

# Wilhelm Fügen

---

## Uwagi o strukturze głębokiej tekstów narracyjnych : prolegomena do generatywnej "gramatyki" narracji

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/4, 223-247

---

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.

WILHELM FÜGER

UWAGI O STRUKTURZE GŁĘBOKIEJ TEKSTÓW NARRACYJNYCH  
PROLEGOMENA DO GENERATYWNEJ „GRAMATYKI” NARRACJI

1

Pytanie o istotę narracji związane jest nierozzerwalnie z problemem ontologicznego wyróżnienia opowiadania (*récit*) spośród innych zewnętrznie podobnych doń form wypowiedzi, których celem jest oddanie stanów rzeczy lub ciągów wydarzeń, i do których zaliczamy m. in. protokół, reportaż, relację, zarys historyczny itd. Jako kryterium narzuca się od razu tzw. kwestia prawdziwości lub autentyczności, tzn. okoliczność, że opowiadania są zawsze „nieprawdziwe” w tym sensie, że nie pretendują do tej samej zgodności z faktami, która ma cechować wypowiedzi zmierzające do oddania autentycznych wydarzeń. Opowiadania jako twory fikcjonalne uwolnione są od praktycznych związków ze światem, który nas otacza (choć nie od związków społeczno-kulturowych). Opowiadania stwierdzają wprawdzie, że coś jest takie a takie, ale nie implikują faktycznego istnienia tych stanów rzeczy bądź bezpośredniego wpływu na aktualną praktykę życiową. Czytelnik nie może oczekiwać i słusznie nie oczekuje, że spotka na ulicy Feliksa Krulla albo Leopolda Blooma; w przeciwnym razie groziłby mu błąd Don Kichota, który aktywnie włącza się w grę marionetek. Z perspektywy rachunku zdań wypowiedzi narracyjne byłyby sądami asertorycznymi o charakterze hipotetycznym. Czy jednak jest to wystarczająca charakterystyka?

Łatwo pojąć, że odpowiedź na to pytanie może być tylko przecząca. Już najprostsze analizy pokazują, że aspekt „autentyczności” nie gra tu decydującej roli. Opowiadanie może oczywiście zawierać — i z reguły

---

[Wilhelm Föger, ur. 7 II 1936 r. Studiował anglistykę i romanistykę na uniwersytecie monachijskim, gdzie w 1963 r. doktoryzował się na podstawie rozprawy *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England*. W 1973 r. wydał książkę *Das englische Prosagedicht. Grundlagen — Vorgeschichte — Hauptphasen* („Anglistische Forschungen”, Heidelberg).

Przekład według: W. Föger, *Zur Struktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen „Grammatik” des Erzählens*. „Poetica” 1973, s. 268—292.]

zawiera — elementy codziennej rzeczywistości jako dekoracje, może nawet (np. w powieści naturalistycznej) opierać się na autentycznych faktach i jednocześnie zachować swój fikcyjalny charakter, tzn. twórczą suwerenność konstytuowania świata. Z drugiej strony relacje nie muszą być *ipso facto* zgodne z rzeczywistością. Relacja może być prawdziwa lub nie, i w obu przypadkach może być to efekt zamierzony lub nie. Zamierzenie prawdziwa to jej normalna postać, niezamierzenie prawdziwa byłaby w wypadku błędu fałszerza. Jeśli relacja jest (w całości lub częściowo) niezamierzenie nieprawdziwa, to jest po prostu fałszywa lub błędna, a więc nie odpowiada faktom. Jeśli jest (w całości lub częściowo) zamierzenie nieprawdziwa (np. ze względów apologetycznych), to jest fikcyjna lub zawiera elementy fikcji, a więc świadomie przesłania fakty, zniekształca je lub źle interpretuje (zafałszowanie). Relacja nabiera charakteru fikcyjnego, a tym samym staje się opowiadaniem, dopiero wtedy, gdy zarazem rezygnuje z właściwego jej roszczenia sobie pretensji do prawdziwości, tj. nie zakłada *implicite*, że tak właśnie wszystko się odbywało w rzeczywistym życiu. Oczywiście są też teksty narracyjne (np. u Defoe), które wysuwają właśnie takie roszczenie, a które mimo to — i słusznie — zaliczamy do fikcji. Pierwszym krokiem tej kwalifikacji jest porównanie z historycznymi świadectwami i wydobywanie zmyślonych elementów tekstu. Mimo to nie odkładamy dzieła takiego jak *Moll Flanders* po prostu *ad acta* jako nieprawdziwej relacji, ale przechowujemy jako wartościowe opowiadanie, gdyż z całą pewnością jest ono czymś więcej niż zwykłą historyczną mistyfikacją. Co to jednak znaczy, że fikcyjne opowiadanie jest czymś więcej niż fałszywa lub zafałszowana relacja? Jest to rozstrzygające pytanie, na które teoretyk literatury winien udzielić konkretnej odpowiedzi, i tu zmuszony jest z konieczności zwrócić uwagę na inne, a nie przede wszystkim treściowe aspekty.

Skoro najwidoczniej ani pełna zgodność z faktami, ani jakikolwiek stopień realizmu poszczególnych elementów treści nie rozstrzyga, co jest tekstem fikcyjnym, a co nie, kryterium musi polegać na czymś innym — tym czymś innym może być zaś w tym stanie rzeczy tylko sam proces opowiadania, narracja, a więc sposób, w jaki określony materiał zostaje zaprezentowany czytelnikowi. O tym, że jest to aspekt decydujący, sama zaś tylko przedstawiana treść — mało istotna, przekonujemy się zwłaszcza, mając do czynienia z przypadkami granicznymi w typologii, takimi jak powieści biograficzne, pseudopamiętniki, itp. Czy np. *Major Ramkins' Memoirs* (1719) to jeszcze autentyczna bądź półautentyczna (upiękuszona ze względów apologetycznych) relacja z czyjegoś życia, czy też już opowiadanie o charakterze powieściowym — choć w tym gatunku raczej dość prymitywne — na podstawie treści nie da się tego już dziś ustalić, ponieważ brak historycznych faktów kontrolnych; jedynie badanie aktu narracji jako takiego może dostarczyć w jakiejś

mierze rzetelnych przesłanek<sup>1</sup>. Analiza owego aktu stanowi tedy główne zadanie literaturoznawcy, który chce wydobyć typowo fikcyjny element tekstu. Toteż nią przede wszystkim wypadnie się zająć w poniższych rozważaniach.

Zawsze — *implicite* bądź *explicite* — tkwiący w opowiadaniu proces narracji jako taki stanowi o zasadniczej różnicy między opowiadaniem a relacją. W relacji autor oddaje wydarzenie bezpośrednio, wprost, bez instancji pośrednich, np. dziennikarz zdaje sprawę z wypadku. Ponieważ naturalnie najbardziej wyczerpująca relacja nie może być wierna rzeczywistości w tym sensie, że ujmuje i oddaje bez zniekształceń wszystkie istotne fakty, ale z konieczności dokonuje (zawsze subiektywnie określonego) wyboru danych, relacja także nie oddaje faktów w sposób absolutnie obiektywny, lecz z punktu widzenia konkretnej osoby, konkretnego temperamentu. Rzeczą decydującą jest tu jednak — w przeciwieństwie do fikcji — bezpośredni stosunek między autorem a materiałem. Autor jako osoba historyczna jest całkowicie ukryty za swymi wypowiedziami, jest gwarantem ich zgodności z faktami, angażuje się egzystencjalnie na rzecz przynajmniej intencjonalnej trafności swego obrazu wydarzeń. Inaczej w opowiadaniu. Nawet jeśli będzie to powieść o formie autobiografii, wypowiedzi w pierwszej osobie nie można utożsamiać z osobistymi wypowiedziami autora jako konkretnej osoby prywatnej. Tego rodzaju założenie byłoby naiwnością i prowadziłyby do poważnych błędów interpretacyjnych. Autora i narratora należy przeto starannie odróżniać. Tristram Shandy to nie Sterne, Stefan Dedalus to nie Joyce. Nie zachodzi tu już bezpośredni stosunek autor—materiał. Między autorem a materiałem w opowiadaniu występuje w postaci fikcyjnego narratora pewna instancja pośrednia, medium opowiadania, uwidocznione jako samodzielna postać albo też działające jako immanentny czynnik porządkujący (niewidoczny na powierzchni tekstu). Twierdzenie, że owo zapośredniczenie stanowi istotną cechę tekstów fikcyjnych, stało się w nowszej teorii literatury już banalne. Franz K. Stanzel analizuje na tej podstawie rozmaite „sytuacje narracyjne” i w ten sposób dochodzi do swej znanej typologii powieści<sup>2</sup>. Sam Stanzel daje do zrozumienia, że nie jest to jedyna możliwa typologia i z pewnością nie przesądza do końca o możliwościach dzielenia tekstów narra-

---

<sup>1</sup> Por. F. Wölckel, *Major Ramkins' Memoirs. Daniel Defoe und die Anfänge des realistischen Ich-Romans*. „Anglia”, N.F. 61 (75) (1957), s. 411—428. Podobnymi problemami zajmują się też w mojej dysertacji *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England*. München 1963.

<sup>2</sup> F. K. Stanzel, *Typowe formy powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Wybór tekstów, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980, s. 237—287. Por. tegoż autora *Die Typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Wien 1955. wyd. 2 1963.

cyjnych na kategorie. Ponieważ jednak typologia ta przynajmniej w obszarze niemieckojęzycznym wciąż jeszcze stanowi najbardziej rozpowszechnione narzędzie krytyczne, zacznijmy od niej, a właściwie od jej krytyki przeprowadzonej przez Erwina Leibfrieda<sup>3</sup>.

Zdaniem Leibfrieda „sytuacje narracyjne” Stanzla łączą dwa momenty podstawowe, z których każdy można analizować oddzielnie — momenty te to „perspektywa narracyjna” i „forma gramatyczna”, które jako wielkości niezależne od siebie mogą rozmaicie współdziałać. Jeśli wypróbujemy systematycznie ich możliwe kombinacje, uzyskamy cztery typy narracji zamiast trzech, jakie wyróżnił Stanzel. W ten sposób potwierdza się, że Stanzel uznaje za typy coś, co jest po części splotem określonych momentów podstawowych. Mówiąc dokładniej, typologia Stanzla w sposób bardzo użyteczny ujmuje znamienne, historycznie uprzywilejowane formy powieściowe, które jednak z punktu widzenia teorii narracji są szczególnymi wariantami szerszej struktury podstawowej, której analizę należałoby dopiero przeprowadzić. Nasuwa się jednak pytanie, czy kategorie Leibfrieda rzeczywiście ujmują najbardziej elementarne jednostki, konstytutywne dla procesu narracji, czy też dalsze ich rozróżnienie mogłoby przynieść jeszcze precyzyjniejszy podział możliwych postaw narracyjnych. Zbadajmy pod tym kątem proponowane przez Leibfrieda momenty „perspektywy narracyjnej” i „formy gramatycznej”.

## 2

Jeśli chodzi o formę gramatyczną, rzeczą celową wydaje się pozostać przy dychotomii wypowiedzi, choć nieco zmodyfikowanej. Zazwyczaj wyróżnia się tu formę pierwszo- i trzecioosobową. Z punktu widzenia faktów historycznych jest to zupełnie zrozumiałe. Niemniej jednak nie można z góry wykluczać formy „ty”, gdyż oczywiście można też opowiadać w drugiej osobie, i to nie tylko w ramach powieści w listach. Michel Butor w *La Modification* posługuje się cały czas formą „vous” i zajmuje się szczegółowo taką możliwością narracji w swojej teorii powieści<sup>4</sup>. W *La Modification* mamy — mówiąc krótko — sytuację sędziego śledczego, opowiadającego oskarżonemu jego własną historię, której ten nie chce lub nie może opowiedzieć sam („Wszedł pan do domu o ósmej i skierował się...”). Analogicznie w powieści pisanej w drugiej osobie opowiada się czytelnikowi jego historię, tworząc coś w rodzaju

<sup>3</sup> E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*. Stuttgart 1970, s. 243 n.

<sup>4</sup> M. Butor, *L'Usage des pronoms personnels dans le roman*. W: *Répertoire II*. Paris 1964, s. 61—72; następnie u tegoż autora *Essais sur le roman* (Idées 188). Paris 1969, s. 73—88.

sytuacji dydaktycznej, czytelnik bowiem nie potrafi lub nie chce sam wyartykułować swej historii. Jeśli mimo to rezygnujemy z uznania formy „ty” za trzecią gramatyczną formę narracji w sensie momentu podstawowego, to nie dlatego, że ta praktyka narracyjna jest (do tej pory) mało używana, ale ponieważ stosunek między „ja” a „ty” ma tę szczególną właściwość, że forma „ja” tkwi tu zawsze *implicite* („Widzę cię, jak wchodzisz...”). Pod hasłem „przemieszczenia osoby” sam Butor wskazywał na te interferencje w użyciu zaimków. Pozostajemy więc przy dychotomii form gramatycznych, ale nie w wersji Leibfrieda (opozycja ja/on), lecz przeciwstawiając formy „ja” i „ty” razem (ta druga jest poniekąd subkategorią tej pierwszej) formie „on”. Opieramy się przy tym m. in. na porównawczych ustaleniach strukturalnych analiz narracji, w szczególności na pracach Rolanda Barthes'a, który rozróżnia *mode subjectif (je/tu)* i *mode objectif (il)* <sup>5</sup>.

Bardziej gruntownie należałoby zrewidować wprowadzoną przez Leibfrieda kategorię perspektywy narracyjnej. Leibfried posługuje się tu tylko j e d n y m kryterium: czy narrator umieszczony jest wewnątrz czy też na zewnątrz akcji. Odpowiednio mamy więc perspektywę wewnętrzną (narrator uczestniczy w akcji) i zewnętrzną (narrator nie uczestniczy w akcji). Zachowujemy ten istotny aspekt jako moment podstawowy, jakkolwiek rozgraniczenia te w praktyce często nie są łatwe. Decydująca ma być tu okoliczność, czy narrator uczestniczy w powieściowych wydarzeniach bezpośrednio czy nie. U Thackeraya (narrator auktoralny), który udaje, że osobiście zetknął się z określonymi postaciami powieści (*Targowisko próżności*) albo sugeruje czytelnikowi, że tego rodzaju zetknięcia były możliwe (*Pendennis*), będzie zaliczony — niezależnie od owych pomostów przerzucanych na niby między rzeczywistością fikcjonalną i transfikcjonalną — do narratorów zewnętrznych, gdyż owe rzekome spotkania nie wpływają na przebieg akcji, natomiast narratora takiego jak Edward Overton w *The Way of all Flesh* Samuela Butlera zaliczymy do narratorów wewnętrznych, ponieważ wywiera on bezpośredni wpływ na akcję (np. przekazanie spadku), jakkolwiek w całości akcji stanowi on tylko postać drugoplanową. Takie zróżnicowanie pozycji narratora jest więc praktycznie możliwe i sensowne, nie wyczerpuje jednak wszystkich znaczeń zawartych w pojęciu „perspektywy narracyjnej”. Jeśli mianowicie rozumieć „perspektywę narracyjną” u Leibfrieda jako „przedstawienia materiału z określonego punktu widzenia” <sup>6</sup>, to mamy tu znowu połączenie dwóch oddzielnych momentów,

<sup>5</sup> R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. „Communications” 8 (1966), s. 1—27. Należałoby wprawdzie raz jeszcze zbadać gruntownie, czy ów przekonujący podział ma mocne podstawy teoretyczne. Jeśli nie, liczbę momentów podstawowych należałoby odpowiednio rozszerzyć — co oczywiście skomplikowałoby naszą argumentację, ale nie oznaczałoby jej zasadniczego odrzucenia.

<sup>6</sup> Leibfried, *op. cit.* s. 244.

z których każdy można analizować osobno. Niezależnie bowiem od umieszczenia narratora wewnątrz lub na zewnątrz przedstawianych wydarzeń (pozycja narratora), dla charakteru narracji istotny jest jeszcze inny rodzaj perspektywy: stan świadomości narratora w stosunku do przedstawianego materiału, tzn. źródła i zakres informacji o procesach zachodzących w prezentowanym czytelnikowi fikcyjnym świecie. Moment ten jest istotny o tyle, że odgrywa ważną rolę także w typologii Stanzla (w dalszym podziale powieści pierwszoosobowej), choć u Stanzla spleciony jest znowu z innymi momentami. Ale także u Leibfrieda moment ten nie jest oddzielony od pozycji narratora wynikającej z jego stosunku do akcji (pozycji utożsamionej po prostu z perspektywą) — otóż momenty te można, a nawet koniecznie trzeba oddzielić ze względu na precyzję pojęciową. Toteż w „perspektywie narracyjnej” (*PeN*) wyróżnimy dwa momenty podstawowe: „pozycję narratora” (*PoN* — wewnątrz lub na zewnątrz akcji w wyżej podanym sensie) oraz „stan wiedzy narratora” (*WN*), tzn. domniemany stopień poinformowania o przedstawianych zdarzeniach. W postaci sformalizowanej:  $PeN \rightarrow PoN + WN$ . Między obydwoma momentami zachodzą oczywiście immanentne związki (zgodnie z wymaganiami iluzji narrator wewnętrzny może być i będzie lepiej poinformowany o szczegółach na podstawie swego bezpośredniego uczestnictwa w wydarzeniach niż narrator rzekomo stojący na zewnątrz), ale zasadniczo są one od siebie niezależne i mogą tworzyć rozmaite kombinacje. Jeśli przedtem wyróżniliśmy dwie możliwe pozycje — wewnętrzną i zewnętrzną, to teraz, gdy chodzi o stan poinformowania, mamy trzy możliwe warianty: narrator udaje — gdyż jest to zawsze iluzją — że wie więcej niż postacie, o których opowiada, tyle samo, co one, albo mniej niż one. Innymi słowy mamy tu trzy znane stopnie świadomości, które Tzvetan Todorov<sup>7</sup> sformalizował następująco jako „*aspects du récit*”:

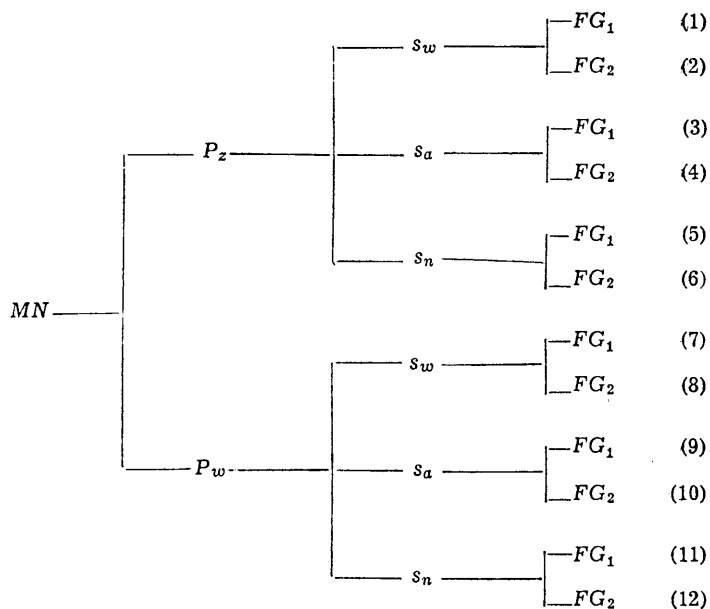
narrator > postać (widzenie z tyłu),  
 narrator = postać (widzenie razem),  
 narrator < postać (widzenie z zewnątrz),

przy czym w kontekście naszych rozważań przysłówki (przejęte zresztą od Jeana Pouillon) charakteryzujące owo „widzenie” lepiej pominąć, ponieważ — zwłaszcza w drugim i trzecim przypadku — zdają się one implikować już określoną pozycję narratora. Nam zaś chodzi tylko o stopień poinformowania jako taki, niezależnie od miejsca, jakie zajmuje narrator wobec świata przedstawionego.

Jeśli przyjmiemy powyższe zróżnicowanie i systematycznie prześledzimy możliwe konstelacje poszczególnych momentów, to otrzymamy

<sup>7</sup> T. Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*. „Communications” 8 (1966), s. 126.

w sumie dwanaście podstawowych postaw narracyjnych, wśród których cztery przypadki wyróżnione przez Leibfrieda stanowią zestawy syntetyczne. Pośrednią instancję narratora oznaczymy ogólnie jako „medium narracji” ( $MN$ ), pozycję wewnętrzną i zewnętrzną jako  $P_w$  i  $P_z$ , trzy stopnie poinformowania jako  $s_w$  („powyżej sytuacji),  $s_a$  („adekwatnie do sytuacji”) i  $s_n$  („poniżej sytuacji”), dwie gramatyczne formy wypowiedzi ( $FG$ ) w sensie powyższych objaśnień jako  $FG_1$  (ja/ty), i  $FG_2$  (on), a uzyskamy — jeśli za podstawę przyjąć szereg  $PeN$  ( $= PoN + WN$ ),  $FG$  — następujący schemat strukturalny możliwych postaw narracyjnych, w którym końcówki rozgałęzień po prostu ponumerujemy:



W rzadkich tylko przypadkach mamy do czynienia z konkretnymi utworami narracyjnymi, które byłyby konsekwentną realizacją jednej z tych postaw w czystej formie. Również historycznie te dwanaście typów nie występuje z tą samą intensywnością, ale wszystkie można zasadniczo odnaleźć, przynajmniej w częściowych segmentach narracji. Na zarzut, że takie nieuniknione rozkładanie historycznych całości na określone z punktu widzenia teorii narracji segmenty jest niedopuszczalne, można odpowiedzieć, że również pojęcia takie jak „auktoralny” i „personalny” są w gruncie rzeczy kategoriami, które odnoszą się przede wszystkim do określonych postaw narracyjnych i rzadko tylko charakteryzują jakieś dzieło w całości, choć kategorii tych używa się ryczałtowo jako nieostrych określeń sumarycznych, np. „powieść, w której dominuje narracja auktoralna”. Tu jednak nie chodzi o ustalanie podstawowych typów powieści. Nasza analiza ma poniekąd przeniknąć do mikrostruktury procesu narracyjnego i spodziewamy się uzyskać w ten



sposób rezultaty, jakich nie daje ujęcie bardziej generalne. Nie chcemy w ten sposób likwidować dawniejszych, wciąż istniejących w krytyce kategorii takich jak typy narracji Stanzla — kategorie te jednak powinny się potwierdzić jako szczególne przypadki w obrębie szerszego modelu strukturalnego.

## 3

Jakie postawy narracyjne wpisane są w poszczególne pozycje; jakie zachodzą między nimi stosunki i jak mają się do tradycyjnych typologii, np. do sytuacji narracyjnych Stanzla? W niektórych pozycjach można z łatwością rozpoznać znane już typy, choć wyraźniej sformułowane i włączone w szerszy system. Np. pozycja 10 (postać znajdująca się wewnątrz i dysponująca wiedzą adekwatną do sytuacji oddaje jakiś stan rzeczy w trzeciej osobie) odpowiadałaby personalnej sytuacji narracyjnej u Stanzla. Pozycje 7 lub 9 oznaczają powieść pisaną w pierwszej osobie, gdzie narracja przebiega retrospektywnie lub równocześnie [*simultan*] — ta subkategoria pojawia się także u Stanzla, choć nie jest tam konsekwentnie wyróżniana. Nasz schemat pokazuje mianowicie wyraźnie — w pozycji 11 — że możliwa jest — i całościowa teoria narracji musi ten przypadek uwzględniać — powieść w pierwszej osobie, gdzie narrator dysponuje wiedzą „poniżej sytuacji”. Konkretnym przykładem może być *Nienazywalne* Becketta: „To, powiedzieć to, nie wiedząc, co. (...) Wydaje się, że ja mówię, to nie ja, o sobie, nie o sobie”. Mamy tu do czynienia z powieścią w pierwszej osobie, opowiedaną przez zagubione „ja” — powieść ta różni się od zwykłej powieści pierwszoosobowej opowiedanej bez dystansu czasowego [*simultan*] tym, że narrator, który w mniejszym lub większym stopniu utracił poczucie tożsamości, nie potrafi sensownie interpretować procesów rozgrywających się bezpośrednio w jego obecności; „ja” występuje tu wprawdzie formalnie, ale w swej substancji zagrożone jest postępującym rozkładem.

Jeśli pozycje 7, 9 i 11 ze względu na podstawową formę gramatyczną stanowią podgrupę, jako przykłady narracji sterowanej przez pierwszą osobę, to pozycje 8, 10 i 12 można analogicznie zebrać razem jako wypowiedzi w trzeciej osobie; jakkolwiek — i to samo dotyczy poprzedniej grupy — w całym zbiorze postaw narracyjnych związanych z trzecią osobą — stanowią one tylko podzbiór. Ten podzbiór różni się od związanych również z trzecią osobą pozycji 2, 4 i 6 tym, że tu trzecią osobą posługuje się narrator wewnątrzny, co według klasyfikacji Leibfrieda stanowi personalną sytuację narracyjną. Pozycje 8, 10 i 12 należałoby zatem określić jako personalne postawy narracyjne, zróżnicowane według stopnia świadomości. Pozycja 10 byłaby przy tym „normalną sytuacją” powieści personalnej, a dokładniej tych jej części, któ-

re odnoszą się do samego personalnego medium. Albowiem o przeżyciach i motywacjach innych postaci, przedstawianych przez pryzmat jego świadomości medium może być poinformowane najwyżej w sposób adekwatny do sytuacji; częściej znajduje się w stanie niedoinformowania i dlatego skazane jest na wnioski lub domysły, tzn. narrator opowiada na podstawie wiedzy „poniżej sytuacji”. Można więc rzecz sprecyzować i powiedzieć: pozycja 10 to personalna postawa narracyjna w odniesieniu do medium (narracja nastawiona na medium), 12 — personalna postawa narracyjna w odniesieniu do wszystkiego poza samym medium (narracja wymijająca medium). Pozycja 12 może jednak stanowić też główną postawę narracyjną w całej powieści, np. gdyby do pisanych w pierwszej osobie powieści Becketta wprowadzić personalną narrację trzecioosobową. Wyobraźmy sobie świadomość Molloya albo Malone’a jako personalną instancję pośrednią w analogicznej powieści napisanej w trzeciej osobie, albo ogólniej: ułomną albo z innych powodów zgubioną świadomość jako personalne medium. Jak się jednak przedstawia pozycja 8? Uwikłane w akcję personalne medium opowiada w trzeciej osobie, dysponując zarazem wiedzą „powyżej sytuacji”. Wydaje się to nie do pomyślenia, jest jednak zupełnie możliwe. Należy sobie wyobrazić marzyciela wykraczającego poza daną sytuację, opowiadającego nieboszczyka, ducha opowiadania — a więc media, które wnoszą się ponad wydarzenia, zarazem jednak — w sposób ciągły lub przerywany — ingerują w akcję i w ten sposób uczestniczą aktywnie w wydarzeniach. Taka postawa narracyjna — wzorem angielskiego określenia *spectral* [widmowy] można ją nazwać „spektralną” — może występować naturalnie przede wszystkim w sytuacjach ramowych utworów skomponowanych wielostopniowo, w momentach przejść z jednego stopnia na drugi itp.; jako środek fikcjonalizacji wysokiego stopnia będzie raczej przypadkiem wyjątkowym niż normą, jest jednak możliwa. Filmowa wersja *Siódmego krzyża* Anny Seghers posługuje się tą techniką przedstawiania, założoną już w „pośmiertnej świadomości” Wallaua i jak stworzoną dla optycznej zmiany ujęcia: „nieżywy” Wallau ma jak gdyby wizję ucieczki Georga Heislera.

Przyjrzyjmy się teraz pozycjom 1—6. Mamy tu podobnie jak w drugiej połowie tabeli szereg przypadków już znanych oraz przypadków wymagających dopiero sprecyzowania. Ponieważ wszędzie chodzi o narratora zewnętrznego, nie uczestniczącego bezpośrednio w akcji, można by na pierwszy rzut oka scharakteryzować całą tę grupę jako „auktoralną”. To określenie jednak nie wystarcza, a przynajmniej wprowadza w błąd, ponieważ niepotrzebnie przesłania znaczne różnice między poszczególnymi pozycjami. Toteż najpierw wyróżnimy przypadki, gdzie narrator zewnętrzny jako uchwytna jednostka występuje jawnie (ang. *dramatized narrator*) oraz przypadki, gdzie narrator — zewnętrzny —

jest niewidoczny i sugerowany tylko przez sposób narracji (ang. *undramatized narrator; implied author*<sup>8</sup>). Odpowiednio pozycje 2, 4 i 6 to pozycje narratora implikowanego, który nie uczestniczy w akcji i opowiada w trzeciej osobie, nie wskazując ani razu na samego siebie w pierwszej osobie. Ten typ narracji występuje bardzo często, chciałoby się niemal powiedzieć, że jest to tradycyjna forma normalna narracji trzecioosobowej, zróżnicowana znowu według stopnia poinformowania narratora. Pozycja 2 to przypadek narratora niewidocznego („olimpijskiego”), który posiadając wiedzę powyżej sytuacji, buduje swój fikcyjny świat w trzeciej osobie. Pozycja 4 odpowiadałaby implikowanemu narratorowi, który opowiada w trzeciej osobie i posiada wiedzę adekwatną do sytuacji, np. w powieściach o charakterze protokołów albo reportaży. W pozycji 6 implikowany narrator musi nadrabiać luki informacyjne wnioskowaniem lub domysłami, albo też pozostawić je niewypełnione. Najbardziej znane przykłady dwóch ostatnich postaw znaleźć można u Hemingwaya, a także w kręgu francuskiego *nouveau roman*.

Pozostały do scharakteryzowania pozycje 1, 3 i 5, które mają tę wspólną cechę, że narrator zewnętrzny (któremu podporządkowany jest jakiś zakres wiedzy), opowiada coś w pierwszej osobie, nie uczestnicząc bezpośrednio w akcji. I to zrazu wydaje się niewyobrażalne, jest jednak możliwe, nie tylko zresztą w przypadku podanym przez Leibfrieda: wtedy mianowicie, gdy autor każe wystąpić postaci (mieniającej się czasem wręcz narratorem), która mówi o sobie w pierwszej osobie i przerywa opowieść głównego narratora — w charakterze korekty ze strony potencjalnego narratora ubocznego albo sfingowanej reakcji czytelnika (jak np. owa tępa *lady* w *Tristramie Shandy*, I, 20: „Oświadczam więc, że nie wiem nic o tej sprawie”). Identyczna postawa występuje w tych fragmentach — musimy teraz świadomie mówić o fragmentach — gdzie uwidoczniiony narrator zewnętrzny podaje w pierwszej osobie swoje własne komentarze — uwagi reżyserskie i wtręty, które wprawdzie mogą się odbijać na akcji, ale niekoniecznie ingerują w jej przebieg (zgodnie z regułami gry bowiem przyjmuje się, że akcja przebiega autonomicznie). Należałoby zatem pojęcie „auktoralny” rozumieć wężiej niż zwykle i zastrzec dla tych tylko fragmentów, gdzie udramatyzowany narrator posługuje się pierwszą osobą, przynajmniej *implicite*. To ostatnie ograniczenie jest niezbędne, gdyż obecność narratora nie musi być

---

<sup>8</sup> Terminy angielskie pochodzą z W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, wyd. 4 1963, s. 151 n., gdzie autor analizuje szczegółowo liczne możliwości wyboru stanowiska i objęcia roli narratora; wprowadzone tam kategorie pojęciowe można zastosować z pożytkiem w naszej klasyfikacji.

koniecznie związana z *explicite* występującym ja. Zamiast używać zwyczajowego słówka „ja” albo „my” (to ostatnie może oznaczać *pluralis majestatis* albo wciągnięcie do opowieści czytelnika), narrator auktoralny może uciec się do peryfraz; zamiast mówić „zanim prześledzimy dalsze losy bohatera, musimy...” może powiedzieć np. „Zanim historia będzie mogła potoczyć się dalej, należy opowiedzieć...” lub podobnie. W przeciwieństwie do niewidocznego narratora, który bez żadnych komentarzy konstruuje jedną scenę po drugiej, mamy tu naturalnie do czynienia z narratorem wyraźnie udratyzowanym, a tylko unikającym bezpośredniej formy „ja”. Ponieważ jednak forma ta jest tu zawsze implikowana — w praktyce zresztą takie niezgrabne konstrukcje określone zdarzają się stosunkowo rzadko — możemy pozostać przy powyższej definicji narracji „auktoralnej”. Przy tak pojętej narracji auktoralnej stan informacji narratora będzie się zaznaczał w komentarzu świadczącym o danym stopniu rzeczywistej lub rzekomej wiedzy o dalszym przebiegu akcji, orientacji co do motywów postaci oraz władzy nad przedstawianymi wydarzeniami. Narrator auktoralny — nazywany też często wszechwładnym reżyserem wydarzeń — najchętniej przybiera oczywiście pozycję 1, wzorem Thackeraya, który każe tańczyć marionetkom swego teatru, tak jak mu się podoba. Może też dobrać sobie różne stopnie świadomości, według potrzeb, i to nawet w obrębie tej samej powieści. Auktoralny narrator Fieldinga odpowiada pozycji 3, gdy udaje, że jest zaangażowany w doraźną sytuację, jak np. w powieści *Joseph Andrews* (1742), gdzie w jednym z fragmentów czytamy: „Ponieważ więc nie możemy na razie wyciągnąć pana Józefa z gospody, zostawimy go tam i udamy się wraz z czytelnikiem za pastorem Adamsem”, przybiera natomiast pozycję 5, gdy w tym samym dziele — oczywiście gwoli ironicznej zabawy — pozwala sobie na uwagę o pani Slipslop: „Słyszałem, jak przebąkiwano, że wpadł jej w oko bardziej niż pastor: ale to zapewne tylko złośliwe plotki”<sup>9</sup>. Auktoralny narrator Fieldinga przybiera tu — wyraziście, choć tylko we fragmentach — postawy poniżej normalnego stopnia 1; świadomość „powyżej sytuacji” wykazuje np. w takim ustępie, będącym typowym zabiegiem reżyserskim: „My jednak będziemy dla czytelnika uprzejmiejsi niż woźnica dla pani Slipslop i gdy dyliżans wraz z pasażerami podąży swoją drogą, poprowadzimy czytelnika śladem pastora Adamsa...”<sup>10</sup>. Dlaczego Fielding tak postępuje i jak się to godzi z pozostałymi fragmentami auktoralnymi, to sprawa, którą nie będziemy się tu zajmowali. Należy tylko podkreślić, że w obrębie pozycji auktoralnej możliwe są istotne różnicowania

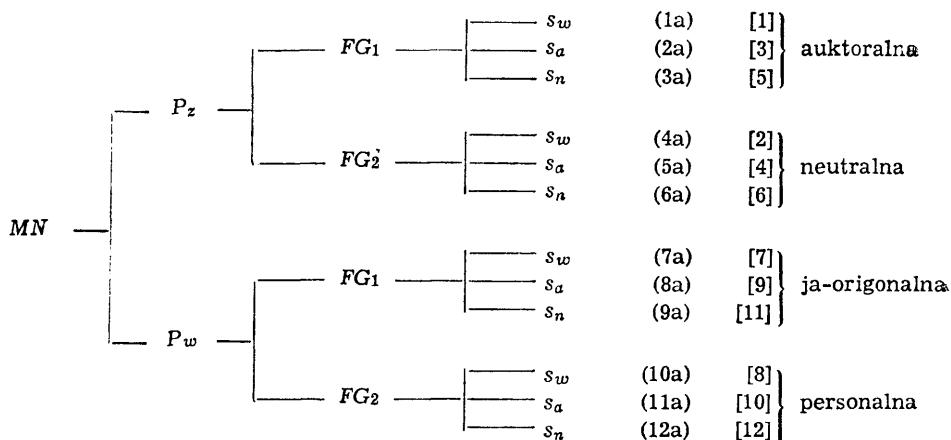
<sup>9</sup> H. Fielding, *Joseph Andrews*. Ed. M. C. Battestin. Boston 1961, s. 78, 239.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 109.

ze względu na zakres wiedzy narratora — możliwość tę zauważył już zresztą Stanzel, choć bliżej jej nie analizował. Zarazem widać wyraźnie, że pojęcie „auktoralny” w naszym rozumieniu dotyczy z reguły tylko fragmentów powieści: trudno sobie bowiem wyobrazić powieść opowiadaną przez narratora zewnętrznego konsekwentnie w pierwszej osobie, bez żadnych partii w trzeciej osobie, stanowiących właściwą fabułę, chyba że byłaby to powieść o problemach pisania powieści, gdzie zwykłą fabułę zastępowałyby autorefleksje narratora — coś w rodzaju historii nieudanej powieści, starającej się wyjaśnić, dlaczego narrator nie może lub nie chce budować fabuły w sposób konwencjonalny. Taką powieść wypadłoby oczywiście formalnie zaliczyć do czystej narracji pierwszoosobowej, ponieważ zgodnie z naszym ujęciem wypowiedź auktoralną w węższym sensie musi charakteryzować współudział  $FG_1$ . Łatwo się więc przekonać, że w naszym schemacie formalne kategorie narracji pierwszo- i trzecioosobowej korelują ze sobą parami na całej szerokości skali i w obrębie całościowego systemu określonego przez wszystkie momenty podstawowe stanowią już pewne kombinacje klas bardziej szczegółowych. Tą sprawą zajmiemy się za chwilę bardziej wnikliwie. Przedtem jednak należy rozważyć pokrótce stosunek między wyróżnionymi przez nas dwunastoma typami podstawowymi a tradycyjnymi określeniami typów.

Kto np. wzorem Stanzla zalicza *Toma Jonesa* do powieści auktoralnych, stwierdza w gruncie rzeczy, co następuje: ponad płaszczyznę narracji ukształtowaną przez formę trzecioosobową daje się dodatkowo wyodrębnić płaszczyznę, na której narrator kieruje wydarzeniami i komentuje je; dopiero kombinacja obu płaszczyzn charakteryzuje powieść jako całość. Również mówiąc, że *Tom Jones* jest powieścią trzecioosobową, należałoby sprecyzować, że w tej powieści partie w trzeciej osobie tak silnie przeważają nad ustępami pierwszoosobowymi, że uogólniając, można mówić o narracji trzecioosobowej. Nie znaczy to, że brak tu w ogóle formy pierwszoosobowej — tyle, że nie występuje ona w płaszczyźnie narracji, oczywiście z wyjątkiem dialogów. Odwrotnie — w tzw. powieści pierwszoosobowej mogą występować i z reguły występują ustępy w trzeciej osobie, mianowicie wszędzie tam, gdzie pierwszoosobowy narrator przedstawia swoje otoczenie bądź działania swoich partnerów. Innymi słowy: zarówno powieść auktoralna, jak powieść trzecio- lub pierwszoosobowa, w zwykłym sensie stanowią z punktu widzenia podstawowych momentów narracji zawsze typy mieszane, sklasyfikowane albo ilościowo pod sumaryczną etykietką dominującej formy, albo — w przypadku utworów auktoralnych — przez wskazanie *implicite* współistnienia różnych płaszczyzn przedstawiania. Takie postępowanie jest zupełnie dopuszczalne i może być sensowne dla praktyki historyka literatury. Zamyka się jednak w ten sposób drogę dalszej teoretycznej spe-

cyfikacji i rezygnuje ze szczegółowego rozróżnienia pojęciowego typologicznych subwariantów, obecnych przecież, choć nie uwzględnionych w klasyfikacji sumarycznej. Powieści auktoralne w sensie tradycyjnym mogą się np. znacznie między sobą różnić, czego ogólna etykieta nie ujawnia. Jeśli natomiast ujmijemy termin „auktoralny” wężej, tzn. wyłącznie jako określenie tych partii, gdzie widoczny narrator zewnętrzny odnosi się w pierwszej osobie do samego siebie, można będzie precyzyjnie ująć w pojęciach owe dalsze podstruktury. Okaże się wówczas np., że postawy auktoralne — z wymienionych już powodów mówimy znów świadomie o postawach narracyjnych, a nie o typach powieści — nie można utożsamić bez wahania z postawą olimpijską, gdzie wprawdzie również mamy narratora zewnętrznego dysponującego wiedzą „powyżej sytuacji”, narrator ten jednak może pozostać niewidoczny i nie musi sięgać po formę „ja”. Z tego powodu określenie „olimpijski” chcielibyśmy zachować wyłącznie dla pozycji 2 naszego schematu. Mając na względzie te założenia, możemy teraz zestawiać po trzy postawy, różniące się między sobą tylko stopniem poinformowania, ale mające tę samą pozycję narracyjną i formę gramatyczną — w tej wtórnej typologii uzyskamy cztery grupy: fragmenty, gdzie (widoczny) narrator zewnętrzny posługuje się (przynajmniej implikowaną) formą „ja”, nazwalibyśmy „auktoralnymi”; te, gdzie narrator zewnętrzny (niewidoczny) obywatel się bez pierwszej osoby, można by nazwać „neutralnymi”. Kombinacja narrator wewnętrzny plus trzecia osoba dawałaby grupę „personalną” w sensie Stanzla i Leibfrieda; pierwsza osoba i narrator wewnętrzny składają się na tradycyjną sytuację powieści pierwszoosobowej, którą można by opisać, odwołując się do pojęcia „*ja-origo*”. Lepiej byłoby może tę ostatnią postawę narracyjną określić jako „personalną”, ponieważ narrator — „ja” — występuje tu osobiście, natomiast Stanzlowską sytuację personalną jako „medialną”, gdyż narrację prowadzi tu medium, które samo siebie nie ujmuje jako narratora. Ponieważ jednak pojęcie „personalny” w sensie, jaki nadał mu Stanzel, tak mocno się zakorzeniło, że nowa terminologia przysporzyłaby tylko zamieszania, i ponieważ w dodatku określenie „medialny” przysługuje wszystkim czterem wtórnie wyróżnionym typom, skoro w opowiadaniu — inaczej niż w relacji — między autorem a materiałem zawsze dane jest jakieś medium, choćby niewidoczne, używamy terminu „medialny” jako pojęcia nadrzędnego i pozostajemy przy zaproponowanej terminologii — którą, rzecz jasna, w każdej chwili można skorygować. Systematyczne powiązania między wtórnie wyróżnionymi typami najlepiej będzie unaocznic, jeśli w schemacie odwrócimy kolejność podstawowych momentów *WN* i *FG*. Otrzymamy w ten sposób następujący obraz (nowa numeracja oznaczona literą *a*, dawna w nawiasach kwadratowych):



Można stąd np. odczytać, że  $FG_1$  i  $FG_2$  dzielą na równe części pozycje przypisane narratorowi zewnętrznemu i wewnętrznemu (co nie wyklucza oczywiście, że w konkretnej powieści mogą występować przemienne obie te formy). Postawa narratora zewnętrznego rozpada się na część auktoralną i neutralną (*Tom Jones* byłby umieszczony w obydwu rubrykach), postawa narratora wewnętrznego — na ja-origonalną i personalną. W obrębie czterech wiązek końcowych można dokonać dalszego podziału według stanu poinformowania; dla tych subkategorii nie mamy jeszcze na razie obowiązujących nazw. Ponadto w razie potrzeby można cały schemat raz jeszcze przestrukturować przez zmianę kolejności momentów podstawowych, np. umieszczając na początku formę gramatyczną, a potem pozycję narracyjną i stan świadomości. Rezygnujemy z przedstawienia tych wariantów, które czytelnik z łatwością może sam skonstruować, i wspomnimy tylko, że gdyby za pierwsze kryterium przyjąć formę wyrazu, okazałoby się, iż określone typy narracji mogą być sterowane zarówno wewnątrz, jak zewnątrz; dalej, ponieważ kombinacja pozycji narratora i formy gramatycznej dałaby ten sam zbiór wtórnie wyróżnionych typów jak schemat 2, tyle że w innej kolejności: trzecia osoba z (niewidocznym) narratorem zewnętrznym stanowi postawę „neutralną”, z (niewidocznym) narratorem wewnętrznym — postawę „personalną”; pierwsza osoba z (widocznym) narratorem zewnętrznym — postawę „auktoralną”, z (widocznym) narratorem wewnętrznym — postawę „ja-origonalną”. Ważniejszy niż szczegółowe wykorzystanie tych strukturalnych wariantów jest jednak dalszy podział czterech na różnych zasadach wyróżnionych wtórnie typów. Raz jeszcze wrócimy tu do wstępnych rozważań, gdzie w całym korpusie tekstów przedstawiających w szerokim sensie wyróżniliśmy opowiadanie i relację. Specyficzną cechą opowiadania okazało się przy tym zapośredniczenie narracji, ów charakter „medialny”, jak byśmy to ogólnie nazwali. Schematycznie układ ten wyglądałby następująco:

	Stosunek między autorem a materiałem	Charakter	Typ
Przedstawianie wydarzeń	bezpośredni	niefikcyjalny	relacja
	zapośredniczony	fikcyjalny	opowiadanie

Jeśli spróbujemy teraz dalej zróżnicować cechę konstytutywną medialności, która określa (strzałki) charakter i typ narracji, uzyskamy najpierw cztery wymienione typy, które z kolei według zakresu wiedzy narratorów (tu z góry do dołu:  $S_w$ ,  $S_a$ ,  $S_n$ ) dzielą się na szczegółowe postawy narracyjne, dla których tymczasem proponujemy następującą terminologię:

narracja medialna [medial]			
auktoralna [auktorial]	neutralna [neutral]	ja-origonalna [original]	personalna [personal]
kierownicza [direktorial]	olimpijska [olympisch]	retrospektywna [retrospektiv]	spektralna [spektral] nastawiona na medium [mediumzentral]
sytuacyjna [situational]	obserwacyjna [observational]	bez dystansu [simultan]	wymijająca medium [mediumperipher]
koniekturalna [konjektural]	supozycyjna [suppositional]	zagubione ja [rätselndes Ich]	

Poszczególne określenia oraz całość schematu strukturalnego w swoich trzech możliwych wariantach stanowią pojęciową aparaturę, która pozwala na precyzyjniejszą analizę typów ujmowanych do tej pory sumarycznie.

## 4

Wadą tej aparatury może się wydawać, że tylko w wyjątkowych wypadkach ujmuje ona powieści jako zamknięte całości (np. schemat na s. 229, poz. 7, retrospektywna powieść pierwszoosobowa Stanzla, o ile cała ukształtowana jest przez tę postawę narracyjną). Podkreślmy wobec tego raz jeszcze, że proponowana procedura ma na względzie nie całościowe teksty historyczne, ale wyróżnione w nich płaszczyzny mikrostruktury opowiadań bądź sumarycznie dotychczas klasyfikowanych grup powieści. Chodzi przy tym nie tylko o to, by wyraźniej określić stan teorii narracji jako taki, ale również i przede wszystkim o to, by odsłonić nowe aspekty i dostarczyć subtelniejszych kategorii analitycznych dla konkretnej pracy interpretacyjnej. Jeżeli w ten sposób okaże się, że w wielu tradycyjnych typologiach występują z punktu widzenia podstawowych momentów narracyjnych typy mieszane; jeśli te mieszan-



ki jako takie i w swojej specyficznej strukturze staną się pojęciowo uchwytny; jeśli uda się wykazać, jakie zestawy momentów z jakich powodów są historycznie uprzywilejowane, które spośród fundamentalnych postaw narracyjnych zdolne są występować w powieści samodzielnie, a które występują głównie w kombinacjach; jeżeli ponadto uda się pokazać na poszczególnych konkretnych dziełach, kiedy, jak i dlaczego różne postawy nakładają się na siebie lub kolejno wymieniają, jak i z jaką intencją — bądź z jakim wynikiem — współgrają ze sobą w poszczególnych przypadkach — to warto podjąć ten teoretyczny wysiłek. Za pomocą tej aparatury można też dokładniej charakteryzować poszczególne powieści i rozróżniać je przez wskazanie specyficznej w każdym przypadku kombinacji różnych postaw (w miarę możliwości z podaniem ilościowych proporcji). Co więcej, odpowiednie ustalenia mogłyby stanowić podłoże dla dociekań wykraczających poza sam tekst, np. dla ogólnej historii kultury. Interesujące byłoby już staranne rozpoznanie historycznych preferencji i przesunięć akcentów w obrębie całościowego schematu oraz refleksja nad ich przyczynami. Gdy np. uda się stwierdzić (ewentualnie metodami statystycznymi), że tzw. powieść współczesna odchodzi coraz bardziej od pozycji auktoralnej i wyraźnie preferuje narratorka niedostatecznie poinformowanego, łatwo przejść stąd do rozważań nad ogólną sytuacją życia duchowego i społecznego w danej epoce. Otwierają się tu, jeśli można tak rzec, możliwości zastosowania naszego systemu teoretycznego w górę, w kierunku problematyki wykraczającej poza naukę o literaturze w ścisłym sensie.

Jeszcze istotniejsza wydaje nam się jednak możliwość rozbudowy systemu w dół, w kierunku lingwistyki tekstu. Przedstawioną procedurę można mianowicie rozumieć jako pierwszy krok w kierunku czegoś w rodzaju generatywnej „gramatyki” narracji. Chcielibyśmy tu wskazać przynajmniej kierunek, w jakim takie przedsięwzięcie powinno zmierzać, oraz wskazać, jakie istniejące już prace teoretyczne można by tu z dobrym skutkiem wykorzystać.

Zanim jednak naszkicujemy zarysy takiej generatywnej gramatyki narracji, musimy rzucić więcej światła na sprawę dotychczas zaledwie wspomnianą. Uwaga nasza skupiała się do tej pory niemal wyłącznie na medium narracji, owej instancji pośredniej, która w opowiadaniu sytuuje się między autorem a materiałem. Powiedzieliśmy jednak już na początku, że narracja (*N*) konstytuuje się jako kombinacja materiału (*MatN*) i medium (*MN*) narracji (por. u Todorova „*histoire*” i „*discours*”). Pierwsza reguła podstawiania generatywnej gramatyki narracji musiała być zatem brzmieć:

$$N \longrightarrow MatN + MN$$

Prześledziliśmy dokładniej linię medium narracji, pomijając materiał narracji, którą to kategorię należałoby w analogiczny sposób dalej zróż-

nicować. Materiałem narracji — substancją teoretycznie dającą się odzielić od medium, w praktyce jednak zawsze z nim zintegrowaną — nie możemy się tu szczegółowo zająć. I w tej dziedzinie jednak mamy już ważne osiągnięcia, zwłaszcza w kręgu strukturalistów francuskich — są to płodne punkty zaczepienia, które można dalej rozwijać.

Todorov rozumie „*histoire*” po prostu jako fabułę, jaką posiada np. mit, tzn. jako czystą substancję narracyjną pełniącą funkcję punktu wyjścia dla kształtującego „*discours*”, który zdefiniowany jest jako „stanowisko, z jakiego opowiadający ogląda swoje własne opowieści”. Jako typowy materiał narracyjny — w odróżnieniu od tego, co może stanowić materiał ustnej lub pisemnej relacji — „historię” cechuje współdziałanie dwóch momentów, nazywanych przez Claude’a Bremonda<sup>11</sup> „*succession*” i „*integration (unité)*”, być może w nawiązaniu do Eberharda Lämmerta<sup>12</sup>, który wcześniej już w podobnym kontekście mówił o „sukcesywnym rozwoju” i „sferycznym zamknięciu” utworu narracyjnego. Sukcesja oznacza przy tym czasowy (bądź przestrzenny) porządek wydarzeń, na razie bez względu na ich wewnętrzne powiązanie. Bremond dodaje, że koniecznym atrybutem tych wydarzeń jest „*intérêt humain* [ludzka życzliwość]”. Co do tego ostatniego punktu można się spierać, o ile sugeruje on coś więcej niż okoliczność, że ludzie bądź uczyłowieczeni aktorzy muszą występować jako upostaciowane charaktery; powieść bez takich postaci rzeczywiście trudno sobie wyobrazić. Jeśli tak, to należałoby raczej wprowadzić ten aspekt jako samodzielny moment podstawowy. W kategorii „materiał narracyjny” należałoby zatem wyróżnić od razu subkategorie postaci (*P*) i zdarzeń (*Z*), przy czym *Z* różnicowałyby się dalej według wzoru „*histoire*” u Bremonda, zaś *P* np. według zaproponowanej przez Leibfrieda typologii postaci (którą można jeszcze dalej rozbudować): na kategorie historii jedno-, dwu- i wielopostaciowej, bohatera grupowego (i to pojęcie można by dalej różnicować ze względu na możliwe ustruktrowanie) itd. Dotyczyłoby to także przestrzennej typologii Leibfrieda w przypadku, gdy dominuje ten rodzaj sukcesji, bądź wymagających jeszcze sprecyzowania stosunków między poszczególnymi układami postaci i przestrzeni. Tu jednak prześledzimy tylko „historię” w sensie wyróżnionego przez nas elementu „zdarzenia” *Z*. Historia staje się materiałem narracyjnym dopiero, gdy powiązana jest z momentem „integracji”. Integracja to wewnętrzne zespolenie sukcesywnych pojedynczych wydarzeń w zamkniętą całość sensowną lub, jeśli ktoś woli, w akcję. Dopiero współdziałanie obydwu momentów tworzy specyficzny materiał narracyjny. Jeśli brak sukcesji, ma-

---

<sup>11</sup> C. Bremond, *Le Message narratif*. „Communications” 4 (1964), s. 4—32.

<sup>12</sup> E. Lämmert, *Formy budowy opowiadania*. W: *Teoria form narracyjnych*, s. 183—219.

my do czynienia z neutralnym wobec czasu opisem, bezczasową rozprawą, lirycznym wynurzeniem itp. Jeśli brak integracji, otrzymujemy czystą chronologię, bądź czysto przestrzenne współistnienie przedstawianych przedmiotów, jak np. kroniki rejestrujące tylko fakty lub statyczny opis miejsca. Interesujący i charakterystyczny dla sposobu działania pojedynczych momentów jest w tym kontekście m. in. fakt, iż można zaobserwować, że nawet historyk chcący być tylko obiektywnym sprawozdawcą, wówczas gdy odchodzi od kronikarskiej zasady rejestracji i daje wizję teleologiczną, siłą rzeczy upodabnia się natychmiast do powieściopisarza (praktyka dziś słusznie potępiana)<sup>13</sup>. Na przykładzie gazetowych relacji o śmierci Churchilla Bremond<sup>14</sup> zdołał pokazać, jak nawet jednoznaczne fakty historyczne można zniekształcić, stosując typowe wzory narracji. Odwrotnie, powieść biograficzna może stać się historycznym dokumentem, jeśli tylko zrezygnuje z wszelkiej integrującej egzegezy i ograniczy się do zwykłego rejestrowania stwierdzonych faktów. Oba momenty są tedy najwyraźniej w pełni samoistne.

Oba te momenty można dalej wewnątrznie różnicować, o czym wspomnimy tu jednak tylko pobieżnie. Jeśli chodzi o sukcesję, można wskazać rozmaite struktury głębokie bądź podstawowe inwentarze typowych przebiegów zdarzeń, np. metodą zastosowaną przez Władimira Proppa<sup>15</sup> i Claude'a Lévi-Straussa<sup>16</sup>, a rozwiniętą później przez Bremonda<sup>17</sup>, albo też na podstawie odpowiednich kategorii sukcesywnego rozwoju utworu narracyjnego, jakie mamy u Lämmerta. Odnosi się to także do integracji i jej różnych możliwości konstytuującego akcję kształtowania surowego materiału narracyjnego. Należałoby też pomyśleć o ogólnych kategoriach kształtowania materiału jak splot rozmaitych wątków, kontury i zarysy, nawroty i antycypacje, narracja sceniczna i panoramiczna itp. — krótko mówiąc o „*modes du récit*”, które Todorov w odróżnieniu od „*aspects du récit*” (u nas perspektywa narracyjna) charakteryzuje następująco:

---

<sup>13</sup> Por. H. R. Jauss, *Geschichte der Kunst und der Historie*. W: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main 1970; zob. też rozprawy C. Meiera, S. Kracauera i R. Koselleka w zbiorze *Die nicht mehr schöne Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. H. R. Jauss, München 1968.

<sup>14</sup> C. Bremond, *La Logique des possibles narratifs*. „Communications” 8 (1966), s. 60—76.

<sup>15</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.

<sup>16</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*. Wstępem poprzedził B. Suchodolski. Przełożył oraz *Słownik pojęć antropologii strukturalnej* opracował K. Pomian. Indeks opracowała J. Zakrzewska. Warszawa 1970, rozdział: *Struktura mitów*.

<sup>17</sup> Bremond, *La Logique des possibles narratifs*. Podsumowanie tego nurtu zob. J.-B. Fages, *Comprendre le structuralisme*. Paris 1968, rozdz. III, 5.

Aspekty opowieści dotyczyły sposobu, w jaki historię postrzega narrator; tryby opowieści dotyczą sposobu, w jaki ów narrator eksponuje, przedstawia nam tę historię (s. 143 n.)

Można by tu najpierw wyróżnić „zarys narracji” (*Nz*) i „rozwiniecie narracji w głąb” (*Nr*), przy dalszym różnicowaniu tych kategorii można by się zaś oprzeć na pracy Lämmerta i studium o czasie Haralda Weinricha<sup>18</sup>. Obie te prace uwzględniają wprawdzie — jako że zajmują się procesem narracyjnym w całości — aspekty „dyskursu”, a więc momenty, które teoretycznie należą do dziedziny medium, dla praktyki interpretacyjnej jednak są już zawsze uwikłane w materiał narracyjny. W drodze fundamentalnej analizy te momenty powinny być jednak wyodrębnione jako takie, co oczywiście nie wyklucza ich koniecznej późniejszej syntezy przy interpretacji konkretnych utworów. Przeciwnie: synteza ta będzie tym lepiej ugruntowana, im dokładniej uda się uchwycić pojęciowo jej podstawowe momenty i ich ustrukturuowanie. W każdym razie składniki materiału powinny być zasadniczo zróżnicowane w podobny sposób jak dużo lepiej zbadane składniki medium.

Już dotychczasowe ustalenia pozwalają nam sformułować pierwsze bazowe reguły generatywnej gramatyki narracji, a przy użyciu wprowadzonych wyżej skrótów wyglądałyby następująco:

0	$N$
1	$N \longrightarrow MatN + MN$
1.1	$MatN \longrightarrow Z + P$
1.1.1	$Z \longrightarrow Sukc + Integ$
1.1.1.1	$Sukc \left\{ \begin{array}{l} temp \\ loc \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{l} sing \\ pl \end{array} \right\}$
1.1.1.2	$Integ \longrightarrow Nz + Nr$
1.1.2	$P \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} P^{sing} \\ P^{pl} \end{array} \right\}$
1.2	$MN \longrightarrow PeN + FG$
1.2.1	$PeN \longrightarrow PoN + WN$
1.2.1.1	$PoN \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} P_z \\ P_w \end{array} \right\}$
1.2.1.2	$WN \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} S_w \\ S_a \\ S_n \end{array} \right\}$
1.2.2.	$FG \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} FG_1 \\ FG_2 \end{array} \right\}$

<sup>18</sup> H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964, 2 wyd. 1971.

Reguły te (można je rozbudowywać we wskazanych wyżej kierunkach) stanowiłyby niejako fundamentalne prawa, zgodnie z którymi musi być ukonstytuowana każda możliwa opowieść. Sposób, w jaki je sformułowano, może nasuwać pewne nieporozumienia, podkreślmy więc, że znaki plus w regułach podstawiania bądź w którymś z łańcuchów pochodnych wyrażają — w odróżnieniu od reguł transformacyjnej teorii składni — nie sumujący się szereg elementów leksemalnych, ale integralny zespół wprowadzonych momentów, których wzajemne przenikanie się należałoby jeszcze, rzecz jasna, bliżej sprecyzować. Tu właśnie zarysowują się poważne trudności, które ciągle jeszcze stają na przeszkodzie pełnemu sformułowaniu generatywnej gramatyki narracji. Jak należy ująć pojęciowo rozmaite sposoby łączenia się obu głównych rozgałęzień i ich subkategorii oraz jak powinno wyglądać odpowiednie słownictwo?

Jeśli mowa o tej ostatniej sprawie, to nie ulega wątpliwości, że nie chodzi tu po prostu o katalog grup leksemalnych, ale o minimalne podstawowe składniki narracji w formie abstrakcyjnej (np. trzon akcji jako  $x [z_{pom}] > y$  znaczy  $x$  przewycięża  $y$  za pomocą  $z$ ), które z kolei można by dowolnie wypełniać elementami treściowo-stylistycznymi. Dla linii „*histoire*” można by się odwołać do wspomnianych prac Proppa, Lévi-Straussa i Bremonda, gdzie zostały zaprezentowane w czystej postaci podstawowe wzory wydarzeń; albo do analogicznie przeprowadzonych studiów z dziedziny utworów nienarracyjnych, np. do prac Étienne Souriau<sup>19</sup>. Również rozwinięte przez Barthes'a<sup>20</sup> dzielenie „dużych jednostek” na kategorie według „funkcji” i „wskaźników” pozwala sporządzać katalogi elementarnych jednostek narracyjnych (które można znów wypełniać dowolnymi elementami leksemalnymi) — zestawienia atomów bądź cząsteczek narracyjnych, które byłyby częścią takiego słownictwa. W dziedzinie „dyskursu” należałoby zbadać m. in., jakie typowe możliwości ingerencji i sterowania wynikają z wewnętrznej lub zewnętrznej pozycji narratora; jakie grupy leksemalne związane są z różnymi stanami poinformowania (np. czasowniki oznaczające percepcję wewnętrzną przy nastawionej na medium pozycji personalnej; albo też leksemy wyrażające niepewność (*perhaps, if, seemingly*) — przy niedostatecznym stanie poinformowania itp. W ten sposób mogłyby się wyodrębnić semantyczne grupy z reguły korelujące z określonymi perspektywami medium, te korelacje zaś dałoby się może sformalizować. Widoczne są tu powiązania z semantyką tekstu, przynajmniej w zarysach, choć jeszcze nie w konkretnych szczegółach.

<sup>19</sup> É. Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*. Paris 1950.

<sup>20</sup> Barthes, *op. cit.*

Już teraz można przewidzieć — i to prowadzi nas z powrotem do połączeń między oboma rozgałęzieniami, że najwięcej do zrobienia jest w dziedzinie reguł transformacyjnych, najtrudniejszej i dlatego dotychczas najmniej zbadanej części gramatyki narracji. I temu problemowi poświęcić możemy na razie tylko parę przykładowych uwag. Np. reguła transformacyjna w zakresie sukcesji mogłaby brzmieć:

$$(1) \text{ temp}_{sing} + \text{ loc}_{sing} \longrightarrow PN_1,$$

co oznacza prostolinijny przebieg czasu, którego dotyczy opowieść, w określonym miejscu — a więc bez jednoczesności rozmaitych scen — daje porządek narracyjny 1, czyli jednowątkowe opowiadania w ścisłym sensie. Przykład: partie *Robinsona Crusoe*, które rozgrywają się na wyspie, o ile uznać wyspę za jednolite miejsce. Systematyczne prześledzenie wszystkich momentów sukcesji daje trzy dalsze reguły, które wraz z (1) tworzą zestaw reguł transformacyjnych

$$(2) \text{ temp}_{pl} + \text{ loc}_{sing} \longrightarrow PN_2,$$

$$(3) \text{ temp}_{sing} + \text{ loc}_{pl} \longrightarrow PN_3,$$

$$(4) \text{ temp}_{pl} + \text{ loc}_{pl} \longrightarrow PN_4.$$

Wskażmy historyczne przykłady. (2) Sukcesywna prezentacja wielu, ale przebiegających jednocześnie wątków w tym samym miejscu daje w rezultacie symultaniczną narrację, urzeczywistnioną np. w pierwszych dwu triadach rozdziałów *Ulissesa* Joyce'a. (3) Zmiana miejsca przy prostolinijnym przebiegu czasu (np. w powieści *Joseph Andrews*) składa się na narrację „multilokalną”. (4) Przedstawienie jednocześnie zachodzących wydarzeń w różnych miejscach scharakteryzujemy jako narrację multilokalno-symultaniczną, taką jak np. ustępy o samolocie wypisującym na niebie reklamowe hasło w *Pani Dalloway* Wirginii Woolf (chętnie przytaczane jako przykład narracji „wieloperspektywicznej”).

Z punktu widzenia semantyki te różne przypadki sukcesji stanowią typowe sposoby wiązania wątków. W przypadku (1) dominuje (wyrażona najrozmaitszymi sygnałami w tekście) zasada „a potem...”, w przypadku (2), przynajmniej w przejściach między wątkami, zasada „w tym samym czasie...”; dla (3) i (4), charakterystyczne będą odpowiednio zespoły znaków takich jak: „a potem... w...” oraz „w tym samym czasie... w...”. Ale to tylko na marginesie.

Jeżeli zmiany miejsca i niesymultaniczne (ewentualnie przedzielone lukami) wątki czasowe korelują wzajemnie ze sobą, uzyskujemy impresjonistyczną, mozaikową formę sukcesji jak np. w *Orlandzie* Wirginii Woolf. W postaci sformalizowanej (gdzie  $n$  oznacza dowolną liczbę, ale jednakową przy obu składnikach):

$$(5) n \cdot \text{ temp}_{sing} + n \cdot \text{ loc}_{sing} \longrightarrow PN_5.$$

Jeżeli zastosujemy typ  $n$  analogicznie do pozycji (1) — (4), otrzyma-

my odpowiedni zestaw reguł drugiego stopnia dla zróżnicowanych modeli sukcesji. Te formuły dokonują w podanym przypadku niejako subkategoryzacji pojedynczych kamyków mozaiki w porządku narracji skonstruowanym z grubsza według modelu (5), gdzie poszczególne bloki przyporządkowane są zmianie miejsca lub czasu. Do reguł tych można się zatem zbliżyć także przy strukturalnej analizie bardziej złożonych opowiadań, jako że pozycje (1)—(4) tylko w wyjątkowych przypadkach obejmują całą powieść. Innymi słowy typ (5) można ująć jako wariant typu (1) i okres oznaczyć jako (1a), a wówczas — przy uwzględnieniu czynników integracyjnych — zestaw (1a)—(4a) będzie stanowił aparaturę pojęciową przy analizie historycznych dzieł w całości. W razie potrzeby ów proces subkategoryzacji można odpowiednio kontynuować.

Nie wyczerpaliśmy jednak jeszcze sfery reguł pierwszego stopnia. Jeśli mianowicie *explicite* zaznaczone lub przynajmniej implikowane (przez rezygnację z sygnałów sukcesji) znieruchomienie opowiadanego czasu oznaczymy jako  $temp_0$ , otrzymamy dwie dalsze możliwości:

$$(6) \quad temp_0 + loc_{sing} \longrightarrow PN_6,$$

$$(7) \quad temp_0 + loc_{pl} \longrightarrow PN_7.$$

$PN_6$  obejmuje te ustępy, gdzie akcja zdaje się zatrzymywać w jakimś miejscu (momenty odczuć ponadczasowych, tak jak je pokazuje np. „mimowolna pamięć” u Prousta). Z  $PN_7$  mamy do czynienia w sytuacjach takich jak ten fragment *Pani Dalloway*, gdy wiele osób w różnych miejscach słyszy jednocześnie uderzenia Big Bena.

Ostatni przykład wskazuje zarazem, że między określonymi modelami sukcesji z jednej strony i konstelacją postaci bądź medium narracji z drugiej zachodzą wewnętrzne powiązania. Tak więc powieść z jedną postacią narratora wewnętrznego ma do wyboru pozycje (1), (3), (5) i (6), ale już nie (2), (4) i (7). Narrator zewnętrzny ma do swojej dyspozycji wszystkie typy sukcesji (może bowiem suwerennie wybierać wycinki rzeczywistości), dla narratora wewnętrznego natomiast, który nie dysponuje wiedzą „powyżej sytuacji”, pozycje (2), (4) i (7) są niedostępne, chyba że za cenę przełamania iluzji, co jednak — o ile byłoby aktem świadomym, a nie po prostu błędem w sztuce — konstytuowałoby całkiem nową perspektywę narracyjną. Jeśli wziąć pod uwagę niezbędne dla praktyki narracyjnej współdziałanie wszystkich podstawowych momentów, to takie wzajemne zależności dziedzin określonych przez reguły transformacyjne oraz innych podstawowych składników nie są niczym zaskakującym; należy je szczegółowo sformułować i zbadać zachodzące tu prawidłowości.

Pozostajemy jednak na płaszczyźnie wariantów sukcesyjnych i nawiązując do reguł (6) i (7), zadajmy dalsze pytania: czy możliwy jest składnik  $loc_0$ , a więc zdarzenia bez przestrzeni? Wydaje się to niewyobrażalne, gdyż gdzie i jak miałyby wówczas przebiegać owe zdarzenia?

Jeśli jednak rozumieć przestrzeń metaforycznie — już Leibfried wskazuje taką możliwość — jako przestrzeń duchowo-psychiczną, można sobie wyobrazić i taką konstelację, np. jako zawisnięcie bohatera w duchowej nicości, totalną ucieczkę od rzeczywistości, fantasmagorię itp. Aby to konkretnie objaśnić, potrzebna by była daleko dokładniejsza definicja „przestrzeni poetyckiej” niż ta, jaką dziś dysponujemy. Łatwo stwierdzić, że problem przestrzeni — zawsze relatywny — nastrocza poważne trudności. Powyżej jako przykład pozycji (2) (symultaniczne przedstawienie czasu w jednym stałym miejscu) przytoczyliśmy *Ulissesa*. Można tak jednak zrobić tylko pod warunkiem, że uznamy Dublin i okolice za jedno miejsce (co w tym przypadku zapewne odpowiada intencjom Joyce'a); dotyczy to jednak najwyżej poszczególnych punktów, gdy z planem w rękę ustalimy dokładnie trasę Stefana Dedalusa i Blooma. To samo można powiedzieć o wyspie Robinsona albo o Londynie Moll Flanders. Czy statek w *Moby Dicku* należy traktować jako jedno stałe miejsce, czy też zmiany jego pozycji na oceanie grają istotną rolę dla poetyckiej przestrzeni? Czy dla przestrzennego charakteru *Podróży sentymentalnej* decydująca jest przestrzeń fizyczna czy duchowa, czy może obie w tym samym stopniu, ale wobec tego jaki zachodzi między nimi stosunek? Czy w przypadku powieści Iotrzykowskich jako przestrzeń wolno przyjąć po prostu „świat” albo „społeczeństwo”, czy też trzeba tu bardziej szczegółowego — jakiego? — określenia? Przy takich i podobnych problemach zanim przystąpimy do dzielenia na kategorie, należałoby sprecyzować, jaki rodzaj i jaka jednostka przestrzeni stanowiłyby miarodajny układ odniesień zgodnie z intencją dzieła. W tej dziedzinie nie dysponujemy dotychczas dostateczną wiedzą i wypada sobie życzyć, by w przyszłości sprawy te stały się przedmiotem bardziej dogłębnych badań, przy czym można by nawiązać do pojedynczych istniejących już studiów nad poetyką przestrzeni<sup>21</sup>.

Orzucmy w związku z tym przezornie jeszcze jedną uwagę. Postulowane wyżej reguły transformacji nie implikują — co wynika już na pierwszy rzut oka z praktyki powieściowej — że różne wątki czasowe bądź sceny przestrzenne muszą być ukształtowane w sposób równie intensywny. Przeciwnie: indywidualne oddziaływanie dzieła opiera się w znacznej mierze na tym, że autorzy przez niejednakowe rozmieszczenie akcentów mogą osiągać specyficzne efekty. Uwzględnienie tego aspektu objęło jednak składniki „zarys narracji” i „rozwiniecie narracji w głąb”, czyli momenty integracyjne, które są na równi z sukcesją konstytutywne dla opowiadanego zdarzenia. Potwierdza się teza, że momen-

---

<sup>21</sup> Por. np. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris 1957. — G. Frey, *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman Der Prozess*. Marburg 1965. — V. Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München 1969.



ty wprowadzone w poszczególnych regułach naszej gramatyki narracji w praktyce występują nie jako sumujący się szereg, ale jako integralny zespół. Dla teorii narracji oznacza to, że także dla tych poprzecznych powiązań należy znaleźć odpowiednie formuły. Pozwoliłoby to m. in. zawrzeć w systemie reguł rozmaite sposoby kondensacji i rozciągania opowieści, całą problematykę stosunku między czasem narracji a czasem fabuły — zadanie to nie zostało dotychczas ostatecznie rozwiązane.

Podane reguły odnoszą się tylko do linii „materiał narracyjny”. Na zakończenie wspomnijmy jeszcze, jak mogłyby wyglądać reguły w dziedzinie medium narracji oraz dla całościowego obrazu materiału i medium narracji. Można przy tym zarazem pokazać, w jaki sposób określone struktury narracyjne odbijają się w płaszczyźnie semantycznej. Jeśli np. podstawowa kombinacja Leibfrieda (w naszym ujęciu  $PoN + FG$ ) łączy się z cząstkową perspektywą  $s_n$  (według naszego ujęcia), to rozpatrując treściowe wypełnienie pustej zrazu struktury „dyskursu”, uzyskamy formułę:

$$(PoN + FG) + s_n \longrightarrow Sem_{niepewność} > Sem_x,$$

co znaczy: każda kombinacja pozycji narracyjnej i formy gramatycznej w połączeniu z zakresem wiedzy „poniżej sytuacji” prowadzi nieuchronnie do przewagi semantemów niepewności, wyrażonych dowolnymi środkami leksemalnymi i stylistycznymi (przypuszczalnie; zdawało się; domyślał się; pytania, wątpliwości itd.).

Poprzeczne powiązanie między materiałem i medium narracji można przedstawić następująco:

$$temp_{pl} + (P_z + P_w)_{P_z \ll P_w} + Sukc_{zwz} \longrightarrow FN_R,$$

co oznacza: jeśli dwu- lub wielowątkowe opowiadanie ma jednego narratora zewnętrznego i jednego lub więcej narratorów wewnętrznych, przy czym narrator wewnętrzny ma względną przewagę nad zewnętrznym, i jeśli obaj zmieniają się według wzoru  $zwz$ , powstaje forma narracyjna  $R$  — narracja ramowa. Analogicznie trzeba by ująć np. formy budowy [*Bauformen*] Lämmerta i typy rozwinięcia Weinricha jako (dające się dalej transformować) produkty transformacji poszczególnych momentów podstawowych — należałoby się przy tym starać o jak najprostsze usystematyzowanie reguł. Na razie jest to możliwe tylko w osobnych pojedynczych przypadkach, brak bowiem szerszych ram pojęciowych dla tego rodzaju systemu reguł, który w przypadku idealnym powinien pokazywać, jak na gruncie reguł bazowych konstytuuje się w sposób ciągły struktura powierzchniowa określonego opowiadania.

Zdajemy sobie sprawę, że niniejsze uwagi raczej stawiają problemy, niż je rozwiązują. Niemniej jednak intencja nakreślenia możliwej drogi — choć dotychczas zrobiono ledwie parę kroków — nie powinna budzić zastrzeżeń. Pewnym sukcesem jest już możliwość sformułowania

choćby jednej decydującej reguły bazowej. Jest to punkt wyjścia dla bardziej szczegółowych analiz procesu narracyjnego, które pozwolą może odnaleźć ów „wspólny mianownik narracji” (Lämmert) — ostatecznym celem byłaby zaś narratologia<sup>22</sup> jako szeroko zakrojona nauka o najbardziej ogólnych właściwościach opowiadania. Cel ten jest dziś jeszcze odległy, a niniejsze rozważania nie mogą uchodzić nawet za punkt wyjścia. Jeśli jednak zdołały poruszyć umysły we właściwym kierunku, zadanie ich byłoby spełnione.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

---

<sup>22</sup> Wyrażenie i odnośny postulat pochodzą od Todorova, który ostatnio w studium *Grammaire du Décameron* („Approaches to Semiotics” 3, the Hague 1969) próbował wykorzystać odpowiednie konstrukcje myślowe przy analizie konkretnego dzieła, jakkolwiek rezultat tych prób był dość problematyczny, co tłumaczy się zbyt wygórowanymi (wówczas) wymaganiami. Por. recenzję W. A. Kocha, „Approaches to Semiotics” 4 (1971), s. 565—572.