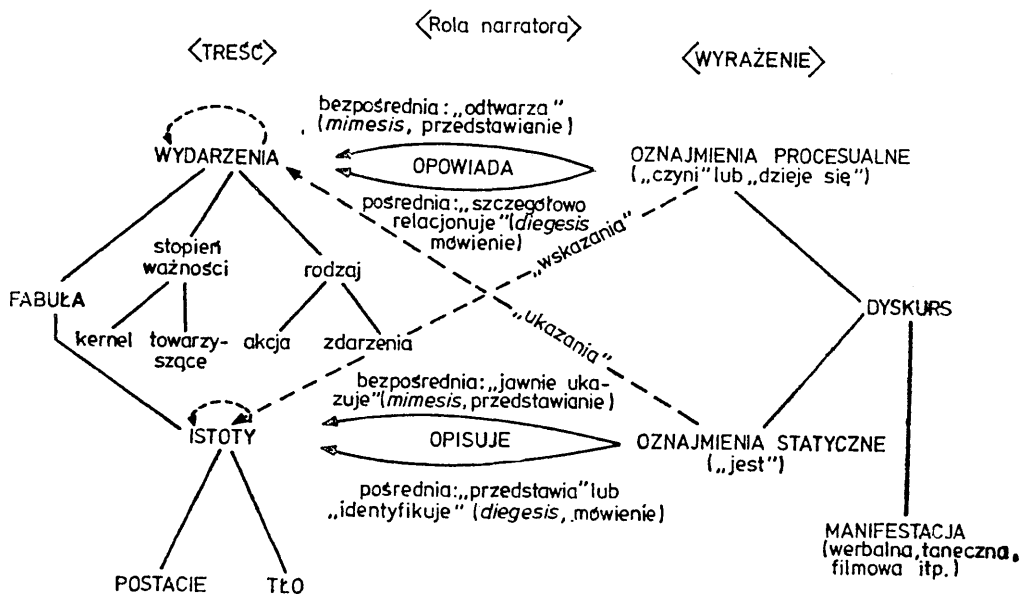
<sup>18</sup> [*Ibidem*, s. 301.]



tylko wnioskować o jakiejś krytycznej sytuacji: dwoje ludzi mogło równie dobrze mieć na myśli konieczność uczestniczenia w pogrzebie, odwołania przyjęcia, a nawet mogli mówić o tym, że chcą mieć dziecko. Oczywiście nie wiemy o nich nic ponadto, co możemy wnosić z sytuacji: np. fakt, że są młodzi; fakt, że są po raz pierwszy w Europie, itd.

Dyskurs narracyjny składa się więc z połączonych ze sobą w jeden ciąg następujących po sobie o z n a j m i e ń narracyjnych [*statements*, *énoncés*], przy czym „oznajmienie” jest całkowicie niezależne od konkretnego środka przekazu (może to być oznajmienie wyrażone w tańcu, pozie, rysunku, itd.<sup>19</sup>), określa się zaś rodzaj połączenia. Określenia: „oznajmianie narracyjne” i „oznajmiać narracyjnie” stanowią więc terminy techniczne, nadające się do stosowania przy każdym sposobie wyrażania elementu narracyjnego, rozpatrywanego niezależnie od rodzaju środka przekazu. Terminy te stosuje się w bardzo szerokim zakresie nie w sensie gramatycznym, lecz dyskursywnym, np. w mowie potocznej można wyrażać oznajmienia narracyjne zarówno przez rozkazy i pytania, jak też za pośrednictwem zdań oznajmujących.

Poniżej zamieszczamy schemat, za pomocą którego można przedstawić cały kompleks opowiadania. Dwa podstawowe elementy składowe opowiadania są podane z lewej i z prawej strony schematu, w skrajnych jego punktach: fabuła stanowi element treściowy opowiadania, a dyskurs jest elementem wyrażeniowym tegoż opowiadania. Na każdą fabułę składa się konfiguracja wydarzeń i istot (Tomaszewski dla obu tych określeń stosuje termin „motyw”), które nastę-



<sup>19</sup> T. Todorov (*Grammaire du Décameron*. The Hague 1969, rozdz. 2) stosuje termin „*proposition*” w miejsce mojego „*statement*”.

pują po sobie w kolejności zgodnej z normalnymi prawami czasowo-przestrzennymi rządzącymi światem. Celem wypowiedzi jest oznajmienie fabuły, a oznajmienia te są dwojakiego rodzaju: procesualne oraz statyczne. Są to abstrakcyjne oznajmienia narracyjne, odpowiadające temu, czy coś się zdarzyło lub zostało wykonane, czy też po prostu tylko istnieje. Rozpatrując wydarzenia, tryb „czyni” lub „dzieje się”, musimy pamiętać, że nie mamy tu na myśli słów wypowiedzianych po angielsku lub w jakimkolwiek innym języku naturalnym, lecz chodzi nam o poziom bardziej podstawowy i oderwany (mim, który wbija sobie w serce wyimaginowany sztylet, przedstawia oznajmienie „czyni”, choć nie ma tu wcale słów). Z drugiej strony oznajmienia statyczne odpowiadają temu, co „jest”; tekst, który składa się wyłącznie z oznajmień statycznych, tzn. tylko oznajmienia o istnieniu konfiguracji rzeczy, może tylko implikować opowiadanie. Wydarzenia (epizody, przypadki) są albo działaniami, tzn. wydarzeniami, w których istota (postać lub przedmiot) czegoś dokonują, albo zdarzeniami, polegającymi na tym, że coś zdarza się istocie. Istota może więc być zarówno podmiotem, jak też przedmiotem (lub dopełnieniem) narracyjnym narracyjnego orzeczenia. Ponadto istota może być postacią lub elementem tła, zależnie od tego, czy gra rolę istotną dla wątku, czy nie.

Arystoteles w *Poetyce* wyjaśnia powyższe różnice, jak to widać w doskonałym komentarzu O. B. Hardisona<sup>20</sup>:

Fabułę definiuje się jako „obraz zdarzeń” (...) Od akcji, która jest naśladownictwem rzeczy, przechodzimy do fabuły, która stanowi artystyczne zobiektywizowanie akcji. Należy też zwrócić uwagę, że fabułę (podobnie jak styl) definiuje się jako coś aktywnego. To nie jest opowiadanie, lecz sposób, w jaki autor organizuje zdarzenia, aby się stały opowiadaniem<sup>21</sup>.

I dalej:

Wydaje się, że (Arystoteles) uznaje dodatkową różnicę między „ogólnym zarysem” (*argument, logos*) a fabułą. Użyty w tym sensie termin „ogólny zarys” odnosi się do wszystkich wydarzeń, które grają istotną rolę w akcji sztuki lub poematu epickiego. Niektóre z tych wydarzeń dzieją się przed rozpoczęciem właściwej sztuki. Są one „poza fabułą”, lecz nie „poza ogólnym zarysem”. Śmierć Lajosa jest przypuszczalnie częścią „ogólnego zarysu” Edypa, mimo że z rozdziału XV (1.40) wiemy, że jest poza fabułą. „Ogólny zarys” jest więc po-

<sup>20</sup> Zob. Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983 (BN II, 209), rozdz. 17, s. 51, oraz dokonane przez O. B. Hardisona omówienie tłumaczenia L. Goldeny *Aristotles Poetics, A Translation and Commentary for Students of Literature*. New York 1968.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 123. Różnica między terminami: „fabuła [*plot*]” i „akcja [*action*]” jest właściwie powszechnie przyjęta w nowoczesnych badaniach literackich. Zob. np. popularny podręcznik Brooksa i Warrena, *Understanding Fiction* (New York 1958, s. 77—84) oraz omówienie tych dwóch terminów w słowniczku, gdzie występują podobne stwierdzenia. Można przyjąć, że opinie zawarte w tym podręczniku stanowią kryterium rozważań wykładanych w amerykańskich uniwersytetach na temat opowiadania.

jęciem szerszym niż fabuła, wydarzenie np., o którym opowiada bóg znający przeszłość i przyszłość, jest częścią ogólnego zarysu, lecz nie stanowi części fabuły, chyba że jest przedstawione w epizodzie. Dalej, treść rozdziału XVII sugeruje, że epizod może być „poza ogólnym zarysem”. W takim przypadku epizod nie jest związany z tematem, a więc stanowi dygresję, albo (pod pewnymi warunkami) może być włączony jako ozdobnik. W tragedii jest niewiele miejsca na takie uboczne epizody, lecz poematy epickie, mniej ograniczone objętościowo, mogą je zawierać. Zagadnienie to jest omówione w rozdziale XVII i wyjaśnione w rozdziale XXIV.

Mamy więc trzy możliwości. Epizod może być 1) poza ogólnym zarysem i poza fabułą; 2) wewnątrz ogólnego zarysu, lecz poza fabułą; 3) w obrębie ogólnego zarysu i w obrębie fabuły.

Oznajmienie procesualne — jak się sądzi — albo szczegółowo relacjonuje wydarzenie, albo je odtwarza — zależnie od tego, czy narrator je wyraźnie (pośrednio) przedstawia, czy nie (na schemacie zdanie to uwidoczniają strzałki ciągłe, prowadzące od „oznajmienia procesualnego” do „wydarzenia”). Ponadto, oznajmienie procesualne może implikować lub proponować termin techniczny, wskazać istotę (strzałka przerywana, prowadząca od „oznajmienia procesualnego” do „istoty”).

Te rozróżnienia były już dawno odnotowane przez Platona. Różnica między opowiadaniem, relacją o wydarzeniu, a odtworzeniem, bezpośrednim przedstawieniem tego wydarzenia, odpowiada klasycznej różnicy między *diegesis* a *mimesis* (w tym sensie, jaki nadał tym terminom Platon); lub stosując bardziej nowoczesne określenia, między opowiadaniem a *showing*. Oczywiście, dialog stanowi wyraźne odtworzenie, a kontrast między właściwym opowiadaniem a odtworzeniem można uwidocznic na przykładzie dwóch form przedstawiania mowy postaci, tj. zależnej i niezależnej: „Jan powiedział, że jest zmęczony”; „Jestem zmęczony (powiedział Jan)”. Forma pierwsza wymaga udziału osoby, która opowiada, co powiedział Jan, a w formie drugiej Jan po prostu coś mówi, niejako w obecności słuchaczy.

Oznajmienie statyczne jest odpowiednio albo bezpośrednie, tzn. jawnie ukazuje, albo pośrednie, kiedy przedstawia lub identyfikuje. Przykładem różnicy są zdania: „Jan się gniewał” i „Niestety, Jan się gniewał”. Oznajmienie statyczne może ponadto implikować — lub określając technicznie — ukazywać wydarzenie. Zdania „Jan wyszedł” lub „Jan był wysoki” są możliwie najbliższe w opowiadaniu temu, co na scenie byłoby wyraźnie „naśladowane” przez wyjście aktora ze sceny lub wybór aktora raczej wysokiego niż niskiego. Nie jest więc szczególnym zakłóceniem określenie oznajmień narracyjnych takich działań i prezentacji jako „bezpośrednie”. Jednakże zdania „Jan niestety wyszedł” i „Jan był niestety wysoki” jednoznacznie narzucają obecność narratora, który sam podejmuje się osądzenia, co jest pomyślne, a co niepomyślne. Są to więc w tym sensie oznajmienia interpretacyjne.

Oczywiście w sensie dosłownym wszystkie oznajmienia są „pośrednie”, ponieważ ktoś je ułożył, nawet dialog musi być wymyślony przez autora. Jest jednak zupełnie oczywiste — a także ustalone w teorii literatury — że istnieje różnica między narratorem czy mówiącym, który „opowiada” historię na bieżąco (*persona* recytująca poemat), a autorem (poetą), który jest głównym projektantem fabuły i który także decyduje np. o tym, czy narrator w ogóle jest potrzebny, a jeżeli tak, to jak wyrażna ma być jego obecność. Podstawową konwencją jest pomijanie autora, lecz nie narratora. Narrator może być widoczny jako rzeczywista postać (Marlow u Conrada) lub jako ingerujący spoza grupy (narrator w *Tomie Jonesie*), albo może być nieobecny, jak np. w niektórych opowiadaniach Hemingwaya, złożonych wyłącznie z dialogów i niekommentowanej akcji. „Narrator”, jeżeli się pojawia, stanowi wyraźną, rozpoznawalną istotę w samym opowiadaniu. Każde opowiadanie, nawet takie, które jest w pełni „ukazane” lub bezpośrednie, ma zawsze swego autora, który je wymyślił. Jednak w tym sensie nie stosuje się określenia „narrator”. Termin ten oznacza raczej kogoś — osobę lub obecność — kogo można sobie wyobrazić jako rzeczywiście opowiadającego słuchaczom pewną historię, niezależnie od tego, czy jego głos brzmi wyraźnie i czy słuchacze go słuchają. Jeżeli opowiadanie nie wywołuje u czytelnika wrażenia takiej obecności i posiada dłuższy kryjący ją — można je śmiało określić jako „nienarracyjne”. (Pozorny paradoks jest wyłącznie terminologiczny. Jest to skrót określenia „opowiadanie nie jest opowiedziane wyraźnie” lub „unika wrażenia, że jest opowiedziane”). Nie ma więc powodu do stwarzania jakiejś trzeciej kategorii opowiadania (jak „dramatyczne”, „obiektywne”, itd.), ponieważ jest ona już ujęta w określeniu „opowiadanie nienarracyjne”. Jak to określa Gérard Genette:

nawet jeżeli (dialog) jest obszerniejszy od części czysto narracyjnej, całość pozostaje zasadniczo opowiadaniem, obejmującym niezbędne dialogi rozwijające się poprzez część narracyjną, która stanowi <...> część główną, nawet jeżeli nie ma ani jednego wiersza „bezpośredniego” opowiadania<sup>22</sup>.

Mogłoby się wydawać, że część dolna przedstawionego schematu — czyli część dotycząca istot — jest zbędna lub że przynajmniej ma znaczenie drugorzędne dla teorii opowiadania<sup>23</sup>. Jednakże nie można wy-

<sup>22</sup> Genette, *op. cit.*, s. 153—154. Jednakże nie zgadzam się ze zdaniem Genette'a, że „wszystkie różnice, które oddzielają opis od narracji, są różnicami treściowymi”. Moim zdaniem prowadzi to do konfuzji przebiegu wypowiedzi, czyli funkcji (oznaczonej na moim schemacie strzałkami), z istotami opowiadania: nie narracja i opis stanowią element fabuły, lecz opowiadane wydarzenia i opisywane istoty.

<sup>23</sup> Jak stwierdza Genette (*op. cit.*, s. 157), „Opis w sposób naturalny jest *ancilla narrationis* [niewolnicą opowiadania], niewolnicą zawsze konieczną, ale zawsze poddaną, nigdy nie wyzwoloną”.

tłumaczyć wydarzeń, jeżeli nie uzna się istnienia rzeczy, które je wywalały lub które zostały przez nie wywołane. Ponadto także na poziomie dyskursu nie może się zrealizować, żadnym środkiem wyrazu, żadne oznajmienie o wydarzeniu, które nie posiadałoby podmiotu. Oczywiście jest prawdą, że opowiadanie może zawierać bardzo mało — lub nawet nie zawierać wcale — wyraźnych opisów; jednak z punktu widzenia logiki jest niemożliwe opowiadanie, w którym nie jest zapewniona przynajmniej obecność kogoś lub czegoś biorącego udział w akcji. Jakiś choćby niewielki opis jest przy tym niezbędny, np. jeżeli mówi się nam (lub pokazuje), że ktoś kocha kobietę — i absolutnie nic więcej — musimy mieć przynajmniej ukryty opis, oznajmiający, że „On jest tym, który kocha” (wskazuje się postać za pośrednictwem oznajmienia procesualnego).

Niezależnie od rodzaju środka przekazu jest oczywiste, że podstawowym wymiarem opowiadania jest czas lub — dokładniej — następstwo, tzn. czas rozpatrywany jako pewien obszar, w którym następują po sobie kolejne wydarzenia. Sprawę tę określił Lessing w *Laokoonie*, odróżniając sztukę czasową — jak literatura i muzyka, w których zasadniczym kryterium jest *Zeitfolge* [następstwo czasu] — od sztuki przestrzennej, jak malarstwo i rzeźba, dla których czas nie ma znaczenia, czyli elementy ich współlistnieją w każdej chwili percepcji. W sztuce figuratywnej ani przedmiot przedstawiony (*signifié*), ani przedstawienie (*signifiant*) nie ma kolejności ustalonej w czasie. Oczywiście zarejestrowanie wszystkich elementów obrazu i zintegrowanie ich w całość percepcyjną zajmuje obserwatorowi pewien czas, jednakże artyści „wizualni”, w przeciwieństwie do „literackich”, nie mają możliwości kontrolowania kolejności odbioru poszczególnych elementów ani szybkości odbioru swych dzieł jako całości. To prawda, że w sztuce wizualnej oddziałują pewne rodzaje dynamizmu: gdy patrzę na obraz Matisse'a *Akrobata*, na wygiętego do tyłu akrobatę dotykającego palcami ziemi, wzrok mój przebiega pewną drogę. Jednakże kierunek tej drogi percepcji nie jest sterowany, jak to się dzieje w literaturze lub muzyce: mogę zacząć od palców rąk albo od palców nóg. Nie muszę także każdorazowo przestrzegać tej samej kolejności oglądania: kiedy tylko zapragnę, mogę sobie odwrócić kolejność percepcji. Tak więc artysta wizualny steruje w pewnym stopniu percepcją odbiorców, jednakże nie ma takiej kontroli, jaką ma pisarz czy kompozytor. Tylko w literaturze i w muzyce artysta ma absolutną władzę zmusić nas do postrzegania A i tylko A, później B, itd.<sup>24</sup>, a jeżeli nawet oszukujemy i zaczniemy w miejscu późniejszym lub coś opuścimy, to nigdy nie możemy zapomnieć o tym, że tak o s z u k a l i ś m y.

---

<sup>24</sup> Mendilow (op. cit., s. 25) interesująco omawia relację, jaka zachodzi między sztuką czasową a przestrzenną. Zasadniczo zgadza się on z Lessingiem: „Czyn-

Tak więc dokonując analizy opowiadania, musimy zwrócić uwagę na fakt, że istnieje nie jeden, lecz dwa zakresy czasowe. Musimy odróżnić czas wewnętrzny treści (czas przedstawiony w fabule) od czasu zewnętrznego, czyli czasu dyskursu, tj. czasu, który jest potrzebny odbiorcy do zapoznania się z fabułą. Pierwszy z tych czasów możemy nazwać *czasem fabuły* [*story-time*], drugi — *czasem dyskursu* [*discourse-time*]. (Teoretycy niemieccy trafnie rozróżniają „czas opowiadany [*erzählter Zeit*]” i czas „opowiadania [*Erzählzeit*]”). To właśnie czas fabuły odróżnia opowiadanie od innych struktur wypowiedzi. Podobnie, zarówno opisy w słowach, jak też obrazy i rzeźby, wymagają pewnego czasu odbioru, ale ich czas fabularny równa się zeru. Aby przeczytać urywek wypowiedzi opisowej: „W pokoju było niewiele mebli: kanapa pod oknem, w rogu fotel klubowy, na przeciwległej ścianie biblioteczka z zakurzonymi starymi książkami” — niezbędny jest czas opowiadania, „*Erzählzeit*”. Jednakże obraz, który został wywołany, jest czasowo statyczny: nie występuje tu czas fabuły, czyli „*erzählter Zeit*”. Fotel nie istnieje w żadnym sensie później, w czasie, niż np. kanapa; przeciwnie, śmierć Jana musi nastąpić po jego chorobie i poprzedzać jego pogrzeb; obcięcie głowy św. Janowi musi poprzedzać darowanie jego głowy Salome oraz następować po jej tańcu przed Herodem — na obrazie pędzla Benozzo Gozzoli przedstawiającym to wydarzenie, a znaj-

---

nik zasadniczo różniący sztuki plastyczne od czasowych polega na tym, że w sztuce plastycznej wzrok może się przesuwać w dowolnym kierunku i z dowolną prędkością, stwarzając podczas tego procesu wrażenie całości obrazu lub rzeźby. Widz ma więc całkowitą swobodę koncentracji na dowolnym elemencie dowolnej wielkości przez dowolny okres czasu i w dowolnej kolejności — zgodnie z własnym życzeniem, a nie wskutek jakiegokolwiek konieczności zawierającej się w materiale rzeźby lub obrazu”.

Równocześnie jednak [Mendilow] zdaje sobie sprawę z tego, że sztuka przestrzenna także do pewnego stopnia steruje percepcją i że całkowite zaprzeczenie roli czynnika czasu nie byłoby właściwe: „Często w kompozycji dzieła malarskiego jest pewien rytm i równowaga mas, kresek i światła, które oddziałują na wzrok w taki sposób, że podąża on w określonym kierunku w określonej kolejności i nawet z określoną prędkością” (Mendilow, *op. cit.*, s. 25). W analogiczny sposób sztuka czasowa może spowodować ustalenie tego, co statyczne: faktycznie „wysiłki nad przeniesieniem iluzji następowania w czasie w sztuce przestrzennej oraz współistnienia w czasie w sztuce czasowej, czynione za pośrednictwem prób niezależnienia się od charakteru tworzywa, dają podstawy do sprzeciwiania się zapatrywaniom Lessinga, który twierdzi, że sztuka osiąga największy efekt dopiero wtedy, gdy poprzestaje na oddziaływaniu w obrębie czasowych lub przestrzennych ograniczeń środka wyrazu. Rzeczywiście można by niemal twierdzić, że najważniejsze doświadczenia i innowacje, które przeprowadzają malarze, rzeźbiarze, kompozytorzy i powieściopisarze, wynikają nie tylko z pełnego wykorzystania właściwości tworzywa, w którym ci twórcy pracują, lecz w — większym stopniu — głównie z wysiłków, jakie podejmują, aby tworzywo to opanować i przenieść efekty i iluzje poza ścisłe ograniczenia przez nie stwarzane (s. 26—27).

dującym się w National Gallery. Istnienie opowiadań wizualnych rodzi pytanie, czy jedno wydarzenie wystarcza do powstania opowiadania, czy też muszą zaistnieć co najmniej dwa wydarzenia. Oczywiście, są tysiące obrazów przedstawiających pojedyncze sceny i sytuacje z historii i mitologii lub fikcyjne. Nie wydaje się jednak słuszne określanie ich mianem „opowiadań” samych w sobie; istotnie, mogą one wywoływać opowiadania, których są częścią, tzn. przypominać widzowi łańcuch wydarzeń, które doprowadziły do przedstawionej sceny, jak również łańcuch wydarzeń, który niejako wybiega poza tę scenę. I można by się spierać, czy takie rekonstrukcje różnią się bardzo od wysnuwania wniosków, zwykle niezbędnych w autentycznych opowiadaniach. Różnica jest jednak oczywista i zasadnicza: jeżeli ktoś chce dopasować przedstawioną sytuację do jakiejś historii, musi tę historię już znać. Natomiast, aby dopasować brakujące wydarzenia do rzeczywistego opowiadania, odbiorca nie musi znać fabuły, musi tylko zastosować zwykłą logikę lub oczekiwanie, jakie nasuwa życie.

Możemy także przeciwstawić opowiadanie strukturom przedstawionym. Można sobie łatwo wyobrazić schematy podobne do poniższego.

	Treść		Wyrażanie			
	Fabuła	Opowiadanie (dyskurs)	Srodek wyrazu			
			Wербalny	Filmowy	Muzyczny	Itđ.
Gatunki narracyjne			opowiadanie literackie	opowiadanie filmowe	muzyka „programowa”	
Gatunki opisowo-komentujące	Ogólny zarys	Opis, komentarz [exposition]	Esej posługujący się argumentacją, pisma prawnicze, kazania, poematy literacyjne itd.	Film instruktażowy i propagandowy, dokumenty nienarracyjne, filmy abstrakcyjne itd.	Wszystkie inne rodzaje muzyki	

Wprawdzie srodek przekazu w każdym przypadku charakteryzuje się następstwem czasowym, jednakże tylko w opowiadaniu także treść charakteryzuje się tym samym. Zasada kolejności dla ogólnego zarysu jest raczej logiczna, tzn. że kolejność elementów opiera się na innych zasadach niż następstwo czasowe. Właśnie dlatego mówimy o punktach [points] lub elementach [items], a nie o wydarzeniach w eseju, ponieważ sam termin „wydarzenie” stanowi już czasową klasyfikację danego elementu.

A więc mimo że każdy tekst słowny wyraża się srodkiem ciągłym, językiem, struktura wewnętrzna tego tekstu jest tylko wtedy czasowa, gdy tekst ten jest „opowiadaniem”. Język oczywiście wymaga, aby każdy element zdania A poprzedzał zawsze inny element B, który poprzedza C, itd. Obowiązuje to zawsze, niezależnie od tego, czy także treść charakteryzuje się następstwem czasowym, jak w opowiadaniu

¶i niezależnie od tego, czy ciągłość opowiadania jest przekazywana za pomocą prostego czy odwrotnego porządku oznajmień w wypowiedzi), czy też innym, jak w ogólnym zarysie.

Jak więc inne niż czasowe środki wyrazu mogą przedstawiać opowiadanie? Wydaje się, że jest tu konieczne dodanie pewnych elementów dla zaznaczenia odpowiedniej kolejności, jak np. konwencja ujmowania kolejno w ramki (jak w komiksach). Poszczególne obrazki ujęte w ramki, wycięte i zmieszane ze sobą, nie opowiedzą historii, mogą ją pokazać tylko odpowiednio uszeregowane od strony lewej ku prawej. Kolejność od strony lewej ku prawej ma znaczenie wyłącznie kulturowe: czytamy od lewej ku prawej, w tym samym kierunku są więc ułożone komiksy. W Izraelu obowiązuje uszeregowanie przeciwne.

Porządek czasowy w fabule jest „naturalny”, tzn. zgodny z normalnymi regułami świata fizycznego. Dzieje się wydarzenie A, później wydarzenie B: dziecko gubi drogę, następnie policjant je znajduje. Albo postać robi A, później B: złodziej okrada bank, później spędza czas na grach hazardowych na Riwierze. Z drugiej strony, dyskurs — podanie tych wydarzeń — może uszeregować je we własnym porządku, zachowując sens logiczny. Jest np. możliwa kolejność odwrotna: najpierw może się zjawić hazardzista na Riwierze, a dopiero później, w retrospekcji, wystąpi sprawa kradzieży. Taka inwersja stanowi ogólną zasadę opowiadania, nie tylko przekazywanego werbalnie. Stosuje się też do komiksów i filmów — nawet do filmów niemych: pierwsze klatki mogą przedstawiać człowieka (jeszcze nie zidentyfikowanego jako złodziej) w stroju wieczorowym, zgrywającego się lekkomyślnie w wytwornym kasynie; a następne ujęcia pokażą go w czerni, prześlizgującego się przez okno o północy. Jest to oczywiście znana technika *flashback*, lecz tylko nazwa powstała w kinematografii; ona sama funkcjonowała znacznie wcześniej. Już Homer stosował taką inwersję, a jest ona możliwa także w innych sposobach narracji, jak pantomima, balet, komiks. Na abstrakcyjnym poziomie opowiadania taka metoda wymaga terminu bardziej ogólnego niż *flashback*, aby podkreślić, że jest to technika, którą film spopularyzował, lecz jej nie wymyślił. Należy sobie uświadomić, że jest to metoda istniejąca na poziomie wypowiedzi, ponieważ można ją zastosować w dowolnym środku przekazu, co oznacza, że w każdym środku przekazu, który działa w czasie, można przedstawić wydarzenia w kolejności stanowiącej odwrócenie ich rzeczywistego następowania. Nie jest to jedyny rodzaj nieciągłości między czasem fabularnym a czasem wypowiedzi. Istnieje także kompresja (czas wypowiedzi krótszy od czasu fabuły) i ekspansja (*vice versa*). Wydarzenia mogą zachodzić w opowiadaniu równocześnie; wypowiedź literacka jest werbalna i może je umieścić wyłącznie jedno po drugich, jednakże inne środki mogą dosłownie przedstawić dwa wydarzenia zachodzące w tej samej chwili.

Czytelnicy mogą się dziwić, dlaczego nie włączyłem tu związku przy-



czynowego jako istotnego elementu składowego fabuły. Jest to oczywiście Arystotelesowski punkt widzenia; jest zawarty w dyskusji na temat prawdopodobieństwa i konieczności w IX rozdziale *Poetyki*. Jest jednak ważne, aby pamiętać, że związek przyczynowy był dla Arystotelesa cechą dobrego opowiadania, nie opowiadania każdego — a więc opowiadania niedobre mogą istnieć także bez uzasadnienia przyczynowego. Istnieje wiele modernistycznych i awangardowych powieści i nowel, w których elementy przyczynowości są co najmniej rozrzedzone; jednakże skreślenie ich z listy opowiadań byłoby dla teoretyków literatury wyraźnie kłopotliwe. Uwzględniając powyższe, a także to, że chodzi mi o ogólną teorię opowiadania — traktuję związki przyczynowe raczej jako cechę dodatkową, a nie główną ani decydującą, która to cecha może służyć do odróżnienia podtypów, np. opowiadania tradycyjnego od modernistycznego, nie jest jednak cechą *sine qua non*.

Istnieją różne sposoby wyrażania wypowiedzi, tj. wyrażenia narracyjne, które pod względem logicznym nie mają nic wspólnego z odnośną fabułą. Arystoteles zdaje sobie dokładnie sprawę z faktu, że sposób narracji jest całkowicie niezależny od materii:

Można przecież za pomocą tych samych środków przedstawić te same przedmioty bądź poprzez opowiadanie, przy czym można opowiadać jak Homer — za pośrednictwem wprowadzonej postaci, lub wyłącznie we własnej osobie, bądź też w ten sposób, że wszystkie przedstawione postacie wprowadza się jako bezpośrednio działające<sup>25</sup>.

Formaliści rosyjscy uwydatnili ten fakt: jak twierdzi Tomaszewski,

Jeśli idzie o opowiadanie (*fable*), nie ma znaczenia, czy (...) wydarzenie jest przekazywane (czytelnikowi) bezpośrednio (pokazane za pomocą dialogu), czy za pośrednictwem marginesowych aluzji (przeważnie wniosków wyciągniętych ze stwierdzeń innego rodzaju, jak opisy nastroju). Odwrotnie, tylko przedstawienie (podkreślenie moje; tzn. środek, za pośrednictwem którego przedstawiono wydarzenia) odgrywa rolę w podmiocie [*subject*] (u mnie „wypowiedź”). Jako opowiadanie mogą służyć nowe elementy, wymyślone nie przez autora. Podmiot jest konstrukcją całkowicie artystyczną<sup>26</sup>.

Tak więc częścią dyskursu są wszystkie dostępne autorowi techniczne środki narracji: punkt widzenia, ekspozycja, dialog, we wszystkich postaciach przedstawiania. Rzeczywiste zaś wyrażenie ich w mowie stanowi jednak inny (niższy) poziom.

Przełożyła Irena Fessel

<sup>25</sup> Arystoteles, *op. cit.*, rozdz. III, 1448a, s. 8.

<sup>26</sup> Todorov, *op. cit.*, s. 269.